الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

قسم الأدب العربي

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

التخصص: اللغة العربية و آدابها

الفرع: تحليل الخطاب

إعداد الطالب: عزيز نعمان

الموضوع:

جدل الحداثة و ما بعد الحداثة في نص " سيمُرغ " لمحمد ديب

لجنة المناقشة:

د. ابراهيم سعدي	**أستاذ محاضر-جامعة تيزي وزو**	**رئيسا**
أ.د. آمنة بلعلى	**أستاذة التعليم العالي- جامعة تيزي وزو**	**مشرفا و مقررا**
د. نصيرة عشي	**أستاذة محاضرة -جامعة تيزي وزو**	**عضوا ممتحنا**
د. لحسن كروم	**أستاذ محاضر-جامعة بشار**	**عضوا ممتحنا**

تاريخ المناقشة:27-01-2009

إهـــــداءات

. إلى من تعهدني بالعناية و الحماية و المتابعة منذ نعومة أظافري ... إلى جدي، تغمد الله روحه الطاهرة.

. إلى التي لا تزال تسهر لألمي و تعلق بأملي، و تقاسمني تعبي و راحـــتي ، إلى ملهمـــتي و راعية أفكاري ... إلى جدتي حفظها الله.

. إلى والدي، قدوتي في التفاني و الإخلاص ... إلى والدتي، ينبوع الحب و الحنان ...

. إلى إخوتي و أخواتي.

. إلى عمتي الحنونة ... إلى عائلتي الكبيرة.

****

. إلى أستاذتي الفاضلة آمنة بلعلى.

. إلى أستاذي الفاضل مريزق قيطارة.

. إلى أساتذة قسمي الأدب العربي و الترجمة بجامعة مولود معمري – تيزي وزو -

. إلى الأساتذة: جوليا كريستيفا(J.Kristeva)،دومينيك مانقونو(D.Maingueneau)،إيريك مارتي(E.Marty)، مارتين روييف(M.Rueff)، مارك غونتار(M.Gontard)، أنيه ديان روزنمان(A.D.Rosenman) ، جوزي لويس دياز(J.L.Diaz)، رايموند كودير(R. Coudert)،كلود زيلاوسكي(C. Zelawski)، فلـــورانس دوبون(F. Dupond)، جوسلين لويس(J. Louis)، ميكائيل توتشنينغ(M.Totshning).

. إلى زملائي و زميلاتي في الدفعة: عبد الحميد بن حسان، صالح دريسي، سامية سعيد عمار، كريمة حميطوش، تسعديت بن أحمد، فضيلة يونسي، شامة مكلي، حسينة بوعاش، ليندة عمي.

****

. إلى أصدقائي: محمود باشا، حسينة فلاح، سعيد إباون، مسعود سمعاني، عمار منصوري، أحمد مايدي، يوسف بوعبد الله، مصطفى أيت نعمان، محند أوبلعيد ولد سعيد، عبد الله عبيد، سمير بن مسعود، دالي يوسف، مراد إدريسي، علي شرفة، عاشور أشروفن، أعمر تاهني، نبيل شبيب، أعميروش أماتوي، سعيد حساني، اسماعيل بلحارت، أرزقي شموخة، حسين قارة، بشير بحري.

. إلى جميع طلبتي بقسم الترجمة -تيزي وزو.

****

. إلى كل من يتخذ البحث هواية.

. إلى كل من اختار ريشة الدرب العتيقة.

. إلى كل من سعى و مازال يسعى لترقية الأدب الجزائري إبداعا و نقدا.

إلى كـــل هـــؤلاء أهـــدي هـــذا العمـــل

مقـــدمـــــــــــــة

" أتكلـــــم لغة أخرى: من أكون؟ "

(محمد ديب، " الشجرة ذات القيل "، ص. 42)

شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية منبرا اعتــلاه الكتاب لإيصال منتجاتهــم الفكــرية، و وعاء لغويا مختلفا عن اللغة الأم للتأكيد على جزائريتهم، و لوحة فنية لعرض أذواقهم الأدبية. و ما قد يبدو بديهيا لأول وهلة هو تقارب تلك الأعمال إلى حد معين مع الأعمال المكتوبة بالعربية في المرجعية الثقافية، مع أولوية التأكيد على تفاوت تلك المرجعية من حيث الطبيعة و الدرجة وفق الانتماء الإيديولوجي و التوجه الفكري لكل كاتب من هؤلاء، على اختلاف مناهلهم و تعدد مشاربهم.

و لن نكون مبالغين إذا ما قلنا – على غرار ما أكده ذوو الاختصاص – إن محمد ديب هو أب الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية. فقد أثرى المكتــبة الوطنــيــة، المغاربــيــــة و العالمية بإنتاج روائي غزير، إلى جانب مؤلفات شعرية، و أعمــال قصصية و حكــائــيــة، و بصمــات في المســرح، و محاولات في السياسة و الاجتماع. و هو الكاتب المخضرم الذي استطاع أن يكيف إبداعاته مع مختلف المراحل التي مرت بها الجزائر منذ بداية الخمسينات من القرن الماضي إلى غاية مطلع الألفية الثالثــة، أي أنــه كان مواظبا على الكتابة حتى وافته المنية عــام 2003 عــن عمر يناهز الثــلاث و ثمانين سنة.

لقد أفادتني بعض الجرائد بمعلومات كثيرة حول محمد ديب، فكانت لي بمثابة المرشد الذي اقتادني إلى عالمه الأدبي، و هو ما خلق في حماسا لقراءة أعمال أخرى للأديب. لكن طموحي ازداد لما أدركت- من خلال كل تلك المقالات الصحفية – أنه صدر للأديب عمل في جانفي 2003 (أي قبل أربعة أشــهر فقط من وفاتــه) أقل ما قــيل عنه إنــه عمل يعكس ديب الروائي و القاص و الشاعر و الصحفي. و في صائفة 2005 تحصلت من صديقي مايدي أحمد على " سيمُرغ Simorgh " ، آخر عمل لديب الذي عزمت على أن يكون موضوع بحثي في الماجستير، و اقترحت على الأستاذة آمنة بلعلى ذلك، فما كان منها إلا أن شجعتني في المضي قدما، لأحظى فيما بعد بإشرافها الشخصي على كل خطوة من خطوات بحثي.

إن الظاهرة التي استرعت انتباهي في " سيمرغ " هو تداخل الأجناس، و كــذا اضطراب النصوص و اختلاطها و تباين خطاباتها شكلا و مضمونا و تفاوت الدلالة فيها، فافترضت أن ذلك ناتجا عن تداخل الحداثي و ما بعد الحداثي. و كانت تلك الإشكالية التي يتمحور حولها البحث التي خصصت لأسئلتها تمهيدا و فصلين:

أما التمهيد فسأتوقف فيه عند خصائص الكتابة ما بعد الحداثية، لأحاول بعد ذلك أن أتتبع- في الفصل الأول الموسوم: التشكل العام للدلالة في " سيمرغ "- حركة الدوال في نصوص العمل المختلفة بدئا من النص الإطار، و ذلك ما سيشكل موضوع المبحث الأول، لأنتقل في

المبحث الثاني إلى بقية النصوص، ليتم استخلاص الدلالة الجامعة بين كل تلك النصوص في نهاية الفصل.

أما في الفصل الثاني- الموسوم: الهوية و الكتابة في " سيمرغ " - سينصب اهتمامي على موضوعين أساسيين في " سيمرغ " هما موضوعا الهوية و الكتابة، فسيُخصص المبحث الأول للحديث عن الهوية في جانبيها المنسجم و المتشظي، أما المبحث الثاني فسأظهر فيه الفروقات الجوهرية الحاصلة عند ديب في مسألة الكتابة من حيث هي مفهوم و ممارسة.

و سأنهي بحثي بما أمكن لي الوصول إليه من نتائج ترتبط في أساسها بالنهج الذي اختاره ديب في الكتابة في واحد من آخر أعماله.

سيكون اعتمادي في هذا البحث – كما قلت سابقا – على بعض المناهج المعاصرة، كسيميائيات الدلالة التي ستسعفني في تتبع آليات تشكل الدلالة في " سيمرغ "، و كذا السيميائيات السردية التي سأستثمرها في مسألة البحث عن موضوع القيمة في " سيمرغ ". و سأستعين أيضا بالتداولية في كل ما له علاقة بعناصر الانسجام و الاتساق، و بالتفاعلات الحاصلة بين نصوص ديب. كما لن أستغني عن آراء و مواقف بعض الدارسين الذين يصلح أن نسميهم مختصي الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية بصورة عامة، و أدب ديب بصورة خاصة كـ: نجاة خدة، و بيضاء شيخي، و جاكلين أرنو، و كريستيان عاشور، و شارل بون، و جان ديجو، و آخرين. ولن أغيب أعمال ديب الأخرى، و خاصة آخر عمل له صدر بعد وفاته (" لايزة " Laëzza)، الذي سأتخذه معطى للبحث عن علاقة محتملة بين الأعمال بعضها البعض.

رغم ما راودني من طموح في استكشاف عمل ديب و النفاذ إلى عالمه، إلا أنني وجدت نفسي عرضة لجملة من الصعوبات التي أخرتني عن إنهاء عملي. و تتصدرها صعوبة إيجاد مراجع بالعربية تعنى بعمل ديب، أو حتى بالأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية. كما اعترضتني صعوبة ترجمة نصوص ديب التي بدت و كأنها قلاع شعرية صعبة الاقتحام.

و ما ساعدني على تذليل تلك الصعوبات – و لله الحمد – تشجيعات الأستاذة المشرفة التي لم تتوانى مذ عهدتها أنا و زملائي في إمدادنا بتوجيهات قيمة كنا و لا نزال في أمس الحاجة إليها ملحة على ضرورة الالتزام و المثابرة، رافعة في جميع الأحوال شعارها الأبي: البحث هواية و هاجس مستمر.

كما كان لأستاذتي الفضل في أن استفدت من دورة تربصية قصيرة المدى سمحت لي بالاتصال عن قرب بعدد من الأساتذة والباحثين بالجامعات الفرنسية – من أمثال جوليا كريستيفا

و دومينيك مانقونو و إيريك مارتي و غيرهم – و هو ما فتح لي طريقا واسعة لمزيد من البحث و لمادة علمية أوفر.

إلى أستاذتي الفاضلة، الأستاذة آمنة بلعلى، أوجه إذن و بكل صدق عبارات شكري و امتناني.

و لا يفوتني أن أتوجه بالشكر و العرفان إلى الأستاذ مريزق قيطارة الذي لم يدخر أي جهد لمساعدتي، و الذي قال لنا يوما ناصحا: لا خيار أمامكم سوى العمل و العمل ثم العمل.

و أغتنم هذه الفرصة لأحيي جميع زملائي في الدفعة – دفعة 2004 – معبرا لهم عن كامل اعتزازي للانتماء إلى دفعتهم التي حظيت بلقب التشريف: دفعة الممتازين. كما أحيي صديقي المخلص إياون سعيد تحية خاصة، و أشكره على كل خطوة صادقة خطاها معي لإخراج هذا البحث، وكذا صديقي الذي حملني وحملته طيلة فترة الماجستير صالح دريسي.

و أشكر اللجنة المناقشة- المكونة من الدكتور إبراهيم سعدي، والأستاذة الدكتورة آمنة بلعلى، والدكتورة نصيرة عشي، والدكتور لحسن كرومي- على قرائتها و توجيهاتها التي أتمنى أن أستفيد منها.

و أرجو أن يكون هذا البحث خطوة و لو صغيرة لنفض غبار النسيان عن ديب، و عمن استعمل على شاكلته لغة الآخر فداعبها و أحسن مداعبتها، عملا بمضمون المثل العربي الذي جاء في " سيمرغ " ليكرس ذلك التميز و يعلي من شأنه:

" إن لم يكن غناؤك أجمل من الصمت فاسكت "

تمـــــهـــــــيد

خصائـــــــص الكـــتابة ما بعــد الحــداثيــة

" بائس و يائس ذلك الذي لا يعرف
كيف يخاطب قارئ المستقبل "

(أمبرتو إيكو، " في الأدب
De la littérature "، ص. 425)

الرواية مساحة إبداعية واسعة النطاق، تقطنها شخصيات و ذوات متعددة و متفاوتة، تغمرها فضاءات زمنية ومكانية متغيرة، تحركها و تحكمها آلية أو آليات قصصية متشعبة و متفرعة فتشحنها بدلالات تبدو لأول وهلة ذاتية التكون و هو مايوحي بالمظهر، لتعبر عن قابلية تكونها بغيرها، و هو ما يوحي بالعمق. فالرواية إذن كائن حي تتشكل بذاتها و بغيرها، و هذا لا يعني أنها مجرد كيفية وحسب، بل هي مكون جمالي حيوي له قدرة لا متناهية على البقاء، حاله في ذلك حال الروح بعد زوال الجسد.

تعددت زوايا الكتابة في الرواية من حيث هي جنس أدبي قائم بذاته له قوانينه و قوالبه التي لم تعرف الثبات و الاستقرار طيلة فترة تواجدها الممتدة من بداية القرن السابع عشر إلى يومنا هذا. و لسنا نقصد هاهنا المدارس الأدبية المواكبة لفن الرواية، إنما المحطات التاريخية المرافقة لهذا الفن الأدبي عبر العصور و الأزمنة، بما حملته تلك التحديدات التاريخية من تقارب و تباعد في أساليب الكتابة الروائية و طرائقها. فمن رواية عصر النهضة وقع انتقال إلى رواية عصر الحداثة لتليهما الرواية المعاصرة. وما أكثر ما قيل حول الفترة الانتقالية، أي عن الحداثة، بحكم ارتباطها الوثيق بتطور العلم وما أحدثه من ثورات على مختلف الأصعدة، بما في ذلك الفن بصورة عامة و الأدب بصورة خاصة و الرواية بصورة أخص. فقد نشأت كفكرة ثم استثمرت كحركة دينامية سعت لإحداث قطيعة مع كل ما هو تقليدي، محاولة بذلك تجاوز كل البنيات و الذهنيات العتيقة و محدثة سلسلة من الصدمات التي مست أغلب مظاهر النشاط الإنساني. و من الصعب تحديد تاريخ نشأة هذا التيار الفكري و الفلسفي. فلم يكن ذلك في سنة واحدة ولا في قرن واحد، إنما كان وليد حركية تدريجية المسار، ظهرت أول ما ظهرت في أوروبا لتنتقل بعد ذلك إلى كل بقاع العالم.

عصر الحداثة إذن عصر "يحيا بدلالة المستقبل، و ينفتح على الجديد الآتي، و بالتالي لم يعد يستمد قيمته و معياريته من عصور ماضية، بل يستمد معياريته من ذاته "[1]. و مبدأ الذاتية مبدأ لصيق بالحداثة، يعبر من بين ما يعبر عن مركزية و مرجعية الذات الإنسانية التي لا تسمو إلى ذلك إلا إذا تم إخضاع كل شيء لقدرة العقل أي لمبدأ العقلانية اللصيق أيضا بالحداثة.

خضعت الحداثة لسمات أساسية يمكن ترتيبها، من حيث الأهمية، وفق ما يلي : " التقنية، العلم الرياضي، ارتباط الفن بعلم الجمال، ظهور الثقافة و أفول المعاني القدسية الكبرى "[2].

---

[1]- محمد سبيلا، الحداثة و ما بعد الحداثة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000، ص. 12

[2]- م.ن، ص. 54

تصب كل هذه السمات في مبدأ آخر لصيق بالحداثة هو مبدأ الإنتاج. فالإنسان، وفق هـذا المنظور، كائن منتج يحاول تغيير الطبيعة بآلاته، ساعيا من وراء ذلـك إلى خلـق التـاريـخ و تغييره، فالذات الإنسانية مرهونة على وجه الدوام بأفكـار الخلق و العمل و العقـل، تلـك الأفكـار المتيحـة للجـميـع " الدخول فـي العالـم الحديث، أي فـي العالم المنتج و الحـر و السعيد "[1] .

تقترب هذه الأفكار إلى حد كبير من مبادئ الرأسمالية التي قامت أول ما قامت علـى شـعار الثورة الفرنسية القاضي بالحرية، العدالة و الأخوة.

كل هذه الخصائص العامة المرافقة للحداثة تمكننا من القول مستنتجين، و على ضوء مـا ذهب إليه ألان تورين (Alain Toraine)، إن الحداثة " لا تقوم علي مبدأ وحيـد، و لا علـى مجرد تحطيم العقبات التي تقف في وجه سيادة العقل، إنما هي نتيجة للحوار بين العقل و الذات. بدون العقل تنغلق الذات في هوس هويتها، و بدون الذات يصير العقل أداة للقوة "[2] .

إن ما قيل و ما كتب ومازال يقال و يكتب عن الحداثة كثير يستعصى علينا إيراده برمّتـه في صفحات هذا المدخل الذي نروم، من خلاله، تقديم لمحة وجيزة سريعة عن مرحلة لاحقـة للحداثة- نحن بصددها- هي مرحلة المعاصرة.

و لسنا نزعم تسليط ما يكفي من ضوء على تلك المرحلة المبهمة قصد الإحاطة بها إحاطة كاملة. إنما نود تركيز اهتمامنا علي طور متأخر أكثر تعقيدا من تلك المرحلة ومـن مرحلـة الحداثة في حد ذاتها. و إذا قلنا إن " المعاصرة " مصطلح صبغ –على غرار " الحداثة " - شتى مظاهر فكر الإنسان، فلا نعتقد أن ثمة أدنى شك في تجلي ذلك المصطلح على مسـتوى الفـن عموما و الأدب خصوصا.

ومادام عملنا منصبا على جنس الرواية بالدرجة الأولى، فسنكتفي بإيراد خصائص كتابـة أدبية ميزت، و مازالت تميز طورا يبدو أننا نعايشه و ننتمي إليه شئنا أم أبينا، يتعلـق الأمـر بالنسبة إلينا بطور ما بعد الحداثة. قد تتبادر إلى ذهن القارئ، في هذه اللحظة، دوافع توقفنا عند مـفهوم الحـداثة، و دوافع تركيزنا على التحديد التاريخي في كل ما سبق ذكره.

يجدر بنا أن نشير، أولا، إلى أن فكر ما بعد الحداثة قد أخذ تسميته مـن كلمـة "الحداثـة" اشتـقاقا و فكرا. فهو يحيل من ناحية الاشتقاق على مرحلة بعدية تالية للحداثـة، أي علـى

---

[1]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء، 1997، ص. 247

[2]- م.ن، ص. 25

مرحلة تاريخية محددة، و هو ما يمكن مقابلته بمصطلح (Postmodernité) في اللغة الفرنسية. كما يشير، على وجه العموم، إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة المختلف كما و كيفا-من ناحية الفكر – عن الحداثة. و هو ما يمكن مقابلته بمصطلح (Postmodernisme).

بإمكاننا إذن أن نرتاح إلى الاستلزام المؤكد علي ترادف كلمتي " الحداثة " و " ما بعد الحداثة " شكلا و تناقضهما مضمونا. و لا يمنعنا هذا الاستلزام من التساؤل عن إرهاصات و دوافع ظهور ما بعد الحداثة ؟

لقد ساهمت التحولات السوسيولوجية و التاريخية التي عاش المجتمع الغربي في ظلها بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، أي منذ منتصف القرن الماضي، في بروز أسلوب جديد في العيش قوامه الاستهلاك و التبذير، و هو ما دفع البعض إلى القول بأن " الاستهلاك هو محرك المجتمع ما بعد الحداثي "[1] فقد دفع الإنسان الاقتصادي (Homoeconomicus)[2] ، الذي سعى التوجه الاقتصادي لخلقه، إلى الاستهلاك.

إلى جانب ذلك تنامت الأزمات و تفاقمت، و تسارعت حركات التجديد مما أفضى إلى قواعد موضة جديدة قائمة على الخلط، فهي "مزيج من الأذواق و الموائد و الأطعمة العالمية، و خليط من الألبسة التي تتدغم فيها الخياطة الراقية بالفولكلور، و خليط من الموجات الغنائية (روك، جاز، بوب، بونك...)"[3].

ظهر ميل إلى إلغاء الذات الموحدة و اعتبرت " حكاية خرافية "[4] لا أساس لها من الصحة، فالذات ما بعد الحداثية ذات حرة و استهلاكية و مبعثرة و فصامية.

يكمل التيار ما بعد الحداثي النقد المحطم للنموذج العقلاني الذي بدأه فلاسفة و علماء من أمثال ماركس، نيتشه و فرويد. فلا جدوى من الرجوع إلى الإنسان كفاعل و محور، اعتقادا بأنه منفذ مباشر إلى حقيقة الأشياء و رمز لليقين و الحقيقة المطابقة. ينبغي إذن تقويض العقل، و تكسير النظام لأن النظام، على حد تعبير رولون بارت (Roland Barthes)، " عدو الإنسان "[5] .

شكلت جملة من المفاهيم، التي كانت بمثابة مسلمات أفرزتها مختلف أطوار الفكر الإنساني

---

[1]- محمد سبيلا، الحداثة و ما بعد الحداثة، ص. 68

[2]- م.ن، ص. 69

[3]- م.ن، ص.ن

[4]- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ط1، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع، سوريا، 2000، ص. 74

[5]- م.ن، ص. 236

بما في ذلك طور الحداثة، مجال رفض مفكري طور ما بعد الحداثة، فتحدثوا عن " التشتت " مقابل " الوحدة " ، وعن " التعدد " و " الاختلاف " مقابل " الهوية "، و عن " اللامركز" مقابل " المركز "، و عن " السطح " مقابل " العمق "، و عن " المحلية " مقابل " الكونية " و عن " الأقلية " مقابل " الكلية ".

إن الظروف التي رافقت نشأة و بروز تيار ما بعد الحداثة متعددة و متشعبة، فجاءت كمحصلة للتحول التاريخي الذي شهده الغرب، و الذي أفرز مجتمعا " ما بعد صناعي " قوامه النزعة الاستهلاكية و صناعة الثقافة و تسليعها، و صناعة الخدمات و المعلومات التي حلت محل المصنع التقليدي. إنه مجتمع تواق إلى عالم جديد، عالم سريع التبدد و الزوال، بعيد عن التمركز. مجتمع فقد الثقة في الحداثة، و أيقن بإفلاس الإيديولوجيات الكلاسيكية. مجتمع رفض إقامة فروق وظيفية بين مجالات الحياة الاجتماعية بمختلف مظاهرها، فلا سبيل للفصل بين الفن و السياسة و الاقتصاد، أي لا حدود فاصلة بين الثقافة العليا و ثقافة الجماهير، أو بالأحرى بين الثقافة الرفيعة و الثقافة الشعبية.

تستوقفنا مسألة الفن ما بعد الحداثي لما لها من أهمية بالغة في فهم أدب تلك الفترة، ذلك الفن التعددي الاشتقاقي الذي انسجم مع التجربة اليومية، بحكم ما يتصف به معاصرونا من خبرة متأتية عن اختراقهم " المكان و الزمان بالسفر و زيارة المتاحف، و قراءة الكتب، و بالفن وسماع الأسطوانات و الشرائط التي تجعلهم حساسين لأعمال فنية قريبة منهم أو بعيدة عنهم بقرون مديدة أو بمئات الكيلومترات "[1] .

قبل الشروع في الحديث عن خصوصيات الأدب ما بعد الحداثي، يجدر بنا أولا التوقف عند بعض الممارسات الشاهدة على تعددية الفن ما بعد الحداثي، مركزين على فنون خمسة * على وجه التمثيل لا التفصيل :

- منح فن الهندسة المعمارية حيزا واسعا أوليا استغله أصحابه من أمثال الأمريكي روبير فانتوري (Robert Ventori) للتعبير عن معارضتهم للهندسة المعمارية الحداثية و لمفهوم " المدينة الحديثة "، فسعوا إلى تفضيل الأشكال المعمارية غير المنتظمة و المنقطعة

[1]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 252

*-استقينا هذه المعلومات من كتاب لمارك غونتار، نقدم فيما يلي المعلومات الخاصة بالموقع الإلكتروني الذي أخذ منه:
Marc Gontard, Le roman français postmoderne- une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

و المشتتة، كما عمدوا إلى مزج الوسائل العصرية المستخدمة في البناء كالإسمنت المسلح و الألومنيوم و مادة النيون بأشكال ترمز إلى الفترة الكلاسيكية، و يتم كل ذلك وفق أسلوب تهكمي.

- شكلت الفنون التشكيلية مظهرا لتجسيد الممارسة ما بعد الحداثية، حيث عمد الفنانون إلى استعمال أدوات تقليدية كالزيت و الأقلام الملونة و الأوراق،... قصد تصوير الماضي بأساليب ساخرة في الغالب، كما احتلت الجداريات مكانة هامة باعتبارها أسلوبا مغايرا لأسلوب الرسم الأكاديمي، و قد برز الأمريكان و الإيطاليون في هذا المظهر الفني.

- فرض فن التصوير الفوتوغرافي ما بعد الحداثي نفسه باعتباره فنا تركيبيا ساخرا و هدميا، حيث راح بعض المصورين من أمريكا و فرنسا و كذا سويسرا يختلقون لقطات اصطناعية قائمة على مبدأ الخلط بين عمليات التصوير و الإلصاق و الرسم قصد تفكيك النماذج التصويرية الخاصة بالإيديولوجيات الجمعوية الحداثية.

- استحدث فن السينما ما بعد الحداثي تقنيات مستلهمة في أساسها من تكنولوجيا الإعلام الآلي و التلفزيون، فأصبح للصورة المتضخمة مكانة عند عدد كبير من المخرجين الأمركيين، حيث عمدوا إلى الخلط بين الحكاية الرئيسية التي تنطوي عليها أفلامهم و بين صور أرشيفية و أفلام إشهارية و كليبات وفيديوهات و رسوم متحركة لتنتج في النهاية إكليشيهات متداخلة مع بعضها البعض واضعة أمام جمهور المتفرجين عملا سينمائيا متقطعا و غير منسجم.

- تقترب موسيقى الراب (RAP)و موسيقى التكونو من حيث اعتمادهما على تقنيات تقطيع الأصوات و خلطها و تشويشها و جمعها إلى ما وجدنا له أثرا في فن السينما ما بعد الحداثية.

إن ما يمكن استنتاجه، بعد هذه الجولة السريعة التي قادتنا إلى الإشارة إلى بعض الممارسات المميزة لألوان فنية معينة، هو أنه، و على الرغم من تباين وسائل تعبير كل لون فني، إلا أنها متقاربة تقاربا بينا في خصوص مسألة اعتمادها على المبدأ العام المتمثل في الغيرية (Altérité) *، و الذي يولد بدوره عنصري التشظي (Fragmentation) و التهجين(Métissage) المعاكسين لمبدأ " النقاء "[1] المميز لعلم الجمال الحداثي. و هي متقاربة كذلك في مسألة رفضها لمبدأ الأصلية الخاص بالفن الحداثي. فكل عمل فني عمل قائم على مرجعية أو مرجعيات ثقافية، يقترن معها اقترانا حواريا، ليتولد افتراض مجيز لفكرة

* - ينص مبدأ الغيرية(Altérité) على الاعتراف بالغير(الآخر) و بما عنده، أي الاعتراف بالغير من حيث هو اختلاف.

[1]- Marc Gontard, Le roman français postmoderne- une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

التطور التي هي من مجال النقد. بعبارة مختصرة، يرفض الفن ما بعد الحداثي وضع الإنسان أمام العالم، لأن في ذلك تقييد للإنسان، فلا ينبغني أن يعاد إنتاجه في قوالب و أشكال محددة منتمية إلى فروع معينة، إنما يجب عقد صلة بين الفنانين فيما بينهم، و كذا بين فنونه، و هي الصلة التي تسهم في وضع الإنسان في العالم بلا مسافة و لا قيود. و التي تنطلق من ثقافة اصطناعية جامعة لما حمله الواقع ما بعد الحداثي من شظايا مجتمع استهلاكي رافض للنماذج البالية. يقول الرسام جون دُوبُوفيه (Jean Dubuffet) منتقدا فكرة الأشكال و النماذج التي يزعم أنها غير موجودة أصلا :" إجمالا، لا يمكن لعقلنا إدراك موضوعات مفردة، أي أشكال، و بناء على ذلك يلعب بأشكاله و كأنها أوراق لعب، يخلطها مشكلا منها ألف تركيب و اقتران، كالموسيقيين أمام آلة البيانو و نغماتهم الاثني عشر. و بالتالي فمحتوي الأشياء و جوهرها، في المطلق، هو بالطبع مختلف تماما عن الأشكال (أشكالنا)، فليس هناك أشكال في المطلق، الأشكال اختراع من عقولنا، إنها حيلة بائسة لعقولنا التي لا تستطيع أن تفكر إلا عبر أشكال، فهي ترى كل شيء من نافذة، تلك النافذة المزيفة في آن "[1] .

إلى جانب ذلك الرفض، يخضع الفن ما بعد الحداثي، من حيث هو مظهر من مظاهر فكر طبع الفترة المعاصرة، لمنطق " يسعى إلى تفكيك أو تقويض كل ما هو ثابت في ذلك المجتمع ثم تنحيته أو محوه تماما "[2]، ذلك المنطق الخاص بمجتمع اختار أن تكون معاييره خليطا أساسه التعدد و التعارض الناتجين عن انتقال السلطة المعيارية " من يد إلى يد على نحو متكرر"[3] .

إن الأمر الذي لامناص منه هو سعي الثقافة ما بعد الحداثية لتقديم مجموعة كبيرة من الأعمال طالت معظم الفنون، لتثبت أنها اتجاه فلسفي، و " نقلة ابستمولوجية "[4]منطويان على مفاهيم و تصورات أثرت في العملية الإبداعية أيما تأثير، و ساهمت في وضع أسس نظريات قراءة متأثرة تأثرا مباشرا بهذا المناخ الثقافي.

---

[1]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 253

[2]- عباس أمير، العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل، مدخل معرفي إسلامي، ط1، دار الفكر، دمشق، 2005، ص.78

[3]- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ص. 226

[4]- محمد مفتاح، المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص. 115

نحاول فيما سيأتي الالتفات نحو مظهر بارز من مظاهر ذلك الجو الفنـــي المميـــز، و هـــو المظهر الذي حظي باهتمام أكبر ممثلي التيار ما بعد الحداثي و أشهرهم. يتعلق الأمر بـــالأدب من جهة و بنقاد أدبيين من أمثال جاك دريدا(Jacques Derrida) و رولـــون بـــارت و جوليـــا كريستيفا (Julia Kristeva) و آخرين، من جهة أخرى.

كما سبق و أن أشرنا آنفا، ظهر مصطلح " ما بعد الحداثة" أول ما ظهـــر فـــي الولايـــات المتحدة الأمريكية للدلالة على التحول الذي آلت إليه الثقافات الغربية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، لينتقل المصطلح بعد ذلك إلى ميدان الأدب سعيا إلى وصف-أو تسمية- الأدب الأمريكي الذي أفرزته فترة ما بعد الحرب. و لم يفرض نفسه في النقد الأدبي إلا في الستينيات من القرن الماضي، حيث ابتعد عن الرواية الموضوعاتية من جهة، و عن آليات المنهج الشكلي من جهة أخرى.

أما في فرنسا، فقد كان الفضل لجان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) في تكييف المصطلح، و جعله محل نقاش و جدال في الأوساط النقدية الأوروبية، و كان ذلك عام 1979 بعد نشر كتاب :" الظرف ما بعد الحداثي. تقرير حول المعرفة في المجتمعات الأكثر تقدما "[1] «La condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées»

غير أن أشهر أولئك الذين استجابوا لمفاهيم التيار ما بعد الحداثي و تلقوها بنـــباهة جـــاك دريـــدا، و قد انعكس ذلك في أعماله حـــول التفكيكية، و كـــذا بارت و كريستيفـــا في آرائهما و مفاهيمها المتعلقة بالنص الأدبي، و التي تجلت في أبحاثهما حول سيميولوجيا الدلالة. سنشير إلى بعض آراء هؤلاء النقاد في خضم حديثنا عن مميزات و خصائص الأدب ما بعد الحداثي.

غالبا ما يأتي العمل الأدبي ما بعد الحداثي في صورة عملية إلصاق (Collage) لعناصـــر غير منسجمة دون أدنى اكتراث بتحقيق الانسجام، فتبدو الرواية مثلا مجـــرد عمليـــة إلصـــاق لمجموعة نصوص منتمية لأجناس متنوعة. ففي أولى الروايات التي يفترض[2] أن تشكل باكورة الأدب الروائي ما بعد الحـــداثي، أي روايـــة " فـــي المســـبح عصـــفوران -At swim- two- birds)"[*]عمد الكاتب الإرلندي فلين أوبريان (Flann O'Brien) إلى جمع نصـــوص متنوعـــة

---

[1]- Marc Gontard, Le roman français postmoderne- une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[2]- Ibidem

[*]- ظهرت هذه الرواية عام 1939، و قد سبقتها إلى الظهور رواية "عرق الفجيل" (Le chien dent) التي ألفها ريمـــوند كينو (Raymond Queneau) عام 1933.

الأجناس نذكر منها : الوستيرن (Western)، الملحمة القرنوسطية مرورا بالحكاية العجيبة و المسرحية الهزلية.

يسعى الروائي ما بعد الحداثي إلى خلق تباين بين مختلف العناصر المكونة لعمله الروائي باحثا عن الأثر التباعدي المنجر عن ذلك. و هو في ذلك يخالف ما يسعى إليه الروائي الحداثي، الذي يطمح إلى التأليف بين تلك العناصر بهدف ضبط عالمه المعقد.

إذا بدا الإلصاق إجراء تعتمد عليه الرواية ما بعد الحداثية، لتستدل على طابعها المتشظي، فإن ثمة إجراء آخر لا يختلف كثيرا عن الأول يسمح كذلك بإضفاء طابع اضطرابي (Turbulent)[1] على هذا النوع من الكتابة، إنه وكما رأينا ذلك في بعض أشكال الفنون – التشظي (La fragmentation).

و ينبغي أن نميز في هذا المقام بين النص المتشظي (Texte fragmental) و النص المقطع (Texte fragmentaire) ففي الحالة الأولى تدل الصفة على كتابة واعية لذاتها و على تقنية جمالية متداولة بين أوساط المبدعين. أما في الحالة الثانية فتدل الكلمة على جملة الأسباب المؤدية إما إلى عدم إتمام النص (الأعمال المنشورة بعد وفاة أصحابها) أو إلى عدم استكماله (المخطوطات التي أصابها التلف أو المفقودة جزئيا).

ما نحن بصدده إذن هو النص المتشظي الذي يستلزم عملية إلصاق لمجوع تلك الشظايا (Fragments)، و سبيل الإلصاق هو الصدفة. و تقوم الصدفة على تقنية " الطي الداخلي (Fold-in)" المرتكزة على طي و إعادة جمع الصفحات. أو قد تقوم على تقنية " كدس نحو الأعلى (Cup-up) " التي يحددها الكاتب و ليامس برويغس (Williams Burroughs)* في قوله : " خذوا صفحة (...) جزؤوها من حيث الطول و من حيث العرض. ستحصلون على

---

[1] - استعمل الباحث الفرنسي مارك غونتار لفظة " مضطربة (Turbulente) لوصف الكتابة الروائية ما بعد الحداثية في فرنسا ، و يبدو ذلك جليا في عنوان كتاب له لم يكتمل بعد : «الرواية الفرنسية ما بعد الحداثية- كتابة مضطربة "(Le roman français postmoderne – Une écriture turbulente). يعمل غونتار أستاذا جامعيا اختصاص الأدب الفرنسي للقرن العشرين و الأدب المكتوب بالفرنسية (الأدب المغربي، الأدب الكندي، الأدب البروطوني(Bretonne). أشرف ما بين 1981 و 1991على تأسيس وتسيير مجموعة " الكتابات العربية ". وهو صاحب رواية و قصص و أشعار. تقلد مناصب عديدة آخرها منصب رئيس جامعة رين 2(Rennes 2) الذي عين فيه لمدة 5 سنوات 2011/2006. أفادني هذا الباحث بمعلومات قيمة حول ديب عبر البريد الإلكتروني، و نصحني أن أتمسك بفرضية:" ديب ، النهج الجديد " « Dib- la nouvelle manière ».

*- وهو صاحب رواية " الوليمة العارية " (Le festin nu) ، و ثلاثية " نوفا " (Nova)، و قد عمد في هذه الأعمال إلى إلصاق شظايا متنوعة من كلمات أغاني ومقالات وجرائد ومقتطفات من أدب الرحلات أو من روايات علم الخيال.

أربعة أجزاء 4321...أعيدوا الآن ترتيب الأجزاء بوضع الجزء أربعة مع الجزء واحد و الجزء اثنان مع الجزء ثلاثة، وستحصلون على صفحة جديدة "[1] .

إن الرواية ما بعد الحداثية في اعتمادها على الإلصاق و التقطيع، تستدل كما قلنا و على غرار ما ذهب إليه مارك غونتار ،على طابعها الانفصالي (Discontinuité) ، و هي في ذلك أقرب ما تكون من السينما ما بعد الحداثية في لجوئها إلى تقنية التبديل الحر للقنوات التلفزيزنية (Zapping). و تبدو هذه التقنية كحل فردي حيال وفرة الخيارات، و حيال السرعة و السطحية التي تمارس بواسطتهما تلك الخيارات، مقتربة من رحلة الطائرة التي تشق مسافة طويلة في حيز زمني قصير، مجتازة القارات و الثقافات لتصور العالم تصويرا متقطعا.

يلمس مارك غونتار[2] هذه السردية القائمة على الانقطاع في رواية " متنقل "(Mobile) التي نشرها الكاتب ميشيل بوتور (Michel Butor) عام 1962، ذلك الانقطاع الذي حدده رولون بارت بكونه مساسا للخطية العقلية للكتاب. و كذا في رواية "عام النمر" (L'année du tigre) التي نشرها فيليب سولرس (Philippe Sollers) عام 2000، حيث تبدو الكتابة المتقطعة الإلصاقية أنسب السبل لتشخيص واقع هيمن عليه إعلام مفرط.

إن الرواية ما بعد الحداثية إلى جانب قيامها على الانفصال ، ترتكز أيضا على الخلط و المزج بين الأشكال (Métissage)، و هي المسألة التي تفرعت عنها مصطلحات مترادفة نسبيا كـ: التهجين (Hybridation) و التجنيس (Mixtion de genres) ؛ و الأجناسية النصية (Génétique textuelle).

تنافي هذه المصطلحات، في مجملها ، مبدأ النقاء الجنسي المميز للكتابة الحداثية، و تثير إشكالية " الهوية الجنسية للأعمال الأدبية "[3]. فالهجونة ، في الكتابة ما بعد الحداثية، أفضل من النقاء و الاختلاف أفضل من الهوية و التطابق.

تبدو الرواية ما بعد الحداثية، استنادا إلي تلك الرؤية، " فسيفساء "[4] جامعة لأجناس أدبية عدة، على غرار ما رأينا في الفنون التشكيلية و الموسيقي، فهي خليط و مزيج من القصة، و الحكاية القديمة، و الأسطورة، و السيرة الذاتية ، و الشعر ... و غالبا ما تجمع نصوصا غير أدبية كالمحاولة الصحفية و المقال العلمي و الصفحة الإشهارية ...، و تأتي زاخرة

---

[1]- Marc Gontard, Le roman français postmoderne- une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[2]- Ibid.

[3]- ماري شيفار، ما الجنس الأدبي ؟ ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص. 97

[4]- محمد مفتاح، المفاهيم معالم –نحو تأويل واقعي، ص. 29

بالمقولات (Citations)، و النصوص التعليقية، و ما إلى ذلك من أشكال متداخلة وفق استراتيجية ما بعد حداثية تدعى التفكيكية النصـــية (La déconstruction textuelle)، أو ما أطلق عليه جيرار جينيت (Gérard Genette) اسم الميتانصية (النصية الواصفة) (Métatextualité)،و هي " العلاقة، و تسمى غالبا علاقة التعليق (Commentaire) ، التي تضم نص إلى آخر بالتحدث عنه دون الإشارة إليه (استدعائه) بالضرورة، أي بالأحرى دون تسميته(...) إنها علاقة نقدية بالدرجة الأولى"[1].

تحيل العلاقة النقدية هاهنا إلى ما يمارسه الكتاب ما بعد الحداثيين من قراءات ، قوامها التحليل، على نصوص أعمالهم الإبداعية و لنصوص غيرهم، لتصير الكتابة محورا مركزيا تدور حوله جل تلك الأعمال. تتراوح اللغة الإبداعية إذن مع اللغة الواصفة في الروايات ما بعد الحداثية مفرزة نصوصا متطرفة و هامشية منطلقها التعدد، التنـــوع و الاختلاف ؛ و أساســـها المـــزج و الخلط. و ما دمنا بصدد الحديث عن المزج و الخلط فينبغي أن نشير إلي تأثيرهما المزدوج على صـــعيدي الشـــفرة (Code) و اللغة (Langue) :

أما على صعيد الشفرة فيتجلي ارتباط النص الإبداعي (الرواية بشـــكل خـــاص) بمختلـــف الأجناس الأدبية في مختلف الثقافات، مع ما تتسم به الثقافات من هجونة و تعدد يتولى الروائي مهمة عكسهما في كتاباته ليبدو " كاتبا مرتحلا يعيش بين قارات و ثقافات متعددة مما يكســـب نظرته طابعا لا مركزيا يُمكنه من استيعاب الاختلاف و إنجاز عمل قوامه اقتفاء الأثر لا أحادية الكلام المميزة للخطابات الرجعية "[2] .

أما على صعيد اللغة فتلعب التقاطعات اللسانية، التي يحدثها المبدع، دورا فعالا في جعـــل نصه مفتقرا إلى تجانس شكلي و معنوي على حد سواء. و المقصود بالتقاطعات اللسانية هاهنـــا تلك الممارسات المثمنة لمبدأ ازدواجية اللغة أو تعددها، و هو المبدأ المعبر عن " انفتاح الـــذات على غيريتها(Altérité) الخاصة لا عن انفصامها "[3] و في ذلك نفي ورفض لأسلوب الصراع المنتهج في إثبات الهوية الذي ميز الكتابة ما بعد الاستعمارية (Post-coloniale)[*] .

---

[1]- Gérard Genette, PALIMPSESTES, la littérature au second degré, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 11

[2]- Marc Gontard, Le roman français postmoderne- une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[3]- Ibid

[*]- واكبت الكتابة ما بعد الاستعمارية فترة تحرر البلدان المستعمرة، فاتسمت بصبغة التسييس الهادفة إلى مراجعة التاريخ قصد اكتساب صورة عنه مخالفة لتلك التي فرضها المستعمر ؛ كما اتسمت بطابع البحث عن الهوية و التصدي لسياسات الإقصاء، و رفض مرجعيات المركز.

يتجلى مبدأ الازدواجية أكثر ما يتجلى في الأدب الروائي المغاربي المكتوب بالفرنسية، حيث لا يقوم على مزج عفوي للغتين مختلفتين بل على " لغة مرحلية تتخذ فيها اللغة العربية اللغة الفرنسية مسكنا لها بشكل طرسي (Palimpsestique)، كما تنحت اللغة الفرنسية اللغة العربية مع ما في العملية من موضع لا يقبل الترجمة و هو ما يوافق مواطن تعميق غيرية مزدوجة (Double altérité) تقوم عليها الذات "[1] .

و يتجسد ذلك المبدأ في ظاهرة لغوية بحتة متمثلة في التعاقب اللغوي، أو ما يطلق عليه اسم " قانون التبديل (Code-switching) "، وهي خاصية قائمة على " الانتقال من لغة إلي أخرى، خلال فعل تواصلي واحد، اعتمادا على السياق الذي يقع فيه التبادل الكلامي"[2] . و يولى الكتاب ما بعد الحداثيين أهمية كبيرة لهذه الظاهرة بجعلهم اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية طرفا ثانيا في عملية التبادل اللغوي مقابل لغتهم الأصلية (رسمية كانت أم عامية). و يمكن ملاحظة ذلك في الرواية ما بعد الحداثية اللاتينية أو المغربية بشكل خاص. إذ تبدو اللهجة العربية- بكل ما فيها من تنوعات- و كذا اللهجة الأمازيغية – بكل ما فيها من تباينات – محل استعمال الروائيين المغاربيين * الذين كتبوا باللغة الفرنسية، من أمثال مولود فرعون، كاتب ياسين ، مولود معمري ، محمد ديب، آسيا جبار ، مالك حداد ، رشيد بوجدرة، طاهر جاووت، دريس شرايبي ، طاهر بن جلون، عبد الحق سرحان، ليلى مروان ، عبد القادر جمعي، مليكة مقدم، ...و آخرين.

تعطي ظاهرة التعاقب اللغوي المُعتَمَدة في السرد ما بعد الحداثي صورة واضحة عن الطابع الهجين للنص الروائي في مسار كتابته المضطربة و غير المتجانسة. ذلك الطابع الذي أثبتنا تحققه في شتى ألوان الفن ما بعد الحداثي، و الذي يدل في حالة الأدب على خيار وقع عليه كتاب فترتنا المعاصرة ينم عن قناعة راسخة لديهم بضرورة العودة إلى ذواتهم الخاصة " منتقلين من أدب المثل (Littérature de l'idem) (حيث يعدوّن ناطقين رسميين لهوية جماعية) إلى أدب الذات (Littérature de l'ipse)، أي أدب الأنا "[3]، مع توفر عنصر الغيرية في هذا الأدب الذاتي، أي إلغاء مسألة التعارض القائم بين الثقافات و اللغات و استبدالها بمسألة التعددية الناتجة عن تقبل فكر الآخر و تجسيده بالممارسة.

---

[1]- Marc Gontard, Le roman français postmoderne- une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[2]- Ibid

*-لا نزعم أن يكون كل الروائيين المذكورين أعلاه روائيين ما بعد حداثيين إنما نود أن نشير إلى مسألة استعمال اللغة العامية في الرواية المغاربية المكتوبة بالفرنسية من باب التعميم.

[3]- Marc Gontard, op.cit.

إن ما تكتسيه قضية " التجنيس " – التي رأينا أنها مرادفة لما اصطلح على تسميته بـ " التهجين " أو " الأجناسية النصية"- من أهمية كبيرة في الأدب الروائي ما بعد الحداثي تفرض علينا الإشارة إلى المصطلح من منطلق نقدي بحت، ذلك أن القارئ المتخصص يحاول جمع تلك الأشتات النصية و الخلائط الأجناسية في تسمية قد تشكل بديلا لما لم يقدم له الكتاب أنفسهم اسما.

لقد كان الميل منذ العصر الكلاسيكي إلي تحديد النماذج الأجناسية، فعمد جمهور النقاد، و على رأسهم أرسطو طاليس (384ق م-322ق م)، إلى تقييد النصوص الأدبية بأجناس تستوعبها و تضع فوارق بينها، فتوقفت المسألة في بداية الأمر، و لمدة قرون طويلة، في التقسيم الأرسطي الثلاثي المتمثل في الجنس الدرامي، و الجنس الملحمي، و الجنس الغنائي، التي يندرج ضمنها، ووفق هذا الترتيب : المسرح، و الفنون السردية و الشعر الغنائي. إلا أن الميل اتجه، منذ العصر الرومانسي، نحو التكثير و التنويع، و هو المطلب الذي دعا إليه الأديب الألماني ولفغانغ غوته (Wolfgang Goethe) (1749-1832) عندما رأى إمكانية " ربط العناصر الثلاثة بعضها ببعض (الغنائي الملحمي، الدرامي) وأن ننوع إلى مالا نهاية الأجناس «الشعرية» (...) ثم نبحث في الأعمال الأدبية النموذجية عن كل عنصر يكون مسيطرا بمفرده"[1] .

أمام تطور هذا الميل برز إشكال تمت صياغته في شكل سؤال شائك طالما حير النقاد و الأدباء :

ما الجنس الأدبي؟

لقد فسح هذا السؤال المجال " لأشد الأجوبة تنوعا: فالجنس قد يكون معيارا، أو جوهرا مثاليا، أو منوال قدرة، و إما مجرد مصطلح تبويبي لا تناسبه أي إنتاجية نصية خاصة، الخ...."[2]. و ما زاد الإشكال إشكالا مسألة صعوبة –إن لم نقل استحالة – تحديد الهوية الجنسية لمجموعة كبيرة من الأعمال الأدبية المعاصرة. فلا هي من جنس الرواية، و لا هي من جنس القصة أو الحكاية أو الشعر أو المسرحية، بل هي خليط من بعض ذلك أو كله. و لا هي مقتصرة على أجناس حديثة أو على أخرى قديمة، بل هي مزيج بين هذه و تلك. فكأننا إزاء

---

[1]- Gérard Genette, Introduction à l'architexte, Édition du Seuil, Paris, 1979, p. 56

[2]- جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس، مقال من كتاب«نظرية الأجناس الأدبية» ، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة ، 1994، ص. 130

أدباء و نقاد رافضين للجنس الصرف، تواقين إلى جنس عام، شامل لجُلّ و مختلف الأجناس الأدبية، أي إزاء مبدعين و محللين معارضين للمبدأ البنيوي الذي تستخدم بمقتضاه " ثنائية سوسير: لسان/ كلام لتوضيح العلاقة بين النص و الجنس المناسب"[1]. تلك العلاقة التي تعكس " نظرة تبسيطية تضع الجنس في مستوى اللسان، و النص في مستوى الكلام"[2]. و هي النظرة التي تحصر النص في بنية، جاعلة إياه تحقيقا " للجنس التاريخي المناسب"[3] .

من منطق هذا التعارض، و من منطلق تعارضات أخرى، قيل عن أدباء و نقاد تلك النزعة التعددية بأنهم ممثلو تيار ما بعد البنيوية (Post-structuralisme)، و هي تسمية أخرى مقاربة- إلى حد كبير- للتفكيكية و ما بعد الحداثة في الأدب.

نعود إلى معضلة تداخل الأجناس الأدبية في العمل الأدبي ما بعد الحداثي و إشكالية تحديد نوعية النص، لنشير إلى ما اقترحه جيرار جينيت كبديل عن نظرية الأجناس الأدبية المتبلورة عبر العصور. حيث راح يستحدث نظرية جديدة- مع ما في الكلمة من نسبية- ليحاول إدماج الأجناس الأدبية من خلالها ضمن ما سماه في كتابيه :"مدخل إلى جامع النص (Introduction à l'architexte) " (1979)، و " أطراس (Palimpsestes) " (1982) بـ " النصية الجامعة **(**L'architextualité**)** "، و هي مظهر من مظاهر التعالي النصي (Transtextualité)*، و هي نموذج قراءة تسمح بإحداث علاقة وساطة بين مجموع نصوص سابقة و نص لاحق في العمل الأدبي الواحد. يتعلق الأمر هاهنا بـ«علاقة خرساء على وجه العموم (...) إذا كانت خرساء، فقد يكون ذلك بدافع رفض إظهار بداهة، أو على عكس ذلك بدافع رفض أو استبعاد أي انتماء. في كل الحالات، ليس من المفروض أن يعرف النص، و بالتالي ليس من المفروض أن يُظهر نوعيته الجنسية : لا تتحدّد الرواية على أنها رواية بشكل صريح، و لا القصيدة على أنها قصيدة. كذلك- وقد يكون ذلك بدرجة أقل (لأن الجنس ما هو إلا مظهر من مظاهر جامع

---

[1]- وولف دبيتر ستميل، المظاهر الأجناسية للتلقي، مقال من كتاب «نظرية الأجناس الأدبية»، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص.110.

[2]- جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس، ترجمة عبد العزيز شبيل، ص. 112

[3]- م.ن، ص.ن

*- يضم التعالي النصي خمسة مظاهر يشير جينيت إليها في مقدمة كتابه «أطرس» و هي على التوالي : التناصية (Intertextualité) ؛ المصاحبة النصية(Paratextualité) ؛ النصية الواصفة (Métatextualité)؛ النصية الجامعة (Architextualité) ؛ اللحوق النصي (Hypertextualité).

النص «Architexte»). لا يتحدد البيت على أنه بيت، و لا النثر على أنه لنثر، و لا الحكاية على أنها حكاية، الخ.

على كل، إن تحديد الإطار الجنسي لنص ما ليس من شأن النص ذاته بل هو شأن القارئ و الناقد و الجمهور الذين يستطيعون، بكل تأكيد، استبعاد الإطار الذي تم الإلحاح عليه استنادا إلى النص المصاحب (Paratexte) : من ثم يقال عادة إن " تراجيديا كورناي (Corneille)" ليست بتراجيديا حقيقية، وإن رواية الوردة (La Rose) ليست رواية. لكن على الرغم من كون تلك العلاقة ضمنية و محل نقاش (مثلا: إلى أي جنس تنتمى الكوميديا الإلهية (La divine comédie) ؟ أو محل تقلبات تاريخية (إن القصائد السردية كالملحمة لا تعد اليوم بتاتا من الشعر، إذ تقلص مفهومها شيئا فشيئا لينحصر في الشعر الغنائي). على الرغم من كل ذلك لم تتناقص أهمية تلك العلاقة في شيء : نعلم أن استيعاب الجنس يساهم في توجيه و تحديد "آفاق انتظار" القارئ بشكل واسع و من ثم في استيعاب العمل"[1].

تتحدد نوعية النص إذن استنادا إلى ما يتعلق به من مكونات تكون إما عامة أو عابرة، مهيمنة أو هامشية، و تكون مرتبطة في علاقات متعددة الجوانب تبدو أكثر علوا و شمولية من النص الظاهر، فتبدو الأبعاد المحيطة بنص روائي مثلا أعم من الرواية في حد ذاتها ذلك أنه موصول بالشعر و السرد على حد سواء.

إن الأبعاد المحيطة بكل نوع من أنواع النصوص في العمل الأدبي الواحد هي ما أطلق عليه جينيت اسم "جامع النص "، من حيث هو علاقة وهمية تساهم في جمع النصوص الأدبية المختلفة، و من حيث إنه يمثل " مظهرا من مظاهر توليد النصوص الجديدة، و في نفس الوقت عاملا من عوامل التدليل، مع كل ما يترتب عن ذلك من تعددية القراءات، و سيادة التأويل بدل سيادة الفهم"[2].

و كما سبق و أن أشرنا إلى ذلك آنفا، فإن جامع النص ما هو في النهاية سوى نموذج قراءة قائمة على تشكل نص مثالي لا تنتظم خيوطه " إلا إذا كانت موصولة من جميع الجهات بجامع النص "[3] الذي هو أعم من النص.

---

[1]- Gérard Genette, PALIMPSESTES, la littérature au second degré, p. 12

[2]- حميد لحمداني، القراءة و توليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص. 46

[3]- Gérard Genette, op.cit, p. 89

إن دراسة طرق الإبداع الأدبي التي يعتمد عليها الأدباء المعاصرون، و التي رأينا إلى حد الآن أنها مضطربة في أساسها،" ستجني ، دون شك، فائدة كبيرة من تحليل التجنيس النصـــي-الجمعي"[1] .

قبل أن نعدد بإيجاز أهم ملامح الكتابة الروائية ما بعد الحداثية علينا أن نقف كذلك عند سمة أخرى لا تخلو أهمية تميز تلك الكتابة المعاصرة تمييزا ملحوظـــا ، إنهـــا التفكيكيـــة النصـــية (Déconstruction textuelle) أو مـــا يسمـــى بـــ "إعادة التسريـــد (Renarrativisation) ". و منطلق الروائيين في ذلك هو رفضهم لما يدعى بالسرديات الكبرى (المحكيـــات الواصـــفة) (Les métarécits)، أي تلك النصوص المرجعية الكبيرة تاريـــخيـــة كانـــت أم فلســـفية أم أدبية أم دينية ...،و كذا التيارات التاريخية الكـــبرى كالماركسيـــة الحاملـــة لشعـــار التحرير، و المسيحية الحاملة لشعار الإنقـــاذ، و الاقتصاد الحـــر الحامل لشعـــار الرّفاهية العـــالميـــة، و الديمقراطية البرلمانية الحاملة لشعار المواطنة...الخ.

تنظر النظرية ما بعد الحداثية " شزرا و بحذر إلى الحكايات الخطية، خاصة تلك التي تـــدفعها لأن تصور نفسها على أنها ليست أكثر من حدث و سياق"[2]، و قد تجلى ذلك في شتى مظـــاهر الفكر ما بعد الحداثي الذي سعى لإنكار " النظريات الكبرى التي تحاول تقديم تفســـير شـــمولي للظواهر، و تتخذ شكل منظومات كبرى مغلقة، نموذجها الإيديولوجيات الكبـــرى (...) ليتبنـــي تصورا انفصاليا و فوضويا للزمن"[3] .

يبدو الســـرد في فـــوضويتـــه و انفـــصالـــه بديـــلا للخـــطيـــة في الروايـــات ما بعـــد الحداثية، فالنصوص التي تنطوي عليها تلك الكتابة المضطربة نصوص لا حبكة فيهـــا علـــى الإطلاق شأنها في ذلك شأن التجنيس و التشظي الذين أشرنا إلى تحققهما في ذلك النـــوع مـــن الكتابة.

تتجلي التفكيكية النصية في مظهرين متلازمين خاضعين لعمليتي التقطيع و التفكيك، بحيث يتولد لدينا خطاب متقطع و ذات متفككة، مع قابلية تداخل الاثنين مع بعضهما الـــبعض. حيـــث تسمح عملـــيـــة تقطيع الخطاب (La discontinuité du discours) بعملية تـــفكيك الذات (La déconstruction du sujet)، إلى جانب خلط الأجناس و جمعها و كذا تنويـــع الكتابـــة، ممـــا

---

[1]- ماري شيفر، ما الجنس الأدبي ؟ ترجمة عبد العزيز شبيل، ص. 132

[2]- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ص. 66

[3]- محمد سبيلا، الحداثة و ما بعد الحداثة، ص. 70

يفضي إلى بنية متقطعة قوامها " التوقفات السردية المفاجئة "[1] أو ما يمكن تسميته بالبياضات السردية.

أما عملية تفكيك الذات فتكون مرفوقة بعملية تقطيع الخطاب، فتبدو الذات مجزأة و موزعة على ذوات أخرى في صيغة إلصاقية، عاكسة بذلك طابعها المتقطع و الهجين حيث تتعدد و تتفرع فاسحة المجال لضمائر قلما تعبر عن ذوات أصحابها، مما يفضي إلى تكدس و تكوّم المواضيع المنتمية- بحكم سياقها التأليفي- إلى عمل أدبي مجهول الهوية و المعالم.

يترتب عن تجسيد عمليتي التقطيع و التفكيك في الرواية ما بعد الحداثية إحداث قطيعة مع ما سميناه سابقا بالحكايات الخطية أو السرديات الكبرى، و هي قطيعة تكرس مبادئ " التعدد، و التقطيع و التفتح "[2] على مستوى الوظيفة السردية التي يوكل أمرها غالبا إلى " السارد- الكاتب"[3] (Narrateur-écrivain) على حد قول جانيت م. بتيرسون (Janet M. Paterson) في كتابها الموسوم :" لحظات ما بعد حداثية في الرواية الكيبيكية (Moments postmodernes dans le roman québécois) "[*] .

من جملة ما توحي إليه كلمة التفتح المذكورة أعلاه اهتمام الكتاب ما بعد الحداثيين «بالاختلاف» على حساب «الهوية» ، و «بالهامش» على حساب «المركز» و «بالسطح» على حساب «العمق» ، و هي مظاهر كنا قد أشرنا إليها في الصفحات الأولى من هذا المدخل، تتجلى على مستوى الشكل في كل ما سبق و أن وصفنا به الكتابة ما بعد الحداثية إلى حد الآن، أما على مستوى المضمون فيمكننا أن نعدد المواضيع التالية كعينة صغيرة لمجموع ما أولاه أولئك الكتاب عنايتهم :

- **الكتابة :** شكلت الكتابة محورا أساسيا دارت في فلكه الروايات ما بعد الحداثية، فإلى جانب اتخاذها وسيلة لإعادة صياغة التاريخ، و تقديم صورة عن الواقع مخالفة لما هي عليه في السرديات الكبرى، إلى جانب ذلك عدت منبرا للتأكيد على فكر الغير المتسم بالتعدد

---

[1]- Marc Gontard, Le roman français postmoderne- une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[2]- Ibid

[3]- Ibid

[*]- حاولت هذه الكاتبة وصف الرواية ما بعد الحداثية انطلاقا من مدونة كيبيكية (كندية).

و الاختلاف. يقول " جون بارت " (John Barth)* موضحا هذه النقطة :" يبدع الكتاب ما بعد الحداثيين، بنتائج متنوعة، أعمالا منشغلة بشكل متزايد بذاتها و مساراتها الداخلية، و بشكل متناقص بالواقع الموضوعي و الحياة في العالم"[1] .

• **السيرة الذاتية** : تتخلل الرواية ما بعد الحداثية مقاطع- نثرية- تبدو واقعية في مجملها، تعكس جزء من حياة الكاتب، إلا أنها تغالط القارئ كلما عمد السارد إلى الانتقال من الحقيقة إلى الخيال.

• **الأقليات :** عنت الرواية ما بعد الحداثية بمسائل سياسية عدت فيما مضى هامشية، فانحرفت عن ثقافة النخبة (L'élite) لتفتح مصراعيها أمام ثقافة الأقليات (Les minorités) المتعددة الأوجه، حيث انشغلت بمجموعة من الحركات ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الحركات : النسوية، و العرقية (حركة السود، حركة الهنود الحمر...)، و الجهوية (الإفريقية، الأسيوية، اللاتينية، المتوسطية، المغاربية،...)، و الدينية، و اللغوية، ... إلى غير ذلك من الحركات التي يمكن إدراجها وفق ما سمته إحدى الناقدات المهتمات بالأدب ما بعد الحداثي، و هي الناقدة الكندية ليندة هوتشون** (Linda Hutcheon)- بـ "سياسات الهوية (Politiques de l'identité) "، و هي سياسات " أثرت في ما بعد الحداثة فجعلتها تتخذ الهامش (L'excentricité) مركز اهتمام. و لم تجعلها ممكنة التحقق فحسب بل ساهمت في تحديد توجهاتها الموضوعية و الشكلية "[2] .

---

* - هو جون سيمونس بارت (John Simmons Barth) - أحد أشهر الروائيين و الكتاب الأمريكيين، ولد بكامبريدج (Cambridge) عام 1930، شغل منصب أستاذ بعدة جامعات أمريكية من 1953 إلى غاية 1995. ألف روايات عديدة تميزت بقصر طولها في الغالب، كما ألف كتبا عالج فيها مسائل نظرية متعلقة بالكتابة الخيالية، لا سيما كتابه الموسوم "أدب الاضمحلال(La littérature de l'épuisement) " (1967) الذي عد مرجعا لمسألة "موت الرواية " مقابل مسألة «موت المؤلف» التي قال بها رولون بارت. اهتم كذلك بالكتابة ما بعد الحداثية فأشتهربكتابه الموسوم "أدب التجديد : الخيال ما بعد الحداثي (La littérature du renouvellement : la fiction postmoderne) "(1981).

1- John Barth, La littérature du renouvellement : la fiction postmoderne, poétique 48, 1981, p. 400

** - تعمل هذه الناقدة حاليا كمدرسة لمادتي الأدب المقارن و الأدب الإنجليزي بجامعة ترونتو(Toronto) الكندية، وهي من أبرز النقاد ما بعد الحداثيين بأمريكا الشمالية. إلى جانب ما ألفته من كتب عديدة حول الأدب الكندي المعاصر، اهتمت كذلك بالأدب و النقد ما بعد الحداثيين لتؤلف كتبا نذكرمنها : "الشعرية ما بعد الحداثية : تاريخ، نظرية و خيال (Poetics of Postmodernism : History, Theory and Fiction) ؛ " سياسات ما بعد الحداثة" The politics of postmernism

2- Anne-Claire Le Reste, Qu'est ce que le postmodernisme, entretien fait à Linda Hutcheon,. www.ivcee-chateaubiand.fr/cruatala/publication/hutcheon.htm, août 1999

راحت الرواية ما بعد الحداثية تغرف إذن من معين تلك السياسات التي كانت يومـــا مـــن الممنوعات أو الطابوهات، و التي لم يكتب لها أن تعلو في زمن ارتفعت فيه الشعارات الكبرى الممجدة للقضايا العظمى، ذلك الوقت الذي لم يتسنى فيه لبطل من أبطال رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي* ، المجاهد خالد، أن يطرح أسئلة " كان الجواب عليها ترفا...ليس في متناول الجميع (...) ربما لأن الوقت آنذاك لم يكن للتفاصيل، بل كان وقتا جماعيـــا نعيشـــه بالجملة، و ننفقه بالجملة. كان وقتا للقضايا الكبرى..و الشعارات الكبرى.. و التضحيات الكبرى. و لـــم يكن لأحد الرغبة فـــي منـــاقـــشة الهـــوامش أو الوقـــوف عند التفاصيل الصغيرة "[1].

سعت الرواية ما بعد الحداثية للوقوف عند التفاصيل الصغيرة جاعلة إياها مادة خامـــة مـــا انفكت تحاول صياغتها في قوالب متداخلة و ما فتأت تغير موضوعاتها و تنوعها.

ثمة نقطة ينبغي التأكيد عليها هنا لعلاقتها الوثيقة بمسألة تحديد معـــالم الكتابـــة مـــا بعـــد الحداثية، إنها المقابلة التي قد يبدو من الجائز، بالنـــسبة للبعـــض أن يعـــقدوها بـــين ثقـــافة النخبة و ثقافة الجماهير، أو بالأحرى بين الثقافة الرفيعة و الثقافة الشعبية في الرواية مـــا بعـــد الحداثية. إن الأمر لا يعني انصراف الكتاب الكامل و الصرف عن أدب من طراز رفيع نحـــو أدب آخر من طراز أدنى، بل يعني سعيهم الحثيث لإلغاء الحدود الفاصلة –إن كان ثمة حدود- بين أدب الفئة الأولى و أدب الفئة الثانية أو بين ما هو أدبي و بين ما هو غير أدبـــي. و هـــي النقطة التي يفترض أن تكون عاملا في رفض جوليا كريستيفا لكلمـــة " أدبـــي (Littéraire) " لـــدى حديثـــها عن النـــص الإبـــداعي " فبرفضنا لكلمة « أدبي»- تقول كريستيفا- نـــرفض حصر الخطاب في اشتقاق جمالي، لنتخذ النصوص بلورات تدلالية في التاريخ "[2] ، و مـــن ثـــم " فليس بمقدورنا الحديث عن « الأدب» (Littérature) بصفة عامة، بل نتحدث عـــن الـــنص محاولين تغطية مظاهر محددة انطلاقا من هذا المفهوم، و لا ترتبط تلك المظاهر بإنتاجات تدعى «أدبية» فحسب إنما ترتبط كذلك بإنتاجات «تاريخية» ، «سياسية» ، «دينية»، الخ "[3] .

---

*- لا نزعم أن تكون الأديبة الجزائرية المعاصرة أحلام مستغانمي روائية ما بعد حداثية إنما نعتقد أنها قدمت أعمالا أقل ما يقال عنها إنها تندرج ضمن ما يعرف في الساحة النقدية المعاصرة بالأدب النسوي: ذاكـــرة الجسد(1985)، فوضى الحواس(1998)، عابر سرير(2003).

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص. 136

[2]- Julia Kristeva, « Sémanalyse et production du sens », In Essais de sémiotique poétique,Paris, Librairie Larousse,1972, p. 209

[3]- Ibid

و ليس من المستبعد أيضا أن تكون للمسألة علاقة بحديث رولون بارت عن مختلف الأنظمة الدلالية التي ينطوي عليها النص الأدبي، حيث ينفي أن يكون "منتوجا جماليا إنما ممارسة دلالية "[1] و يرى أن ثمة وجودا لـ " نص الحياة (Texte de la vie) "[2] المجاوز للعمل الأدبي القديم. و في محاولة تحديده للأدب، يتساءل " فيما إذا كان من الممكن مثلا إدماج نصوص المجانين، و نصوص الصحفيين، الخ "[3].

تمثل هذه العينة الصغيرة المؤلّفة من مواضيع «الكتابة»، و «السيرة الذاتية»، و «الأقليات» نقطة التقاء مجموعة كبيرة من الروايات ما بعد الحداثية بشكل عام، و ثمة مواضيع أخرى عديدة، يعمد الكتاب إلى إدماجها في رواياتهم، تتسم بالتعدد و التنوع و الاختلاف و لا يسعنا الإشارة إليها من منطلق حصري تعدادي و لا يتسنى لنا تحديدها من منطلق نظري تجريدي، ذلك أنها تمت بصلة قوية إلى ثقافات الشعوب المتباينة و مظاهر حياة الأفراد و الجماعات المتشعبة. و من أمثلة ذلك مواضيع : الهوية، أنظمة الحكم، العادات و التقاليد، الفئات المنسية، التطرف، الأمية، الاستبداد، الاغتراب، الوطن، العولمة، البؤس...، الخ.

ثمة ظاهرة أكثر جلاء لا غرو أنها تسترعي انتباه و اهتمام متتبعي الأدب الروائي ما بعد الحداثي، و هي الظاهرة التي لفتت انتباهنا لدى قراءتنا لأحد الأعمال التي اختتم بها الكاتب الجزائري "محمد ديب" مشواره الأدبي. يتعلق الأمر في اعتقادنا بظاهرة شكلية مضمونية في الآن نفسه، ظاهرة مجسدة لمبدإ الاضطراب في كتابة ميزت فترتنا المعاصرة، ظاهرة منتمية لحركة أدبية متذبذبة المعالم بقدر تبعيتها لتيار نقدي مُتعدد الإجراءات، ظاهرة عاكسة لمفهوم الدلالة من حيث هي تشكل و توليد و من حيث هي ظهور و اختفاء، قرب و بعد، سطح و عمق. إنها ظاهرة تفاعل النصوص المتفاوتة دلالة و المتباينة مضمونا و شكلا في العمل الأدبي الواحد و كذا تكاملها و ترابطها ، لتبدو " المصالحة حاصلة بين المتخيل و الواقع"[4] في بعضها و " السطوح و الثنيات مكان الإعماق "[5] في بعضها الآخر. ومهما اختلفت و تفاوتت نسب توظيف الخيال و الحقيقة، و درجات إظهار الدلالة و إخفائها فإن للمسألة صلة باستراتيجية القراءة من حيث إنها بحث مستمر عن الدلالة المتحركة وتجميع محتمل للدلالة المشتتة، و تلك هي مهمة القارئ الذي يخضع مثل تلك النصوص لمعالجة تفكيكية قوامها

---

[1]- Roland Barthes, L’aventure sémiologique, Paris, Le seuil, 1985, p. 13

[2]- Ibid

[3]- Roland Barthes, Le grain de la voix, Entretiens de 1962 à 1980, Paris, seuil, 1981, p. 91

[4]- محمد سبيلا، الحداثة و ما بعد الحداثة، ص. 70

[5]- م.ن، ص.ن

تقويض و هدم كـل ما هو ثابت و ملاحقة كل ما هو متحرك دون أن تتحقق غايـة إدراكـه و تحديده.

و ما تلك الإستراتيجية سوى جانب من أبحاث الناقد و الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا* في أعماله المندرجة ضمن تصور جديد للعملية النقدية. سنشير إلى جانب من تلك الأعمال بعد أن نقف عند مسألتي التقرير و الإيحاء في النصوص الأدبية المعاصرة.

إن ما تخضع له الدلالة داخل النص الأدبي من مستويات و مسـارات هـو مـا يمـنح صـورة مبسطة عن البعدين التقريري و الإيحائي** الذين ينطوي عليهما الـنص. بحيـث يـتسم البـعد الأول بالثبات و الموضوعية و قابلـية التحـليل، أمـا البعـد الثـاني فيتسـم بالحركية و الذاتية و التعددية. فالتقرير (La dénotation) هو الحد الدلالي الأدنى للفظ معيـن أو جملـة معيـنة أو نص معين، إنه الدلالة الاصطلاحية لخطـاب مـا، أمـا الإيحـاء (La connotation) فهو الدلالة في شكلها العرضي، الثانـوي و الخفي ، إنه الدلالـة المصـاحبة للدلالة الاصطلاحية في خطاب ما.

و هكذا يمكن أن " تعرف الدلالة الاصطلاحية للفظ «أحمر» على أنها لون معين يمكن تعريفه من خلال تحديد طول موجاته الضوئية، (...) أما الدلالة المصاحبة فهي ما يكتسيه لفظ «أحمر» من خصوصيات مرتبطة بفرد أو جماعة معينة داخل المجموعة الواحدة "[1]، فقد يـوحي مـن منظور سياسي إلى الشيوعية، و من منظور ديني إلى الإلحاد، و من منظـور تعليمـي إلـى الخطر، و مـن منظـور اجتماعي إلى العـنـف، و من منظـور ثقافـي إلى الممنـوعـات و الطابوهات،....

---

*- ولد هذا الفيلسوف بالجزائر(الأبيار) عام 1930 ومات في فرنسا (باريس) عام 2004، يعد من أبرز ممثلي التيـار ما بعد الحداثي ومن زعماء التفكيكية. خلف كتبا عديدة نذكر منها: الكتابة و الاختلاف (L'écriture et la différence) (1967)؛ التشتـت (La dissémination) (1969)؛ أطيـاف ماركـس (Spectres de Marx) (1995)؛ مـواقـف (Posions) (1972-1982).

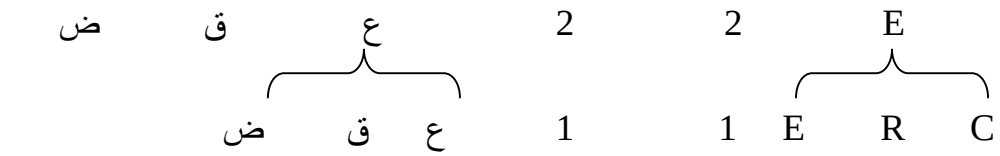
** - عرفت ثنائية التقرير و الإيحاء رواجا في عهد المنطق الفلسفي التعليمي الذي مثله عدد من فلاسفة القرون الوسطى وعلى رأسهم القديس طوماس الأكويني (Saint Thomas d'Aquin) ، حيـث استعـملت فـي تمييز التعريف التوسيعي (التقرير)عن التعريـف الاستنباطي(الإيحاء) في تحديد مفاهيم الأشياء. و ليس ثمة أدنى شك في ثراء التراث الـعربي القديم بمفاهيم نالت حظ السبق من حيث إنها شكلت بواكير الدرس البلاغي و النقـدي العربيين نذكر منها: التصـريح و التلميح، المعنى و معنى المعنى، الحقيقة و المجاز، ...

[1]- Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, Paris, 1994, p. 111

تطرق رولون بارت لهذه المسألة في كتابه " المغامرة السيميولوجية (L'aventure sémiologique) حيث خصص لها عنوانا سماه بـــ " التقرير و الإيحاء (Dénotation et connotation) " و قد ورد العنوان في القسم الأول* من الكتاب. و في حديثه عن الثنائية استعان بارت بجهود اللساني الدنماركي لويس يالمسليف (Louis Hjelmslev)** في الميدان، حيث انطلق من مبدإ احتواء كل نظام سيميولوجي على مستويين : مستوى العبارة (ع) (Plan d'expression E) و مستوى المضمون (ض) (Plan de contenu C) مسميا العلاقة الرابطة بين المستويين (ق) (R) بالدلالة. يفترض بارت تحوّل نظام ع ق ض (E R C) إلى عنصر في نظام ثان، و يصبح النظام الثاني امتدادا للنظام الأول،" فالنظام الأول، يقول بارت، يشكل مستوى التقرير في حين يشكل النظام الثاني (الذي هو امتداد للأول) مستوى الإيحاء "[1]. و رغم انفصال النظامين عن بعضهما البعض إلا أنهما متشابكان.

يتمثل التقرير في الدلالة الاصطلاحية المتأتية من توفر علاقة بين مستويي النظام، أي بين مستوى العبارة و مستوى المضمون. أما إذا أصبح هذا النظام التقريري الأول (ع ق ض) مستوى تعبيريا و دالا لنظام ثان فإن الأمر سيتعلق بالإيحاء. فالإيحاء " نظام يتكون مستواه التعبيري ذاته من نظام دلالة "[2] .

يقدم بارت صورة تبسيطية[3] لثنائيتي التقرير و الإيحاء، سنعيد تمثيلها[4] فيما يلي :



*- يحمل هذا القسم عنوان : "مبادئ في السيميولوجيا"(Eléments de sémiologie) و قد تضمن الكتاب قسمين آخرين تحت عنوان : "مجالات" (Domaines) ؛ تحليلات(Analyses) ، إلى جانب محاضرة ألقاها بارت في إيطاليا. فالكتاب إذن عبارة عن نصوص ألقاها بارت أو كتبها في الفترة الممتدة من 1963 إلى غاية 1973، و قد صدر بعد موت المؤلف بخمس سنوات (1985).

**- يعد يالمسليف(1899-1965) أحد الأعضاء البارزين في حلقة كوبنهاغن اللغوية، و يعتبر من البنيويين، ومن مؤسسي(la glossématique) . في عام 1973 قام بتأسيس مجلة "الفعل اللساني"(Acte linguistique) رفقة براوندال (Brondal) . من بين مؤلفاته نذكر: "مبادئ في علم النحو العام "(Principes de grammaire générale)(1928)، مقدمات تمهيدية لنظريات اللغة (Prologumene à une théorie de langue) (1943).

1- Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 77

2- Ibid

3- Ibid

4- Ibid

يتجلي الإيحاء أكثر ما يتجلى في " الأنظمة المعقدة التي تشكل اللغـــة المتمفصـــلة (Articulé) نظامها الأول (تلك مثلا هي حالة الأدب) "[1] أما في حالة اللغات الواصـــفة (Métalangages) فيحدث العكس، " إذ يصبح النظام الأول (ع ق ض) مستوى مضمونيا- وليس مستوى تعبيريا كما هو الحال في الإيحاء- للنظام الثاني "[2] .

و تمثيل[3] ذلك عند بارت هو كما يلي:

C R E 2 2 ع ق ض

ع ق ض E R C

1 1

يمكننا أن نختصر كل ما قيل عن التقرير و الإيحاء في صيغة مبســطة نقــول فيهــا إن دوال (Signifiants) الإيحاء التي يسميها بارت بالموحيات (Connotateurs) آتية من أدلة (signes) النظام التقريري.

و مخطط ذلك هو الآتي :

د / م الإيحاء اللغة الواصفة د / م

د / م التقرير التقرير د / م

يصل بارت إلى نتيجة مفادها أن التقرير كائن في الخطاب مهما هيمن الإيحاء ذلك أنه لا يمكن للخطاب أن يستغني عن التقرير.

إلى جانب رولون بارت تحتل ثنائية التقرير و الإيحاء موضعا مركزيا في أبحـــاث الكاتبة و الناقدة و المحللة النفسانية جوليا كرستيفا* ، التي أوردت بدورها عناوين و فقرات، في بعض مؤلفاتها، تتحدث فيها عن الثنائية وفق تسمية مغايـــرة هـــي: النص الظاهـــــر (Phénotexte)

---

[1]- Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 77

[2]- Ibid

[3]- Ibid

*- ولدت جوليا كريستيفا في 1941. استقرت في فرنسا منذ 1966، لتكون عضوا في مجلة تيل كيل (Tel Quel) رفقة رولون بارت، جاك دريدا، جان ريكاردو، فيليب سولرس و آخرين. ذاع سيطها في العالم بعد صـــدور أطروحـــتها للدكتوراة " ثورة اللغة الشعرية " في 1974. بعد ذلك تابعت تكوينا في التحليل النفسي في إطار أبحاثها حول الـــذات المنتجة للدلالة واستفادت في ذلك كثيرا من أعمال جاك لاكان ، كما اهتمت كذلك باللغة والأدب محاولة عقد علاقة بين السيميولوجيا والتحليل النفسي.خصصت أعمالها الأخـــيرة للحـــديـــث عـــن النســـاء الكاتـــبات و المثقفات. درســـت ومازالت تدرس في جامعة باريس الفرنسية، وتعمل حاليا على رأس مدرسة الدكتوراة المتخصصة في اللغـــة و الأدب و الصورة بجامعة دونيس ديدرو (Denis Diderot) الفرنسية.

و النص المولد (Génotexte). و منطلقها في ذلك اعتبار النص ممارسة دلالية و الدلالة سيرورة و دينامية، إذ يقوم " مسار التدليل (Le procès de la signifiance) "[1] على نصوص ظاهرة و أخرى مولدة بصفة مشتركة. ما يشكل النص هو " توزع آليات النص المولد داخل النص الظاهر ، فيسعى النص الظاهر لتمثيل النص المولد داعيا القارئ إلى إعادة تأسيس عملية التدلال"[2] . يأتي النص المولد إذن " في هيئة قاعدة تحتية (base sous-Jacente) للغة نطلق عليها اسم النص الظاهر"[3]. فالنص الظاهر في صيغته المبسطة تمظهر للغة كما يتراءى في بنية الحيز الملفوظ أي حيز اللغة باعتبارها تواصلا، في حين يعد النص المولد تولدا و ابتكارا للدلالات المخزونة، و استثمارا لانهائيا للتراكيب و الدلالات الطافية على سطح النص الظاهر. لا يمكن تحديد، أو بالأحرى إيقاف الذات في النص المولد " ذلك لأنها في صيرورة (En train de devenir) و تشكُّلٍ بواسطة الدال (Signifiant) في لعبة الاختلافات"[4].

ثمة تقارب ملحوظ بين مفاهيم بارت و كريستيفا في مسألة تصورهما لآليات إنتاج الدلالة و توليدها في الأعمال الأدبية بصورة عامة. فالدلالة – كعنصر لا يعرف الثبات و التوقف- تطفو أحيانا على سطح العمل الأدبي و تغوص أحيانا في أعماقه ؛ مانحة إياه أبعادا تأويلية لا نهاية لها ، حيث يصبح النص – باعتباره دعامة أساسية لذلك العمل- " مشربا كله و مغلفا بالتدليل و مغمورا من جانب آخر بتداخل لا نهائي للمعاني ممتد بين اللغة و العالم"[5] ، و يقوم التدليل على استغلال كل إمكانيات الدال الناتجة عن "حفر خط عمودي على سطح الكلام (...) ذلك الخط الذي يدركه النص من كثرة معالجته للدال"[6] .

و إن تمعنا أكثر في مصطلح التدليل (signifiance)، الموظف في كتابات بارت و كريستيفا و الوثيق الصلة بفكرة الصيرورة الدلالية، وجدنا أنه سيميائي النشأة، فهو تطوير لفكرة السيميوزيس (semiosis) التي ألح الفيلسوف الأمريكي شارل سندر بورس (Charles

---

1- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Paris, Le Seuil, 1974, p. 84

2- Julia Kristeva, Sémanalyse et production du sens, p. 216

3- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 84

4- Julia Kristeva, Sémanalyse et production du sens, p. 216

5- Roland Barthes, Le Grain de la voix, p. 74

6- Julia Kristeva, Semiotike, Recherche pour une sémanalyse, Paris, Le Seuil, 1969, p.p. 10-11

Senders Peirce)* (1839-1914) على شرحها لدى حديثه عن العلامة. إن السيميوزيس من منظور بورس هي الحركية و العمل الناشئان داخل العلامة، " إنها فعل أو أثر يشكل أو يستلزم تشارك ثلاثة فواعل هي العلامـــة و موضوعها و مؤولها "[1]. و مادام النص علامة (مشكل من علامات غير منتهية) فإن مظهر الحركة و الاشتغال داخله هي الدلالة. و من ثم يكون " اشتغال النص واضحا في إطار تلك الحركيات، فيتجه نص ما إلى التجريد، و يتجه نـــص آخـــر إلـــى التجسيد، و ما إلى ذلك من حالات "[2] .

إن هذه العناية التي أولاها كل من بارت و كريستيفا للدلالة هي من جهة تكـــريسٌ لمبـــدإ السيميوزيس الذي سعى بورس لإثبات تحققه في العلامة، و هي انتقاد، من جهة أخرى، لأعمال بعض البنيويين التي سعت لعزل الدلالة و شكلنتها و حصرها في دائـــرة اللســـانيات. و هـــي، بالمقابل، دعوة للنهوض بها (أي الدلالة) و تحريرها وزحزحة نظامها من خـــلال ســـيميائيات مهتمة بدراسة مسار إنتاج الدلالة و تشكلها ، و هو الفرع الذي أطلق على تسميته " سيميولوجيا الدلالة ".

أشرنا فيما مضي إلى دريدا و قلنا إنه أتاح للقارئ مطاردة الدلالة التي لا تنفك تهرب داخل النص الأدبي، وسبيله في ذلك " غزو النص من داخله و إعادة تشكيله "[3] بتقويض كل ما هـــو ثابت فيه و كل ما يؤسس لتقابلات ثنائـــية، كالمـــركز و الهامـــش، السطـــــح و العـــــمق ؛ النظام و اللانظام، المعقول و اللامعقول، المعنى و اللامعنى .... فتكون القراءة مسلّمة بانعدام المعنى المطلق، و هي قراءة تنظر إلى الأمام عكس " القراءة الناظرة إلى الوراء و التي تبنـــي تصورا عن معنى أصلي "[4]. و هي نفس القراءة التفكيكية التشريحية التي تدعو إلـــى التعامـــل الحر مع النصوص الأدبية و ترفض القرارات الحاسمة و المعاني الثابتة حيث " يصبح المدلول أثـــرا لا ينفـــك عـــــن السفـــر و التـــرحـــال عـــبـــر سطـــوح الـــدال دون بلوغ جوهـــره

---

*- اهتم هذا الفيلسوف منذ صباه بالمـــنطق و الكيمـــياء، شـــغل كذلك بالفلسفة و علم الجيولوجيا.عمل كأستاذ محـــاضر بجامعة هارفارد الأمريكية لمدة ست سنوات (1879-1884). وجدت فلسفته ضالتها المنشودة في السيميائيات حيـــث بحث كثيرا في العلامة، و عُرف بتقسيمه الثلاثي للعلامة: الممثل ، الموضوع، و المؤول.

[1]- Gérard Deledalle, charles S. Peirce, Ecrits sur le signe, Paris, Le Seuil, 1978, p. 133

[2]- Jean Fisette, Introduction à la sémiotique de C.S. Pierce, XYZ éditions, Montréal (Canada), 1990, p. 35

[3]- سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002، ص. 188

[4]- إبراهيم خليل، في النقد و النقد الألسني، دار الكندي للنشر و التوزيع، عمان(الأردن)، 2002، ص. 98

أو إدراك حقيقته، لأن حقيقته هي تبدل الدوال باستبدالها و تعويضها"[1] .

لا غرو أن تكون " مفارقة المعنى "[2] التي يقوم عليها النقد التفكيكي سببا ، إن لم نقل دافعا، في تحطيم الحدود الفاصلة بين دائرة الأدب و دائرة النقد عند أدباء و نقاد من أمثال بارت، كريستيفا و دريدا و آخرين، فلم يعد هدف النقد تفسيريا مثلما كان عليه فيما مضي بل صار إنشائيا و وصفيا على غرار الأدب، فالنقد التفكيكي نقد تقوم مفاهيمه على أساس العزل و التجزيء شريطة أن يركب في النهاية ما تم تفكيكه في البداية، فنكون إزاء عمل إبداعي من مستوى آخر يوازي العمل الأدبي الأصلي، و هو عمل لا يسعى في كل الأحيان لوضع العمل الأدبي في دائرة الضوء بل يلقي الضوء على اللغة المستخدمة في تفكيك العمل و هي لغة إنشائية واصفة.

تستلزم هذه المكانة الممنوحة للقارئ عند التفكيكيين نقض لفكرة حضور المؤلف وراء النص، و هي الفكرة التي ركز عليها الفكر الأوروبي القديم و الحديث، لأن ذلك الحضور" ما هو إلا حضور ميتافيزيقي ليس غير، (Metaphysical persence)، كحضور الكواكب أو النجوم الموهوم سواء بسواء كما هو معروف عند العلماء، فلا المؤلف موجود خلف النص و لا أجرم الكواكب موجودة خلف نورها في السماء"[3] . فإذا ما نسب عمل أدبي ما إلى مؤلف ما فإن ذلك سيعني إيجاد تحديد أخير له أو بالأحرى، إيجاد " مدلول نهائي له قد يغلق كتابته "[4]، غير أن العمل الأدبي مفتوح و متعدد، لا سبيل لإيقاف أو إنهاء دلالته لأن " اللغة هي التي تتكلم لا المؤلف، و هي الفكرة الرئيس التي تعيد للقارئ المكانة التي يستحقها "[5] ، و يكون تكلم تلك اللغة عبر بركان دائم الهيجان و الثوران. و هي الفكرة التي نجد لها أثرا في المحاضرة* التي ألقاها جاك درايدا في جامعة بروفنس الفرنسية بتاريخ 19 مارس 1998.

---

[1]- محمد شوقي الزين، تأويلات و تفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص. 235

[2]- وليم راي، المعنى الأدبي- من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ط1، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، 1987، ص.165

[3]- حلمي علي مرزوق- في النظرية الأدبية و الحداثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الأسكندرية، 2004، ص. 90

[4]- فانسان جوف، رولان بارت و الأدب، ترجمة محمد سويرتي، ط1، إفريقيا الشرق، 1994، ص. 88

[5]- م.ن، ص. 89

*- تحمل هذه المحاضرة عنوان: " بين الهاوية و البركان: اللغة. رسالة من شوليم إلى روزنزفايغ".

يدل " الهيجان و الثوران "[*] من بين ما يدل على خضوع الواقع للغة – عكس ما قيل في نظرية الانعكاس و النظرية التعبيرية- و يقتضي ذلك الخضوع تشظي الواقع و تنافره " على غرار اللغة التي يتجلى في حروفها و كلماتها و يتجلى بنسيجها و صورتها "[1] .

إن القراءة التفكيكية باعتبارها استراتيجية نصية قراءة اختراقية تستهدف إزاحة مركزية الذات وهدم منطق الحضور داخل النص، أي تقويض كل الأبنية العقلية استنادا إلى خلفيات فلسفية مخالفة للموروث الفكري القديم. يقول دريدا بهذا الخصوص " أستبعد نهائيا جميع مفهومات التراث الفلسفية مع إعادتي التوكيد على ضرورة الرجوع إليها عبر عملية تشطيب على الأقل "[2] .

خاضت التفكيكية في مسائل فلسفية كثيرة فعملت على نقد الفلسفة المثالية و أتباعها، و حرصت على إبطال مركزية العقل، و عنت بمفاهيم التغير و الصيرورة، الهوية و الاختلاف[**]، الحضور و الغياب...، فراح دريدا في فرنسا وغيره من رواد التفكيكية في أمريكا من أمثال هارتمان(Hartman) و ميللر(Miller) و بول دومان(P.Duman) راحو يدعون إلى القضاء على سلطة اللوجوس (Logos) التي يعود أصلها إلى الفلسفة اليونانية مرورا بفلسفة العصور الوسطى و الفلسفة الأفلاطونية المحدثة، و التي كانت " تعني فيما تعنيه العلة الأولى للوجود أو الوجود نفسه، أو العقل الفعال الذي يربط الحقيقة المطلقة بالإنسان، كما تعني الروح أو (كلمة الله)، كما جاءت في القرآن الكريم، أو السبب أو العقل كما جاء في قاموس أكسفورد، و كل هذه المعاني شاخصة إلى الحقائق الميتافيزيقية "[3] . كما راحوا يتحدثون عن نهاية عهد السيطرة الميتافيزيقية و توليه، معارضين التصور الذي بناه أرسطو طاليس حول الميتافيزيقا، و الذي أخذ به جمهور الفلاسفة بعده، بما فيهم فلاسفة عصرنا، و هو التصور الذي عد الميتافيزيقا علما لـ " الوجود من حيث هو كذلك "[4] .

---

[*]- استعمل الكاتب أميري فندي مصطلح «التفجير» في نصه الموسوم " ما بعد التفكيكية تفجير النص " الوارد بجريدة "الزمان" اللندنية بتاريخ 1 جوان 2001 (العدد 931 الصفحة 11) كبديل لمصطلح " بركانية النص "الذي استعمله التفكيكيون، وكمدخل لما بعد التفكيكية.

[1]- محمد شوقي الزين، تأويلات و تفكيكات –فصول في الفكر العربي المعاصر، ص. 206

[2]- عادل عبد الله، التفكيكية- إرادة الاختلاف و سلطة العقل، ط1، دار الحصاد للنشر و التوزيع و الطباعة، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، 2002، ص. 121

[**]- يمثل "الاختلاف (Différance) حجر الزاوية في فلسفة دريدا التفكيكية.

[3]- حلمي علي مرزوق، في النظرية الأدبية و الحداثة، ص. 89

[4]- عادل عبد الله، م.س، ص. 157

تُسقِط التفكيكية إذن التقاليد النقدية و العلمية من حسابها فتقلل من شأن الكاتب لترفع من شـــأن القارئ، لأن الكاتب طبقة أخرى تتراكـــم فـــوق طبقات أولى ، أو بالأحـــرى " هوية متشظية و أصداء متوالية لصوت نصوص متشابكة "[1] . أما القارئ فهو من يجمع الشـــظايا و يركـــب الأجزاء المشتتة بعد أن يفكك النص المكتوب إلى خلايا مختلفة و متفاوتة المنشأ. يشكـــل فـــعل " إعادة البناء (Reconstruction) " مرحلة لاحقة لفعل " التفكيك (Déconstruction) "، و هما مرحلتان لخصهما الباحث سمير سعيد في عنصرين اثنين أولهما التعرف و ثانيهما الاحتيـــال، فيقول شارحا كل عنصر على حدة :" العنصر الأول الذي يمثل مرحلة التعـــرف، و الإحاطـــة المطلقة بالنص أو الشيء المراد تفكيكه (...) إنها القراءة العميقة التي تستوعب القصـــد كلـــه، ظاهره و باطنه، و محمكه و متشابهه، ما يعنيه الخطاب و ما يمكن أن يعنيه أيضا، هي لحظة الحياد المسالمة التي يطمئن النص إليها خلال توغلها فيه حتى تمنحه مفاتيح كل شيء لديه، بل، حتى تغدو القراءة جزءا من الخطاب نفسه أو هي الخطاب على حد سواء. أما المرحلة الثانية، فهي مرحلة الاحتيال و المكر، فصل الدهاء و التأويل، إنها المرحلة التي تعمل على قلب مراتبية النص و الكشف عن عجزه و تناقضه، أو تناقضاته الداخلية، ثم و من خلال هـــذه الـــقـــراءة و حدها يبدأ النص بتفكيك نفسه بنفسه أي بتقويضه لبنيته العارضية الشكلية المخربة"[2] .

وسط ثنائية الكاتب / القارئ يفرض المكتوب نفسه، بل يحقق- في منظور التفكيكيـــين – ميلاد الثاني على حساب الأول، و يفلت من كليهما في منظور النقاد ما بعد الحداثيين. فبعـــد أن كان النص الكلاسيكي وحدة مغلقة على ذاتها (وحدة لغوية مضافة إلى وحدة دلالية)، و بعد أن كانت الكتابة مستقلة تمام الاستقلال عن القراءة ؛ أصبح النص ما بعد الحداثي متوترا، و صار ينظر إليه على أنـــه " مقطع من لغة متمفصلة وسط تموقعات لغوية "[3] ، فلـــم يعـــد منتوجـــا (Produit) بل أصبح إنتاجا (Production)، بمعنى أنه لا يقبل نهاية لأنه يتخذ من الدال لعبة لا حدود لها ، و يمنحه أولوية على المدلول ليصبح النص نتيجة لذلك متحررا مـــن كـــل تبعيـــة و مستعصيا على التأويل. و لم تعد القراءة مجرد عملية استهلاك للنص بل صـــارت بـــدورها إنتاجا للنص و كتابة.

---

[1]- محمد شوقي الزين، تأويلات و تفكيكات – فصول في الفكر العربي المعاصر- ، ص. 191

[2]- سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، ص. 64

[3]- ورد هذا التعريف الخاص بـــ رولون بارت في الموسوعة الكونية (Encyclopaedia universalis) في المقال الموسوم: النص " نظرية لـــ" (" Théorie du " Texte) (يعود تاريخ صدور الموسوعة إلى الفترة الممتدة من1968 إلـــى غاية 1975 ليعاد طبعها عام 1989). لمـــزيد مـــن التفصـــيل ينـــظر إلـــى المجلة التـــالية : Anne Marie Boisvert, Littérature électronique et hypertexte, In « La revue des ressources », Jeudi 24 octobre 2002, p. 2

تراجع النص الكلاسيكي الذي تبنى نظاما خطيا (بداية- وسط- نهاية) ليفسح المجال لنص معاصر يتصف نظامه بأنه " متقطع و مشجر، أي أن الدال يحيل على دال آخر بصفة غير منتظرة مانحا القراءة معاني متعددة لم يضعها المؤلف بالضرورة في حسبانه و تقوم تلك القراءة على أنقاض قراءة غير متعددة "[1] .

بمقتضى كل ما قلناه ينظر دريدا إلى النص على أنه " آلة اخـ(تـ)لافية (Differeti(a)l) مُشَوَّشَة و مُشَوِّشَة (لا شيء واضح بذاته، بل الكل يتخبط في عماء) و سيكيزوفرينية البنية الوظيفة، لا تتكلم عن الواقع إلا بسحقه و محقه و لا تعبر بدال إلا بتوزيعه و تشتيته و لا تعبر عن مدلول إلا بتأجيله و إرجائه"[2] .

و في نفس السياق يعتبر بارت النص " نسيجا "[3] و يرى أنه " متعدد و هذا لا يعني أنه متعدد المعاني فحسب، بل يستكمل تعدد المعنى ذاته : تعدد غير قابل للتبسيط (و غير مقبول فحسب). ليس النص تزامنا للمعنى ، بل هو مرور و عبور. فلا يمكن أن يكون خاضعا لتأويل و لو كان التأويل حرا، إنما يخضع لانفجار و تشتت "[4] .

أما كريستيفا فتنظر إلى النص على أنه " جهاز عبر لساني (Translinguistique) يعيد توزيع نظام اللسان بربطه بالكلام التواصلي ، بهدف تحقيق الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة و المعاصرة "[5] ، و هو ممارسة دلالية " مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبه داخلها بواسطة اللسان"[6] .

يشكل النص المفتوح، المتعدد و المضطرب نقطة التقاء التفكيكيين و أصحاب سيميولوجيا الدلالة ، و كذا نقطة انطلاق أعمال -إن لم نقل إبداعات - نقدية اهتمت أكثر ما اهتمت بتتبع مغامرة الدال و مفارقة المعنى المفترض تحققهما في النص، فسعت إما لدراسة تشريحية للنص أو لتحليل دلالي له، ليغدو النص مادة خامة ينبغي تفكيك أجزائها بغية منح هيئة افتراضية لها أو " ليغدو موضوعا ديناميا يبحث فيه التحليل الدلالي مستفيدا من السيميوطيقا و التحليل النفسي و العلوم الرياضية و المنطقية و اللسانية "[7] .

---

[1]- Anne Marie Boisvert Littérature électronique et hypertexte, p. 02

[2]- محمد شوقي الزين، تأويلات و تفكيكات – فصول في الفكر العربي المعاصر، ص. 204

[3]- Roland Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Le Seuil, 1973, p. 100

[4]- Roland Barthes, Le bruissement de la langue, Essais critiques IV, Paris, Le Seuil, 1984, p. 75

[5]- Julia Kristeva , Semiotike : Recherche pour une sémanalyse , p. 52

[6]- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991، ص. 14

[7]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001، ص. 21

و مهما يكن من أمر فإن الأساليب و الطرائق المنتهجة في القراءة التفكيكية للنصوص أو في التحليل الدلالي لها أساليب و طرائق يشوبها الاضطراب و التغّيرُ شأنها في ذلك شأن النص المعاصر أو بالأحرى شأن الكتابة ما بعد الحداثية التي بينا في صفحات هذا المدخل أنها كتابة مشتتة و مضطربة المعالم و الملامح.

ما سعينا لإثباته لدى تطرقنا لبعض آليات النقد التفكيكي و سيمولوجيا الدلالة هو ظهور نقد ما بعد حداثي متسم- كغيره من مظاهر النشاط الفكري و الجمالي التي طبعت العصر –بالتشتت و الفوضى و الانقطاع ، فهو في ذلك أقرب ما يكون إلى الأدب – و هو لصيقه - في التعامل مع إنتاجات نصية يجدر بنا تسميتها بالمغامرات السردية إذا ما كان حديثنا منصبا حول الكتابة الروائية ما بعد الحداثية، و هو ما لفتنا إليه الأنظار في مقدمة بحثنا.

و ما دمنا قد ركزنا على الكتابة ما بعد الحداثية في مدخلنا، الذي نروم توظيف بعض ما جاء فيه لاستكمال ما تبقى في بحثنا من فصول، مادام الأمر كذلك لا نرى مانعا في إيراد فقرة استقيناها من كتاب مارك غونتار " الرواية الفرنسية ما بعد الحداثية " قصد تلخيص أهم ملامح تلك الكتابة المعاصرة المتمحورة حول العناصر التالية :" الانعكاسية الذاتية ؛ التناصية ؛ تداخل الأجناس ؛ التهكم ؛ تعدد الأصوات، حصول اللاتجانس، عدم نقاء الشفرات، السحرية الميتافيزيقية، عدم التحقق ؛ تحطيم الوهم التقليدي ؛ عدم التعيين ؛ إبطال التاريخ و الطوباويات التحررية الكبرى، عودة المرجعية و ذات التلفظ (في شكل متقطع و بذاتية مُسرِفة)، رفض الهوة بين الذات و الموضوع ؛ مشاركة القارئ في تقديم معنى للعمل ، عودة للأخلاقي ؛ خطاب سردي أكثر " وضوحا " ؛ إعادة تحيين الأجناس القديمة و مواضيع الماضي، تهجين ثقافة النخبة مع ثقافة الجماعات "[1] .

إن أقل ما يمكن قوله عن المؤلفات ما بعد الحداثية هو أنها كتبت على شاكلة مؤلفات الأدب القديمة فكثرت فيها الاقتباسات و التضمينات و الإشارات، و تفاوتت فيها اللغات و تداخلت الأجناس و تباينت المضامين. و لعل في ذلك تجاوز لمراحل الالتزام التي عرفها الأدب في فترات طويلة من مساراه الملتوي المديد. و يحدث أن تتوفر شروط تلك القطيعة عند أديب واحد مر أدبه بفترات متعددة و متباينة، و عرفت تجربته الأدبية انعطافات شكلا و مضمونا.

قد يكون محمد ديب أشهر أولئك الأدباء المخضرمين في الساحة الأدبية الجزائرية على أقل تقدير، فقد كان مواظبا على الكتابة منذ بداية الخمسينات من القرن الماضي إلى غاية مطلع

[1]- Marc Gontard, Le roman français postmoderne- une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

الألفية الثالثة. بدأ مشواره الأدبي بروايات واقعية، لينتقل إلى روايات خيالية بعد تحرر الجزائر من نيران المستعمر الفرنسي، ليختتم مشواره الطويل بعملين لا مثيل لهما في سلسلة أعماله الكثيرة التي طالت الرواية، الشعر، القصة، الحكاية، المسرح، الكتابة الصحفية. إن الأمر يتعلق بـ "سيمرغ " و " لايزة ". فقد عمد ديب إلى جمع الأجناس في هذين العملين المستقلين في شكل فسيفساء أدبية، كما عمد إلى جمع نصوص كثيرة متباينة عن بعضها البعض بشكل ملفت للنظر.

إن اهتمامنا سيكون منصبا على " سيمرغ " كعمل نفترض أن يكون ديب قد وظف فيه بعض ملامح الكتابة الروائية ما بعد الحداثية، مكتفين بتتبع و دراسة مواطن التقرير و الإيحاء التي تنطوي عليها نصوص العمل الأدبي، محاولين ممارسة قراءة دلالية للنصوص بهدف اقتراح علاقة جامعة بينها. و ستكون البداية إذن من النص الإطار لننتقل بعد ذلك إلى النصوص الأخرى التي ينطوي عليها العمل، و ذلك ما سنحاول تحقيقه في الفصل الأول من بحثنا.

الفصـــــــل الأول:

التشـــــكل العـــام

للدلالـــــــة في " سيـــمرغ "

" بقي لدينا شيء كثير نسترده من ماضينا،
من ذواتنا "

(محمد ديب، " لايزة "، ص. 107)

يندرج العمل الذي نقترح قراءته في هذا الفصل ضمن الأعمال الأخيرة التي أنهى بها الأديب الجزائري محمد ديب مشواره الأدبي. إنه عمل يستوقف انتباه القارئ من لحظة تصفّح عنوانه الذي يحيل إلى أكثر من سؤال. فهو يحيل إلى الموروث الفلسفي الروحاني و إلى التّراث الفكري العقائدي. كما يحيل إلى خلاصة حياة حافلة بتجارب عدّة تعدّدت مصادرها، وتنوّعت

مظاهرها. حياة شكّل فيها موضوع البحث عن الذّات هاجسا قويّا، وكان لفن الأدب فيها حصّة وافرة قوامها الإبداع الغزير، والإنتاج الكثير.

يقترن العنوان الذي اختاره ديب لعمله باسم فارسيٍّ يدلّ في جملة ما يدلّ على اسم الإله "سيمرغ"، وعلى الرقم ثلاثين "سي مرغ". فما من شكّ في أن العمل الموضوع بين أيدينا للقراءة عملٌ رمزيٌ تبدأ رمزيته من عنوانه، حيث يستحضر الطائر الأسطوري، أو ما كان يعرف قديما بملك الطيور[1]، الرحلة الفلسفية لابن سينا (ت.428هـ/1007م) في كتابه "رسالة الطير"، وكذا الرحلة الصوفية لفريد الدّين العطّار(ت.627هـ/1220م) في كتابه "منطق الطير".

سواء أكانت رحلة البحث التي أرادها ديب فلسفية أم صوفية فإنها جاءت محصلة لعمر مديد (ثلاث وثمانين سنة) وحياة أساسها التّرحال و الاغتراب والالتزام الأدبي.

فبين الحنين إلى الوطن الأم و ومرارة (أو متعة) الاغتراب، وبين رحلة مطاردة الذّات ورحلة الهروب عنها، وبين الولع بتقليد الغالب والولع بمعاداته. بين كل هذا وذاك لا سبيل لإرساء سفينة ديب الأدبية، لا سبيل لإرسائها بحيث يوضع المنبوذ وراءها والمحبوب أمامها.

إذا كان السيمرغ يرمز عند ابن سينا إلى الملك المُخَلّص، أو بالأحرى إلى ملهم الفلاسفة ومُنجدهم، وإذا كان يرمز عند العطّار إلى ذات الإله التي يحترق الصوفيون شوقا للفناء فيها، فإنه يرمز عند ديب إلى إله - على غرار ما كان سائدا في اليونان القديمة- يصبّ في ذاته خلاصة زهده الإبداعي، يشكو إليه ضعف حيلته في رحلة البحث عن الذّات التي أثقلت سنينه وأرهقت فكره، ويستغيث به في فكّ حصار غربته التي طال ليلها، غربة لازمته في ديار النّاس وديار ذويه، وأملاها عليه التّرحال والاستقرار، وغربة أبكته وأسعدته، فكتبها وأحسن كتابتها.

أيكون السيمرغ مُلهِما لديب بنفس القدر الذي ألهم ابن سينا، وغامرا له كما غمر العطّار؟

أن يكون لديب عمل - هو من أواخر أعماله- و أن يهبه اسما أسطوريا مميَّزا فذلك مردّه شوق النّوى الذي ما فتئ يلازم الكاتب الزّاهد ويغريه كلما تقدّم به السّن و خطت ريشته خطوة في المجهول: شوق إلى الوطن و الاغتراب، و إلى الذّات والغير، وإلى الصّبا والكبر، وإلـــى الماضي والمستقبل، وإلى الفناء، وإلى المجهول.

ما تطلّع إليه ديب هو ما قد يتطلّع إليه الفيلسوف المتصوّف، على الرّغم من نفور الكلمتين عن بعضهما البعض. أما فلسفته فتقع وتنشأ على أنقاض ما خيّب حياته وما أسعدها (الطفولة، البؤس، الاستعمار، الاستقلال، الاغتراب، الإقصاء، العنصرية، العولمة، العنف، الكبر،...). أما

[1] - فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002، ص. 62

تصوّفه فيلوح في أفق حياته الأدبية التي عرفت الالتزام والحياد والمواظبة. ليس من الغريب إذن - في اعتقادنا - أن يقع اختيار ديب على عنوان رمزي- "سيمرغ Simorgh"- اتّخذه كلافتة يُبعد بها ما هو قريب ويقرّب ما هو بعيد. وليس من الغريب أن يجعل العنوان نفسه يتصدّر العمل، مطلقا بذلك اسم الكلّ على الجزء، على غرار ما كانت تفعله نخبة من الكتّاب القدماء. ولا يُستبعد أن يكون لتقلبات الدّلالة المُرفقة بالعنوان الرّمزي علاقة وثيقة بـــ"انحراف الدّال" (l'oblicité du signifiant) [1] في حدّ ذاته. وهذا ما نسعى لتأكيده أو نفيه في مباحث هذا الفصل.

[1]- Roland Barthes, S/Z, Éditions Le Seuil, coll, « Point Essais », Paris, 1976, p. 113

المبحـــــث الأول:

دلالات النـــــــص

الإطـــــــار

" نسكن خيمة الترحال،
المسيرة التي لا نهاية لها"

(محمد ديب، " سيمرغ "، ص. 184)

أول نص يتصدر كتاب ديب - كما قلنا آنفا - هو " سيمرغ" (simorgh)، وهو نص أدبي يغلب عليه الطابع الحكائي، يسرد فيه الراوي وقائع رحلة عجيبة ومضنية تُقدِم عليها طيور الأرض جميعا بحثا عن السيمرغ ، حيث امتلأت السّماء بأسراب هائلة من الطيور التي لم يسبق وأن التقت مع بعضها البعض، والتي لم يَحِن فصل تجمّعها بعد. تولّد عن ذلك الالتقاء حلول اللّيل على الأرض في عزّ النهار بسبب احتجاب الشّمس عن الأنظار. انطلقت كلّ الطيور ملبية النّداء صوب مكان مجهول لا مكان فيه للاحتمال، جاعلة قلوبها أبصارا تهتدي بها.

يبدو الرّاوي لأول وهلة مجرّد شخص متفرّج تتملّكه كافة ملامح ذلك المشهد المثير، إلا انه سرعان ما يصبح طائرا بعد انضمامه إلى ركب الطّيور المرتحلة، ليجد نفسه ناجيا من الهلاك الذي أصاب معظمها نتيجة السّفر الطويل والمخاطر الكثيرة. إلا أنه لم يبق من جسمه ومن أجسام رفقائه الإحدى عشر سوى الرّيش والعظام.

تتمكّن الطيور الاثني عشر من الوصول إلى مدينة السيمرغ وكلّها أمل في أن تحظى بمقابلة السيمرغ نفسه ناسية كلّ ما ألّم بها من آلام و مشاق في الطّريق طامعة في عهد جديد.

يَبِيتُ الرّفاق على تلك الحال منذ لحظة وصولهم في اللّيل إلى غاية بزوغ نور اليوم الموالي دون أن يعيرهم أحدٌ اهتماما. لكنهم يتسلّحون بمزيد من الصّبر - الذي لم يكن ليضاهي ما قاسوه في رحلتهم- ويتفاءلون أكثر برؤية السيمرغ. يزداد أمل الرّفاق الإثنى عشر بعد خروج أحد الحجّاب إليهم واصطحابهم إلى قصر السيمرغ، وفي تلك الأثناء يزداد قلب الرّاوي خفقانا مفكّـرا في الطّيور التي هلــكت في الطريق و مُشهِدا نفسه على ما قدّمته من تضحيات في سبيل رؤية السيمرغ.

يبادر الرّاوي الحاجب بكلام في جوٍّ هيمن عليه الصّمت ليعبرعن امتنانه وامتنان أصحابه للسيمرغ ويؤكد رغبتهم في مقابلته، إلا أن إجابة الحاجب تكون في شكل أسئلة يطبعها اللّوم والمعاتبة حيث قلّل من شأن المغامرة المجنونة التي أقدمت عليها الطّيور و استاء من جرأة كائنات لا قيمة لها أصلا. وبعد تردّد كبير أجاب الرّاوي الحاجب بصورة صريحة أعلن من خلالها عن رغبته هو ورفاقه في مبايعة السيمرغ ملكا للملوك، وهي رغبة يعتقد الرفاق الإثنى عشر أنها ستنال قبول السيمرغ نفسه. حملت تلك الإجابة الحاجب على الامتناع عن الكلام واقتياد جماعة الطيور إلى غرف كثيرة متتالية لا تكاد تنتهي. وكان شعور الخضوع والخشية يزدادان كلما تقدم الغرباء إلى الأمام إلى أن بلغ ذروته في آخر غرفة أوصلهم إليها الحاجب، وهي غرفة يغمرها الضباب والغمام والحجب التي لا سبيل لاختراقها. غير أن الحاجب أخذ يكشف الستائر الواحد تلو الآخر إلى أن وصل إلى آخر ستار فرفعه تاركا الرفاق وحدهم أمام

مرآة أبهرهم مشهدها. و ما زاد من ذهول وحيرة الراوي اكتشاف غياب صورته في المرآة وسط صور رفاقه الإحدى عشر، لكنه يدرك بعد ذلك أن ما وقع لصورته قد وقع لصورة كل رفيق من رفاقه على حدة. وآخر ما يتراءى للراوي من ملامح ذلك المشهد المريع شيء عجيب متغير و متحرك من طبيعة قريبة إلى غيره وبعيدة عنه. لكنه يكتشف بعد فتح عينيه جيدا أن الشيء القادم نحوه شخص مبتسم. ولم يكن ليصدق ما رآه، لقد رآه هو، رأى نفسه. إنه هو السيمرغ نفسه.

أعقب ديب نصّه الحكائي بمجموعة خواطر- تندرج في نفس العنوان المشار إليه سلفا - حيث راح يقف عند معاني كلمات من قبيل الافتراضية (virtualité) والقصيدة (poème) والموسيـــقـــى (musique)، مؤكدا على استحالة حصر مفاهيم تلك المسمّيات وغيرها في أسماء دون أخرى، فمهما تعدّدت الابتكارات الاستعارية فإن المفهوم يقوم دوما على نقيضه. والمرآة تُوهم الذّات أن ثمة ذاتا أخرى تراقبها من الجهة المقابلة. ومثلما ترى الذّات نفسها في المرآة فإنها ترى نفسها أيضا في القصيدة، لكن المرآة في هذه الحالة مرآة مظلمة.

تحمل الموسيقى صاحبها وسامعها من فكر عقلي إلى فكر سحري، فتقتادهما بعيدا إلى حيث يعمّ ضباب الميتافيزيقا، إلى حيث يتحقق الضياع، وتنام الرغبات.

أما الافتراضي المرادف للاستنساخ فيحمل في طياته ملامح الجنون، فالإنسان وهو يسعى للفرار من قدره يسعى في الحقيقة للفرار عن ذاته، أو بالأحرى يعاني من علةٍ مرجعها ذاته، فيعتقد مع كثير من القناعة أنّه وجد منفذ الخروج منزّلاً نفسه إلى درجة دنيا في لعبة تفوق خسارتها ربحها.

أمّا وقد أوجزنا ما جاء في النّص الأوّل من الكتاب، نحاول الآن تتبّع مسار رحلة الدّال في النّص الإطار، دون أن نزعم الإحاطة بملفوظات النّص إحاطة شافية وافية، علما أننا سنعمد إلى إقامة حبال صلة بين الدوال بعضها البعض.

• دوال النّص الحكائي: رحلة البحث عن الذّات

يقول ديب في مستهل نصّه متحدثا عن الطّيور: " أخذت تمرُّ وتمرُّ فوق الأرض وليس على مبعدة منها"[1]. يستلزم فعل المرور الوارد في هذه الجملة حركيّة كبيرة ناجمة عن رغبة ما عند الفاعل أو تخوفا معيّنا أو عادة موسميّة (موسم هجرة الطّيور)، لكن فعـــل المرور متبوع

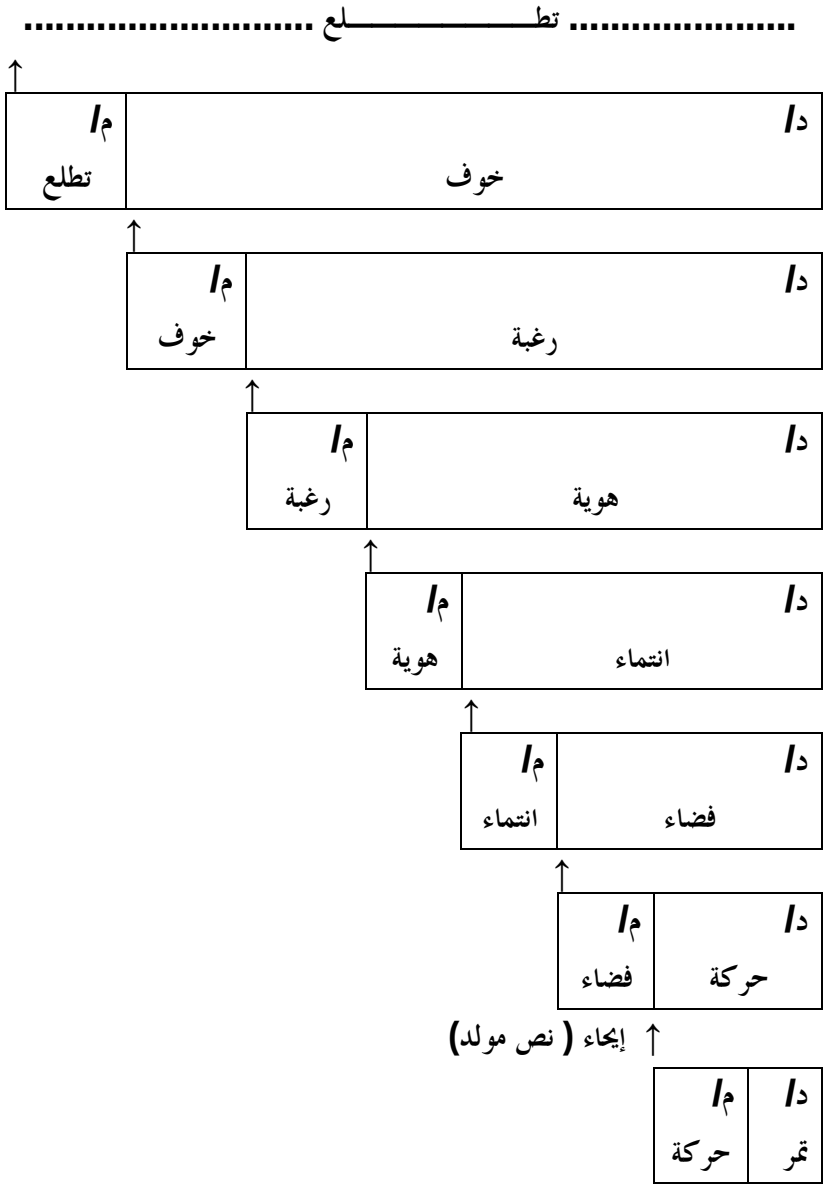
[1]- Mohammed Dib, Simorgh, Éditions Albin Michel, Paris, 2003, p. 09

بظرف مكان تليه أداة نفي تحمل دلالة الاستثناء. لم تكن أسراب الطّيور المارّة على مبعدة من سطح الأرض حيث يتواجد الرّاوي. لكن لما هذا الجنوح إلى الأرض عند كائنات كيّفت أجسامها مع فضاء الجوّ؟ أهو تذمّر من الشّمس أو حنين إلى رمز الولادة والفناء؟.

يحيل فعل المرور في الجملة السّابقة إلى فضاء مكانيٍّ، ويحيـــل الفضاء بدوره إلى نزعـــة فطرية كامنة في الفاعل. وتمثيل ذلك هو كالتالي:

تمـــــــــــرّ (دال)	← حركة (الطيران) [دال]	← هوية (دال)
	← فضاء (الجو) [دال]	← انتماء (دال)
	← هجرة[دال]	← رغبة (دال)
	← فرار[دال]	← خوف (دال)
	← عادة [دال]	← طبيعة (دال)

يحيل الدّال الأوّل إلى مجموعة دوال تحيل بدورها إلى دوال أخرى فتتشكّل عندنا سلسلة من الدوال غير المنتهية، ويمكننا أن نعيد صياغة المخطط التّبسيطي السّابق اعتمادا على محوري التقرير والإيحاء وفكرتي النّص الظاهر والنّص المولّد التي سبق وأن أشرنا إليها في المدخل النّظري لهذا البحث. ويكون تمثيل المثال السّابق كما يلي:

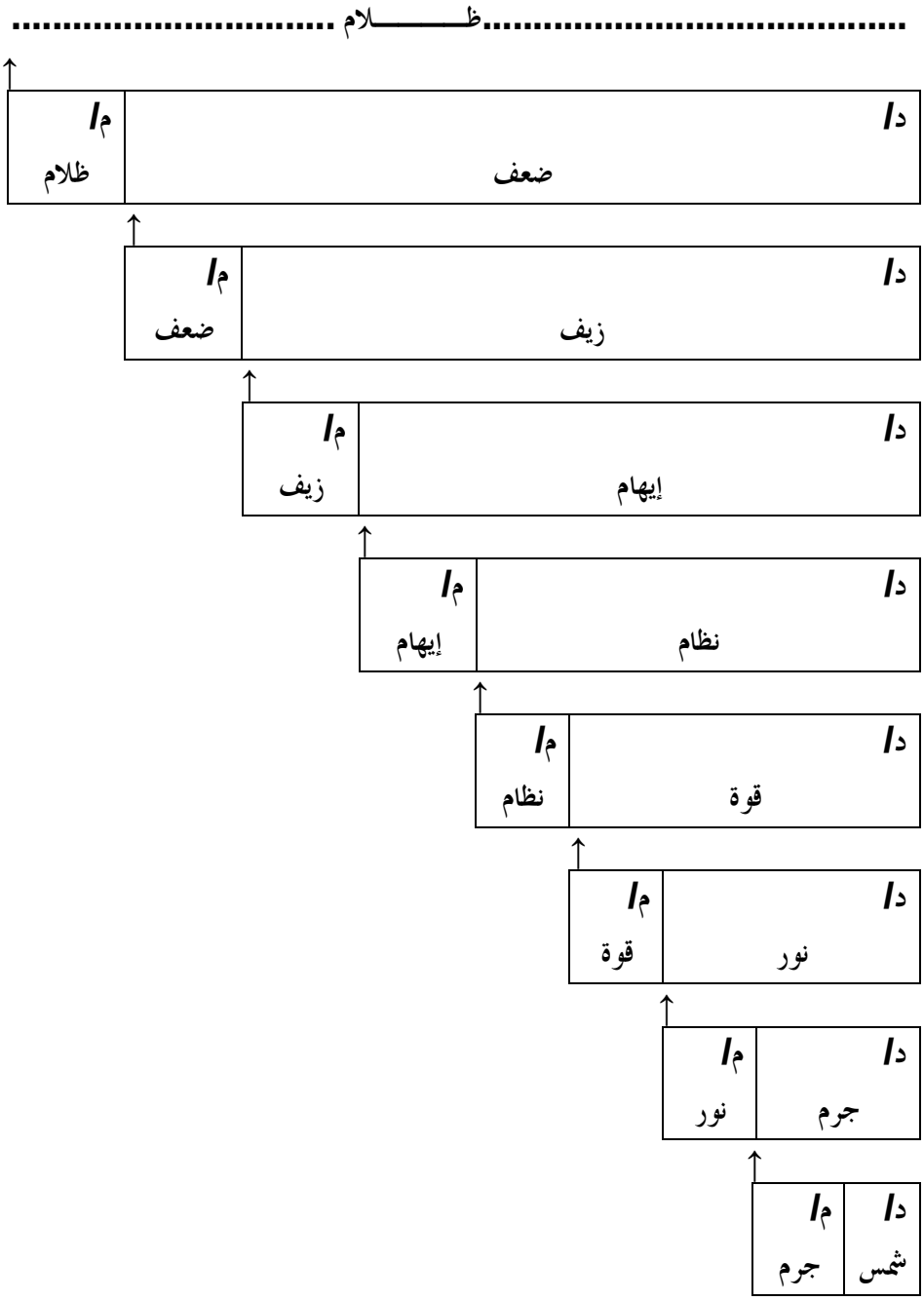


و مثلما تحدّث ديب عن الأرض وجعل منها معلما لفعل المرور فإنّــه يصف الشمــس قائــلا: " شمس قديمة العهد في البلاهة"[1].

إن الشمس باعتبارها جرما سماويا تستدعي وصفا معنويا عند ديب. ففضلا عن كونها قديمة من حيث النّشأة فإنها قديمة أيضا من حيث صفة البلاهة، بل إن صفة البلاهة ثابتة فيها منذ نشأتها الأولى.

قد يرادف ذلك الجرم السماوي الثابت عند ديب دوال من قبيل: نور؛ قوة؛ نظام؛ إيهام؛ زيف؛ ضعف؛ ظلام؛... وتمثيل ذلك هو كالآتي:

[1]- Mohammed Dib, Simorgh, p. 09



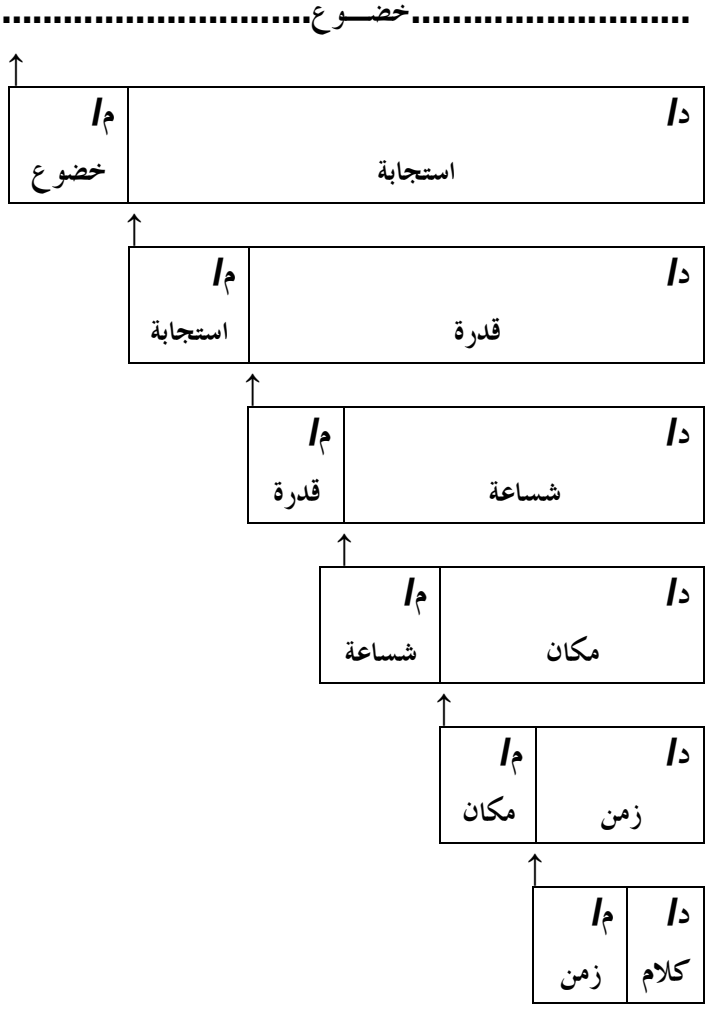
يستلزم فعل المرور و فضاؤه دافعا أو منبها: "شيء ما قد تكلم في مكان ما، قد كلمهم جميعا. لم يكن الأمر ممكنا، مع ذلك سمعوه. الكلام كان من بعيد، وهم يركضون من بعيد، عاليا في السماء"[1].

يدل فعل الكلام في الملفوظ السابق على فعل النطق الذي هو من سمة البشر. لكن أن يتحقق الفعل في زمن محدود ومكان غير محدود (فضاء لا نهاية له) وأن يُترجم إلى استجابة فـــورية فذلك من قبيل العظمة. لذلك يقودنا فعل(الكلام) إلى دوال أخرى من مثل: نطق؛ زمن؛ مكـــان؛

[1]- Simorgh, p. 10

شساعة؛ قدرة؛ استجابة؛ خضوع؛...

وتمثيل ذلك هو كالآتي:

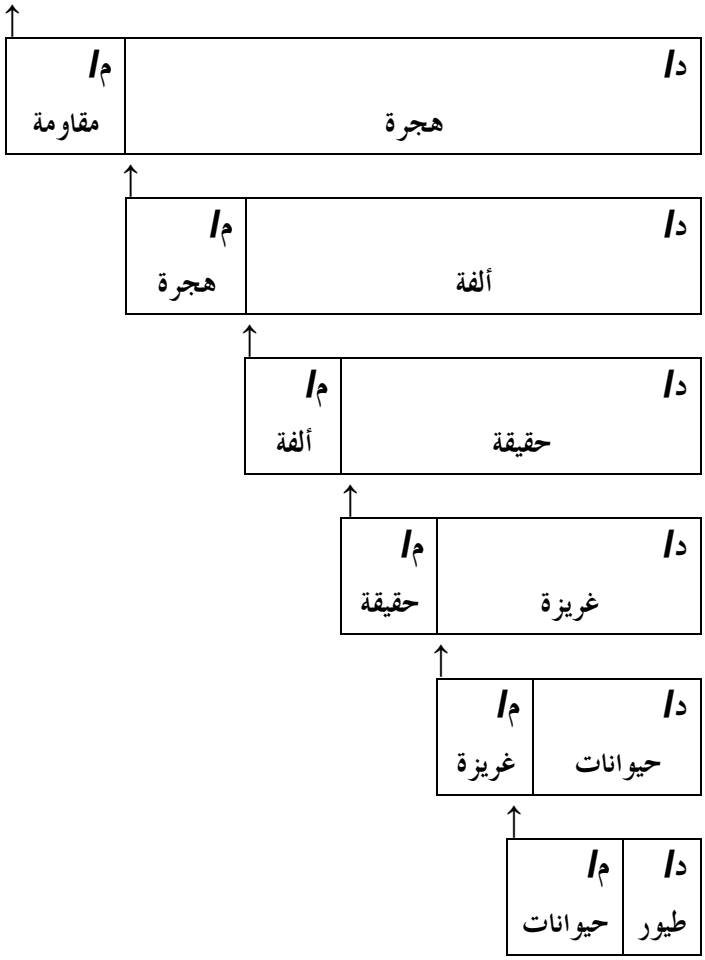


لكن الحركة ودافعها متناقضان ظاهريا: " طيور لم يعاشر بعضها بعضا أبدا، بل كانت تتقاتل فيما بينها، ذهبت جنبا إلى جنب. لا، لم يكن الأمر طبيعيا. حتى أن الفصل لـــم يحـــن بعد "[1].

الطيور في دلالتها التقريرية تحيل إلى قسم من الحيوانات متمتعة بأجنحة، ويحكمها هي أيضا قانون الغاب (أي البقاء للأقوى). لكن ما الذي سوف يحدث لو اجتمعت طيور الأرض جميعا ووحّدت كلمتها على الهجرة في فصل لم يكن يوما فصل هجرة (الصيف) ؟ قـــد يوحـــي ذلك الدال (طيور) إلى بعض المـــدلولات نذكر منها: حيوانات؛ غريزة؛ حقيقة؛ ألفة؛ هجرة؛ مقاومة؛...

[1]- Simorgh, p. 11

يمكن تمثيل ذلك كما يلي:

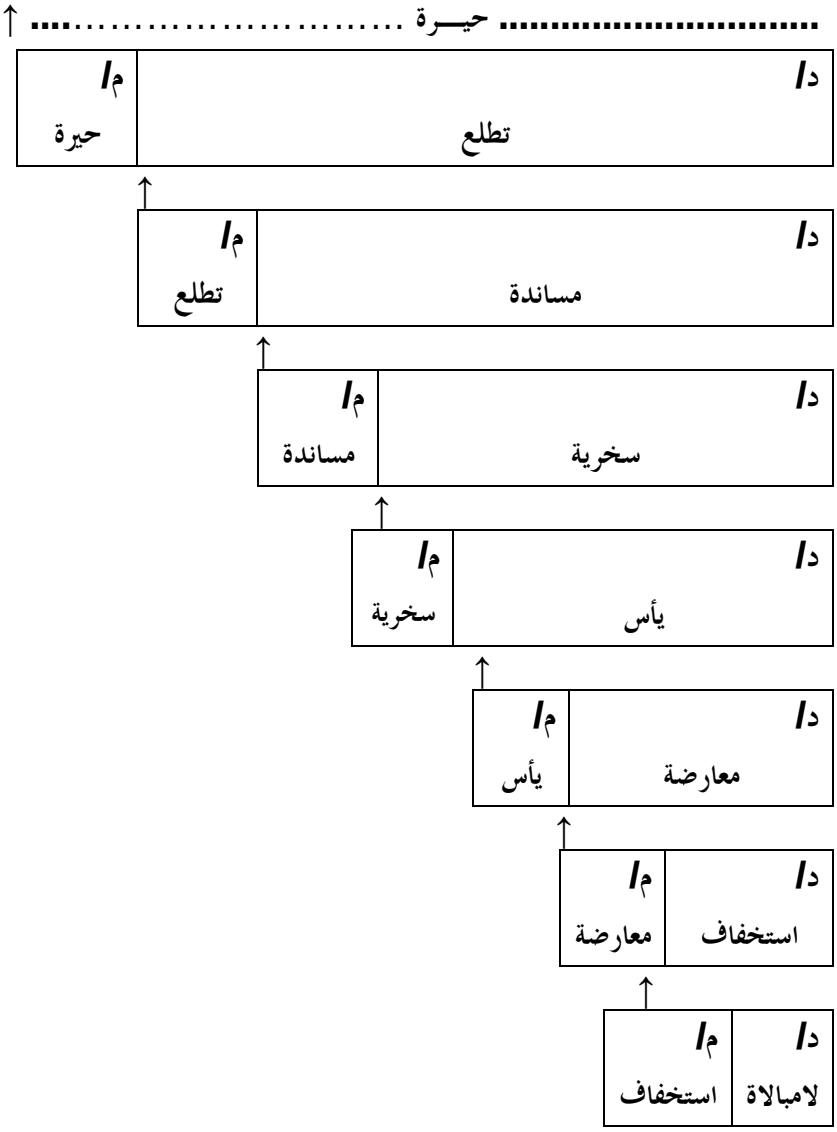


يتحدث الراوي على لسانه قائلا: " لمعت الشمس وعاد إليها بريقها كما كان الحال في الماضي. كما لو أن أمرا لم يحدث. لست مباليا بكِ، كما لو أن أمرا لم يحدث. احتفظ نور النهار بشيء من العتمة، بحلكة كسته من على الظاهر. بيد أنها، أي الطيور، ذهبت بعيدا. راحت تركض آخذة معها ظلالها بعيدا إلى حيث يستحيل أخذها. ذلك ممكن حقا أمنحكم تذكرتي. تركض مخلفة دائما ظل ظلها وراءها. أتان منتسبة إلى حيوانات صغيرة تفر تاركة ذيلها وراءها. تترك في قلبك ما يشبه الأمل واليأس"[1].

يقف الراوي متفرجا على مشهد الطيور المحير موجها لومه إلى الشمس، مؤكدا أنه ما أعارها يوما اهتماما. يتطلع، مع كثير من التردد، إلى ما ينمي عزائم الطيور ويحملها إلى الأمام، ويستخف بشيء من الجدية مما تنازلت عنه وخلفته في طريقها الطويل.

[1]- Simorgh, p. 13

نفترض أن تنطوي (لامبالاة) الراوي على مدلولات عديدة نذكر منها: استخفاف؛ معارضة؛ يأس؛ سخرية؛ مساندة؛ تطلع؛ حيرة؛... .وتمثيل ذلك كما يلي:



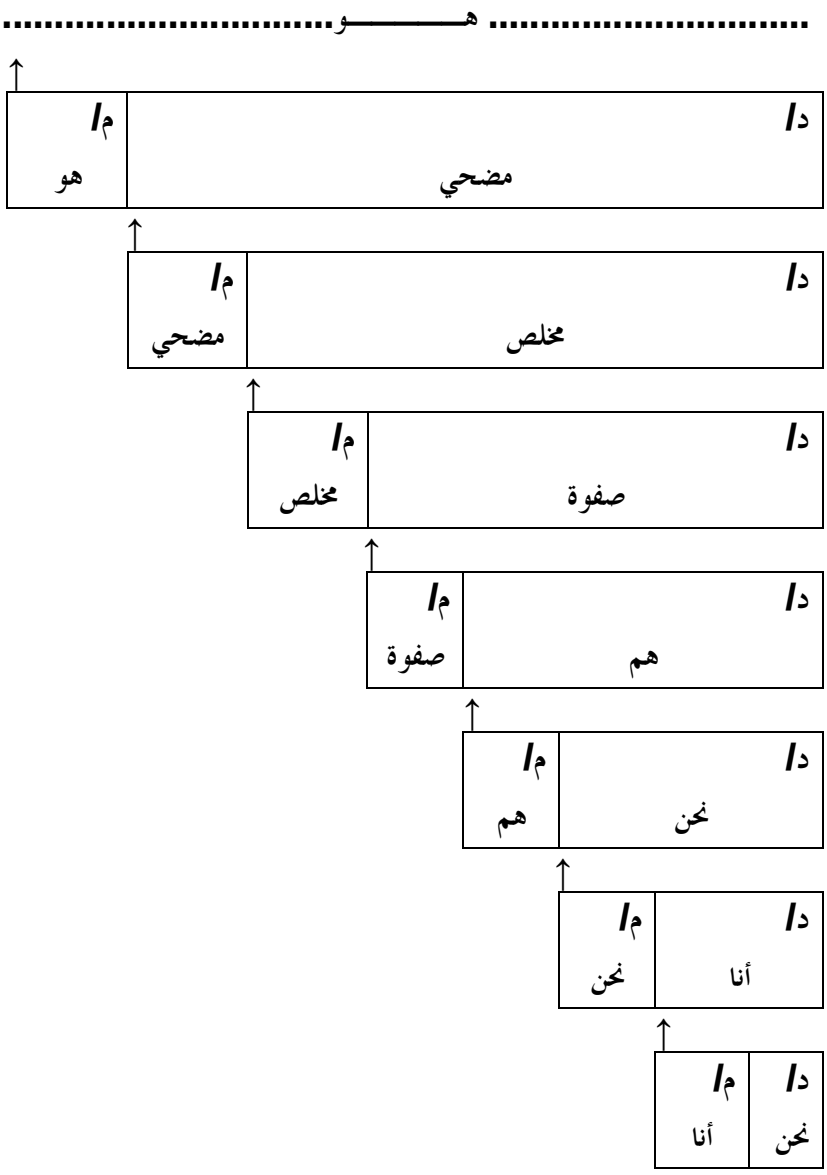
يغير الراوي موضعه ويبدل خلقته، فيقول: " مدينة السيمرغ هنا. وهاهم هنا. من هم؟ نحن! نحن كإوز العاصمة، كما سبق للقدماء أن قالوا "[1].

أن يلتحق الراوي بركب الطيور ويقاسمها نصيبها من المشقة بعد أن كان مجرد متفرج معلق على ما كان يراه من الأرض، فإن ذلك يدل على تطلعه إلى الرقاء الذي طالما نشدته الطيور، وطالما فُضلت به عن غيرها من المخلوقات، بحكم تمتعها بأجنحة تعرج بها عاليا، بعيدا عن موطن الذل والعناء. وينسب الراوي لجماعة الطيور، التي ينتمي إليها، ما نسب قديما لطيور الإوز التي أنقذت روما النائمة من " غارة ليلـــية شنها الغاليون (les Gaulois) لتقدّم قربانا

[1]- Simorgh, p. 13

لإلهة الزواج الرومانية جونون (Junon) و يحتفظ بها في الكابيتول (Le Capitole)"[1]. أيكون الراوي من فئة المخلصين وهو المحتاج إلى من يخلصه ويخلص أبناء جلدته مما هم فيه؟ أيصلح أن يكون آملا وقربانا في الوقت ذاته؟

تحتمل " نحن" الواردة في الملفوظ السابق دوال من مثل: أنا؛ نحن؛ هم؛ صفوة؛ مخلّص؛ مضحي؛ هو؛... .يمكننا تمثيل ما قلناه كما يلي:



يلقي الراوي طلة على ما حل به هو ورفقائه فيقول:" بقي منا اثنا عشر من آلاف الذين ذهبوا. ماذا؟ أصحح ما كتبته: من ملايين الملايين، بالأحرى! يا للهيـــئة التي أبـــدو عليـــها أنا كذلك. تبًا! كالإحدى عشر البقية. فراخ بائسة حقيرة، بي يصل عددها اثنى عشر، تحمل ريشـــا

[1]- Nouveau Petit Larousse Illustré, Librairie Larousse, Paris, 1949, p. 710

فوق العظام، تتخذ من ذلك الفجر البازغ معبرا لها "[1].

وقع اختيار الكاتب على العدد اثنى عشرة وهو عدد أصغر بكثير مما اختاره العطار في منظومتـــه " منطق الطير"، حيث وقف المتصوف الفارسي " على العدد (ثلاثين) حتى يستطيع استخدام الجناس المركب بين « سيمرغ » وهو اسم الإله بالفارسية، وبين « سي مرغ » وهو العدد الذي وصل وهو بمعنى ثلاثين طائرا"[2]. لما وقع اختيار ديب إذن على ذلك العدد؟ قد يكون للعدد علاقة بما جرت عليه العادة في التقاليد المسيحية التي أصبحت محل تقليد المجتمعات غير المسيحية في بعض النشاطات التجارية، كما هو الحال في المبيعات من الأواني الفخارية والألبسة الجاهزة، حيث يكتسي العدد اثنى عشر - أو ما يسمى بالدزينة[3] (La douzaine)- طابعا مميزا في مثل ذلك النوع من المقتنيات.

يعتقد أن يكون لهذا العدد علاقة بحواريي (Apôtres) المسيح عيسى بن مريم عليه السلام، كما انه استعمل عند شعوب عديدة منذ القدم، فقد دل على أشهر السنة عند الكلدانيين، وعلى التقسيمات القديمة للزمن عند الصينيين، وعلى البروج المرتبطة بعلم التنجيم عند المشارقة. كما دل على أتباع علي - كرم الله وجهه- عند الشيعة، وغير ذلك من الدلالات التي جعلت الرقم (12) يكتسي طـــابعـــا " رمزيا "[4] في ثقافات الشعوب المتعددة والمتباينة.

يتوق الراوي إلى استكمال العدد المكرس للفداء منذ أزمنة غابرة موليا وجهه شطر مطلع الفجر حالما بعهد جديد، عهد ميلاد الأتباع ودخول القلاع الحصينة، قلاع الذات المنغمسة في الخلود والسابحة في فلك العالم الصغير، عالم الأبدان الهزيلة والنفوس الحائرة. أيّ عالم ينشده رفاق السماء الاثنى عشر؟ أينوبون عن رسول دلهم عن حقيقة الحقيقة أم ينوبون عن أنفسهم التائهة المرهقة؟

وباعتبار العدد " اثنى عشر " دالا يرمز إلى الكم ويعكس نتيجة أولى لحركة الطيور، فإنه يمكن اقتراح المدلولات التالية: قلة؛ وحدة؛ كثرة؛ دعوة؛ رجاء؛...

وتمثيل ذلك هو كما يلي:

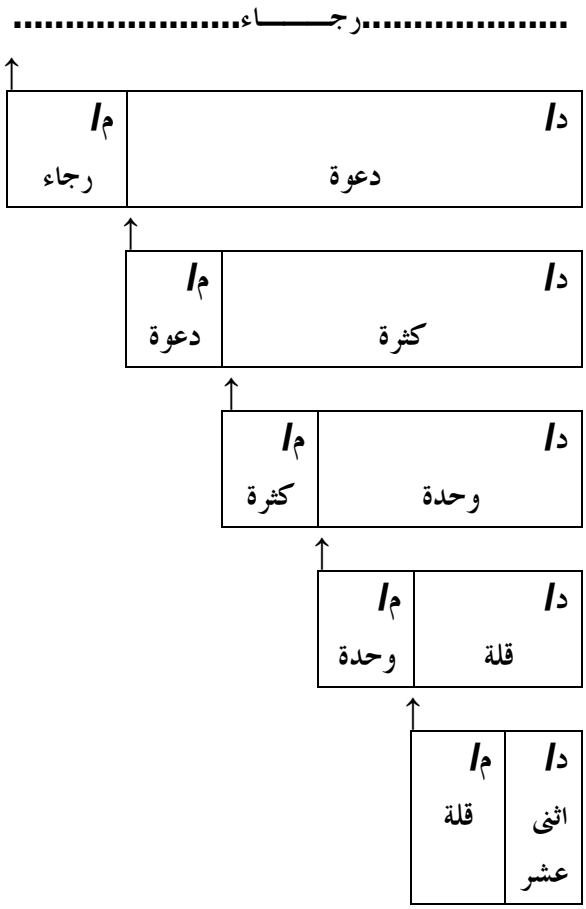
---

[1]- Simorgh, p. 14

[2]- فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، ص.70

[3]- متري إلياس، قاموس الجيب: فرنسي- عربي، دار الجيل، بيروت، 2001، ص. 166

[4]- Damien Tomezzoli, Petit Lexique du nombre12, www.douze.net, octobre 2007



يبوح الراوي بسر لم يبح به من قبل، فيقول: " إذا كان من الواجب قول الحقيقة، فإني لم أكن فيما مضى على أحسن حال مع ذاتي. تغيرت، لن أقول لا. لكني سأبقى دائما من أكون ب.ا.ع (S.N.P). إني ب.ا.ع حتى وإن جهل الآخرون، الإحدى عشر، ذلك. بلا اسم عائلي. لقيط معتوه. ذاك هو اسمي. لم أعرف نفسي بغير ذلك الاسم أبدا. لأن الأمر كذلك. آمين"[1] .

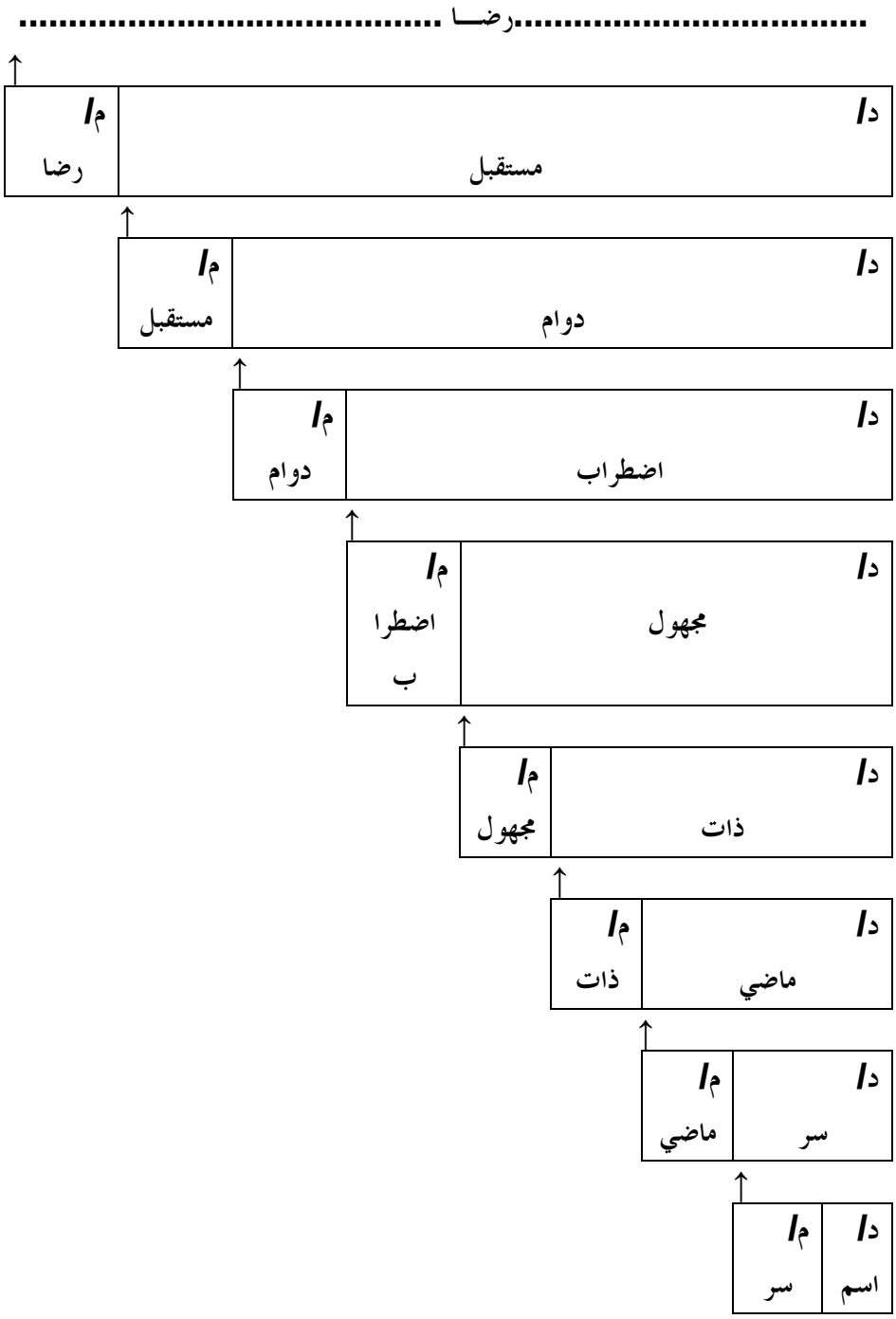
تصالح الراوي مع ذاته بعد أن صار طائرا يصبو إلى ما هو أبقى، لكنه يعتز بماض جرده من اسم، فجعله مهاجرا بلا عنوان، ومرتحلا بلا قبيلة.

أيجد عوضا عن اسم عديم النسب وهو في وضع الزاهد، أم يستمر في التنازل عما ولد بدونه والاستسلام ليتم الهوية؟ يأسف الراوي لماضي الذات ويسعد بمستقبل الاسم، بل يصلي ويدعو لاسمه المفقود بدوام الزوال.

يمكننا ربط مدلول كلمة " اسم " ببعض الدوال كـــ: سر؛ ماضي؛ ذات؛ مجهول؛ اضطراب؛ دوام؛ مستقبل؛ رضا؛... يمكننا تمثيل ذلك وفق الشكل التالي:

---

[1]- Simorgh, p. 15



يتسلح الرفاق الاثنى عشر بعزيمة خارقة للعادة، حيـــث يقـــول الراوي منوهـــا إلـــى ذلك: " سننتظر. الأبدية أو بعض لحظات لن تخيفنا. ما قيمة ذلك مقارنة بما بذل من وقـــت للوصول إلى السيمرغ؟ "[1]

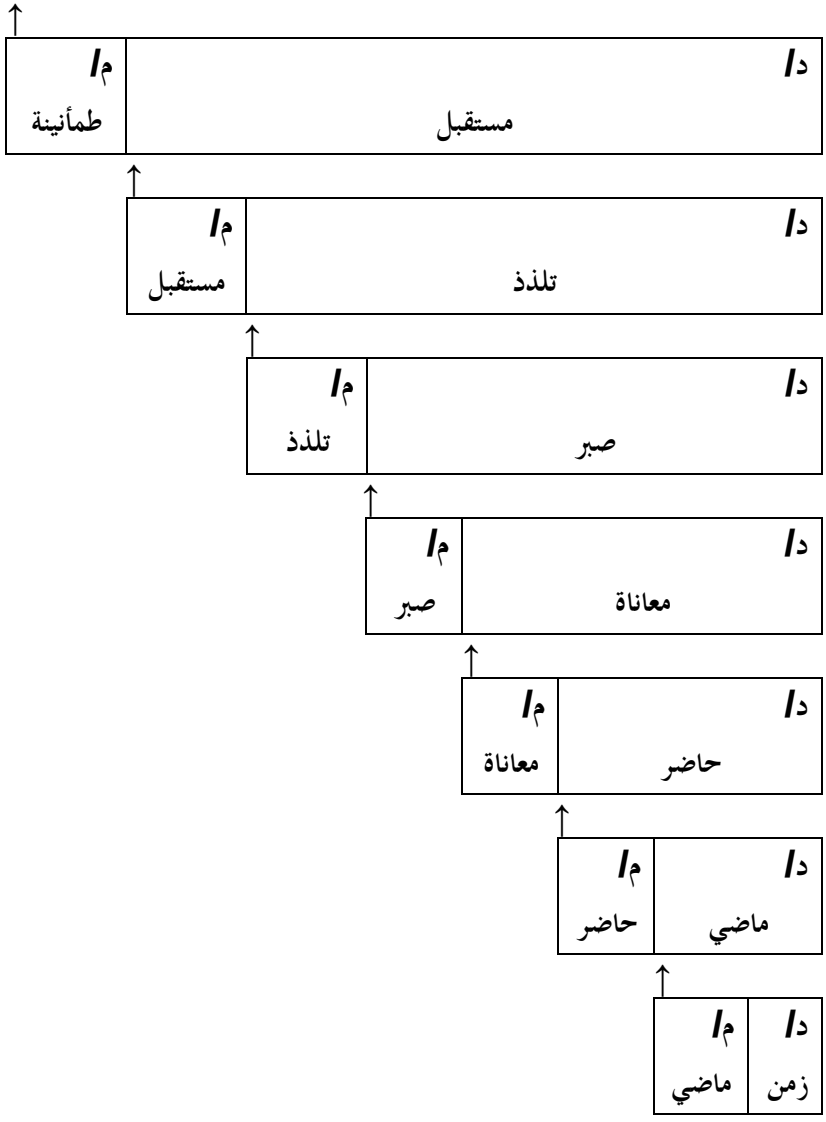
يفقد الوقت مدلوله عند الراوي وجماعته، فلا الماضي ولا الحاضر متباينان من حيث القيمة. ولا لحظات الترقب أقل أو أعظم شأنا من أزمنة السفر. والخوف يتلاشى كلما تباطأت عجلة

[1]- Simorgh, p. 17

الزمن، أما التسرع فهو رأس المصائب. لكن متى يتساوى القريب والبعيد ويعادل القليل الكثير عند الراوي وجماعته؟ يحدث ذلك إذا ما انتقلت الزعامة من الجسد إلى الروح واتخذت من الكمال قبلة، إذا ما هان الموت في سبيل الحبيب وعظم الشوق للقائه. خليق بطيور ديب أن تقول ما قالته طيور العطار:" يا للحسرة على ما تحملناه من آلام بالطريق! لقد قطعنا الأمل من أنفسنا، ولكن لم نقطع الأمل من الهدف المنشود، وإذا كانت مئات العوالم مجرد ذرة من تراب هناك، فأي خوف إن وجدنا، أو أصابنا العدم؟"[1]

يوافق " الزمن " المذكور في الملفوظ السابق دوال من قبيل: ماضي؛ حاضر؛ معاناة؛ صبر؛ تلذذ؛ مستقبل؛ طمأنينة؛... يمكننا تمثيل ذلك كما يلي:

.....طمأنينة .....



[1]- فريد الدين العطار، منطق الطير، ص. 416

يتبادل الراوي- ممثل الطيور الاثنى عشر- والحاجب أطراف حوار يطبعه التوسل والاستعطاف من جانب الطيور، واللوم والاحتقار من جانب الحاجب:

"- نحن مدينون لحضرته. لقد جئنا من مكان شديد البعد، أتعلم ذلك؟

حلت عقدة لسانه الشبيهة بلسان الرجل المتسلط:

- ما دهاكم أن تأتوا إلى حضرته وتطمعوا في رؤيته؟ أصبتم بالجنون عندما هرعتم من بعيد لأجل ذلك! ما الذي دهاكم؟ من أنتم؟ ما تظنون؟ ما تظنون أنفسكم؟

أخذ يطرح السؤال تلو الآخر دون أن يمتلك أحدنا إجابة، كان يتملصنا. فكنت أيضا المجيب الوحيد:

- نود عن كامل طواعية أن نبايع السيمرغ ملكا للملوك. لا يمكن أن يرفض لنا هذا الطلب".[1]

رمى حاجب الحضرة الطيور الاثنى عشر بالجنون والعجز مديرا ظهره لما زعمت فعله وعزمت بلوغه. وما وابل الأسئلة المحيرة التي أمطر بها حفنة الطيور إلا تأكيد على إفلاسها ووقاحتها.

من أين استمد الراوي جرأته؟ أمن أصله المجهول أم من منطلق اجتماع الطيور على رأي السداد الذي ينطق به الراوي، كما نطق الهدهد بذلك وهو يشرح لطيور العطـــار مسالك رحلتهم المضنية، حيـــث " اتخذه الجميع مرشدهم " [2]، لكن صوت الهدهد يختفي* لدى وصول الطيور إلى حاجب الحضرة لينوب عنه صوت الجماعة الناجية من هلاك السفر، على خلاف ما هو الأمر في النص الموضوع بين أيدينا للقراءة، حيث ينوب الراوي عن نفر الطيور بجرأة كبيرة.

تدل مساءلة حاجب الحضرة للطيور على لغة العتاب التي كانت الطيور تخشاها، لكنها تدل بالمقابل على تلذذ تلك الكائنات المجنحة بلوم مخاطبها كتلذذها بأهوال الرحلة و مشاقها.

قد يحيل " السؤال " في الملفوظ السابق إلى دوال من قبيل: عتاب؛ إذلال؛ إضعاف؛ خضوع؛ مناجاة؛ تلذذ؛...

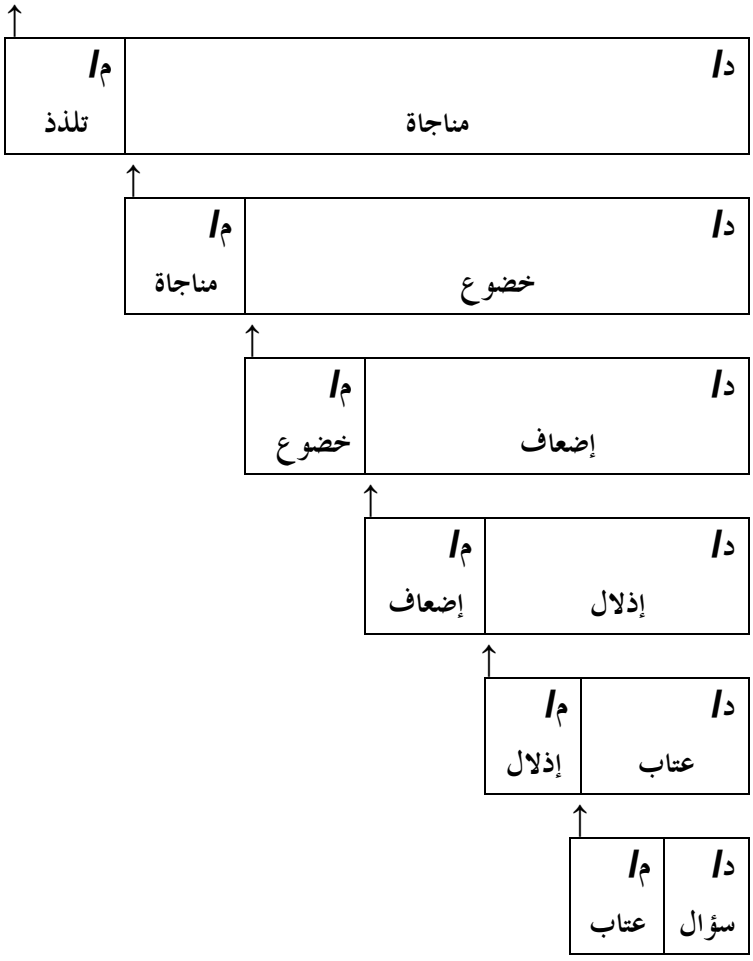
يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط التالي:

---

[1]- Simorgh, p. 18

[2]- فريد الدين العطار، منطق الطير، ص. 241

*-لا نجد إشارة عن نجاة الهدهد أو هلاكه في "منطق الطير" للعطار، كما لا نجد إشارة إلى هذا الطائر أصلا عند ديب.



يفزع الراوي لمشهد مريع ألم به وحده حيث يقول: " يغيب أحدنا عن النداء. لا يظهر على الصورة. إنه أنا "[1].

يقع فعل الغياب على شخص الراوي في وضع استوجب الأمر فيه أن يكون حاضرا. كيف تثبت صورته في الواقع و تختفي في مرآة الواقع؟ ألأن اسمه غائب؟ أم لأن " الأنا ليس سيدا في منزله"[2]؟ أم على خلاف كل ذلك "لأنك، يقول ديب مخاطبـــا الإنسان في كتابه الأخير "لايزة "؛ تسائل تلك الصورة منذ الأمس فقط بيد أنها أمامك كما لو أنها كانت موجودة في كل وقت"[3] .

قد تحيل " الصورة " الواردة في الملفوظ السابق إلى دوال أخرى كـــ: مـــرآة؛ ذات؛ أنـــا؛ غياب؛ زيف؛ حضور؛...

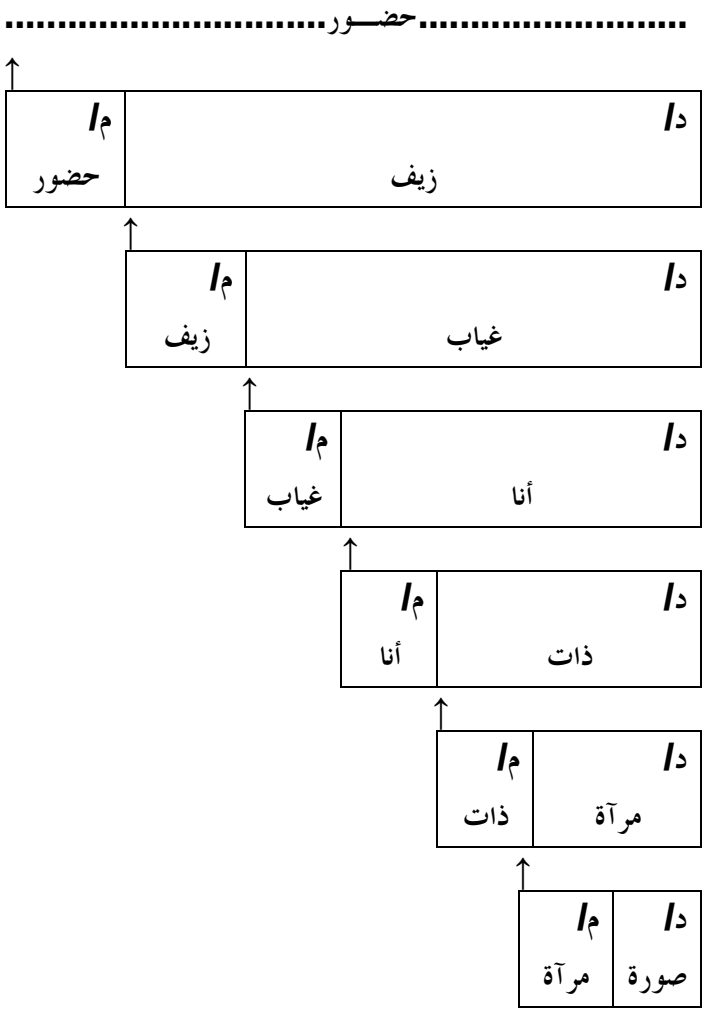
و تمثيل ذلك هو كالآتي:

---

[1]- Simorgh, p. 19

[2]- Frank Évrard et Éric Tenet, Bertrand, Roland Barthes,– Lacoste, Paris,1994, p. 102

[3]- Mohammed Dib, Laëzza, Éditions Albin Michel, Paris, 2006, p. 113



يصبح فعل الغياب الذي أفزع الراوي عاما على باقي الطيور. يقول الراوي متحدثا على لسان الجماعة: " وننشغل كلنا، وقد أصيب كل واحد منا بالذعور نتيجة اختفاء صورته في الشاشة الشيطانية، ننشغل بالبحث عن صورنا مقتلعين ما تبقى من ريش. كم ستدوم هذه المهزلة؟ لا فائدة من هذه المسألة بعد الآن".[1]

اتخذت رحلة البحث التي باشرتها الطيور منحى آخر حيث صارت الذات المفقودة شغلا شاغلا لديها، وتحول مركز الاهتمام من مقابلة السيمرغ إلى استرجاع الذات. وكأن في ضلال الذات تضليلا للغاية المنشودة.

يبحث كل طائر على حدة عن ذات مغيبة بحثا يجعلهم إزاء " أنا آخر"[2] ، أو بالأحرى إزاء ما عبرعنه بارت في شكل سؤال على هامـــــش أحد نصوصه الذي أحال من خلاله إلى جاك

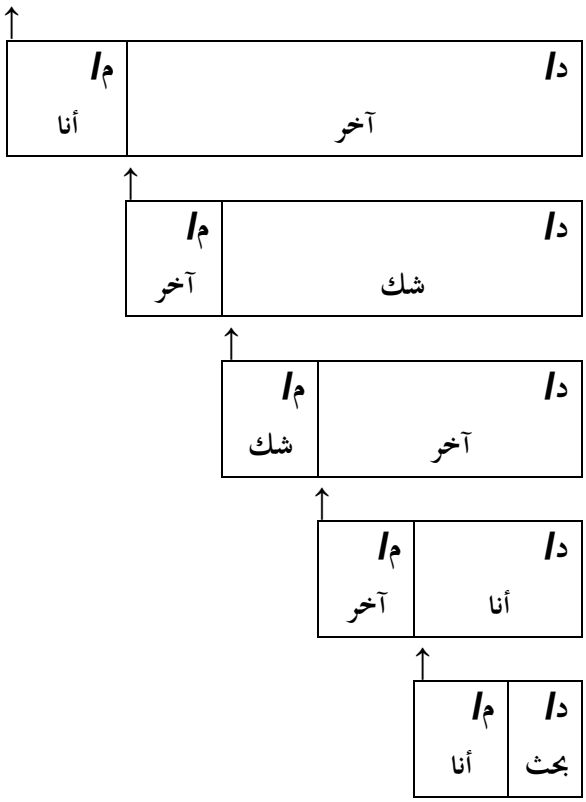
[1]- Simorgh, p. 20

[2]- Frank Évrard et Éric Tenet, Bertrand, Roland Barthes , p. 103

لاكان (Jacques Lacan) قائلا: " أتكون الذات التي أتحدث عنها عندما أتحدث هي نفس الذات المتكلمة"[1] .

ما يطبع رحلة البحث عن الذات إذن هو الشك والحيرة. يمكننا من هذا المنطلق مقابلة الدال المتمثل في "البحث" بدوال أخرى من مثل: أنا؛ آخر؛ شك؛ آخر؛ أنا؛...وتمثيل ذلك هو كالآتي:

.....أنـــا.....



لكن الحقيقة العجيبة التي أذهلت الراوي هي قدوم ما لم يخطر بباله يوما إليه، يقول مختتما ما رواه:" (...) إنه شيء عجيب متحرك ومتحول، إنه جمال غريـــب مـــن طبيعة قريبة منـــك و مـــن أنت، أو بالأحرى من أنت وأنا، و أنا ب.ا.ع منفعل. أتعلمون: يمر المجهول مجتازا أحلامك ليأتي إليك أيها الشخص المسكين، يا من يفتح عينيه جيدا فجأة فلا يصدق أن يراه قادما ومبتسما. إنه هو. إنه أنا. إني السيمرغ"[2].

إن ما أفضت إليه رحلة البحث المضنية التي أقدمت عليها ملايين الطيور هي رحلة أخرى، من طبيعة أخرى، موضوعها البحث عن ذوات مفقودة في فضاء مرآوي غير محدود. فمن رحلة البحث الكبرى وقع انتقال إلى رحلة بحث صغرى، لكن أيهما أكبر و أيهما أصغر في

---

[1]- Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 196

[2]- Simorgh, p. 20

حقيقة الأمر؟ أهي رحلة فنت فيها ملايين الأجساد أم رحلة اختفت فيها بضعة ذوات؟ أهي رحلة جماعية موضوعها الواحد أم رحلة فردية موضوعها الكل؟

تعود ذات الراوي المفقودة في هيئة محيرة تزيد من ارتباكه لكنها تفك عقدته، إذ يدرك أن صورته توحدت مع صورة السيمرغ لتصل حد الكمال. ويفترض أن يؤول مصير الذوات الأخرى إلى ما آلت إليه ذات الراوي. فمن حالة الضياع تولدت حالة التواجد المكافئة لنقطة الوصول المعادلة بدروها لخط النهاية. وما النهاية إلا فناء في السيمرغ وانمحاء فيه على الدوام.

يطابق المصير الذي آلت إليه طيور ديب مصير طيور العطار إذ " لم تعد من رحلتها بعدما تجلت بنور الحضرة، فقد فنيت في الذات الإلهية ولم يعد لها من وجود خارج هذا الفناء."[1] أما طيور ابن سينا فقد " عادت أدراجها بعدما حظيت بمقابلة الملك"[2].لكننا لن نجد في نص ديب أية إشارة إلى عودة الطيور أو بقائها في مدينة السيمرغ، بل يكتفي المؤلف بإقرار حقيقة مفادها أن ذات الراوي كائنة في السيمرغ رغم ما عاناه- هو ورفاقه- في رحلة البحث الطويلة والمضنية. فكأن بالكاتب يقول - على غرار ما قاله المؤلف والأديب العراقي حمزة الحسن: " لا تبحثوا عن طائر الأمل (السيمرغ) ففي كل واحد منا مثل هذا الطائر الذهبي الساكن في الأعماق الداخلية في ذات مهملة و منسية مهمشة"[3].

إلى ما يرمز " السيمرغ " عند ديب، أهو رمز للإله كما هو الحال عند العطار أحد أقطاب المذهب الصوفي؟ أم هو موقض الغافلين ومخلصهم من سجون النفس كما هو الحال عند فلاسفة الباطن من أمثال ابن سينا؟ أم هو مرآة الذات وظلها المستترين الذين لا يقر لهما قرار إلا إذا ارتوى مالكهما بتجارب حياة طويلة سئم تكاليفها، ووقف في مفترق مصير الإنسانية رافعا راية الالتزام الأدبي شاهرا ريشة الدرب العتيقة، راسما لوحة الشوق التي عاش في دائرة ضوئها سنينا وعهودا؟ قد يرادف " السيمرغ " عند ديب دوالا من مثل: ملك الطير؛ الغاية؛ الطلب؛ السمو؛ البعد؛ الخفاء؛ القرب؛ الضياع؛ الحيرة؛ الشوق؛ الحقيقة؛ الفناء؛...

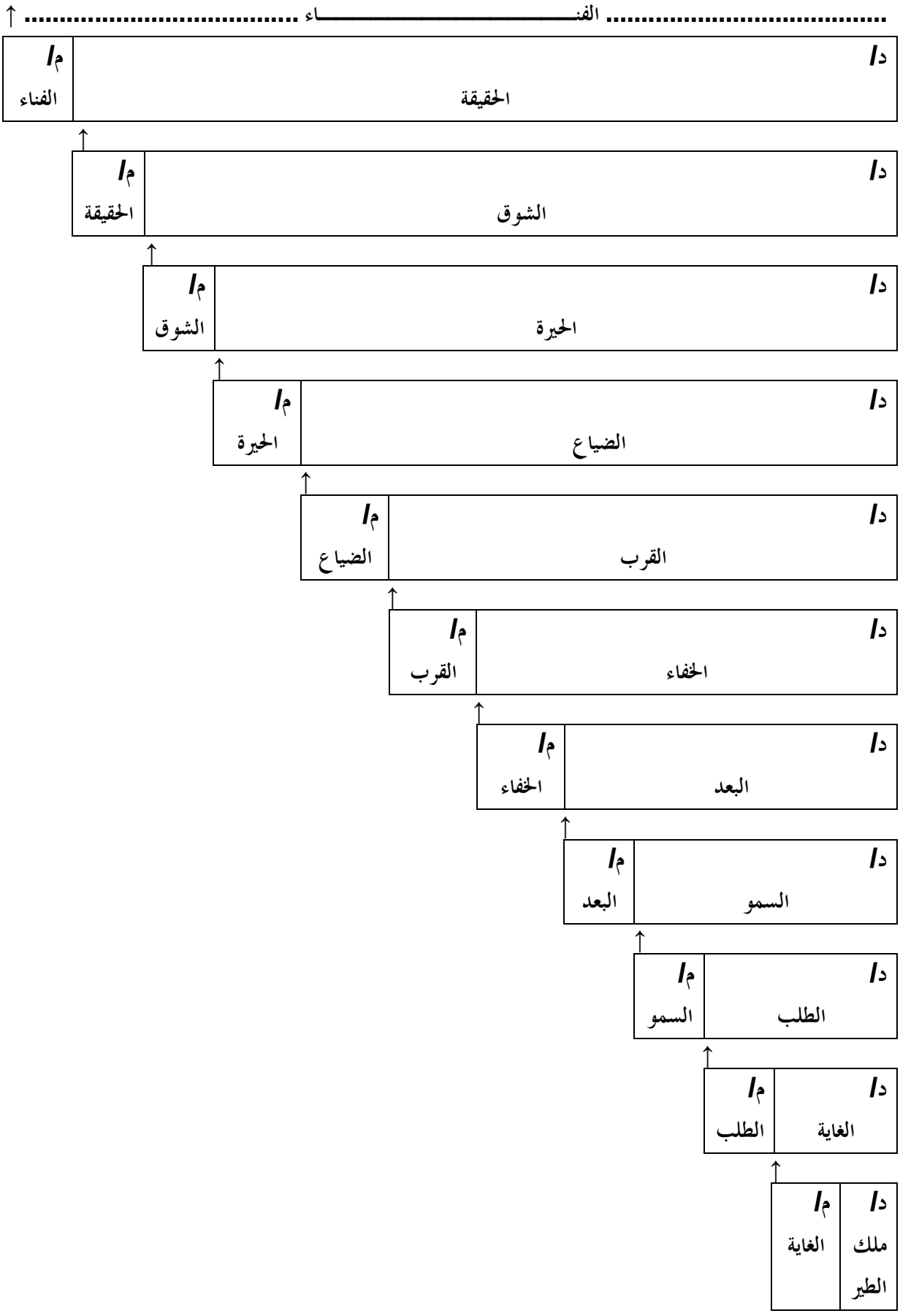
يمكننا اقتراح المخطط البياني التالي على سبيل التمثيل:

---

[1]- محمود الزيباوي، منطق الطير,www.alimbaratur.com, 2003

[2]- فريد الدين العطار، منطق الطير، ص. 62

[3]- حمزة الحسن، الروائي محسن الرملي و بورخيس و أنا,www.hamza.ws/mohsin.htm,2003-07-27


الفنـــــــــــــــــــــــــــاء
د/ الحقيقة
م/ الفناء
د/ الشوق
م/ الحقيقة
د/ الحيرة
م/ الشوق
د/ الضياع
م/ الحيرة
د/ القرب
م/ الضياع
د/ الخفاء
م/ القرب
د/ البعد
م/ الخفاء
د/ السمو
م/ البعد
د/ الطلب
م/ السمو
د/ الغاية
م/ الطلب
د/ ملك الطير
م/ الغاية

• دوال النص التأملي: رحلة البحث عن الخلود

بمجرد أن تصل الحكاية الغريبة إلى نهايتها، ينقلنا ديب- دون سابق إشعار- إلى فضاء تجريدي لا مكان فيه للسرد والحوار. حيث يبدو من أخذ صورة طائرمحتار في الصفحات الأولى من نصه الأول "سيمرغ" آدميا غارقا في تأملات لا حدود لها يستهلها بتساؤلات عديـــدة:" ما ذاك الذي لا وجود له؟ ثم يشرع في الوجود. ثم يشرع في العيش بمجرد جمع (ضم) عدد معيـــن من الكلمـــات وفـــق ترتيـــب معيـــن، أو دون ترتيب. وإن قلـــت الكلمات أو كثرت فالأمر يبقى نفسه. ثم يرحل ويغادركم ليسلك طريقه في العالم فيتبين أنه راشد في سلوكه، ومستقل ذو كفاءة عالية لا يصيبه الهوان. ذاك الذي ينبغي الاعتماد عليه من الآن، والذي يجب الاعتراف من خلاله بامتياز الكائن وتجريديته. وذاك الذي يجب الكلام عنه، والتساؤل حوله، فضلا عن: التعليق عليه كي لا يقع في الحسبان اعتقاد بالتخلف والبلاهة "[1].

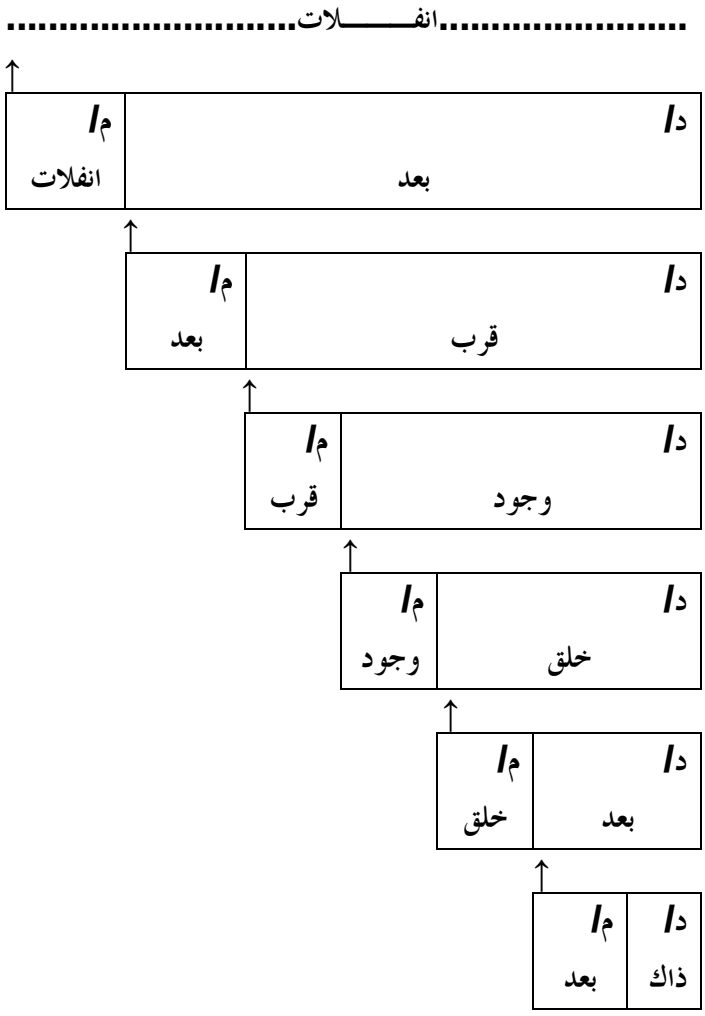
إن المشار إليه بـــ " ذاك " قد يقع في منزلة وسطى بين القرب والبعد، بل يأتي من العدم إلى الوجود فيفرض نفسه فرضا فعليا ليكتسب الاستقلالية والمشروعية اللتين تجعلانه محل سؤال وتساؤل. ونحن من يهبه الحياة بكلمات نرسمها مثلما " وهبت الإلهة أفروديت (Aphrodite) الحياة لتمثال قام ملك قبرص الأسطوري بيجاماليون (Pygmalion) بنحته وتزوجه بعد أن أغرم به وهو تمثال "[2].

يبتعد ما عبر عنه الراوي باسم الإشارة " ذاك" بنفس القدر الذي يقترب، حيث يبين كلما سعينا للدنو منه، ويدنو كلما بعدنا عنه فارضا علينا بطاقة تعريف كنا سببا في وضعها وأضحينا على مبعدة من اكتسابها. قد نلحق باسم الإشارة " ذاك" دوالا من مثل: بعد؛ خلق؛ وجود؛ قرب؛ بعد؛ انفلات؛...

يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط البياني التالي:

1- Simorgh, p. 21

2- Petit Larousse en couleurs, 3ème édition ,Imprimeries Jombart, Hérissey, Tardy, Lescure, et du Bélier, Paris, 1983, p. 1501



يتعمق الراوي في مسألة الابتكار الاستعاري جاعلا من الشمس مضرب مثال، بانيا تصوره على فكرة الأضداد. يقول مستنتجا: " ما ينير هو ما يعمي "[1].

ما ندركه في الواقع هو أن الشمس لا ريب في أنها مصدر إنارة وقد تتحول للحظات إلى عامل إعماء، لكن أن يكون الإعماء عامل إنارة وأن ينقلب الظلام إلى نور فذلك ما قد يتخطى حدود العلم ويخترق مبادئ العقل ليجد ملجئا له في أقاليم الفلسفة وتضاريسها. وهو الأمر الذي نقبل تحققه في رأس شخص باعد به الكبر أجيالا و أشرفت شيخوخته على عصر ما أفضت إليه تجربته الحياتية من تبصر وعزوف عن ثوابت الأمور و أركانها.

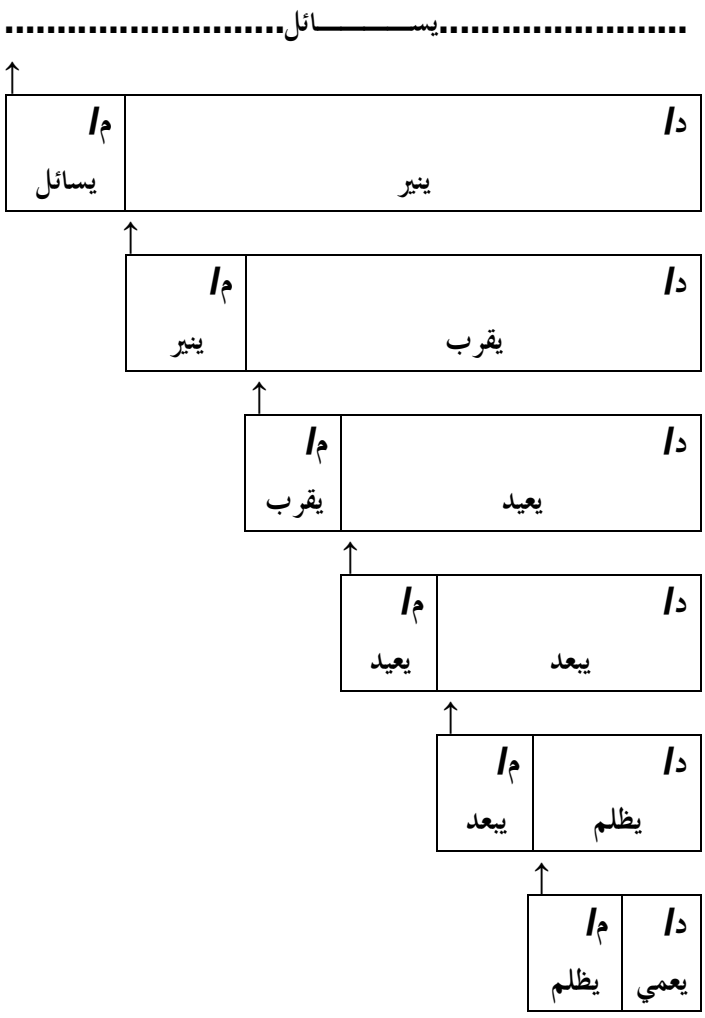
قد يرتبط ما يعمي عند الراوي الأديب بظلام الكبر ودوامة الحياة وهما عنصران كفيلان بتسليط أشعة وهّاجة على ربيع الصّبا وخريف الكبـــر. فتصبح العودة حتمية إلى نقطة البدايـــة. ووسيلة العودة هي الأدب الذي له " قابلية في مساءلة العالم بقوة عجيبة، وإخضاع الاعتقـــادات

[1]- Simorgh, p. 22

و الأفكار المقبولة للنقاش"[1].

نفترض أن يحيل الفعل " يعمي " إلى دوال من مثل: يظلم؛ يُضل؛ يُبعد؛ يُعيد؛ يُقرب؛ ينير؛ يُسائل؛...

يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط التالي:



يستعير الراوي كلمة المرآة المستخدمة في الحكاية المتضمّنة قصة الطيور لكنه يسقطها هذه المرة على القصيدة فيقول:" القصيدة مرآتنا عندما نرغب في ذلك، لكنها بحق مرآة مظلمة لأناس غامضين نحن من يمثلهم، ولا نضع قناعا إلا لينظر إلينا. تعرف القصيدة ذاتها بذاتها، لكن لن يجديها ذلك في شيء بنفس القدر الذي لن يجدينا أمر التعرف على ذواتنا في المرآة، ولا أمر التعرف على أنفسنا بذواتنا"[2].

---

[1]- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p. 41

[2]- Simorgh, p. 22

لا يكمن الخلل في المرآة بقدر ما هو كامن فينا، فكل ما فينا إيهام يحجبه إيهام، وقناعنا زيف ونحن زيف. فلا المرآة صالحة لفهم غموضنا، ولا القصيدة مؤشر إدراك لصاحبها. فالإبهام صفة ملازمة للإنسان لصيقة بعمل الأديب الذي يساهم - باعتباره دالا - في إضفاء ميزة الواقعية على " مدلول اقترن به ماديا مما يجعل مكانته في الواقع محل إشكال"[1] . لا ينفك الوهم يصاحب الأديب طوال حياته، و لا ينقطع أدبه عن المغالطة و الإغراء كلما اتخذه الأديب نفسه مرآة يرصد بها ذاته المضطربة، وكلما عدّه القارئ لوحة يستنطق بها رسومات الفنان و ألوانه، ويلج بها عالمه الغريب، عالم المتاهات.

إن ما أكده الراوي قريب إلى حد ما عما تصوره أفلاطون (427 ق.م- 348 ق.م) في خضم حديثه عن " أسطورة الكهف"[2] ، حيث بين مؤلف الجمهورية أننا نكتشف في ذواتنا أفكارا نصل إليها عبر تناقضاتنا، و هي أفكار كامنة فينا دون أن نكون على علم بذلك، كما بين كذلك ما يتراءى لنا على الأرض من حقائق ليست في نهاية الأمر سوى مظاهر مزيفة لما هو في " علم المثل "[3] . يتوافق هذا التصور الفلسفي مع ما سعى ديب لتأكيده في تصوره المذكور آنفا و المرتبط بالمرآة، وهو تصور نجد له أثرا في إحدى رواياته الموسومة " الأميرة المغاربية" (L'infante maure)، حيث يقول متحدثا عن الظل كمفهوم آخر نعتقد أنه يقترن بمفهوم المرآة، بل يصلح أن يكون مرادفا له: " الظل ها هنا من جديد، شفافة بالقدر الذي نتمناه. إنها هنا، لم تكن يوما في مكان آخر، ولم يتم إبعادها ولو للحظة واحدة. إنها لعوبة كما كانت دائما"[4].

تحتمل المرآة كدال دوالا أخرى من قبيل: صورة؛ ظل؛ ذات؛ شِعر؛ مُثل؛ زيف؛ غموض؛ متاهة؛...

يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط التالي:

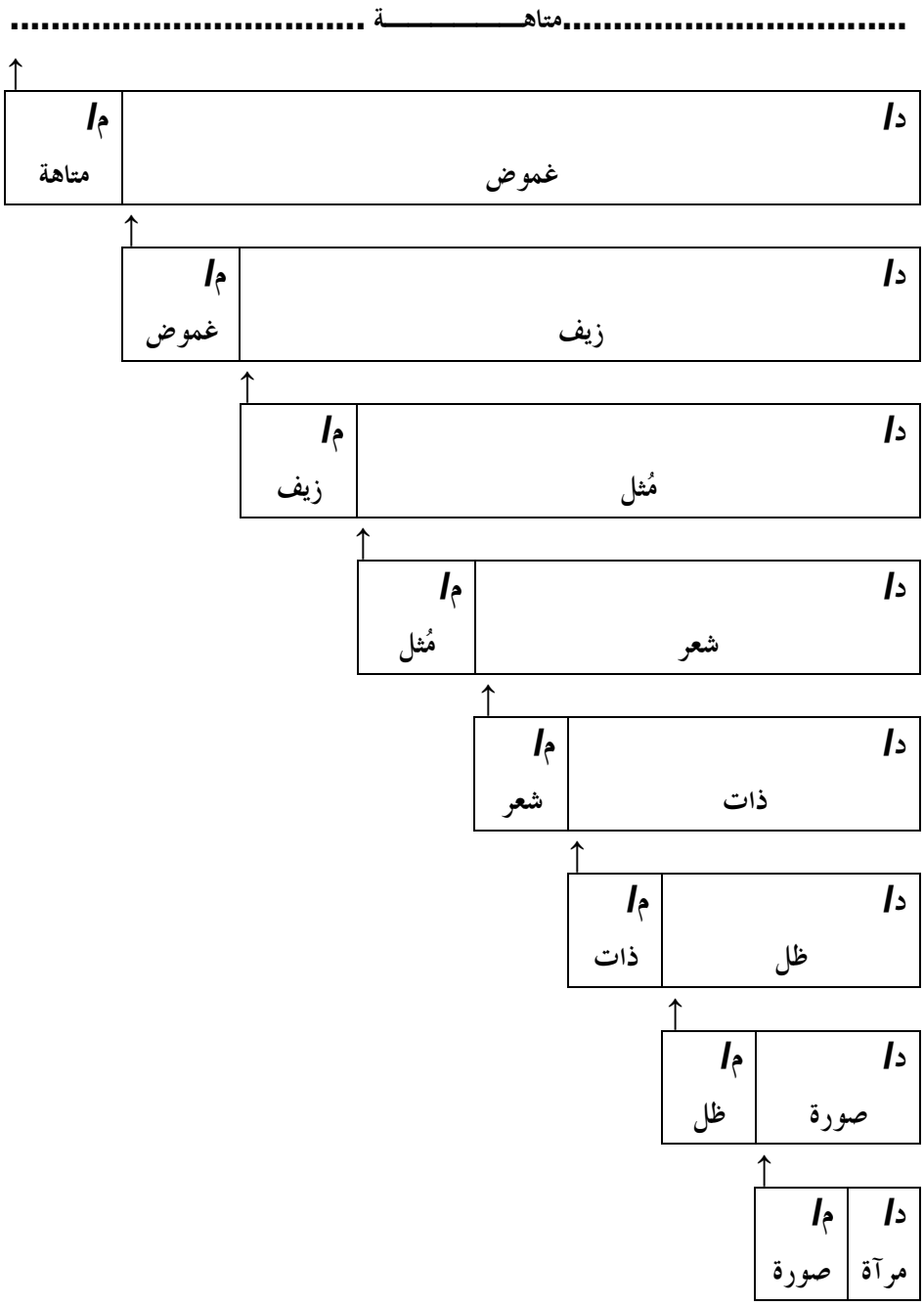
---

1 - Julia Kristeva, Recherche pour une sémanalyse, p. 231

2- André Cresson, Platon, sa vie, son œuvre, sa philosophie, 3ème édition, PUF, 1947, p. 93

3- Ibid, p. 98

4- Mohammed Dib, L'infante maure, Éditions Albin Michel, Paris, 1994, p.p. 116-117



يسجل الراوي - في نهاية النص الأول- تأملاته حول ما وصفه بالشيطاني (Diabolique)، حيث راح يعلل دوافع لجوء إنسان اليوم إلى أسلوبي الافتراض (Virtuel) و الاستنساخ (Clonage) المترادفين عنده ترادفا كاملا. يقول في لهجة تهكمية: " كيف تم الوصول إلى ذلك، بأي ذكاء تائه؟ أيكون مرد ذلك تخوف فصيلة البشر المفاجئ في البقاء، وعلى وجه الخصوص فصيلة الغربيين الدنيا؟ لم يكن الإنسان دوما هنا، يدرك الإنسان ذلك جيدا. وُلد الإنسان مزودا بقدر. إنه قدر ذاته. كيف تجرأ على الإفلات من قدره؟ وكيف يستطيع فعل ذلك؟ إنها رغبة منه في أن يفلت من نفسه إن استطاع ذلك؟

مع ذلك يظن أنه متحكم في زمام الأمــور منــذ فتــرة وجيــزة، يظن أنه وجد منــفذ الخــروج أو المسلــك أو المهرب الحسن. في الافتراضي. تحت هيئة مستنسخ. مستنسخ! لا! غيرذلك ، بلى، الإنسان ماكر! إنه تقريبا مثيل للقرد الذي ينحدر منه و الذي بوسعنا أن نقول إنه ترقى تحت هيئته التنكرية الإنسانية. أيمكن أن يكون بمثل تلك السذاجة مع كل ذلك الذكاء؟ وأن يكون قد فقد كل احترام للنفس بقدر ذلك الاستعراض الفاخر؟ وأن يكون قد هوى إلى أسفل سافلين جالبا لنفسه قدرا من المجد؟ وأن يُقدِم على اللعبة التي يُجعل فيها من الخاسر رابح بذلك القدر من الطيش والغفلة؟ أن يخسر بمثل ذلك القدر ظانا أنه رابح بنفس القدر؟ من المؤكد أن يكون الإنسان بحكم كونه إنسانا، مصابا بمرض مرده ذاته"[1].

يحمل الإنسان في يده أداة ضياعه، وهي أداة رسمها عقله الموجه إلى الحيلة والصنعة، ورهانه في ذلك تحدي القدر ومحاولة الهروب من ذاته. فلا هو راغب في سلالته ولا هو رافض لبقائه. لقد حصر نفسه في حلبة موت يصارع فيها نفسه، وسجن نفسه في مصحة يقاوم فيها ذاته. لكن أين المفر؟ هل من منفذ نجدة؟ أيستعين بما هو عند الشيطان فيسقط عن نفسه الانقياد، ويترفع عن سلالة أبيه الأول موليا فكره شطر الكمال، مسخرا عقله لإيقاف آلة القــدر و إعمال آلة القوة والتحدي؟ لا يدرك الإنسان أن ما سيخسره ويضيعه جراء هذا التكبر هو مقدار أضعاف ما يجنيه ويربحه. وما تســـاؤلات الأديـــب الراوي إلا تهكم إزاء عالمين وضع إنسان اليوم - الذي كان يوما سليل القرد- معالمها ليخلق حياة لا مكان فيها للانقراض والمعاناة، إن الأمر متعلق بالعالم الافتراضي وعالم الاستنساخ المترادفين ترادفا جوهريا.

إن التحدي الذي رفعه الإنسان منحصر في حدود عالمه الصغير، عالم الذات الذي ما فتئ يحاول الإفلات منه، لكنه تحد أثبت لإنسان اليوم - أكثر من أي وقت مضى- بأن " كل شيء وقع فينا - كما أكد على ذلك دونيس ديدرو(Denis Diderot) - لأننا كنا نحن وسنكون دوما نحن، دون أن نكون للحظة نفسنا "[2]. وانعدام التشابه بين مختلف الأطوار التي مرت منها الذات هو ما خلق هــوة بين إنســان الأمس و إنسان اليوم، وهي الهوة التي حولت حياته إلى رهان لا يرجى منه إلا الخسارة. فكأن المجازفة و اختبار النفس عاملان اختارهما إنسان اليوم لإحداث قطيعة كلية مع إنسان الأمس، علما أنه لم يزد أن تراجع عن إنسانيته منذ نشــأته الأولــى حبا لنفسه وبغضا لها في الآن نفسه.

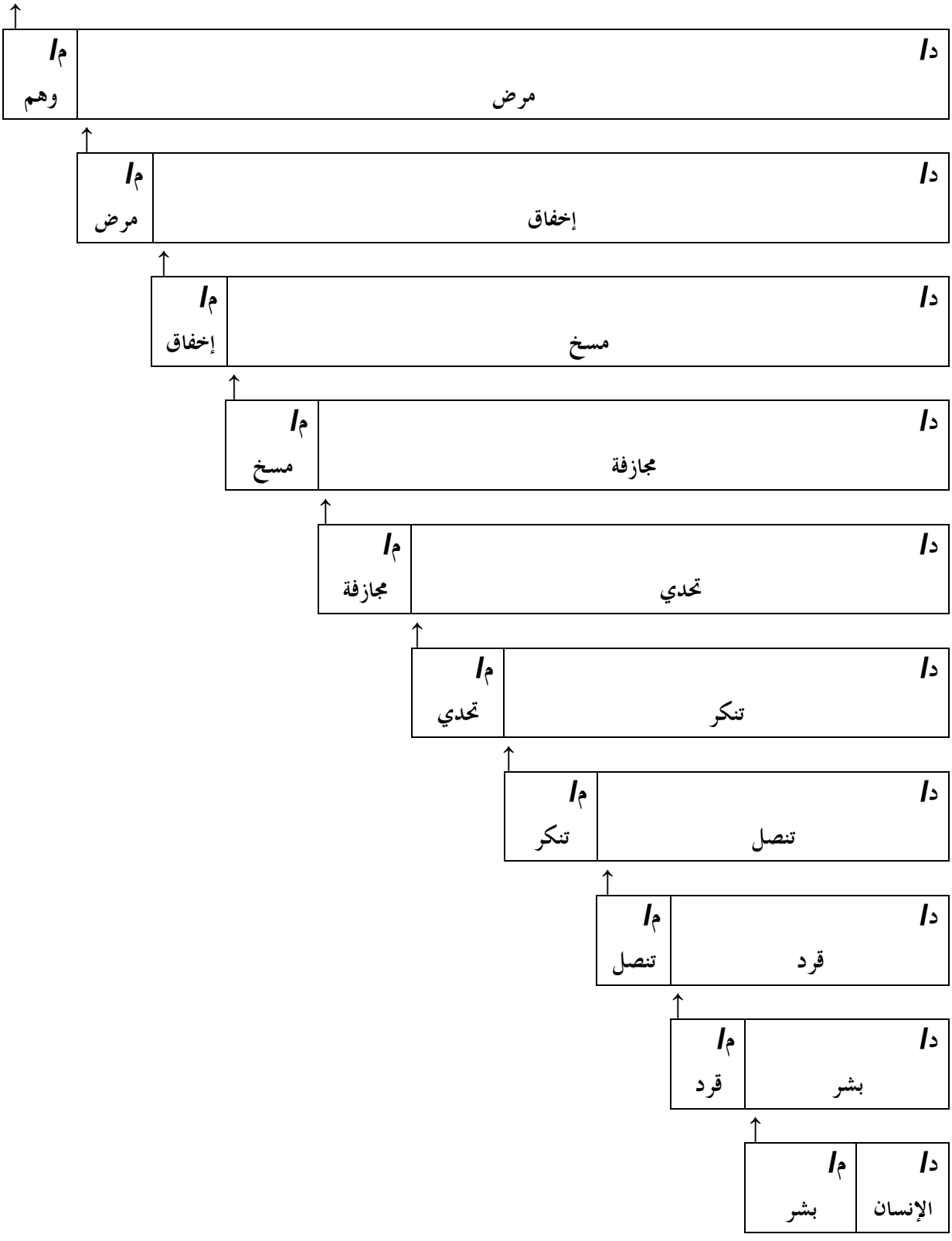
---

[1]- Simorgh, p.p. 24-25

[2]- Éric Marty, Roland Barthes, œuvres complètes, Tome IV (1972- 1976), Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 717

قد تحتمل كلمة " الإنسان " الواردة في المقتطف السابق دوالا من مثل: بشر؛ قرد؛ تنصل؛ تنكر؛ تحدي؛ مجازفة، مسخ؛ إخفاق؛ مرض، وهم؛...

يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط التالي:

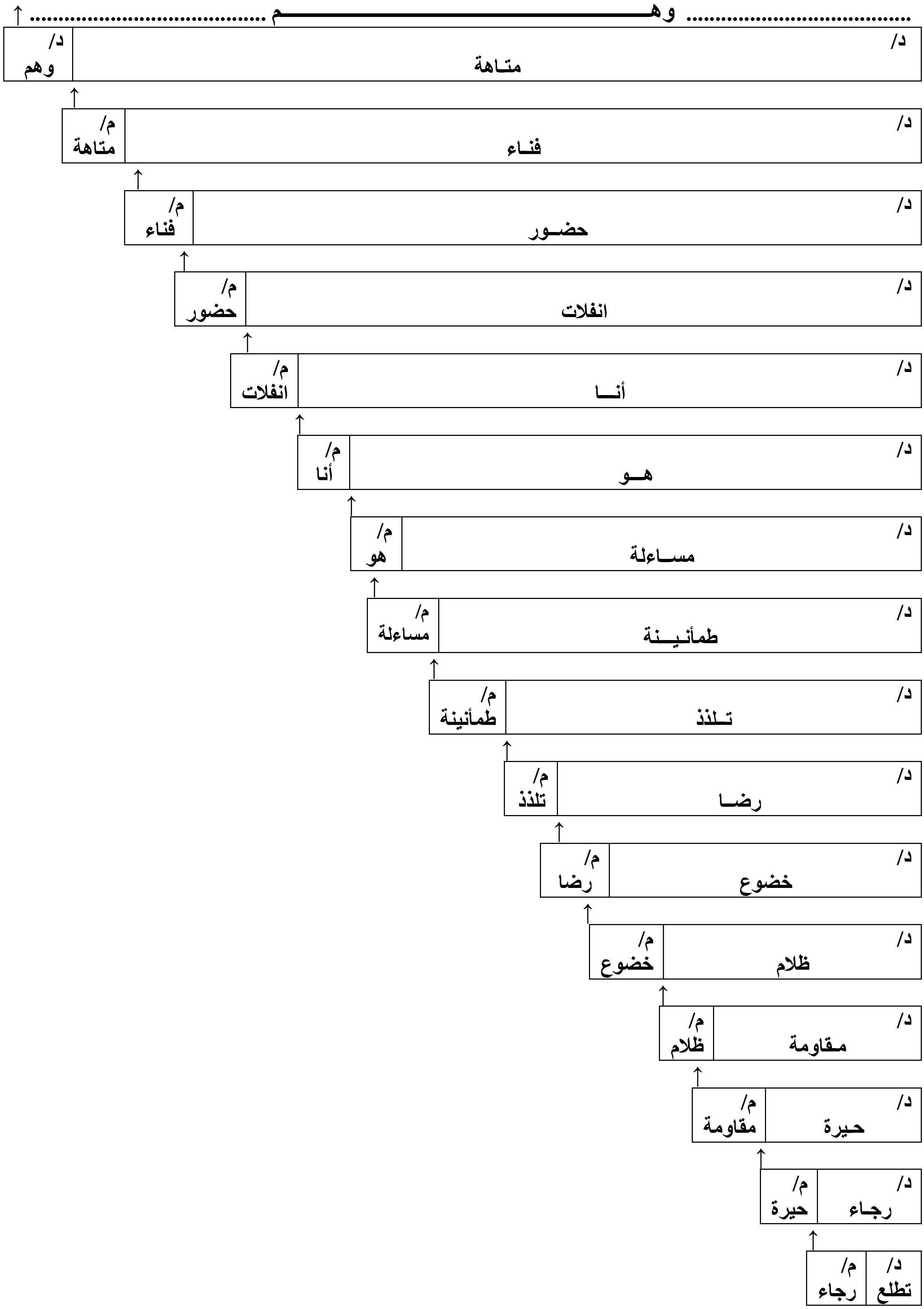


نستنتج أن مسار رحلة الدوال المدروسة في المقتطفات السابقة خضع لحركية مستمرة قوامها الانتقال مما هو سطحي إلى ما هو ضمني، فكما تحيل دوال النص الحكائي إلى دوال خفية، فإن دوال النص التأملي تحيل بدورها إلى دوال أخرى لا تقل خفاء وإيحاء. ويمكننا أن نعيد تمثيل كل ما أوردناه سابقا باللجوء إلى آخر الموحيات في كل حالة لنحصل على ما يلي:

1. تمر..... تطلع
2. شمس..... ظلام
3. كلام..... خضوع
4. طيور..... مقاومة
5. لامبالاة..... حيرة
6. نحن..... هو
7. اثنى عشر..... رجاء
8. اسم..... رضا
9. زمن..... طمأنينة
10. سؤال..... تلذذ
11. صورة..... حضور
12. بحث..... أنا
13. السيمرغ..... الفناء
14. ذلك..... انقلاب
15. يعمي..... يسائل
16. مرآة..... متاهة
17. الإنسان..... وهم

بين رحلة البحث عن الذات ورحلة البحث عن الخلود يشترط الأديب الراوي نقطة انطلاق أساسها التطلع، وهي النقطة التي تعظم في مخيلة ووجدان الإنسان فتجعله يندفع تحت إمرة رغبات دفينة تقوده إلى التصوف (الفناء) أو إلى الاندفاع وكثرة الوهم. غير أن تقلب العواطف وخضوعها للاختبار الدائم وكذا اقتران آلام الإنسان بآماله أمور حتمية لا سبيل لاجتنابها في رحلتي البحث التي ما فتئ الإنسان يرهق نفسه بهما أو بإحداهما ليجعل من مسار حياته شبه خرافة أهم صبغة فيها الحقيقة.

يمكننا اقتراح المخطط التمثيلي الآتي انطلاقا من كل ما أوردناه سابقا:


وهـــــــــم
د/ متاهة
د/ وهم
د/ فنـاء
م/ متاهة
د/ حضـور
م/ فناء
د/ انفلات
م/ حضور
د/ أنـــا
م/ انفلات
د/ هـــو
م/ أنا
د/ مســاءلة
م/ هو
د/ طمأنيـــنة
م/ مساءلة
د/ تـلذذ
م/ طمأنينة
د/ رضـــا
م/ تلذذ
د/ خضوع
م/ رضا
د/ ظلام
م/ خضوع
د/ مـقاومة
م/ ظلام
د/ حـيرة
م/ مقاومة
د/ رجـاء
م/ حيرة
د/ تطلع
م/ رجاء

عمد ديب في هذا النص الأول إلى إعادة صياغة أسطورة السيمرغ المقتبسة من التراث الفارســـــي و إعادة بعث واحدة من إحدى قصص الأدب الصوفـــي المصورة لعلاقـــة الإنسان بالله، و هي علاقة يرى فيها العطار و غيره من المتصوفة أن الإنسان " مكون من جسد ينزع إلى الشهوات و العودة إلى أصله الخسيس، و روح نزّاعة إلى الطهر و العودة إلى أصلها الرفيع و الرقي إلى واهبها"[1].

لم يأت نص ديب في صيغته مخالفا لهذا المبدأ الصوفي لكنه تبنى أسلوبا حكائيا ساخرا، إذ جعل الراوي نفسه - على خلاف العطار- واحدا من الطيور المشاركة في الرحلة والناجية من أهوالها والواصلة إلى حضرة السيمرغ، كما بدا مستهزئا بالرحلة ذاتها: " بعد هذه الرحلة اللعينة التي عاقبنا أنفسنا بها، لن يطول الانتظار. هذا ما أتمناه"[2]. وبدا كذلك مستهزئا بنفسه، وبكل من كان معه في الرحلة، وبحاجب الحضرة وبالسيمرغ أيضا.

قام ديب من هذا المنطلق " بإعادة بعث إحدى الحكايات القديمة وإعادة الاعتبار إليها"[3] وهي إعادة تصوغ في الأذهان فكرة أن الإنسان" خليط من عنصري الخير والشر"[4] وتصوغها في قالب ساخر "مناف لدلالة الجدية المرادفة أيضا لدلالة الصفاء"[5] ، وهو ما يتيح المجال لوضع التأويلات المؤسسة حول أسطورة السيمرغ جانبا و " استثمار فضاء من الحرية "[6] قصد منح تلك الأسطورة دلالة معاصرة مصورة لذلك الخليط العاكس للذات الإنسانية في جانبيها العقائدي والأخلاقي. فتهكم ديب لم تكن غايته إبطال مبادئ المتصوفة في رقي الذات الإنسانية وفنائها في الذات الإلهية إنما إبطال لمزاعم ما فتئ إنسان اليوم (الإنسان المنتمي إلى حضارة الغرب المتقدم) يرددها وهي مزاعم ملغية لحتمية القدر ومتحدية للموت، منطلقها علم جارف جعله يتخطى حدود الطبيعة ويخلق لنفسه عالما افتراضيا لا مكان فيه للأخلاق، يسوده صراع بين الإنسان وذاته.

تشكل الذات الإنسانية المحور الأساسي الذي تدور حوله أفكار ديب في نصه الأول، فهل سيكون ذلك هو حال النصوص الأخرى؟

---

[1]- فريد الدين العطار، منطق الطير، ص. 83

[2]- Simorgh, p.p. 13-14

[3]- Michel Feith, « Du comique bâtard : théorie et pratique du postmodernisme tribal dans les écrits de Gerald Vizenor », In " Revue française d'étude américaine", nº 96, France, mai 2003, p. 29

[4]- فريد الدين العطار، م.س، ص.ن

[5]- Michel Feith, op.cit., p. 31

[6]- Ibid, p. 24

المبحـــــث الثـــــاني:

تشـــظي الـــدلالـــة

فـــي نصـــــــــــوص

" سيـــــمرغ " وتحـــولاتـــــها

" كنت أحب أن أحب

وأن أنشر حبي على كل الكائنات دون

أن أستثني من ذلك الأشياء"

(محمد ديب، " لايـــــــزة "، ص.185)

إلى جانب نص " سيمرغ" يحوي مؤلف ديب على نصوص أخرى كثيرة تتدرج تحت عناوين مختلفة لا يبدو لمتصفح الكتاب أن ثمة علاقة تجمعها وتربطها بالنص الإطار. ولإثبات أو نفي هذا الافتراض التمهيدي، أو بالأحرى هذا الحكم المسبق، سنسعى للوقوف عند الدلالة المركزية التي يخفيها كل نص، لنبحث عن احتمال وجود علاقة جامعة بين تلك النصوص، وبالتالي إمكانية تشكل عام للدلالة في عمل ديب. وعلى ضوء ما في الكتاب من نصوص سنحاول فيما يلي وضع عناوين فرعية محيلة إلى الدلالة الكامنة في كل نص:

• البحث عن الذات عبر الذاكرة والكتابة والحلم والخيال:

عمد الراوي في نص " **مدن زرقاء ميتة** " **(Ghost towns blues)** إلى وضع المدن الأثرية الجزائرية والمدن الميتة الأمريكية قيد المقارنة والتفضيل. حيث يصلح في اعتقاده أن نمنح الحياة لآثار تعد شاهدا حقيقيا على حضارات متتابعة ومندثرة لبلد هو بلده الجزائر ذلك لأن في العودة إلى تلك الآثار عودة إلى الذات: " و أنا أعيد صعود شوارعها لا أعيد الصعود إلا إلى نفسي. وناحية ذاتي "[1] ، فالماضي والحضارة و التاريخ من هذا المنطلق ذوات لا يمكن محوها لأنها تساهم في "وضع ميتولوجية شخصية المؤلف"[2] .

ويصلح في اعتقاد الراوي أيضا أن نسلب الحياة من مدن زرقاء من حيث مظهرها البهي وجوفاء من حيث تاريخها العابر، هي مدن الأمريكان الذين جعلوا من مساكنهم موضة يعتريها التغيير والتحريف، ليؤول الأمر في النهاية إلى مدن ميتة " مهجورة بعد استخدام"[3]. ثمة إذن مقابلة بين دالين اثنين هما: آثار ومدن. أما الدال الأول فيوحي إلى الحياة و الاستمرارية، في حين يوحي الدال الثاني إلى الموت والزوال. وترتبط ثنائية الحياة والموت بوجود الذات أو عدم وجودها. فالموت الذي يدرك المدن الأمريكية سببه النسيان والغياب "فبمجرد أن يؤول مصير مدينة إلى الإفلاس تصبح محل هروب، وتغدو منتصبة في مكانها ومرفوضة بشكل من الأشكال"[4]. أما الحياة التي تعم الآثار الجزائرية فالعامل فيها هو الذاكرة والحضور وهو ما يجعل يجعل " الجزائريين يقنعون بمدنهم طالما لم تفرط فيهم"[5]. و يقترب هذا الوصف الذي خُصت به

---

[1]- Simorgh, p.p. 28-29

[2]- Naget Khadda, Mohammed Dib –Cette intempestive voix recluse, ÉDISUD, Aix-En-Provence, 2003, p.186

[3]- Mohammed Dib, op.cit., p. 29

[4]- Ibid, p. 32

[5]- Ibid.

به المدن الأثرية الجزائرية و كذا الاحساس الملازم للكاتب مما وصف به الراوي مدينته في رواية " من يذكر اليم " (Qui se souvient de la mer)، حيث يقول مشخصا ذلك الحضور: " مدن مهجورة، مدن ميتة لكنها لا تزال تجتاز الزمن مُحصَنة من كل أذى. أسيرعبرالطرق فينتابني في كل مكان نفس الإحساس. تبدو الأشياء و كأنها أبدية، فينكشف من كل لحظة الشيء العجيب، كما لو أنها انفصلت عن الزمن، أو أنها آخر ما بقي للعيش "[1].

أمام ظهور الذات و انمحائها يصبح الفضاء ببعديه المكاني والزماني " إشارة للاهتداء"[2]، وهو حال المدن الأثرية التي ترمز إلى " فضاء العيش وضياع الذات و إيجاد الذات"[3]، ويتجلى كل ذلك عبر استنطاق الماضي ومخلفاته الحية العالقة في ذهن الراوي بقدر علوقها في صخور المدينة الأثرية التي تخفي رموزا إنسانية وثقافية:" لماذا لا يكون ذلك ممكنا؟ كان من الممكن أن يكون مسكن النوميدي لوسيوس أبوليوس (Lucius Apuleius) بوجه احتمال كبير في هذه الضواحي، ومن الممكن أن يوقظ بنفسه، وبحوافر حماره، البلاط من غفوته*، ذلك البلاط الذي تدوسه قدماي أيضا. لكن ذلك القروي ليس هو بكل تأكيد. لقد أحس لوسيوس أبوليوس بوجود كاتب في الهواء، فأبى القدوم مفضلا إيفاد حماره للقائي"[4].

فعلى غرار مشهد ذات الراوي المتحولة إلى ذات السيمرغ نلمس في هذا النص الثاني تحولا آخر من طبيعة أخرى موضوعه " الذات المنحلة "[5] في فضاء ينمو فيه " الوعي الميتولوجي"[6] عند ديب، بحيث يبدو باحثا عن مرجعية لالتزامه الأدبي عبر شخصية الأديب النوميدي أبوليوس (عاش في القرن الثاني للميلاد) الذي يمت إليه بصلة قرابة تاريخية و إبداعية. فالفضاء وحده هو الذي يكفل لديب استرجاع رمزية وقدسية مكان ابتدع فيه أول عمل أدبي روائي في التاريخ هو رواية " الحمار الذهبي".

---

[1]- Mohammed Dib, Qui se souvient de la mer, Éditions du Seuil, Paris, 1962, p. 143

[2]- Heris Arnt, « Espaces Littéraires, Espaces vécus », in Revue " Sociétés ", nº 74, 2001/4, p. 54

[3]- Ibid.

*- تبدو البلاطة المشخَصة في "سيمرغ" قريبة من البلاطة التي شحنها الراوي بدلالة رمزية في نص "البلاطة المكتوبة" (La dalle écrite) المتضمن داخل مجموعته القصصية الموسومة "الطلسم" (Le Talisman)، حيث يقول: " لدي قناعـــة: بأن هذه الأحجار تحمل رسالة ". ينظر: Mohammed Dib, Le Talisman, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 43

[4]- Simorgh, p. 30

[5]- Heris Arnt, op.cit., p. 54

[6]- Beïda Chikhi, Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib, Office des publications universitaires, Alger, 1989, p. 186

يصلح إذن أن نضيف دالا إيحائيا آخر لـــ "آثار" هو "إلهام" على خلاف دال "مدن" الموحي إلى وضع "خراب" ثقافي يصيب المدن الميتة الأمريكية. فالحياة الكامنة في المدن الأثرية للراوي هي ما يجعل ذاكرته حاضرة ويبعث فيها إلهاما تصحبه متعة لن يحس بها أغنى رجال العالم ولا أشهرهم على وجه الإطلاق. وهو التحدي الذي رفعه الراوي في قوله:" لا يمكن بالمقابل لأي أمريكي و لو كان أقوى و أغنى إنسان في العالم، من أمثال فورد (Ford) و بيل غايتس (Bill Gates)، أن يمنح لنفسه على طينته المتعة التي أمنحها لنفسي على طينتي، وهذا ما يشكل: فرقا بيننا، فرقا عظيما!"[1]

إلى جانب وقفة الراوي أمام آثار مدن بلده الشبيهة بوقفة الشاعر الجاهلي أمام أطلاله، يتحدث عن عامل من عوامل تخريب تلك المدن، لا سيما الواحات، وهو الرمل الذي يمثل " أداة القدر"[2] التي لا سبيل لمواجهتها لأن المواجهة في حد ذاتها إذعان بالضعف والاستسلام: " يستمد الرمل عديم الخطورة قوته من المقاومة التي تقام ضده، فيغدو كل شيء سلما له. ومن اللحظة التي يكون فيها معبئا بفعل هبة هواء خفيفة لن يبقى أمامكم من حيلة سوى جمع أمتعتكم وإخلاء المكان فورا. الرحيل بأقصى سرعة"[3].

والرمل باعتباره عنصرا من عناصر الصحراء، أو بالأحرى مرادفا من مرادفاتها، فإنه يمثل عند ديب عامل اضطراب بقدر ما يمثل عامل استقرار وعنصر هوية، أي أنه استعارة " دالة على الذاكرة بقدر دلالتها على معرفة الذات"[4]، وقد عبر عن تلك الخصوصية في كتابه الصحراء المسطحة (Le désert sans détour) حيث قال :" أعرف ما معنى الصحراء: أتيت أنا أيضا من الصحراء. فنحن فقط إزاء صحراء أوسع"[5] . ولكي يمثل ديب لتلك القوة المنيعة التي يتمتع بها الرمل في الصحراء يضعنا أمام مشهد أم أجبرتها الريح و الرمال مع عائلتها على مغادرة واحة واقعة بمنطقة التايفة الجزائرية لتجبرها على العودة وحدها إلى حيث تركت رضيعها، ليليه بعد ذلك مشهد الفرحة المتولد عن عثور الأم على رضيعها بأعجوبة تحت

1- Simorgh, p.29

2- Ibid, p. 35

3- Ibid, p. 36

4- Mariangela Capossela, « L'écriture comme pratique du désert dans Timimoun de Rachid Boudjedra et Le Désert sans détour de Mohammed Dib », In Revue " Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France , dans les littératures des deux rives ", tome 1 des actes du Colloque « Paroles déplacées », Université Lumière-Lyon 2, du10 au 13 mars 2003, L'Harmattan 2004, p. 271

5- Mohammed Dib, Le désert sans détour, Sindbad, Paris, 1992, p. 12

أنقاض الرمال. فكأن بالراوي يقابل مشهد قسوة الرمل بمشهد عطفه على الأم و رضيعها. وكأنه يشيد بأناس من بني طينته لا يتنازلون عــن مساكنهم ومواطنهم - على خلاف الأمريكــان - إلا إذا تدخلت يد القدر لترغمهم على الرحيــل. فعلى الرغم من تسبب الرمل في " مقتل الواحات "[1] وجعل سكانها يعيشون حياة بدو رحل إلا أنه يخلف آثارا من شأنها أن ترسم طريقا دائمة التجدد و تعبر في حالة ديب عن "حركة دائمة في النص قوامها الانمحاء وإعادة الظهور"[2]. أي أن في اقتفاء الطريق التي ترسمها الدلالة في عمل أدبي و اقتفاء الآثار التي تخلفها الرمال في الصحراء وجه مشابهة يكمن في الحركة، فالكتابة في حركيتها "شبيهة بالطريق التي لم يتم فتحها في الصحراء وهي طريق أساسها الفراغ* الذي يفرض تخيل عملية إبداع دائمة عبر تجاوزات لحدود النص و الأنا"[3].

تمثل المدن الأثرية بالنسبة لديب عاملا من عوامل انبعاث الذاكرة والعودة إلى الذات. وفي إعادة الوقوف على أطلال تلك المدن واستنطاق بقاياها الحية إحالة وترميز إلى الكتابة باعتبارها استـــــذكارا واستبطانا و " بحثا عن الآثار المطروحة في الطريق والتي ينبغي فك شفراتها "[4]. وهو ما يوافق عند ديب عطاء أدبيا وافرا بقدر وفرة العطاء الثقافي والحضاري لبلده وثراء رصيده وأصالة تاريخه.

وفي نفس سياق البحث عن الذات يستعين ديب في نص " **اللون الأسوأ** " (**La couleur pire)** بعلامة جديدة هي الرسم، حيث يضعنا إزاء لوحة زيتية متداخلة الألوان من ابتداع عين حالمة ومتأملة هي عـــين الفنان الذي يدرك أكثر من أي شخص آخر مقدار حاجة الإنسان إلى بصيرته للاقتراب أكثر من ذاته :" (...) للوحة زيتية شكلتموها أنتم، فينظر إلى تلك اللوحة المعروضة أمام عــين دائــمة الحضور، عين كامــلة المعرفة، عين مطلقة السلطة "[5]. ويكون

1- Simorgh, p. 34

2- Mariangela Capossela, L'écriture comme pratique du désert dans Timimoun de Rachid Boudjedra et Le Désert sans détour de Mohammed Dib, p. 272

* - تتعمق رمزية الفراغ في "الطلسم" عبر شخصية الراوي الذي يقول مناجيا الكتابة المتوارية في الحجرة الأثرية:"و أنا الآن محاط من كل صوب، يستنشقني الفراغ. أيها الفراغ الذي لا قاع لدلالته: كلمة واحدة، إذا ما تهجيتُ كلمة واحدة! فستعم كل الكلمات الأخرى و تعيد إليها جميعا الحياة! سأنجو بعدها!» . ينظر: Mohammed Dib, Le Talisman, p.48

3- Ibid, p. 273

4- Ibid.

5- Simorgh, p.155

الحلم " أكثـــر أساليب الاستعارة "[1] إيصالا إلى حالة الاستبطان التي تعنـــي عـــنـــد الـــراوي " الاندفاع وراء الذات "[2] و ولوج عالم الرمز الذي يفضي دوما إلى حالة اصطدام " بلغز الموت والمصير الإنساني "[3] الذي يبعث على الحيرة ويحمل على التساؤل: " عيونكم مفتوحة، تنظرون وترون أنفسكم وأنتم حاضرون في المشهد الذي تنظرون إليه. أنتم في موضع نظركم بالداخل والخارج، موضع لا هو قريب ولا هو بعيد، لكنكم تتخذونه موضعا للنظر إلى أنفسكم النّاظرة إلى نفسها دون أدنى ضيق. أينبغي الشعور بالضيق في مثل تلك الحالة؟ لم تجتازوا الحد بعد، ولا يبدو عليكم ذلك على أية حال. أي حد؟ ذلك المرسم الخفي والرمزي الذي باجتيازه نلتحق بأنفسنا لنقف بالمقابل وجها لوجه مع الموت؟"[4]

تتوارى خلف كل هذه الأسئلة نفس دلالة التصوف التي لمسناها في مشهد تحول ذوات الطيور إلى ذات السيمرغ وكذا دلالة الكتابة التي نعتقد أنها تلتزم هي أيضا بمبدأ "التساؤل قبل تخطي العقبة"[5].

في كل الأحوال يفتح لغز الموت عند الراوي مجالا للحلم والنظر إلى النفس نظرة تنسي رتابة الحياة وهو ما يجعله يحس أنه إزاء سنّ " متقدم تجاوز زمانه "[6] ويشعره في الوقت ذاته أنه "ما وراء قدره وسابق له حتى وإن كان حاضرا فيه"[7]. فيكون الحلم في مثل هذا الموضع حاملا لدلالتي الاستذكار والاستشراف اللتين لا غنى للأديب "الغارق في الغيم"[8]عنهما و اللتين تحملانه على تخطي الواقع والاستسلام لصورة الظل:" مهما يكن فإننـــا كل ثانية هنا وهناك بين الحياة والموت. رجل هنا و رجل هناك على حافة خط الفصل. وكلما فكرنا قليلا كنا أول المتعجبين من استمرارنا في الحياة. كما أفترض ألا نصدق بأننا متنا بمجرد أن ننهي رحلتنا الكبرى. سواء أكنا أحياء مؤجلين أو أمواتا مؤجلين: ألا ننقطع عن الموت حيثما يتم اللقاء

1- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue Française – Introduction générale et auteur, Éditions Naaman, Ottawa (Canada), 1973, p. 165

2- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue Française, p. 161

3- Ibid, p. 158

4- Simorgh, p. 148

7- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2004، ص. 40

6- Mohammed Dib, Laëzza, p.112

7- Ibid, p. 127

8- Jean Déjeux, op.cit., p. 166

وحيثما يقع الحوار ومن كثرة ما عشنا؟ ينبثق حلمنا انبثاقا، فلا ننقطع عن كوننا من نراه يحلم ومن يرانا ويعلم بحلمنا مع بداهة الواقع التي لا تطاق"[1].

يجمع الحلم بين الحياة والموت وبين الممكن والمستحيل وبين القريب والبعيد مثلما هو حال الأدب الذي تكون فيه "الصورة الأدبية قادرة – بنفس قدرة الحلم- على المزج بين العناصر المتناقضة والتقريب بينها وكأنها متآلفة في تنافرها دالة في عبثيتها"[2]. ففي إشادة الراوي بدور الحلم في جمع المتناقضات إشادة ضمنية بدور الكـــتابة التي تنبثق من موضع افتراق تلك المتناقضات ومن " مكان الفراغ"[3] الفاصل بينهما؛ وهي أيضا إشادة بهاجس يتراءى للمبدع في صورة حلم سيكون على حد قول رولون بارت "بداية كتابة مستغنية عن ريشة و ورق"[4]. وسيكون حصنا منيعا واقيا لصاحبه:" الحلم هو ما ينغلق على نفسه ويدخلنا إلى أحسن القلاع صمودا"[5].

لكن الدلالة الرمزية التي تكفل لدال "الحلم" ربط دال "الحياة" بدال "الموت" هي دلالة "الخلود" المتولدة عن مبدأ قدرة الكتابة على أن "تهب الحياة أو تنتزعها"[6] من الكاتب وبالتالي من من عمله الإبداعي، ومن ثم ستتولد ثنائيـــة " الكتابة والموت"[7] المقترنـــة عند جاك دريدا بالحضور والغـــياب: " حتى يكون مكتوب ما مكتوبا، يجب أن يستمر في "التأثير" وأن يظل سهل القراءة حتى ولو لم يعد ما يسمى مؤلف المكتوب مسؤولا عما كتبه، عما يبدو أنه وقعه، وحتى ولو غـــاب مؤقـــتا أو مات"[8] .

وصورة الظل هي أنسب الصور التي توحي عند الراوي بتحقق "حياة في الموت"[9] وهي صورة استعارية نعتقد أنها تشكل بديلا عند ديب لما ينبغي أن يقوم مقام "المغامرة الإنسانية"[1]

---

[1]- Simorgh, p. 150

[2]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 192

[3]- Mohammed Dib, Tlemcen ou les lieux de l'écriture, La Revue Noire, Paris, 1994, p. 53

[4]- Eric Marty, Roland Barthes, Oeuvres completes, tome IV, Roland Barthes par Roland Barthes, p. 665

[5]- Simorgh, p. 149

[6]- Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur –Essai sur l'abjection, Éditions du Seuil, Paris, 1980, p. 189

[7]-جاك دريدا، " توقع، حدث، سياق "، ترجمة مركزالإنماء القومي، مجلة"العرب والفكرالعالمي"، العدد العاشر، بيروت، [7]بيروت،

ص. 88

[8]- م.ن، ص.ن

[9]- Julia Kristeva, op.cit., p.188

التي كشف لنا من خلالها عن دلالات تحدي الدين والقدر عند الإنسان المعاصر. فثمة وجه تقابل وتضاد بين مخلوق افتراضي يتحدى الموت ومخلوق أدبي يمنح الخلود. والفرق بيّن بين الحالتين؛ ففي الحالة الأولى يتطلع الإنسان إلى الدنو بحكم تلاعبه بإنسانيته، أما في الحالة الثانية فالتطلع يكون صوب السمو عبر حلم إنساني:" لكن أليس ذلك هو ربما السر الذي يجعلكم أحياء. أي حلم تلك الظل المتطلعة إلى لحم وهيئة و لون"[2].

يموت الأديب ليحيا ظله في كل مكان وتنبعث من ثنائية "الموت والكلمات"[3] دلالة الحضور التي لم تكن في وقت مضى سوى "حضور بعيد مؤخر"[4] والتي يبدو وجودها على غرار ما هو الحال في الحلم والأدب "وجودا منكشفا ومحتجبا"[5]، وهو ما ينـــفي دلالة السكون وحتمية النهاية:" وما فاتكم القيام به الساعة هو الموت لكن سيكون لكم بدّ في معرفة أنكم ظل وأنكم ستكونون كذلك باستمرار"[6].

وما يثير تساؤل الراوي في هذا النص هو السر الذي يجعل الأديب، القريب من صورة الإنسان الحالم، يبحث في مشهد لوحة زيتية (سبق و أن أشرنا إليها آنفا) عن رموز الذكرى التي تتيح العودة إلى موقف ما سبق وأن عيش من قبل، وبالتالي العودة إلى الذات:" أنتم من جديد مع أنفسكم"[7]. سيكون البحث في تلك الحالة محاولة لإضفاء لون على تلك الذكرى ولن يكون اللون المضفى عليها من "مجال الأذهان ولا من مجال الأعيان"[8] بل سيكون من مجال القلب الذي يضفي عاطفة على تلك الذكرى فيجعلها في النهاية ذات لون إنساني:" ذكرى لا لون لها لكن لا ينقصها بهاء. ستعملون على إعادة بعثها والعيش معها في رحاب ذاكرة منفعلة"[9].

قد يكون في لجوء ديب في هذا النص إلى المرسوم قصد تقريب دوال "الأدب" و "الحـــلـــم" و "الظل" باعتبارها "عوالم تحمل مرجعياتها في ذاتها"[10]، وقد يكون في ذلك لجوء إلى نسق

---

[1]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue Française, p.179

[2]- Simorgh, p. 154

[3]- Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur –Essai sur l'abjection, p. 188

[4]- جاك دريدا، م.س، ص. 87

[5]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 204

[6]- Mohammed Dib, op.cit., p. 157

[7]- Ibid, p. 153

[8]- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص. 56

[9] - Mohammed Dib, op.cit. , p. 150

[10]- حميد لحمداني، م.س، ص. 190

دلالي مختلف عن الكتابة لكنه "نسق تعبيري"[1] يصبح بفعل الكتابة التي تشكل لغة واصفة له "نسقا ديناميا متضاعف النمو"[2]، حيث ينمو نموا ذاتيا باعتباره يولد صورا حسية عاكسة لحالة التيه الملازمة لحياة الأديب الذي لا يتوانى عن "تأمل ذاته"[3]، لكنه ينمو نموا استعاريا يدفعه إلى "عقد صلة مع ما يتجاوز الواقع"[4] ويدخل في ميدان الخيال الذي يحتاج إليه الإنسان "من أجل إثبات أنه لا يزال قادرا على تجـديـد صـورته و الانفلات من ذاته من أجل تأكيد ذاته"[5]. وتلكم هي دلالة البحث عن الذات المستوجبة ولوج عالم الذات التي ضمّنها ديب نصه الإطـار،والتـي توافق على صعيد الإبداع "كتابة بدون «الكتابة »"[6]، أو بالأحرى"غيابا خاصا بالكتابة"[7] وحضورا دائما ومستمرا للحلم.

وفي سياق البحث عن الذات دائما نجد، إلى جانب الذاكرة والكتابة والحلم، استعانة بعنصري الخيال والعبث. حيث يسجل الراوي، بلغة تهكمية وأسلوب ساخر، في نص "**فينكس كسول في ست عشرة وقفة**"**(Phénix fainéant dans seize postures)** مواقف متعددة ومتباينة تجاه نفسه وتجاه شخصيات يكتنفها الغموض. وتبدو دلالة العبث – كما يوحي بذلك العنوان – أكثر الدلالات اشتراكا بين نصوص متفرقة ومشتتة يشوبها الاضطراب. فنلمس عودة إلى دال "الصحراء" لكنها عودة تفقد رمزيتها الأولى التي افترضنا في نصوص سابقة أنها فضاء بحث وتيه لتتحول إلى فضاء من العبث واللامبالاة، ويتجلى ذلك في الصورة المغايرة التي وضعها الراوي لجمله الموصوف بالعناد والتثاقل في المشي، وكذا في حالة الغبطة التي كان عليها مقابل وضعه الحرج و موضعه الصعب:" فلم أنقطع منذ تلك اللحظة عن القهقهة وسط الصحراء وترديد أغنية:سيكون الأمر على ما يرام، سيكون الأمر على ما يرام!"[8].

---

[1]- محمد مفتاح، م.س، ص. 188

[2]- م.ن، ص. 136

[3]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue Française, p.159

[4]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة ، ص. 204

[5]- م.ن ، ص.ن

[6]- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص. 41

[7]- جاك دريدا، توقع، حدث، سياق، ص. 87

[8]- Simorgh, p. 158

ويمكن استنباط دلالة العبث نفسها من حلم الراوي في أن يحظى بنعش مفروش بريش الإوز يكفل له كتابة مذكراته:" ولو أُتيح لي الاختيار لفضلت سريرا من ريش الإوز، هنالك يمكنني كتابة مذكراتي وأنا نائم"[1]. ويبدو ديب في هذه الإحالة مقتبسا عنوان كتاب "مذكرات ما وراء القبر" (Mémoire D'outre-tombe) للأديب الفرنسي شاتوبريون (Chateaubriand) (1768-1848). فالعبث هاهنا يقرن الكتابة بمرحلة ما بعد الموت، أي أن على الكاتب أن "يموت- على حد قول جان ديجو- ليحي"[2] وهو ما يعيد إلى الأذهان ثنائية "الموت والكتابة" التي تتأسس عليها علاقة الأديب بإبداعه.

ولا تتجسد دلالة العبث عبر عينة المدلولات الموحية بالسخرية والكسل فحسب بل تتجسد أكثر عبر جملة من الدوال ابتدعها ديب اعتمادا على تقنية التوليد ليضفي مزيدا من السخرية على نصوص مكتوبة بلغة تهكمية، فنراه مثلا في الحالة السابقة يتلاعب بكلمات لا وجود لها في اللغة الفرنسية كقوله " deméninge " و" larmoire "، كما يتلاعب بكلمات مسجوعة:"mûr " (ناضج)، "mûres "(توت)؛ "mûres " (ناضج): " ولأني نلت نصيبي من الفجّ ولم أنل شيئا من الناضج، من هذه اللحظة وداعا أيها التوت الناضج"*[3].

قد يكون دور تلك اللغة التهكمية القائمة على إمداد نصوص ديب بعناصر دخيلة على اللغة الفرنسية هو إيجاد بديل عما عجزت اللغة ذاتها عن تصويره، وهو ما يمكن أن يمثل وجها من أوجه غيرية " فرضت نفسها باعتبارها نصا آخر وباعتبارها شيئا آخر في النص"[4]. أما تجسدها من حيث اعتبارها نصا آخر فيتجلى عند ديب في توفر عنصر الاختلاف بين نصوص العمل الأدبي الواحد الذي لمسناه في جملة نصوص "سيمرغ" المدروسة إلى حد الآن. أما تجسدها من حيث اعتبارها شيئا آخر في النص فيتجلى في كل ما يلمسه القارئ من مظهر غرابة ناتج عن توظيف كلمات غريبة داخل نصوص ذات طبيعة أدبية، وهي الغرابة التي يبدو أنها جاءت مكملة لغرابة اللغة الإبداعية على وجه التحديد.

1- Ibid, p. 161

2- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue Française, p. 157

*- وردت الجملة في صيغتها الأصلية كما يلي:

« Ayant eu alors mon compte de vertes et rien de mûr, de ce moment, adieu les mûres mûres »

3- Simorgh, p. 161

4- Catherine Bouthors – Paillart : Au plus près de la parole ; www.afaa.asso.fr, 2007

لكن لا نستبعد أن تكون "لعبة الكلمات (Jeux de mots)" [1] التي عمد ديب إلى ممارستها في وقفاته الست عشرة لعبة تسعى " للبحث عن خطاب آخر(...) يقع على هامش الخطاب المألوف "[2] و لا يدل في اعتقادنا أسلوب " السخرية الغارقة في متاهة العبث "[3] على غياب التزام الكاتب بالواقع بقدر ما يدل على " قراءة جديدة للواقع "[4]. فأساس القراءة التي يمارسها الكاتب على الواقع هو " واقع لصيق بحياة قوامها الإشكال والصدفة "[5]، على حد قول عبد الكبير خطيبي، وتلك ميزة توحي بتفاعل المتخيل مع الواقع، وهو ما يوافق على مستوى الإبداع تداخلا بين اللغة الإبداعية واللغة المألوفة.

كما نعتقد أن " حالة التيه التي يشعر بها القارئ "[6] بين أدلة تعكس حالة " هذيان حاصلة على المستوى المعجمي "[7] ما هي إلا استكمال لكتابة لكتابة

" سريالية "[8] شرع ديب في إرساء معالمها بداية من 1966 مع مع

أولى رواياته الخيالية " مسيرة على الضفة المتوحشة (Cours sur la rive sauvage) " . و هي كتابة أرادها أيضا في هذا النص ليتابع رحلة البحث التي يبدو أنه اختارها منذ نصه الأول كأنسب طريق " للوصول إلى الحقيقة العميقة و استكشاف الخفي و فضاء الباطن و مقلوب الأشياء و القسم الآخر الغامض من الإنسان "[9]. لذلك نعتقد أن دلالة العبث المهيمنة على هذا النص تعكس خيارا عند الكاتب يتجلى على مستوى المضمون في عالم آخر بديل يريده للإنسانية، أما على مستوى الشكل فيكمن –على حد تعبير بيضاء شيخي – في " ممارسة موهبته الإبداعية بمنتهى الحرية "[10] و هو ما يرادف في " سيمرغ " كتابة أدبية مغايرة.

---

[1]- Jaques Baron, « Dada et le surréalisme », In Encyclopédie " La littérature", Centre d'étude et de promotion de la lecture, Paris, 1970, p. 474

[2]- Beïda Chikhi, Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib, p. 154

[3]- Jaques Baron, op.cit., p. 483

[4]- Beïda Chikhi, op.cit., p. 153

[5]- Abdelkebir Khatibi, Le roman maghrébin, François Maspero, Paris, 1968, p. 98

[6]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1967، ص. 171

[7]- Beïda Chikhi, Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib, p. 153

[8]- Ibid

[9]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue Française, p. 157

[10]- Beïda Chikhi, op.cit., p. 153

• وهم الذات والإنسانية المستهدفة:

اتخذ ديب عبارة " **زوج جهنمي** " **(Un couple infernal)** عنوانا لنصه الثالث، كما اتخذها صيغة ليصف بها طبيعة العلاقة الرابطة بين طرفي الصراع العنصري، وهي علاقة تغذيها العداوة والضغينة وينميها أمل الانتقام المستجيب " لشريعة العين بالعين "[1]، فتتولى العنصرية، من هذا المنطلق، استكمال ما لم تحققه الحروب وأعمال الإبادة واضعة قيد التنفيذ أسلوبا آخر أقرب ما يكون إلى أسلوب الحرب الباردة من حيث انحصار القتال فيه على صعيد الخطاب والسلوك، لكنه أسلوب لا تتكافؤ فيه موازين القوى ولا تتعادل وسائل الصراع: أما القوة والنجاعة فهما من حليف العنصري وأما الضعف والفشل فهما من نصيب الضحية. فالزوج الذي يقصده الراوي في النص زوج يستمد قوته من نار العنف الدفينة المضرمة بين طرف مستبد ظالم وآخر ضحية له وهي " نار لن تخمد أبدا، ستستمر في الزحف بغير هدى في خفاء وعمق "[2]. وهو ما يوافق الذات القاهرة والذات المـــقهـــورة: " من اليوم فصاعدا سيتشكل سيتشكل زوج جهنمي مؤلف في جانبه الحسن من العنصري ذي اللسان الطويل والخطاب الحاقد وما يتبع ذلك من أعمال، ثم في جانبه السيئ من ضحيته المجردة على وجه العموم من السلاح"[3].

تحمل عبارة " زوج جهنمي " دلالة " الدفاع عن الذات "[4] وهو دفاع يستلزم رفض الآخر استنادا استنادا إلى قناعات مرتبطة بالعرق والأصل مما يتطلب لجوءا عند طرفي الصراع العنصري إلى أسلحة يجعلها الراوي من ميدان الخرافة (الوهم) والأسطورة:" سيكون، حتما، في خيار الأسلحة المستخدمة دخل لما يلي: العودة الاستيهامية إلى الأصول، والدعوة إلى أساطير العرق والكره المحتوم للأجانب "[5]. فيحيل دال " زوج " من منطلق الراوي إلى دال " العلاقة "، كما يحيل دال " جهنمي " إلى دال " الكره " لينتج لدينا زواج رباطه الشر يفوق الحرب دمارا ويضاهي جهنم جحيما وفظاعـــة، وهـــو مـــا يعني انقلاب " العمل الهجومي للذات إلى عمل

---

[1]- Simorgh, p. 43

[2]- Mohammed Dib, L'incendie, Éditions Dahlab et Bouchène, Alger, 1995, p. 139

[3]- Simorgh, p. 43

[4]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 470

[5]- Mohammed Dib, op.cit., p. 52

دفاعي "[1]. فثمة دفاع عن الذات من الآخر الذي يختزل على حد تعبير تيري إيغلتون " إلى كل ما يزرع الاضطراب في هويتي "[2] وهو ما لا يعني الحرص على الاختلاف بقدر ما يعني تحقيق " نقلة تهتم بالذات وبمصلحتها الشخصية "[3].

ويتولد عن ذلك الإقصاء المتبادل " زوج وحشي (couple monstrueux) "[4] يرمز عند الراوي إلى " ذات التوق الفارغ "[5] التي تتبنى على فكرة الحرية، لكن الحرية هاهنا تحمل دلالة التحدي الموجه إلى الذات الإنسانية ومن ثم إلى القدر، وهو نفس التحدي الذي أشار إليه الراوي في النص الإطار، وكذا في نصه حول مدن الأمريكان التي يعد هروب سكانها عنها هروبا عن ذواتهم ورفضا لها. وبالمثل ترمز العنصرية إلى رغبة عند الإنسان في خلق " ذات مفردة مقررة لمصيرها "[6] وهو ما يستلزم إلغاء للآخر ووسيلة ذلك القهر والتطرف " فكل ما ستبدو الذات متـــحررة مـــنه هو ذاتها وحسب "[7] مزيلة من طريقها كل ما لا يمت بصلة إلى عالمها المفتوح على "المدينة المثالية: مدينة المختارين"[8] وهو ما يحيل مرة أخرى عند الراوي إلى الافتراضية الرامزة إلى الطوباوية.

يقرب الراوي صورة العنصرية المولدة للتطرف والعنف فيجعل مشهدها شبيها بمشهد المتحف الافتراضي الذي نستنطق منه دلالة انقراض العلاقة الإنسانية، فيقول واصفا ذلك الـــزوج الـــوحشـــي: " قطعة جميلة موضوعة في متحف البشاعات الذي تبقيه الطبيعة مفتوحا كنموذج صالح لنا "[9].

ومقابل ذلك الوجه المغيب للإنسانية يعود الراوي – على غرار ما فعل مع لوسيوس أبوليوس – إلى أديب عاش هو أيضا في إفريقيا هو الشاعر اللاتيني تيرانس (Térence) (194ق.م- 159ق.م) المولود بقرطاجنة والذي عاش حياة عبودية لم يُعتق منها إلا في مرحلة

---

[1]- ألان تورين، م.س، ص. 164

[2]- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ص. 164

[3]- م.ن، ص.ن

[4]- Mohammed Dib, op.cit., p. 44

[5]- تيري إيغلتون، م.س، ص. 167

[6]- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب ، ص. 169

[7]- م.ن ، ص ص. 162-163

[8]- Simorgh, p. 54

[9]- Ibid, p. 44

متأخرة من عمره، وهو صاحب أعمال مسرحية (كوميدية) عديدة " مكتوبة على الطريقة الإغريقـــية ومطـــبوعة بصبغة أخلاقية "[1].

يعود الراوي إلى ذلك الشاعر فيعلق على إحدى مقولاته قائلا:" ما من أمر إنساني غريب علي. إن تيرانس الذي رأى النور على ضفافنا الإفريقية هو من قال هذا الكلام. إنه تفكير محكم كفيل لإلهام كل فعل من أفعالنا في كل لحظة من الحياة. لا تطلب ذاكرة القلب سوى إعادة تذكيرنا عن ثقة بشعاره الأبي: أنا إنسان"[2].

ويبدو أن الراوي قد أراد أن يتخذ من أشهر مقولات تيرانـــس مبدأ رجوع إلى الذات الإنـــسانية و " تحقيق"[3] لها، وهي المقولة التي أنهى بها نصه ليرفع بها صوت القلب الرامز إلى موطن المشاعر الإنسانية وإلى الـــدواء الناجع الذي لا بد منه لاستئصال " داء"[4] العنصرية التي لا تقبل أوصافا حسنة أو سيئة بقدر قبولها الاستنكار والتنديد، ولا تقف حكرا على طرف دون الآخر، فما يُضمره العنصري هو ما تضمره الضحية. فالتعارف مع الذات يستلزم تعارفا مع الآخر وهو ما لن يتحقق إلا إذا استعاد الإنسان هويته الإنسانية التي أضاعهـــا بيده وأعـــاد " التفكير في مشروع الإنسان "[5] مقابل " النزعة الضد إنسانية "[6] التي حوّلت ذاته إلى " مخلوق السوق "[7] القابل للتشييء و المساومة والعرض والطلب.

إن رباط الكراهية والعداوة الذي جسد به ديب العلاقة الجامعة بين أطراف الصراع العنصري رباط يعكس الوضع الراهن الذي آلت إليه الذات الإنسانية التي أصبحت في صورتها وشكلها " أقرب ما تكون إلى وهم "[8]، وهو دافع حرك الكاتب فحمله على كشف القناع عن ذلك الوجه البشع والتساؤل عما إذا كان التصوف، أو إقامة صلة مع الخالق، وكذا الخلو مع الذات والتصالح معها يشكل طريقا نحو الإنسانية الحقة.

---

[1]- Nouveau Petit Larousse Illustré, p. 1713

[2]- Mohammed Dib, op.cit., p. 55

[3]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 457

[4]- Simorgh, p. 48

[5]- محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص. 101

[6]- م.ن، ص. 105

[7]- تيري إيغيلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ص. 166

[8]- محمد سبيلا، م.س، ص. 105

وليقرب ديب صورة الإقصاء المتولدة عن العنصرية ورفض الآخـــر يضعـــنـــا فـــي نص " **الزائرة التائهة** " (**La visiteuse égarée**) إزاء مشهدين متكاملين: مشهد الكّناس " سامبا " (Samba) الذي يعاني بسبب أصوله الإفريقية ولون بشرته من إهانات آلة أوتوماتيكية ناطقة راحت تعرقل عمله وتستفز مشاعره بما يليق من عبارات احتقار وإذلال. ومشهد امرأة غريبة راغبة في اختراق جدران مكان شفاف للوصول إلى الكناس، الذي لا يدرك أنه محل اهتمامها، وهي راغبة أيضا في العودة إلى بلدها بعدما أدركت أنها حبيسة سجن المنفى.

وتتجلى المعاناة في كلا المشهدين على صعيدين: صعيد الظاهر وصعيد الباطن. ففي حالة الكناس يبعث لون البشرة على الدونية والسخرية:" إنه هنا. لكن الكناس أسود. ومكنسته بطبيعة الحال معه أيضا هنا، لكنها ليست سوداء بطبيعة الحال. الكناس أسود لأنه أسود. أسود شبيه بقطعة ليل في أزياء إنسان "[1]. أما فكره فيبدو شاردا مفلتا من سجن الجسد وباحثا عن أصوله الإفريقية:" الآن توقف. هكذا هو أيضا، يتقدم خطوة قصيرة ليتوقف. اليدين مضمومتين على مقبض المكنسة، النظر بعيد صوب إفريقيا. نحن هنـــا في عاصـــمة الدنيا لا في إفريقيا "[2].

أما المرأة الغريبة فينم حوارها الداخلي عن حالة تيه ألم بجسدها وعقلها: " إني أراه، لا أرى سواه، لا أنظر إلا إليه. لكن الوصول إليه، آه، الوصول إليه ذلك ما لا أعرف كيفيته، لم أعد أعرف ماذا أفعل. لا، إنه أمر فوق طاقتي "[3]. كما ينم كلامها وحركاتها عن حاجة في نفسها وطيدة الصلة بما اقترف في حقها أو بما اقترفته هي في حق نفسها: " وما ينبغي فعله سوى إعادة المحاولة؟ الابتداء من جديد كغبية. الصعود والنزول ثم إعادة الكرة. إيجاد الممر. أين أنا؟ لا وجود إلا لهواء في كل مكان ومن غير الممكن الذهاب بعيدا. قد يكـــون ذاك هـــو ما يسمى بالمنفى. ولما جئت، أنا، إلى منفاهم؟ "[4].

يشترك الكناس الأسود والزائرة التائهة في كون ذاتيهما ذاتا معبرة عن " وضع مكمومي الأفواه ممن حرّم عليهم الكلام "[5] لا لعجز كامن فيهما إنما " لآخرية (غيرية) معممة "[6] لا مجال مجال أمامها لفرض الذات أو تغييبها تغييبا كاملا. فمن حقنا التساؤل عن دوافع انشغال المرأة الغريبة بأمر كّناس منسي مغيّب لا همّ له سوى جمع الأوساخ و الأوراق؟ ألرابط عرقي يجمع

---

[1]- Mohammed Dib, op.cit., p. 56

[2]- Simorgh, p. 157

[3]- Ibid, p. 61

[4]- Ibid, p. 63

[5]- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ص. 167

[6]- م.ن، ص. 163

الاثنين؟ أم لمحنة مشتركة يتقاسمان مرارتها؟ أم لسلوك غريزي يدفع الغريب إلى البحث عن أخيه الغريب في ديار الغربة؟

أراد ديب أن يجعل من شخصية الزائرة التائهة رمزا دالا على " أنا غارقة في دوار صاحبها ولغتها والآخر "[1]، وهو ما جعلها تبدو مجهولة الهوية وهائمة في " منفى دخلته عبر أوهام الحقيقة "[2]. أما علاقتها أحادية الطرف مع الكنّاس الأسود فهي علاقة تجسد منطق " البحث عن الذات في الآخر "[3] من حيث كون ذات ذلك الآخر ذاتا ساكنة لجسد شاغر، وذاتا " معزولة في عالمها الداخلي "[4]. فكلاهما يعيش سجن المنفى الذي أحسس الزائرة التائهة أن " الاغتراب نصيب مشترك "[5] بينها وبين صاحب الملامح الإفريقية. كما أحسسها بالإقصاء المتولد عن دخول ذلك السجن. ويتجلى في حالة الكنّاس في اعترافه أمام المخلوق الآلي بأنه باع نفسه - على غرار الكثير – مقابل المجيء إلى عاصمة الدنيا واشتراء عمل لم يكن يوما لسواه، فقد باع كرامته ليقتني مكانا له في الزبالة: " نعم، نعم، بيع الكثير سيد، الكثير بيعوا، الكثير جاءوا "[6]. كما يتجلى أيضا في عنصرية يكون طرفها الأول مخلوق آلي من صنع الإنسان المتحضر وطرفها الثاني (الضحية) إنسان إفريقي متخلف ومقهور، ويعكس الحوار الذي دار بين العنصري وضحيته ذلك الإقصاء المغيب للهوية:

" – خرجت من إفريقيا سيد.

- لا أتشرف بمعرفة مصنع أولئك الأناس الآليين. إن كانوا من أمثالك فلن أدفع غاليا.

- نعم، نعم سيد، الكل مثلي.

- صالحون للتباهي، صالحون للرمي في الزبالة "[7]

لكن رد فعل الكنّاس الإفريقي تجاه ذلك الإقصاء وتجاه استفزازات المخلوق الآلي يحمل دلالة المقاومة بقدر ما يحمل دلالة الخضوع، " ففي حركة الحصّاد المهيبة "[8] التي يُقدِم عليها

---

[1]- Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur –Essai sur l'abjection, p. 160

[2]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 109

[3]- Ibid, p. 106

[4]- Ibid

[5]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 105

[6]- Simorgh, p. 60

[7]- Ibid, p.p. 59-60

[8]- Ibid, p. 60

لجمع أوراق الطمبولا* التي نثرتها الآلة الناطقة، في كل مكان من شارع كليشي (Clichy) الواقع بباريس، استرجاع لـــ " الحركة المهيبة لبذّار "[1] فيكتور هيجو (Victor Hugo) (1802-1885). ومن ثم عمد ديب إلى استعارة بيت لشاعر فرنسي خدم بأدبه ومواقفه طبقة البؤساء والمقهورين ليوازن به بين بذّار راح يسرع الخطى ويزيد من وتيرة عمله كيلا يدركه الليل في حقله، و بذّار راح يسرع الخطى ليحصد أوراق الطريق مكدسا آلام الاغتراب ومتناسيا ظلام الغربة التي غمرت حسه وأثقلت فكره. فما أراده ديب من هذا التناص بحث في نص هيجو " عما يملأ أو يكمل نقصا وجوديا تعاني منه الذات نفسها "[2]. و الذات المقصودة هاهنا هي ذات شخصية الفرد الإفريقي العاكسة للذات المغتربة والعاكـــسة بدورها " للذات المبدعة "[3].

أما في حالة الزائرة التائهة فتبدو التساؤلات والحيرة دالة على ذلك الإقصاء من حيث إن تغيير الوطن يعني عدم امتلاك هوية أو تضييعها: " يا إلهي ربما أكون قد غيّرت البلد، وأنا نائمة. أحس أني سأواجه مشاكل هوية "[4]. وهو ما يدفعها إلى الهذيان الذي يبدو في مظهره الفعلي رد فعل حيواني إزاء واقع التمدن المفروض عليها: "كل هذه النظـــافة ليست بـــلدي. أتجـــول فوق جدار* الهواء الذي لا يمكن اختراقه. أدنسه، أضع فوقه قدر ما استطعت من براز وبراز. هذا ما يستحق. براز. هذا ما استطيع فعله"[5].

---

*- نلمس المشهد ذاته في رواية "سطوح أورسول (Les Terrasses d'Orsol) " لما يصادف "عيد" - وهي شخصية بارزة في الرواية- في احدى ساحات مدينة جاربير (Jarbher) الفلنلندية رجلا يروّج لسلعته المكونـــة من أشياء كثيرة، بما في ذلك "مخ الكتروني"، والذي يرمي أوراق الطمبولا بصورة عشوائية غير مكترث في ذلك بالكناس. وما يميز هذا المشهد عما هو في "سيمرغ" هو وجود شخصية شاهدة عليه و راوية له هي شخصية "عيد" التائهة تيها أوسع دلالة من تيه الزائرة. يقول "عيد" واصفا المشهد وواضعا صورته داخله: "(...) بينما يتقدم كناس خطوة خطوة عليّ أن أتنـــحى جانبا كي أدعه ينظف الأرض مما تراكم فيها من أوراق(الطمبولا) في حركة واسعة النطاق لكنها مربحة. بعد الأوراق الأولى، الملقاة عشوائيا والتي أنهى كنسها، تلي أوراق أخرى. لكنه يتولّى بعيدا مثلمـــا جـــاء، جاعلا كناسته تتجـــول كالمحش خطوة خطوة. وأنا أتظاهر بنسيان أفكاري بأمل أن تنساني بدورها". ينظر:

Mohammed Dib, Les Terrasses d'Orsol, Éditions Sindbad, Paris, 1985, p.p. 169-170

[1]- Victor Hugo, Derniers recueils lyriques, La fin de Satan Dieu, Librairie Larousse, Paris, 1953, p. 14

[2]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 25

[3]- م.ن، ص.ن

[4]- Simorgh, p. 62

*- نجد حضورا متكررا ومكثفا لكلمة "جدران " في " من يذكر اليم "، فيقول الراوي-على سبيل المثال-متحدثا عنها: " تلك الجدران كلها متواطئة، كلها أعداء ". ينظر: Mohammed Dib, Qui se souvient de la mer, p.p. 158-159

ويبدو هذيان المرأة الغريبة في مظهره القولي:" انزواء في الجنون"[1]، ويمكـــن أن نـــلمـــس ذلك فـــي " رغبة المرأة الأجنبية الممتزجة مع الرغبة في الوطن "[2]، لكنها رغبة تخفي دلالـــة " البحث عن ذاتهـــا و عن حقيقتها الخاصة "[3] وسبيل ذلك البحث الاستئناس بفصول الطبيعة تذكرا لفصول العمر ونسيانا لحاضر الغربة وواقعها :

" ربيع مـــعـــك أزهـــر
لكن يا صيف معك أينع
خريـــف مـــعـــك أستعد
شتاء، يا شتاء معك أرحل "[4].

إن الرحيل الذي تريده المرأة التائهة عبر نغمات قصيدتها و صور حلمها:" (...) أشعر بأني سأمضي، ينتابني نعاس. بمجرد أن تنغلق عيناي سأعاد إلى الوطن (...) "[5]؛ قد يكون رحيلا استشفائيا تكمن غايته الصحية في تشخيص أعراض التطرف و الإقصاء و العنصرية و اقتراح علاج لها أساسه " امتلاء الإنسان بحب مكتمل يضمن توحيد المظاهر المتباينة لعالم مزقته التوترات وعبث به الزمن"[6]. أما الهذيان الذي يطبع سلوكها و يميز كلامها فيجعلها " تَعبُر الجنون وتعقد صلة أخرى مع الواقع "[7]، فـــهـــو مـــن هـــذيـــان المبـــدع الناجي من المرض و الاضطراب، أي أنه " هذيان يمنع الوصول إلى الجنون، بالمعنى اللفظي للكلمة، ذلك لأنه يلغي مؤقتا الهوة اللامعقولة الفاصلة بين ذلك العبور وما يمثل وجها مماثلا له أي الكتابة "[8].

كما يقول في "الطلسم" واصفا المتاهة المتولدة عن الحجر الأثري(الجنائزي): "كأن اللوحة شربت كل دلالـــة و هـــوت بصورة معنوية مطلقة إلى حالتها الصخرية. أصطدم بجدار أعمى. أبحث عن منفذ. و أنا أسعى لفهم الهيروغليف...ماذا جرى؟ أأكُون قد دخلت إلى متاهة دون أن أشعر بذلك، و هل أنا سجين؟ علي أن أجد المنفذ". ينظر:
Mohammed Dib, Le Talisman, p. 47

5- Simorgh, p.p. 63-64

1- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 115

2- Ibid, p. 116

3- Ibid

4- Simorgh., p. 63

5- Ibid

6- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 100

7- Beïda Chikhi , « Un divan pour en finir avec l'absence, ou Le temps retrouvé dans le roman algérien » , In " Romansk Forum ", nº 20, 2005/1, p. 153

8- Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur –Essai sur l'abjection, p. 160

فبالكتابة والإبداع يخفف ديب من آلام الغربة و يحاول وضع جسور بين المغترب ووطنه وبين المغترب و المنفى، أي بينه وبين ذاته وبينه وبين الآخر، و هو ما يوافق " وضعا بشريا "[1] مكملا لهوية الإنسان القابلة للتفاعل مع هويات أبناء جلدته الآخرين:" يفكر الناس فيكم و أنــتم لا يساوركم الشك في ذلك. حتى إذا ما علمتم ما يودونه لكم و من هم وكيف ذلك، سيغــير ذلك حياتكم أحيانا "[2].

ترمز حالة التيه التي نسبها ديب إلى شخصية الزائرة في نصه لذات غارقة في " التأمل الذاتي "[3] ومحتارة مما آل إليه الوضع الإنساني من عنصرية مقصية للغير و مذلة له عبر الوجه الوجه المشين للمنفى الذي يرمز بدوره إلى " الذات «الإنسانوية» المشينة " "[4]. وثمة ما يحيلنا في كل هذه الدلالات إلى النص الإطار، وهو كل ما يصاحب حالة التيه من هذيان وحلم وتسام موافقة لدلالة المغالطة التي أشعرنا الراوي باحتمال وجودها لدى حديثه عن بعض الوجوه المضللة كالقصيدة والمرآة. وهي موافقة أيضا لدلالة المساءلة التي جعل منها ديب مبدئا أساسيا ليعالج بها مسألة الاغتراب معالجة تقتضي الوقوف إزاء الموضوع لا قصد التظاهر بتغييره، ومعالجة تنطوي على دلالة المفارقة من حيث إنه ينبغي أن يتحول الاغتراب من سجن المنفى إلى " بحث عن الآخر يسمو عن المكان والزمان "[5] ويكون المنطلق في ذلك الذات.

يقدم الراوي نموذجا آخر للاغتراب و الإقصاء العنصري، ولكن الأمر يتعلق هذه المرة بإقصاء مرجعيته الجنس، حيث يضعنا في نص " **أوبرات هزلية** "(**Opéra Bouffe**)–[ينظر إلى الترجمة في ملحق البحث] وهو أصــغر نــصوص الكتاب – أمام مشهد رجل يتناول طعاما، لا يذكر لنا نوعه، بشراهة ونهم، فيصف حركة يده والشوكة و الخدين كما لو أنها في صدد أداء أدوار تمثيلية موضوعها الأكل. و في الوقت نفسه يصف سلوك امرأة جالسة في الجهة المقابلة من المائدة حيث تمتنع عن الأكل مكتفية بالتفرج على العرض الذي يقدمه الرجل.

---

[1]- Naget Khadda, op.cit., p. 105

[2]- Mohammed Dib, op.cit., p. 64

[3]- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ص. 165

[4]- م.ن ، ص. 164

[5]- Foued Laroussi, « Écrire dans la langue de l'autre ? »- Quelques réflexions sur la littérature Francophone du Maghreb, In "GLOTTOPOL" (revue sociolinguistique), nº3, Université de Rouen, France, janvier 2004, p. 188

ينطوي هذا النص – كما قلنا – على دلالة الإقصاء التي سبق و أن استنبطناها من دالي العنصرية و الاغتراب. لكن الإقصاء هاهنا يقترن " بنظام دال " آخر هو " نظام الأكل "[1] الذي يمكن أن تصبح آدابه " قواعد إقصاء " أو " طابوها "[2] على حد قول رولون بارت. والمرأة هي الطرف المُقصي أما الرجل فهو الضحية. ويمكننا أن نستشعر دلالة الإقصاء تلك من أولى عبارات النص:" قالت: هاك التهم "[3]. حيث يستلزم دال " الالتهام " الوارد في صيغة فعل أمر إما حالة فيزيائية ظرفية عند الرجل مردها الجوع أو حالة نفسية دائمة سببها سلوك المرأة تجاه الرجل، وهي الفرضية التي تتدعم مع دال " المهزلة " الذي يأتي ليضفي دلالة الاحتقار على ذلك السلوك:" قم بمهزلتك. هيا قم بمهزلتك الآن. الآن؟ ككل الأيام "[4]. وتكتمل دلالة الإقصاء عندما تجد المرأة متفرجا لها فيما يحدث في فم الرجل من حركات كثيرة مصاحبة لعملية الأكل:" راح يعمل، ويسحق، ويطحن. وهي تنظر إليه من الجهة الأخرى للمائدة، من الجهة المقابلة. راحت تنظر"[5].

يرمز دال " الالتهام"، من بين ما يرمز، إلى السلوك المتخلف لرجل راح يقحم نفسه باتباع آداب أكل لم ينشأ عليها في محيطه الأول مما ينتج عنده سلوكا فطريا مقترنا بتكلف حضاري، وهو ما حمل المرأة على الإمعان والتمتع بفصول أوبرات هزلية موضوعها أكل على الطريقة الهمجية. ويحمل ذلك الموضوع بدوره دلالة إلغاء الآخر ويتجلى في حالة المرأة في سد نقص كائن في أعماقها عبر أسلوب إغراء موجه ضد رجل لا ينتمي إلى طينتها بترويضه و إقصائه من دائرة انتمائها.

مثلما افترضنا أن تكون دلالة الإقصاء وليدة سياق الهيمنة، التي يبدو أن المرأة طرفا فاعلا فيه ليصبح الرجل " مهددا بالتبعية و الاغتراب بسبب القوى السائدة التي تحوله إلى ممثل لإرادتها "[6]، يمكننا يمكننا

---

[1]- Roland Barthes, L’aventure sémiologique, p. 31

[2]- Ibid

[3]- Simorgh, p. 167

[4]- Ibid

[5]- Ibid, p. 168

[6]- ألان تورين، نقد الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 469

أن نفترض أيضا أن لتلك الدلالة وظيفة " تفكيك الصورة التقليدية للرجل وزحزحة الخط الفاصل بين الذكر والأنثى "[1]، لتكون المرأة سيدة القرار ويكون لها حق ممارسة سيادتها على الرجل مثلما مارس هو عليها سيادته في الماضي. وما يدل على ذلك في النص هو اكتفاء الراوي بإيراد ضميري الغائب " هي " و " هو " العائدين على المرأة والرجل دون أن ينسب إليهما أسماء.

مثّل ديب إذن في نصه لدلالة إقصاء المرأة للرجل مستكملا الصورة التي وضعها في أعماله السابقة بخصوص " الثقافة النسوية الجديدة التي ما تفتأ تبحث لنفسها عن مكانة لها "[2] في مجتمع لم تعد تعنيه الفوارق الجنسية بقدر ما تعنيه ثقافة المتعة المتولدة عن " النـــظر إلى المرأة كذات مستقلة "[3].

تصبح العلاقة (مرأة / رجل) حاملة لدلالة الإقصاء الرامزة هاهنا إلى غياب التكامل بين الـــذات و الآخر و إلغاء طرف لن تتحقق بدونه غاية الحقيقة التي جعلها ديب في نصه الإطار ونصوصه الأخرى وقفا على إيجاد الذات في ذات الآخر.

ولا تنحصر صورة إقصاء الآخر، عند ديب، على الصعيد الفردي بل تتعداها لتصل إلى صعيد الدول مترجمة هيمنة يمـــارسها القوي منها على الضعيف. وهو المظهر الذي تساءل حوله في نـــص " **عـــولـــمـــة، شـمـولـيـة ولـكـن أيـضـا؟ (Mondialisation, globalisation mais encore ?)** "، حيث راح يكشف عن الوجه الحقيقي للـــعولمة ويـــجعله مـــرادفا للـــخداع و الوهم، فمن المستبعد أن يكافئ دال " العولمة " دال الحرية بحكم ارتباط الدال الأول بدلالة " الاستبداد " التي تمثل نقيض الدال الثاني. فلا العولمة مرادفة لحرية التفكير و لا هي مرادفة لحرية العيش بل هي موجهة لتسيير فكر الإنســـان وفق " إيديولوجية ليبرالية جديدة "[4] همها الأكبر جعل الإنسان ينساق وراء سلطة المال المخلّة بالتضامن مع بني جنسه، والمزعزعة لنظام حياته الاجتماعية.

---

[1]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 147

[2]- Ibid, p. 146-147

[3]- Ibid, p.147

[4]- Simorgh, p. 120

وسواء كانت العولمة على الطريقة الأوروبية أو على الطريقة الأمريكية (شمولية) فإنها لا تبتعد عن معاني الهيمنة والتوسع، غير أن الأطماع في حالة أوروبا لا تعدو أن تكون امتدادا لأساليب الماضي من حماية و انتداب واحتلال واستعمار. أما في حالة أمريكا فالأمر مختلف إذ تنتهج أسلوبا حضاريا لا يفرض عليها " أن تجبر أيا كان بالإقناع أو القوة "[1] لتحقيق شموليتها، فتقف موقف المتفرج مكتفية " بترك المسألة للوقت وترقب النتيجة بعد ذلك "[2]. فبينما تتجه أوروبا نحو العالم للهيمنة عليه، فإن العالم – بما في ذلك أوروبا – هو من ينقاد خلف أمريكا ليحذو حذوها عن طواعية.

يتولد عن دال " الشمولية " دال " الغلبة " الذي يتيح إيجاد علاقة عقلية بين التساؤلات التي خلص إليها ديب في نصه: " من هو الطالب؟ أليس العالم بأسره "[3]، وبين مبدأ ابن خلدون القاضي بحتمية تقليد المغلوب للغالب في " شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده "[4]. لكن مبدأ الغلـــبة يستجيب في حالة ديب " لإيديولوجيات طامعة في السلطة "[5] وساعية لتوحيد " القدر الإنساني "[6] استنادا إلى مزاعم كاذبة ينادي فيها أصحابها إلى " التضحية بالذات من أجل منطق النظام "[7] وهو ما يفضي إلى "هوية وهمية "[8] على حد تعبير كريستيفا.

ويزداد دال " العولمة " " انمحاء"[9] عندما يقرنه الراوي بدال " الـــحداثة " الـــذي يرادف في في النص " الحنين "، أي التطلع إلى الجديد وإلى " ما لم يحصل وقوعه بعد "[10]، والذي يلحقه الراوي أيضا بدلالة مجازية وردت في صورة شعرية:" موطن كل الأحلام "[11]. و كأن به يقف موقف السّاخر من إفرازات العولمة التي توهم الإنسان بالحرية وتدفعه إلى الحلم وتغريه

---

[1]- Ibid

[2]- Ibid

[3]- Ibid

[4]- عبد الرحمن بن خلدون، ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر،ط1، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع، لبنان، 2004، ص.16

[5]- Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur –Essai sur l'abjection, p. 246

[6]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 412

[7]- م.ن، ص. 415

[8]- Julia Kristeva, op.cit., p. 246

[9]- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2007، ص. 29،

[10]- Simorgh, p. 125

[11]- Ibid

بالمجهول الذي لا يعترف إلا بالحاضر والمستقبل والذي " يحمي من الحنين إلى الماضي "[1]. وكأن به أيضا يقول منتقدا العولمة وكذا الحداثة - كأبرز مظهر من مظاهرها الفكرية – على غرار ما فعل ألان تورين:" ينبغي عدم إطلاق كلمة حديث على مجتمع يمحو الماضي و الاعتقادات ولكن على المجتمع الذي يحول القديم إلى حديث دون أن يغيره، على المجتمع الذي يعمل بشكل يؤدي إلى أن يقل دور الدين كرابط جماعي و يزيد من دوره كدعوة للضمير تؤدي إلى تفتت السلطات الاجتماعية وتثري حركة تحقق الذات "[2].

وتبلغ " العولمة " دلالة التطرف عندما يقرنها الراوي بالآلة فيجعلها عولمة آلية شعارها الافتراضية:" صار الحاسوب هو الآمر "[3]؛ وتنقلب الموازين جراء ذلك لنصبح إزاء إنسان مشيء وآلة مؤنسنة. والتطرف هاهنا مرادف للإقصاء أي " رفض الآخر و احتقار القيم الكونية العامة "[4]، وهي الأفكار التي جسدها الراوي في نصي " زوج جهنمي " و " الزائرة التائهة ". فترسم لنا هذه النصوص على اجتماعها " الفضاء المتناقض الفاصل بين الثقافة المهيمنة وثقافة الآخر المضطهد سياسيا وثقافيا "[5].

لكن مقابل لغة العولمة المستمرة في الزحف والتي جاءت تلبية لمتطلبات التحكم في عقول الشعوب المستضعفة يبرئ الراوي الإنجليزية والفرنسية، باعتبارهما لغتين عالميتين، من الاتهام الذي قد يوجه إليهما بخصوص مساهمتهما في إحلال العولمة وينفي مسؤوليتهما في مد يد العون إلى تيار الهيمنة و الإقصاء:" ليست لرطانة العولمة، ولله الحمد، علاقة في شيء بالإنجليزية بل بتحريف الإنجليزية. لا ينبغي الخلط إذن. فالإنجليزية تكون بالأحرى لغة شكسبير (Shakespeare) وفلدينغ (Fielding) و ديكانس (Dickens) و طوماس هاردي (Thomas Hardy) لا علاقة لهذا بذاك.لا علاقة لهذا بذاك أيضا فيما يخص الفرنسية "[6].

---

[1]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 130

[2]- م.ن، ص. 412

[3]- Mohammed Dib,op. cit., p. 126

[4]- ألان تورين، م.س، ص.414

[5]- Michel Feith, Du comique bâtard : théorie et pratique du postmodernisme tribal dans les écrits de Gerald Vizenor, p. 23

[6]- Simorgh, p.p. 122-123

ثمة إذن فرق شاسع بين اللغة التجارية النفعية التي استحدثتها العولمة لنفسها وبين اللغة التواصلية الجمالية القديمة قدم البشرية. فالأولى " حملتها الأمواج المتتابعة للشمولية "[1]، أما الثانية فقد رافقت الإنسان في مسار " فتح عالم الذات "[2] وتضمينه حقيقة " الدعوة إلى الذات "[3]. وبين اللغتين فرق جوهري، حيث تسعى لغة العولمة لفرض " حظر شمولي "[4] ينظر إلى الإنسان من الخارج، في حين تهدف اللغة الأدبية إلى البحث عن هوية الإنسان التي أحدق بـــها " الخطر الشمولي "[5]، على حد تعبير ألان تورين، من كل جنب.

يضعنا ديب في نصه إزاء " التهديد الشمولي "[6] مواصلا استكمال صـــورة " المغامرة الإنسانـــية(L'aventure humaine)"[7] التي شرع في استعراض أوجهها البشعة بداية من النص النص الإطار. وهي أوجه تبدو مترادفة في دلالاتها الفلسفية من حيث إنها تجسد فكرة إلغاء رباط الإنسانية الذي " يوحدنا مع العالم ومع أنفسنا "[8]، لكن للكاتب عبر رحلاته المتعددة وعبر مغامرة الكتابة " نية في نزع المركزية عن مسألة الهوية بتحقيق مواجهة بين الغالـــب والمغـــلوب "[9] وسبيل ذلك مساءلة الذات مساءلة عميقة رجوعا إلى الأدب " كدال وصي "[10] عليها.

يلجأ ديب في نص آخر له - هو نص " **الدليل** " **(Le guide)** - إلى تقديم صورة مشخصة لكل ما من شأنه أن يلخص فكرة الشر الذي طال الذات الإنسانية ويقربها إلى أذهاننا، حيث تستوقفنا في ذلك النص شخصية ذلك الذي يتخذ هيئات إنسانية كثيرة، والذي يصف نفسه ويصفه الراوي بكثرة الكـــلام و غرابة الأطوار وحسن المنظر وبهاء الطلعة، وكذا بالجرأة والصراحة. وتستوقفنا تلك الشخصية من حيث كونها محدّثة الراوي دون انقطاع: " ليس من

---

[1]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 416

[2]- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ص. 55

[3]- ألان تورين، م.س، ص. 402

[4]- م.ن، ص. 402

[5]- م.ن، ص. 397

[6]- م.ن، ص. 403

[7]- Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur –Essai sur l'abjection, p.247

[8]- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ص. 55

[9]- Michel Feith, Du comique bâtard : théorie et pratique du postmodernisme tribal dans les écrits de Gerald Vizenor , p. 30

[10]- Julia Kristeva, op.cit., p. 247

النادر أن نخوض هو و أنا، مع بعض، في محادثات مطولة. يتخذ حديث الرجل الطيب (احم. الرجل الطيب !) شكلا واحدا في حقيقة الأمر هو المونولوج. لذا يقتصر دوري غالبا على الإنصات إلى كلامه المسهب "[1]. فحديث تلك الشخصية إلى الراوي من حديث النفس إلى صاحبها لكنه حديث يخفي دلالة الشر التي تضمرها النفس لصاحبها وللغير. وما يثبت صحة تلك الدلالة الأخلاقية في الراوي وغيره من الناس هو التزامهم الصمت حيال كلام من اعتبر نفسه شيطانا يدعو الناس إلى الرذيلة و يحررهم من سجن التردد: " أنا، إني أنا! لا أرى مانعا في أن أكون كذلك. أهناك من يرغب في أن أكون شيطانا، فليكن، سأكون كذلك. وأنتم أيها الناس الطيبون سيكون من السهل عليكم أن تحمّلوني عبء كل الآلام والمساوئ أو على أقل تقدير، عبء كل أحزانكم. لن أجعلكم محل اتهام. تتوفر فيَ قدرة الإلهاء التي يبحث عنها كل واحـــد منكـــم و تودون التمتع بها. كلفوني، كلفوني كيفما شئتم بكل الخطايا، ستعتنقون حزبي. مستعد أن أتحمل اللعنات والخزي. لقد اخترت أن أكون بابا تأتي منه الفضيحة. و أنتم أيها المغفلون لو تعلمون مقدار العون الذي تمدونه إليّ! أعترف أن ذلك يستجيب لرغبتي ويدعمـــني في مشاريعي ويعزز، بكل تأكيد، ثقتي في نفسي. كنت أبحث عبثا عن أفضل منتصر فـــي هذه الدنيا، لا تحرموا أنفسكم من ذلك من فضلكم سيداتي وسادتي"[2].

تقترن دلالة الشر بناء على ما ذكر في النص بدلالات القناعة و الرغبة والجرأة التي ينبغي تحققها فيمن يلتزم برفع راية الشر، وهي الراية التي سلمها ديب لإحدى شخصياته ليرمز بها إلى النفس الأمارة بالسوء وهو ترميز يبدأ من دال " الدليل " الذي يعكس وضع إنسان اليوم الـــذي اعتـــنق " صفات الخسّة والدناءة "[3] و اختار طريق النفس التي ذمها العطار في منظومته قائلا:" إن نفسي لي عدو، فكيف أقطع الطريق إذا كان رفيقي لصا؟ النفس كالكلب لم تطع لي أمرا مطلقا، ولا أعلم متى أحرر روحي من ربقتها "[4]. ومن المفترض أن تكون لتلك الدلالة الرمزية علاقة بدلالة " الإنسان الجامع "[5] لنزعات التحدي المعلنة ضد القدر والذات المجسدة في النص الإطار في كل مـــا هـــو مـــن " مجال الفرد وفي كل ما يدور حول محور

---

[1]- Simorgh, p. 128

[2]- Ibid, p.p. 128-129

[3]- فريد الدين العطار، منطق الطير، ص. 121

[4]- فريد الدين العطار، منطق الطير، ص. 267

[5]- عباس أمير، العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل- مدخل معرفي إسلامي، ص. 77

الذات "[1]، وهي المتاهة التي حملت الراوي إلى الغوص بعيدا في " قلب ذلك الغمام الميتافيزيقي حيث يحصل الضياع قبلا "[2].

لقد اقترح الراوي في النص الإطار طريقا صوفيا " لمجاهدة النفس البشرية حتى تتخلص من كل العلائق وتتطهر "[3]، و ها هو في نصه هذا يقرب صورة النفس جاعلا منها شخصا يدل الناس إلى المعصية:" أنا دليل بطبعي. دليل حقيقي "[4]، ويقف وراء مصائب الناس متلذذا لألمهم:" كذلك أنا في جنسي أول من أصادف ويدكم في النار "[5]. ومن بين تلك المصائب: المساس بحرمة مسجد، وهتك أعراض الناس، و المساس بتاريخ بلد، وكذا إحلال الشقاق والخلاف بين أفراد حي واحد.

يقترب الدليل الذي اتخذه ديب رمزا للنفس الأمارة بالسوء من ميفيسطوفيليس (Méphistophélès)، وهي شخصية الشيطان التي رمز بها الأديب الألماني غوته بـــدوره إلى مصدر المعصية والخطيئة، و التي قال على لسانها شارحـــا طريق الظلال: "طريق نحو ما لم ينله و لن يناله أحد "[6] ووسيلته مفتاح يودعه الشيطان في " يد الإنسان "[7] المتردد والحائر.

يمتلك " دليل " ديب هو أيضا قدرة على التلاعب بنفوس البشر ومـــساومتها بما هو أدنى كما فعل " شيطان " غوته حيال " فاوست " (Faust). لكن هل في هذا " التناص الجزئي "[8] الحاصل في نص ديب " أداة إقناعية "[9] كفيلة للتأكيد على حالة الإخفاق التي ستواجه أيضا النفس النفس الأمارة بالسوء لتصبح في النهاية محل شفقة؟ أم أن دخـــول أدلـــة غوتـــه إلى نص ديب الجديد " ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها "[10]بحيث يصبح الشر مولدا للإلهام والاندفاع؟

---

[1]- Carine Goyon, Étude littéraire de L'Infante Maure de Mohammed Dib, p. 127

[2]- Simorgh, p. 23

[3]- فريد الدين العطار، م.س، ص.100

[4]- Mohammed Dib, op.cit., p. 130

[5]- Ibid, p. 130

[6]- Wolfgang Von Goethe, Faust, traduit par Paul Arnold, ODES- PRESSE, Paris, 1966, p. 147

[7]- Ibid, p.110

[8]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 42

[9]- م.ن، ص.ن

[10]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 25

إن في النص ما يدل على تعاطف الراوي مع شخصية " الدليل " الموصوف بأنه " صديق مدهش وساحر "[1]، وبأنه " فاتن "[2]، وبأنه أفضل الأصحاب:" أليس من الأفضل أن يكون الشيطان صديقا من أن تكونوا أنتم الأصدقاء "[3] * .

نعتقد أن في هذه المفارقة تأكيدا من جهة عند ديب على حقيقتين فلسفيتين مؤداهما أن " الشر عامل أساسي في توازن الكون"[4] و أن ثمة " تكاملا بين الخير والشر"[5] و هو ما يوافق من جهة أخرى – وعلى صعيد الكتابة و الإبداع الأدبي –حقيقة يلتزم بها الأديب في أعماله، وهي حقيقة نابعة من إيمان وقناعة راسخين فيه بأن " الأدب تشفير نهائي لأعمق آلامنا ومصائبنا وأخطرها "[6]، وهو بمقتضى ذلك الوضع الذي يشوب النفس الإنسانية و الذي يهدد دوما سعادتها واستقرارها " تفريغ وصب لما هو دنيء عبر الكلمة المضطربة "[7].

يصلح إذن أن نقول مستنتجين، إن للشر دلالة رمزية في نصوص ديب توحي بإمكانية تحديد ما هو أخلاقي في الإنسان " عبر وساطة النفس والذات "[8]، وهو ما يكافئ " الشرخ الحاصل بين الذات وخطابها "[9] والذي يسعى الأدب – من بين وسائل التميز الإنساني – إلى سده عبر مغامرة إنتاج المعنى المفضية عند ديب إلى " عملية بحث جدلي عن الدلالة "[10] على حد تعبير نجاة خدة.

وليستكمل ديب تصوره حول العلامات الدالة على استهداف مشروع الإنسانية ومحاولة تدمير الذات يعود إلى مسألة الاستنساخ، التي سبق و أن أدرجها ضمن تأملاته في النص الإطار

---

[1]- Simorgh, p. 135

[2]- Ibid, p. 137

[3]- Ibid, p. 135

* - لديب رواية صدرت عام 1999 جاءت صيغة عنوانها " إن شاء إبليس" "Si diable veut" مكرسة لفكرة اعتناق بعض الناس لمنطق الشر.ولمزيد من الاطلاع نقدم فيما يلي المعلومات المتعلقة بالكتاب:
Mohammed Dib, Si diable veut, Éditions Albin Michel, Paris, 1998, 230 pages.

[4]- Michel Feith, Du comique bâtard : théorie et pratique du postmodernisme tribal dans les écrits de Gerald Vizenor , p. 30

[5]- Ibid, p. 26

[6]- Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur –Essai sur l'abjection, p.246

[7]- Ibid, p. 246

[8]- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ص. 190

[9]- م.ن، م.ن

[10]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p.92

وضمن حديثه عن أضرار العولمة، ليجعل منها موضوع مساءلة في نص " **مستنسخي إذا ما متّ** " (**Mon clone si je meurs**). وتتأسس تلك المساءلة على إيراد جملة من الافتراضات التي يستند فيها الراوي إلى الواقع ليضعف به حجة القائلين بالاستنساخ، و يرفع القناع عن وجوه أولئك العلماء المتاجرين بكرامة الإنسان قصد خدمة مصالح فئات من أقلية المجتمع الإنساني التي تعمل على فرض هيمنتها على شعوب العالم وممارسة إغراء على المستضعفين منهم تحت شعار الاستنساخ والعولمة والافتراضية.

يبني الراوي افتراضاته على التشبيه والمقارنة الضمنية حيث يخلق علاقة ترادف بين دال " مستنسخ " ودال " مهرج "[1] على الأقل من حيث الشكل: " clone " و " clown ". لكن هذه المقاربة لم ترد - في اعتقادنا - عفويا إذ نفترض أن تحمل دلالة الاستخفاف باعتبار المهرج شخصية تنتحل أوصاف وسلوكات شخص آخر انتحالا ساخرا، وهي الدلالة التي نفترض أن تقف وراء دال "مستنسخ" التي نجد لها مدلولا جاهزا في النص يتمثل في عبارة " كائن افتراضي "[2]؛ أي أن المستنسخ كائن صنعته الآلة ليتخذ صورة من كان عاملا في وجوده، أي الإنسان، لكنه سيتخذ أسوأ صوره وينافسه في امتيازاته وينازعه في سلطاته.

وتصلح أن تكون " المائدة الافتراضية "[3] التي تخيل الراوي نفسه فيها رفقة مستنسخه مستنسخه

" علامة بصرية "[4] تحيل باعتبارها أيقونة إلى هيمنة متجسدة في المأكل و المشرب لتحيل باعتبارها رمزا إلى هيمنة تقترب أكثر فأكثر من ذات الإنسان وكرامته ومبادئ حياته وفلسفة وجوده وما إلى ذلك من عناصر محددة لهويته. سيكون للإنسان إذن أنا أخرى، أو بالأحرى تصير الأنا كيانا مشتركا بين الإنسان ومستنسخه أو شيطانا موزعا في نسخ عديدة أو بوجيز العبارة " شيطانا في حد ذاته "[5]، وهي العبارة التي نجد لها مرادفا آخر في نص "**الدليل**": " مضاعفي من الظلمات "[6]. ومثلما افترضنا أن يكون " الدليل " رمزا للشر فإننا نفترض أن يكون " المستنسخ " أبشع صور الشر وأخطرها فهو ليس مجرد تحد للآخر كما هو الحال في " العولمة " أو تحد للعلم كما هو الحال في " الافتراضية "، بل هو غرور عند الإنسان يدفعه

---

[1]- Simorgh, p. 126

[2]-Ibid, p. 126

[3]- Ibid, p. 173

[4]- محمد الماكري، الشكل والخطاب– مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص. 242

[5]- Mohammed Dib, op.cit., p. 173

[6]- Ibid, p. 132

على غرار الشيطان – في مشهد عصيانه للخالق – إلى الترفع عن ســـلالـــتـــه و " الطمع في أن يصل إلى عرش الله "[1].

فما وقع إذن في نصوص " سيمرغ " هو تدرج في دلالة " الأنا الإنسانية (Le moi humain) "[2] التي بدت في البداية أيقونة لفكرة إقصاء الآخر باستعباده، لتصبح بعد ذلك مؤشرا على فكرة تحدي الطبيعة " برفض فكرة الحدود "[3]، لتتحول بعد ذلك إلى رمز لفكرة تحدي القدر بتجاهله وهو ما يجعلنا إزاء علامة أخرى هي " لا إنسانية " استنفذ فيها " الرصيد الاحتياطي العاطفي للبشرية "[4] وتلك علامة- مؤشر تدفعنا للعودة إلى النص الإطار لاستنباط العلامة الرمز الرمز المتمثلة في " خسة الإنسان " وهي الدلالة المتولدة من منطلق أن الإنسان " فقد كل احترام للنفس (...) وهوى إلى أسفل سافلين "[5].

اقترن دال " الاستنساخ " في بداية النص بدال " المعجزة "[6] الذي يفترض أن يكون في دلالته دلالته العلمية " خلقا لكائن بشري مماثل لكائن بشري آخر حيا كان أو ميتا "[7] ليقترن في نهاية النـــص بـــدال " الإشفاء "[8] الذي يعني في دلالته الفلسفية استخلاف العرق الأوروبي ولو كان ذلك على حساب الأعراق البشرية الأخرى المعمرة للأرض وهو ما يعني في قاموس الإنسانية – إن صحت العبـــارة – " اقتراف جريمـــة ضد العرق الإنساني (...) ومساس بالعائلة الإنسانية "[9].

يضعنا الراوي أمام احتمال انفصال الإنسان عن ذاته وعن ذوات الآخرين عوض سعيه لإحياء العلاقات الإنسانية مع بني جنسه وهـــو مـــا نفترض أن يجسد فلسفة تساؤلية لما يبـــدو " علامة أساسية لتدرج داخلي للوعي "[10] عند ديب، وهو ما يمثل طوباوية أساسها حلم " برجل المستقبل المتشبع بأساطير الشرق والغرب والمدرك بعمق لتاريخ العقل الإنساني إلى حد يكون

1- Simorgh, p. 174

2-Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p.86

3- Mohammed Dib, Comme un bruit d'abeilles, Édition Albin Michel, Paris, 2001,p.93

4- Simorgh, p. 188

5- Ibid, p. 25

6- Ibid, p. 188

7- Véronique Tharreau, Dignité, éthique et clonage, www.avocats-publishing.com, 18 mai 2007

8- Mohammed Dib, op.cit., p. 175

9- Véronique Tharreau, op.cit.

10- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 387

فيه راغبا في التفتح على كل الممكنات "[1]، وكلها دلالات إنسانية صاغها ديب ضمنيا في نصوصه مقابل دلالة الإقصاء التي لا تمت بصلة إلى الإنسان.

• كلام الأطفال موضع مساءلة:

يدعونا الراوي في نص " **كيف يصدر الكلام عن الأطفال** " (**Comment la parole vient aux enfants**) إلى ضرورة الصمت حيال مسألة معرفة كيفية صدور الكلام عن الأطفال، فيجعل منها سرا محيرا ولغزا صعبا:" أما فيما يتعلق بمعرفة كيف يصدر الكلام عن الأطفال، هس! إنه سر له ملامح أنشطاين بلسانه الساخر "[2]. إنه سر لا يرتبط مفتاحه إلا بتفهم ظروف أم أم تعيسة تناست محنة غياب زوجها بولوج عالم طفلتها الآمن المفعم بالحياة و الأمل، وكذا الارتقاء إلى لغة صبيانية لا تكلف فيها تصدر عن أم بإيعاز من طفلة بريئة.

تكلم الأم موريان (Moriane) رضيعتها دولي (Dolly) وتتكلم بدلا عنها بشكل يجعلنا نحس أن الكلام صادر في أصله من الطفلة ليكون للأم دور النطق به فقط: " ماما هي من يعيرني الكلمات عندما أتكلـــم "[3]. فتملك الطفلة من هـــذا المنطلق فضاء رحبـــا من الخيال، فهي على حـــد تعبير ديب " ملكة على عالمها الخيالي "[4] *.

لكن كلام " دولي " يكتسي دلالة رمزية من حيث إنه يكشف عن حالة انتظار مصحوبة بعاطفة حزن وأسى عند أم راحت توقف دمع ابنتها كيلا ينغص حلمها ويعكر صفو براءتها لتنوب عنها في البكاء مثلما نابت عنها في الكلام:" المطر يسقط. ما فائدة ذلك؟ ماما تمطر أيضا من عينيها. سننتظر رفقة هذا المطر الخفيف إلى غاية يوم الغد.إنها تمطر بخفة كذلك فوق أشجار الحديقة. أنا لا. ثم أمطر أنا أيضا من عيني. لكن ماما تشرب تلك القطرات الساقطة من عيني. هكذا لن يكون بمقدوري الإمطار فوق الحديقة "[5].

---

[1]- Carine Goyon, Étude littéraire de L'Infante Maure de Mohammed Dib, Mémoire de maîtrise,

Université Lumière- Lyon2, Faculté des lettres ; sciences du langage et arts, septembre 2003, p. 128

[2]- Simorgh, p. 116

[3]- Ibid, p. 114

[4]- La dernière interview de Dib, In "Le Matin", p. 06

* - بذلك برر ديب أحد دوافع اختياره للفظ " أميرة " (Infante) في رواية "الأميرة المغاربية". وهي مـــن جمـــلة مـــا صرح به في آخر مقابلة له جمعته بمحمد الزاوي عام 1998 والتي تم نشرها في كتاب"الجزائر، أصـــــوات فـــي الزوبعة " (Algérie, des voix dans la tourmente) عن دار(Le temps des cerises) للنشر.(ينظر إلى ملحق البحث)

[5]- Mohammed Dib, op.cit., p. 111

إن ما يحمل الأم على البكاء وطفلتها هو حالة الانتظار التي تستلزم دلالة الفراق، والفراق غياب يكون وقعه على حد تعبير شارل بون (Charles Bonn) " أكثـــر عمقـــا ودلالة من الموت "[1] من منطلق أن مفارقة الآخر تعني أيضا " افتقاده "[2]. لكن ما يستدعي مفارقة معنوية هو تحول دموع الأم وطفلتها إلى قطرات أمطـــار شبيهة بتلك التي سكبتهـــا الطفلـــة ليلي بيل (Lyyli Belle) فـــي رواية " الأميرة المغاربية " جراء فراق الأب وجنون الأم. غير أن الوضع هناك مختلف، فالطفلة هي من يشرب الدموع لا الأم:" يهزني تيار ويهز الدموع التي تخز عيني. لكنني أعيد ابتلاعها. فأريد أن أمنع تلك الدموع مهما كانت كميتها من أن تمطر فوقي "[3] .

ومهما يكن من أمر فإن في استعارة ديب لدال " المطر" ومقاربته بدال " الدمع" ترميز إلى دلالة النقاء المتولدة عن الحالتين، فمثلما يحمل المطر الآتي من السماء خصوبة للأرض (الحديقة) المعرضة للجفاف فإن الدمع يحمل صفاء للروح من حيث إنه " يحييها ويطهرها من خطاياها "[4]. فكأن ثمة إدراكا عند الطفلة لسر السعادة المتأتية عن وضع الشقاء (الفراق) وهو سر يسعى العمل الأدبـــي لإظهـــاره و " يجد صدى له -على حد قول بيضاء شيخي- فيما ينتاب الطفل الديبي (L'enfant dibien) من شعور إزاء الشيء المنير الذي يقدم على ابتداعه دون أن يمنحه اسما "[5].

وثمة " إشارات إيحائية "[6] في كلام الطفلة دولي تظهر مقدار " امـــتزاج ما هو مثير وما هو هو مألوف "[7] في عالمها الرحب، وهو ما يوافق خاصية مشتركة بين الأدب والحلم والهذيان التي يبدو أن ديب أراد تأكيد وجودها في نصوصه حول تيه الطيور في البحث عن الذات، وكذا تيه المرأة في إيجاد منفذ عبر المنفى، وتيه الراوي في الرجوع إلى الماضي ورسم طريق صوب الإنسانية الحقة. ويوافق كل ذلك " تيها للدلالة داخل النص النهائي الصامت "[8].

---

[1]- Charles Bonn, Lecture présente de Mohammed Dib, ENAL, Alger, 1988, p. 176

[2]- Ibid, p. 182

[3]- Mohammed Dib, L'infante maure, p.p. 129-130

[4]- Carine Goyon, Étude littéraire de L'Infante Maure de Mohammed Dib, p. 80

[5]- Beïda Chikhi, Un divan pour en finir avec l'absence, ou le temps retrouvé dans le roman algérien, p. 153

[6]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 119

[7]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p.117

[8]- Charles Bonn, op.cit., p. 176

الكلام إذن هو كلام الأم، أما الحلم فهو مِلك ملاكها الصغير، وهو ما يحرر دال "الفراق " من مدلول" اليأس" ويضفي عليه دلالة " الأمل" المقترنة بالانتظار:" لكن لدي الآن كلمات لي. لا يعرفها بابا بعد. سأقولها له عندما يعود كي يتعلمها "[1]. فما عمد ديب إلى وضعه من " فراغات ظاهرة أو خفية "[2] في كلام الطفلة " دولي" يُشعر القارئ بمدى انفتاح لغة الأطفال و قابلـــية إخـــضاع أدلـــتـــها للـــنفي و الاستفهام لتكون دلالاتها المستترة مستجيبة للصيغة الاستفهامية البارتية:" فليدرك معناه "[3]. ويمكن أن نلحق تلك " اللغة التي تأخذ الباحث في مصيدتها "[4] بجملة بجملة الأسرار التي قرنها ديب في نصه الإطار بالإبداع الفني بصورة عامة و التي صبغها بطابع مساءلة الذات الإنسانية واستكشافها.

وفي نص " **طفولة منقوصة** " **(Incertaine enfance)** يعود الراوي إلى موضوع الطفولة، المصاغ سلفا في قالب حوار بين أم ورضيعتها، ليدرجه في صيغة أقرب ما تكون إلى صيغة السيرة الذاتية الهادفة هاهنا إلى استرجاع الماضي الطفولي للكاتب الذي يتراءى له في شكل " ظلال منتشرة"[5] يتصدرها ظله هو وظل والديه ومدرسيه وتلامذته.

وما يسترجـــعه الـــراوي فـــي ماضيه الطفولي على وجه التحديد هي ذكريات المدرسة في طورين: طور التلميذ وطور المعلم، لكن دلالة الأسى هي ما يلصق بتلك الذكريات وهي دلالة متولدة عن حالة البؤس والحرمان التي صبغت حياته وحياة أطفال الجزائر الذين عانوا ويلات الاحتلال الفرنسي وشعروا قبل الأوان بمزالق "الوعي الطبقي ومأساة الحياة "[6]، والتزموا الصمت حيال قدر صنعته أيدي الاستعمار، لكنه صمت يرادف عند الراوي معاني الاستياء من المدرسة الاحتلالية والثورة ضد كل مظاهر القسوة والرتابة العالقة بها. فلدال " المدرسة " وقع الذكرى الأليمة عند الراوي إذ يقول:" لم أحب يوما الدروس، ولا الفروض، ولا الإملاءات، ولا المساءلات خاصة أمام السبورة السوداء، ولا الاختـــبارات، ولا القسم، ولا الالتصاق بمقعدي لساعات دون الكلام؛ وإن لم أفعل ذلك فبهدف الانصراف وتحمل لطمة يد المعلم الكبيرة فوق

---

[1]- Simorgh, p. 114

[2] - حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 119

[3]- Eric Marty, Roland Barthes, Oeuvres complètes, tome IV, In Roland Barthes par Roland Barthes, p.731

[4]- Charles Bonn, op.cit., p. 178

[5]- Mohammed Dib, op.cit., p. 138

[6]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، ص. 151

الرأس، كذلك كان الحال. ولم أحب المدرسة بكل بساطة ولا أحببت ما فيها. كانت جدرانها بالنسبة إليَّ بمثابة جدران زنزانة "[1].

لكن دلالة كره الراوي للمدرسة لم تكن لتطال معلميه الجزائري والفرنسي اللذين كانا على –حد سواء- نموذجا للمعاملة الإنسانية والتعليم المجدي، مما ولد عنده عاطفة حب وإعجاب مقابل أجواء "الشر والحقد "[2] السائدين في المدرسة، أي داخل ذلك الفضـــاء المـــكاني الـــذي إذا افترضنا أن يكون " صالحا لتمثيل "الإطار (cadre) " الأولي للملفوظ فإنه يحيل بصفة كنائية إلى مجموع الهيئات الاجتماعية "[3] التي ترمز إلى منطق الاستعمار الذي لم يكن باستطاعته إخفاء " الفرق الشاسع بين حياة الجزائريين، وخاصة الطبقات المعدمة، وبين حياة الفرنسيين في الجزائر"[4].

ولعل في مقابلة الراوي لدلالة " الكراهية " المتولدة عن دال " المدرسة " ودلالة " الحب " المتولدة عن دال" المعلم " مقابلة بين دلالتي " الزيف " و "الحقيقة " المتمخضتين عن النظام الاستعماري، فالزيف يعلق بكل ما يوهم به المستعمر من حضارة وإنسانية، أما الحقيقة فهي تهديم لتلك المزاعم على أيدي معلمين يرمزان إلى مثقفين وكتاب من الجانبين جعلوا من " الثقافة عموما ومن نتاجهم أسلحة للمعركة وسلاحا قويا يفتح طريق الحرية "[5] والمساواة بين أفراد المجتمع الإنساني.

يظهر ذلك الموقف الرافض للمدرسة الاحتلالية على حساب إنسانية المعلمين في الاستثناء الذي أقامه الراوي لما هو مقبول فيما هو مرفوض:" (...) كنت أغتنم فرص الغياب كلما كان الأمر ممكنا دون أن أجلب لنفسي متاعب، وكنت أفعل ذلك بشكل خاص في أيام الاختبارات، ومع ذلك فقد أحببت معلمي الأهلي منهما و الفرنسي، وما تزال صورة وجهيهما عالقة في ذاكرتي رغم افتراض وفاتهما منذ مدة طويلة "[6]. ويقترب ذلك الاستثناء مما عبر عنه مصطفى غريب – أحد أبطال رواية نجمة لكاتب ياسين – في شكل رسالة وجهها إلى أستاذه:" أستاذي العزيز، لن أسلم ورقة امتحاني، فاليوم يوم المولد النبوي. إن أعيادنا غير مسجلة في تقاوميكم، لقد أحسن الرفاق صنعا إذ لم يأتوا. لقد كنت واثقا من أنني سأكون الأول في الامتحان، ولكنني

---

[1]- Mohammed Dib, op.cit., p.p. 142-143

[2]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، ص. 154

[3]- Beïda Chikhi, Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib, p. 28

[4]- سعاد محمد خضر، م.س، ص. 159

[5]- يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، ص. 68

[6]- Simorgh, p. 143

أخ مزيف! أحب " العلوم الطبيعية " ولكن الأخضر لم يوافقني على المجيء إلى المعهد، فجئت وحدي. سأسلم ورقتي بيضاء. لقد جئت فقط لأعرف موضوع الامتحان، ولأحس بما يبعثه الامتحان في النفس من الرهبة. أحب العلوم الطبيعية ولكني سأسلم الورقة بيضاء"[1].

ثمة نفور عن الامتحان عند كلا البطلين لكنه نفور يقع مقابل مشهد التقرب من المعلم ومن المادة العلمية المحصلة، وهو ما يمكن أن يرمز إلى" شخصية تسعى لفرض وجودها وإظهار انتمائها"[2] مقابل وضع القهر وحالة القسوة المنجرّين عن الامتحان الذي يحمل دلالة رمزية لنظام المستعمر و أساليبه. فمن حب المعلم والعلم يتولد دليل " الحلم الذي يقود جزئيا إلى الحرية "[3].

وسواء كانت دلالتا الرفض أو القبول متولدتين عن دال" المدرسة " عند الراوي فإنهما تحيلان إلى وضعه المعقد في المدرسة الجزائرية المحتلة على خلاف الوضع الحسن للأطفال الفرنسيين في بلدهم فرنسا وفي بلد غيرهم الجزائر، وهو ما أربك صورة الوطن في ذهن أطفال الجزائر:" جزائريون، جزائر، الجزائر (Al Djazaïr). لا أحد كلمنا أو أعطانا الدلالة أو المعنى التي تنطوي عليه، لا أولياءنا في المنزل ولا أيا كان في الخارج. المدرسة هي من سيطلعنا على ذلك، لنكتشف فجأة بأننا ننتمي إلى بلد محدد وننتمي إلى أرض أخرى"[4].

لكن ذلك الوضع الذي طبع " ماضي طفولة "[5] الراوي لم يتغير في شيء وهو يعيش طور طور

المعلم إذ أصبح التدريس مسؤولية ملقاة على عاتقه وتحولت المدرسة إلى فضاء " ضياع تام"[6] له ولتلامذته الأربعين:" صرت بدوري معلما، وتم تعييني في سن الثامنة عشر، أو التاسعة عشر في بلد رهيب فيه أحجار و أحجار ومهما غصنا ففيه غبار وغبار وفيه ريح وريح "[7]. ويوافق هذا الوصف ما جاء على لسان الراوي في " الصحراء المسطحة " :" لا أرى سوى صخرا وغبارا، لا أرى سوى تلك الشعلة المهلكة للعيون. لا حقيقة سوى حقيقتها. لن يتسنى لي أن أكون أنا أيضا حقيقة إلا إذا خرجت منها وتُوجت بإكليل نورها."[8]

---

[1]- كاتب ياسين، نجمة، ترجمة محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1987، ص. 232

[2]- Abdelkabir Khatibi , Le roman maghrébin, p. 58

[3]- Ibid, p. 57

[4]- Mohammed Dib, Laëzza, p. 172

[5]- سعاد محمد خضر، م.س ، ص.165

[6] - م.ن، ص.168

[7]- Simorgh, p. 143

[8]- Mohammed Dib, Le désert sans détour, p. 73

فثمة تقارب بين دلالة البحث عن الذات في المدرسة الجزائرية المحتلة ودلالة البحث عن الطريق في الصحراء التي سبق للراوي وأن لمّح إليها في نص " مدن زرقاء ميتة ". غير أن الدلالة الرمزية الأساسية التي يمكن للقارئ استنباطها من الماضي الطفولي للراوي هي دلالة التيه التي رافقت ماضيه الدراسي وهو ينكب على تعلم ثم تعليم لغة المستعمر دون أن يحول الجوع والبؤس والحرمان بينه وبين تلك الحاجة التي تبدو حيوية عنده وحتمية بالنسبة لتلامذته المزاولين لمقاعد القسم طمعا في تعلم اللغة الفرنسية بقدر طمعهم في سد جوعهم بما كانت تحضره الأم من طعام بائس:" (...) ولن تتأخر أيضا في تخصيص صبيحة أخرى لفتل الكسكس، وهو القوت الوحيد الذي كنا نقنع به. ومن كان يفكر في الاشتكاء، ليس أطفالنا (الجزائريون) المحتاجين إليه لمواصلة تعلم لغة فرنسية يدرسها طفل جزائري لم يكن سنه يفوق سن أكبرهم إلا بقليل"[1].

يعكس ذلك الاهتمام الخاص باللغة الفرنسية التزاما لدى ديب بمعرفة " لغة الآخر (La langue de l'autre) "[2] التي بواسطتها " سيعكس ذاته لا وفق الصورة التي يقدمها المستعمر حول الإنسان المغاربي إنما وفق صورة حقيقية "[3] باحثة عن " هوية عميقة "[4] تسعى لفرض لفرض " إنسانية أخرى ينبغي على المستعمر الاعتراف بوجودها (...) وتهدف إلى إثبات وجود ثقافة لا علاقة لها بالاحتلال"[5] . لكن ذلك الالتزام لم يتوقف عند الراوي حتى بعد تحرر بلاده من نيران الاستعمار:"(...) دافعت عنها، فيما يخصني، قدر استطاعتي ولم أنقطع عن خدمتها رغم أنني لم أعد فرنسيا منذ 1962. ما الذي أعطتني بالمقابل(...) "[6]. ويدل تساؤله الأخير على الجحود الذي لقيه مقابل حياة مكرسة في خدمة اللغة الفرنسية، ورغم أن ذلك التفاني يبدو وليد الحاجة والنقص والتعويض إلا أن سريره قد وُضع في تلك اللغة – كما يقول في " لايزة " –

1- Simorgh, p. 146

2- Charles Bonn, Le roman algérien de langue française, L'Harmattan, Paris, 1985, p. 07

3- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 24

4- Ibid, p. 42

5- Christiane Chaulet Achour, « Littérature de langue française au Maghreb », Médiathèque de Perpignan, 18 novembre 2006, p. 09

6- Mohammed Dib, op.cit., p. 146

" دون أن يكون بالضرورة سريرا مفروشا بالورد"[1]، وهي دلالة أخرى على مقدار العناء الذي جناه لقاء عطاء كبير أسداه للغة غيره عاملا بمبدأ استوحاه من تقاليد وطنه ينص على ما تنص عليه الحكمة:" اعمل خيرا وانساه "[2].

ويفترض ديب في آخر كتبه أن يكون مصدر ذلك العناء جحودا مزدوجا يتجلى في الموقف السلبي لكل من فرنسا والجزائر من موروثه الأدبي بعد وفاته، حيث يقول:" بصريح العبارة لا أرى فرنسا متكفلة بمثل تلك الهبة، لكن الجزائر؟ (...)"[3].

لا ينحصر التزام ديب في معرفة لغة الآخر واتخاذها "أدبا للاغتراب"[4] بل يتسع نطاقه ليشمل" لغة أخرى (une langue autre) "[5] تعكس دلالة " الغيرية "[6] عند كاتب ما انفك منذ بداياته الأولى يبتدع على حد تعبير جون ديجو(Jean Déjeux) " أدب بحث"[7] هو في " حالة حمل دائمة "[8]، لتصبح اللغة من هذا المنطلق "ملكا لمن يستعملها "[9]، دون أن يكون في ذلك الاستعمال مجلبة للفخر والشهرة للكاتب. نجد لهذه الدلالة الموحية بالتزام على شتى الأصعدة حضورا في " الشجرة ذات القيل" (L'arbre à dires) إذ يقول: "(...) كبرت في تلك اللغة واكتملت حياتي فيها، بحيث صرت لا أعي كلما أتكلم أو أكتب بأني أفعل ذلك بالفرنسية. لا أدرك ذلك إلا و أنا بصدد الكلام أو الكتابة. لا يجدر بي نيل مجد لقاء ذلك على وجه الخصوص "[10].

من دال " الطفولة " انتقل بنا ديب إلى دال " المدرسة " الذي أفضى بدوره إلى دال " اللغة ". ويصلح هذا الدال الأخير في اعتقادنا أن يكون أيضا – وعلى غرار دوال "الماضي"

1- Mohammed Dib,Laëzza, p. 99

2- Simorgh, p. p. 146-147

3- Mohammed Dib, Laëzza, p. 157

4- Christiane Chaulet Achour, Littérature de langue française au Maghreb, p. 09

5- Jacques Noiray, Littératures Francophones -1- Le Maghreb, Belin, Paris, 1996, p. 09

6- Jean Déjeux, op.cit., p. 160

7- Ibid, p. 69

8- Foued Laroussi, « Écrire dans la langue de L'autre ? » -Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb, p. 183

9- Ibid, p. 185

10- Mohammed Dib, L'arbre à dires, Éditions Albin Michel, Paris, 1998, p. 192

و "الصحـــراء" و " الذات"- " مرآة لإبداع الكاتب "[1] عاكسة " لعالم ديب الداخلي "[2] وحاملة لانشغالات الأدب الجزائري خصوصا و الأدب المغاربي عموما التي أوجزها جاك نواري (Jacques Noiray) في أربعة انشغالات:" يحدثنا دوما عن الباطن والتساؤلات الكبرى والمضايقات الكبرى التي تمثل قاعدة الإشكال في الشخصية المغاربية المشتركة"[3].

لا يبتعد هذا النص المقترب – كما أسلفنا الذكر – في قالبه من السيرة الذاتية عن دلالة البحث المستمر التي مهد لها ديب في نصه الإطار فيما يمكن أن يعد " رجوعا إلى الـــذات "[4] وتطـــلعا إلـــى " الحقيقة وتصالحا للإنسان مع ذاته"[5]، وهو ما لم يكن ليتحقق لو لـــم يقـــدم عـــلى " مغامـــرة أدبيـــة أو بالأحرى مغامرة الإبداع "[6] التي سعت عبر لغة الآخر لإحداث تفاعل بين " الواقع المتخيل والواقع المعاش "[7] ووضع أطراف معادلة الكتابة القائمة على إيصال إيصال الأدب إلى " نقطة الغياب"[8].

يستمر حديث الراوي المسائل لكلام الأطفال حيث يجمع في نص " **منى** " **(Mouna)** بين الوحشية المتجسدة في شخصية القاتل وبين البراءة المتجسدة في شخصية الطفلة منى، فيجعل لغة الإجرام محل مواجهة لغة الطفولة لتكون الغلبة في الأخير للغة البراءة. وما يصبغ تلك اللغة هي الجرأة والإصرار والعناد مقابل صرامة لغة القاتل و حدّتها، حيث تتمسك منى بموقفها في اتباع قاتل والديها وأخويها رغم التهديدات الموجّهة إليها. فليس أمر القتل هو ما يفزعها ولا أمر اصطحاب القاتل إنما بقاؤها وحدها هو ما يفقدها ثقتها بنفسها.

ويتجلى تحـــدي الطفلة للقاتل على صعيدين: من حيث مواجهتها للمجرم بقاموسه الإجرامي مع لغة لا تخلو البتة من براءة:" نعم، الدجاج كذلك. تقطع أعناقه أيضا فيتخبط بأجنحته ولا ينهض أبدا. هو أيضا لا يمشي أبدا. إنه أنت. لقد فعلت ذلك، كما يفعل بالدجاج "[9]. يبدو جليا أن

---

[1]- Amina Azza Bekkat, « Expression du désert- Roman, Un immense révélateur », In " El Waten", n° 5135, Alger, jeudi 27 septembre 2007, p. 22

[2]- Fawzia Mostefa Kara, Fantastique, mythes et symboles dans « Cours sur la rive sauvage » de Mohammed Dib, Mémoire de maîtrise, Université Paul Valéry, Montpellier, 1971, p. 106,

[3]- Jacques Noiray, op.cit., p. 11

[4]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 160

[5]- Ibid, p. 159

[6]- Ibid,p. 170

[7]- Ibid

[8]- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي و عبد السلام بنعبد العالي، ص. 41

[9]- Simorgh, p. 177

أن في تشبيه منى لقاتل أفراد عائلتها بذابح الدجاج دلالـــة على سهولـــة وسرعـــة استيعابهـــا لدال " الموت " الذي يرمز من حيث هذه اللغة الصبيانية إلى ظاهرة الإرهاب التي تبنت لنفسها لغة العنف، وهي النافذة التي نفترض أن يكون ديب قد فتحها ليظهر من خلالها مسرح الدماء الذي ارتضته أقلية من الناس في حق السواد الأعظم دون أن يولوا في ذلك اعتبارا للجنس و السن والانتماء.

ويتجلى تحدي الطفلة للقاتل من حيث رغبتها الملحة في مصاحبته:" أُليد الذهاب معك – لا أُلـــيـــد البقاء لوحدي"[1*]. فدال " الوحدة " الذي يولد دلالة " الخوف " عند الطفلة هو ما يولد دلالة " الطمأنينة " عند القاتل. فما تعانيه منى هو إرهاب الوحدة في حين يعاني القاتل من إرهاب الإقصاء. لذا تجد الطفلة ملاذا لها عن الوحدة في القاتل ويجد القاتل ملاذا له عن الإقصاء في الوحدة. فدلالة " الوحدة " عند الطفلة رمز لـــ " شعور غياب إزاء العالم "[2]، أما دلالتها عند القاتل فهي " تحول للغيرية إلى ذاتية "[3]، وهو مظهر من مظاهر التطرف الذي يوافق عند كريستيفا اجتياز الذات لـــ :" عتبة الاضطهاد "[4].

لكن المفارقة التي يلمسها القارئ في نهاية النص هو أخذ شخصية القاتل بيد الطفلة منى إيذانا بميلاد شعور الشفقة في أعماقه:" يصل بكل سرعة، يمسك بيد منى ويحملها على اتباعه"[5]. فدلالة الإنسانية المتولدة عن موقف مواجهة منى لمن اتخذه ديب رمزا للعنف تفتح المجال للتساؤل عن رمزية اللغة. وأول ما يتبادر إلى الذهن بخصوص تلك الرمزية هو أن الطفل باعتباره " كائنا فارغا "[6] مزودا باستعدادات فطرية للتعلم واكتساب المعارف، فإنه يحمل قابلية في أن يتحول إلى " ناقل صوب الخيال واكتشاف الجوهر الأساسي للأشياء "[7].

إن في تلاعب ديب بكلام الطفلة منى تلاعبا مقصودا نية في اتخاذه منبرا لرفع صوت البراءة عاليا وجعله بديلا لما يعتري أقوال وسلوكات الكبار الراشدين من تطرف وبشاعة وقبح،

1- Simorgh, p. 180

* - وردت الجملة في صيغتها الأصلية كما يلي:

« - ze veux aller avec toi, ze veux pas rester toute seule »

2- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p. 108

3- Ibid

4- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 401

5- Mohammed Dib, op.cit., p. 182

6- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p.27

7- Ibid, p. 113

فهو " كلام صبياني وراشد في الآن ذاته منحت لنا قراءته من حيث احتمال كونه كلاما أخيـــرا و أصليا "[1]. وهو من ثم كلام يستدعي بحثا حثيثا لأن صدوره من أفواه الأطفال "سر"[2] – كما سبق و أن مر معنا – لم يرد ديب إفشاءه ليجعل منه طريقا آخر لولوج عالم الطفولة الأبيض الذي تكون لغة الطفل فيه أداة – على حد قول نجاة خدة – " للعثور على مفتاح الأحلام الذي يساهم في تحـــقيق مصالحة العالم مع نفسه "[3].

إن الدعوة الضمنية التي يمكن استنباطها مما مر معنا من نصوص حول الطفولة هي دعوة ديب إلى الإقدام على رحلة بحث أخرى غايتها الاستكشاف، وهي رحلة التدبر في كلام الأطفال الذي لا تنضب رموزه ودلالاته، وهو الكلام الشبيه في ضيائه بكلام المتصوفة والقريب في غرابته وجماله من كلام الأدباء. ولا غرو في أن تكون تلك الرحلة مضنية – على غرار ما هو الحال في التصوف والأدب – لأن في اقتفاء كلام الأطفال نفاذ عبر الكلمة المألوفـــة قصد تحرير " كلمة مكبوتة "[4] وكـــذا " الصعود صوب المنبع "[5] منبع الطفولة الصافي.

• انبعاث الماضي و الدلالة عبر الأدب:

تقمص الراوي في نص " **سمو أوديب** " **(L'élévation d'OEdipe)** دورين اثنين: دور القارئ الذي يقدم انطباعاته الشخصية حول مقاطع من مسرحية " أوديب في كولونيا " لسوفوكليس (Sophocle) (497 أو 495 ق.م -405 ق.م)**.** ودور المتأمل في شخصية أوديب (OEdipe) والمسقط لما علق بها من تناقضات على شخصيته هو كراوٍ من الدرجة الأولى.

أما الدور الأول فهو يعكس شكلا من أشكال " التفاعل النصي "[6] مع نص أدبي قديم علـــى أســـاس " علاقة نقدية "[7]، وهو ما يوافق ميتانصية (نصية واصفة) عند ديب تجلت في كل ما

---

[1]- Carine Goyon, Étude littéraire de L'Infante Maure de Mohammed Dib, p. 24

[2]- Mohammed Dib, op.cit., p. 1 16

[3]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 114

[4]- Beïda Chikhi, Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib, p. 28

[5]- Carine Goyon, « L'Infante Maure ou L'entre – dire Francophone », In " Migration des identités et des textes entre L'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives", tome 1 des actes du colloque « Paroles déplacées », Université Lumière - Lyon 2, du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, p. 174

[6]- Gérard Genette, PALIMPSESTES, p. 07

[7]- Ibid, p. 11

عمد لإيراده من تعليقات تمت بصلة إلى نص سوفوكليس، ومنطلق تلك التعليقات مقاطع مأخوذة من النص الأصلي لتليها مواقف الراوي وانتقاداته. فثمة إذن علاقة تناص مع سوفوكليس في مظهرها " المباشر والحرفي "[1] وكذا علاقة ميتانص.

ومن جملة الأبعاد التي يحملها الميتانص في نص ديب يمكن الحديث أولا عن بعد نقدي يكمن في الإشادة بدور عمل سوفوكليس في بلورة المفاهيم النقدية التي يرى أنها عملت على " إرضاء الأجيال القادمة من المحللين النفسيين و إعلاء شأنهم "[2]. ويمكننا أيضا الحديث عن بعد أدبي فني مرتبط في أساسه بالنهاية المجهولة التي اختارها سوفوكليس لبطل مسرحيته " أوديب " وهو ما فتح المجال عند ديب للتساؤل فيما إذا كان وصول طور حياة أوديب إلى نهايته يعني " نهاية تثبت المعنى، تفرض نهاية المعنى، تختمه وتجبره على الصمت"[3] وهو ما يمكن أن نقابله بصيغة بارت:" إغفال في تقديم المعنى "[4] ولكن الإغفال، وإن بدا هاهنا حاملا لدلالة ظاهرية مؤداها وصول طور حياة أوديب الطفل والملك والضرير التائه إلى نقطة نهايتها الحتمية، فإنه يتيح المجال للبحث عن الدلالة الخفية عبر " مستويات الإيحاء المختلفة "[5] المقترحة في النص.

كما يمكننا الحديث عن بعد إنساني للميتانص عند ديب في إطار تعليقه على مشهد امتثال البنت أونتيجون(Antigone) لرغبات أبيها أوديب جاعلا القارئ الجزائري أقرب الناس إلى تخيل مكان وقوع المشهد وتفهم دلالاته:" يكون المشهد الذي يُظهر أبا، وهو شيخ بائس تقتاده ابنته إلى المغامرة في مسالك محفوفة بالمخاطر، يكون كافيا للقول إنهما سيركبان على متن سيارة كبيرة للسياحة في اليونان أو يلجآن إلى إيقاف السيارات، أما في الجزائر فيمكن المراهنة كثيرا أنهما سيمشيان على الأقدام كما خضع لذلك معاصرو أوديب و أنتيجون؟ ويكون كفيلا لإذابة قلب الجزائري بأكثر مواساة "[6].

ورغم ما يبدو على الميتانص في أنه يقدم نصوص سوفوكليس " عن طريق السخرية "[7] فإنه فإنه

---

[1]- Ibid, p. 08

[2]- Simorgh, p. 229

[3]- Ibid

[4]- Roland Barthes, S/Z, p. 86

[5]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p.78

[6]- Mohammed Dib, op.cit., p.p. 230-231

[7]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص. 125

يتولد " بعد دلالي جديد "[1] في نص ديب ينم عن " طموح نقدي "[2] يوحي عبر تساؤلات كثيرة إلى " حتمية جمالية وفكرية "[3] ينبغي تحقيقها في عمل أدبي لا يزال مستمرا في تكونه، وهو ما يوافق " المسار الرمزي للكتابة "[4] الذي افترضنا أن يكون مجسدا عبر آخر* مؤلفات ديب.

ما نحن بصدده إذن في هذا النص هو – على حد قول نجاة خدة – " رحلة مسرحية ولدت في إمبراطورية المكان البعيدة ليقوم كاتب جزائري باسترجاعها وتحويلها (...) وما ذلك إلا دلالة على استعداد روحي عند كاتبنا و فضوله المعرفي وسهولة تنقله داخل الإرث الكوني "[5]، وهو أيضا دلالة على انفتاح نصه الأدبي وارتباط هويته الأدبية بهوية الآخر.

أما الدور الثاني الذي تقمصه الراوي في هذا النص – وهو دور المتأمل في شخصية أوديب – فهو كامن في مختلف ما يصدر عنه من تلميحات تمت بصلة إلى مسائل الكبر و الاغتراب و الحرمان - وهي المسائل التي صاغها ديب في رواية " رقصة الملك "(La dance du roi) في قوله: " ذلك الموت الذي تمناه الشيخ في منفاه "[6]- ونعتقد أنه أراد عبر علاقتي التناص و الميتانص أن يبطل مزاعم البعض– وعلى رأسهم الأوروبيين – في أن السن الطاعن " علامة على السقوط وقلة الاعتبار وعدم الاستحقاق " [7] ليبرهن أن تلك المرحلة الأخيرة من حياة الإنسان تعادل مرحلة النقاء، التي سبيلها " البحث عن المعبر"[8]، سواء سواء أتعلق الأمر بأوديب أو بصانع قصته سوفوكليس الذي يبدو من جهته متوغلا في شعور " لا وجود له إلا عند الإنسان الذي تسمو الإنسانية فيه مع تقدم السن بتحول عميق إلى القداسة وكذا إلى الطهارة والضياء "[9]، وهو ما يوافق دال " السمو " الوارد في عنوان النص. ومن بين ما يرمز إليه هذا الدال: التحرر والاستعداد لمعرفة الذات وإدراك الحقيقة، وكلها دلالات تدور في فلك الأدب عند ديب وتتأسس على" ما هو مشترك بين علامات الأصول الأسطورية وكذا

---

[1]- م.ن، ص. 118

[2]- Naget Khadda, op.cit., p. 161

[3]- Ibid

[4]- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p. 85

*- تعد أيضا مسرحية " أوديب في كولونيا " آخر أعمال سوفوكليس المسرحية و أطولها على الإطلاق.

[5]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p.p. 160-161

[6]- Mohammed Dib, La danse du roi, Éditions du Seuil, Paris, 1968, p. 106

[7]- Simorgh, p. 227

[8]- Mohammed Dib, La danse du roi, p. 106

[9]- Ibid, p. 228

علامات الوضع الإنساني "[1]. أو بالأحرى تعميق حفرة الكتابة أو التساؤل الدائم عن الماضـــي و حاضر الإنسان.

يبدو ديب في هذا النص مستكملا لرحلة البحث الصوفية التي شرع فيها في نصه الأول لكنه استكمال يرجع الأمور إلى نصابها ويضعها في سياقها الأول إذ تصلح دلالة السمو، " الذوبان في الألوهية "[2]- التي جعلها من حليف أحد رموز الأسطورة الغربية- أن تكون بمثابة جسر يوصل الشرق بالغرب أو بالأحرى جسر يساهم في تمديد حضارة الشرق.

فمنطلق التصوف إذن كان من الشرق ونهايته في الشرق، وهي نهاية ارتأى ديب أن يحولها إلى بداية تفكير في الإنسان وفي مصيره عبر " كتابة متموضعة في « مكان آخر» ، في مناطق قليلة الاستكشاف و من وصف للعالم بواسطة أنظمة رموز هي تمثيلات أصلية "[3]، وهي أنظمة وليدة الماضي الذي يعد الأدب أنسب وسائل انبعاثه.

ولا يحيد الراوي في نص " **بابادياماتيس** "(**Papadiamantis**) عن أسلوب القراءة التحليلية المنتهجة في نصه السابق، لكنه يكتفي بتخليص عملين للأديب الإغريقـــي المحـــدث ألكـــسنـــدروس بابادياماتيس (Alexandros Papadiamantis) (1851-1911) ممارسا بعد ذلك قراءة نقدية عليهما ومشيدا بطريقة الكاتب الفريدة في الكتابة. كما يخوض في الجانب التنظيري حيث يتحدث بإسهاب عن المسكوت عنه باعتباره مظهرا من مظاهر توليد الدلالة في النص الأدبي .

يبدو الراوي وهو يصف ويقرأ عمـــلين لبـــابـــاديامنتيس أنـــه بـــصدد مـــمارسة " نـــشاط كنائي (Une activité métonymique)"[4] غايته تعزيز الصورة التي رسمها عن الأدب كتابة

---

[1]- Afifa Bererhi, « L'entre -deux des signes ou la mouvance de paroles chez Mohammed Dib », In " Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives", tome 1 des actes du colloque « Paroles déplacées », Université Lumière - Lyon 2, du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, 2004, p. 181

[2]- Simorgh, p. 237

[3]- Beïda Chikhi, Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib, p. 183

[4]- Roland Barthes, La préparation du roman I et II, cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), Éditions du Seuil, Paris, 2003, p. 325

بصورة تعكس " تجربته في القراءة "[1] وهو ما يوافق على مستوى عمل ديب " انصهار الكتابة الشعرية مع الكتابة النقدية، أي انصهار الكتابة مع القراءة "[2]. وثمة أيضا في اعتقادنا بحث عن دلالة الكتابة عند الآخر وهو ما يفرض – على حد تعبير رولون بارت –" أن تكون لغة (المبدع) متقِنة للغة أخرى (هي لغة القراءة)"[3]، ويتأكد توفر هذا المعيار عند ديب عندما يقول معبرا عن إعجابه من رواية " أفراح في الحارة (Réjouissance dans le quartier)" :" نص مدهش من حيث جدته و أصالته وحداثته. لا أعتقد أني قرأت أبدا ما يضاهيه. إنه نموذج كتابة لا سبيل لإلحاقه بأي نموذج آخر "[4].

فالطابع الحواري لنص بابادیامنتیس مع نصوص من سبقوه ونصوص معاصريه هو ما يسترعي انتباه ديب ويستدعي إعجابه، ذلك لأن الحوارية – التي تبناها هو أيضا في عمله هذا و أعمـــاله السابقة – " تقدم عالما مفتوحا على التطور و التأويل "[5]، كما تسمح " بامتداد لذات الكاتب في مرايا ذوات (كتاب آخرين)"[6].

ونلمس انشغال ديب بعمل بابادیامنتیس انشغال الناقد الذي يبدو كأنه " كاتب يحس بأن اللـــغة قضية "[7] محورية في الإبداع وهي اللغة التي تتراءى في صيغة رموز:" بريشة بابادیامنتیس تصدر رمـــوز من تلقاء نفسها "[8]. ذلـــك هـــو مـــا قـــالـــه بخـــصوص روايـــة " البـــنات الصغريـــات والمـــوت (Les petites filles et la mort) ".

للحفاظ على رسالة العمل واحترام ما جاء فيها ينبغي وفق التصور السابق أن تكون قراءة الناقد مفككة لتلك الرموز بلغتها الخاصة، أي أنه " ينبغي على الرمز أن يبحث على الرمز "[9] وهو ما يعني أنه " لا يهم فعل " الاكتشاف " في العمل الأدبي بقدر ما يهم فعل ملء العمل بلغة القارئ الخاصة "[10].

---

[1]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص.33

[2]- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p. 62

[3]- Roland Barthes, Critique et vérité, Éditions Seuil, Paris, 1966, p. 73

[4]- Mohammed Dib, op.cit., p. 245

[5]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 36

[6]- م.ن، ص.ن

[7]- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p. 53

[8]- Simorgh, p. 243

[9]- Roland Barthes, Critique et vérité, p. 73

[10]- Frank Évrard et Éric Tenet, op.cit., p. 57

ومن شأن كل هذه الدلالات أن تقدم صورة متكاملة عن الإبداع عند ديب وهي الصورة التي تستند إلى دال " اللغة " الذي يكون عنصرا مشتركا بين الكاتب و القارئ، وهو ما يمكن أن يتجسد على صعيد الصيغة بلغة للأدب و لغة حول الأدب.

ويبدو اهتمام ديب " بالمسكوت عنه (Le non dit)"[1]،علـــى أكثر من صعيد في هذا النـــص النـــص

الذي يمثل آخر نصوص الكتاب، اهتماما وطيد الصلة بنشاطي الكتابة والقراءة الذين يقومان على بنية عميقة يعمد الكاتب إلى إخفائها ويسعى القارئ لإظهارها. فبين الحقيقة المتجلية على مستوى السطح وبين ما هو خفي أو مسكوت عنه مفارقة لا سبيل لفك رموزها إلا عبر قراءة تتخذ الصيغة المولدة في النـــص (التي لا تعدو أن تكون " أخدوعة"[2] (Leurre) على حد تعبير تعبير جوليا كريستيفا) محطة أولية لإعادة توليد الصيغة المضمرة أو بالأحرى تتبع مسار تولد الدلالة في النص المفترض قراءته.

يوافق " المسكوت عنه " كدال أسهب الراوي في شرحه والتعليق عنه ما يعرف عند جمهور النقاد بالدلالة الإيحائية، وما دامت لغة ديب في هذا النص أقرب ما تكون إلى اللغة الواصفة فإن ما يمثل دالا عنده هو ما يمثل مدلولا عند بعض الدارسيـــن، فـــيـــقـــول أمبيرتو إيكو(Umberto Eco) معرفا المسكوت عنه – وهو مصطلـــح استعملـــه ديكـــرو(Ducrot)- : " المسكوت عنه مدلول لا يظهر على السطح "[3].

يكون المسكوت عنه من منطلق ما قصده ديب عاملا في الإبداع وحافزا على القراءة التنقيبية، وهو ما يصلح أن يتخذ معيار رفعة أو قلة عند الأدباء مقدار حضوره أو غيابه في أعمالهم:" (...) مسكوت عنه رفيع الشأن عند كبار المؤلفين وقليل الشأن عند غيرهم"[4]، ويمكننا أن نجعل هذا الجانب الإحصائي والتقييمي عند ديب مستندا إلى مفهوم النص الأدبي عند إيكو من حـــيث إنه " نسيج من المـــسكوت عنه "[5]، وهو ما يعيد إلى أذهاننا صورة العمل الأدبي الحقيقي في أنه عمل " يكون المعنى فيه ضمنيا بالضرورة ويتموضع بين فجوات الكلمات"[6].

1- Mohammed Dib, op.cit., p. 239

2- Julia Kristeva, Recherche pour une sémanalyse, p.225

3- Umberto Eco, Lector in Fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, traduit par Myriem Bouzaher, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, p. 62

4- Simorgh, p. 244

5- Umberto Eco, op.cit., p. 62

6- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p. 61

وجد ديب في أعمال الكاتب الإغريقي بابادیامنتیس من تلك الخصوصية ما لم يجده عند سابقيه من أمثال سوفوكليس ويوريبيدس وإسخيلوس، وما لم يجده عند معاصريه، وهو ما جعله يحظى بسمة التميز عنده:" يسكن ذلك المسكوت عنه بدرجة كبيرة بابادیامنتیس اليوناني الأصل وكذا عمله، وهو ما يمكننا الكشف عنه"[1]. فكأن الكتابة التي يريدها ديب هي " كتابة ينفذ المسكوت عنه إليها بقوة "[2] مما يفسح المجال للقارئ لاستنطاق النص. أي أن النص الأدبي هو ذلك " النص الذي يبحث عن شخص يساعده في الاشتغال (...) شخص قادر على تحيينه "[3]. فما يحتاج إليه الكاتب هو قارئ مؤمن بقدسية الأدب، وما تتطلبه القراءة هي كتابة تكون للغة فيها سلطة على كافة المستويات.

للقراءة التي مارسها ديب على أعمال بابادیامنتیس عبر ميتانص نقدي دلالة رمزية تكمن في التأكيد بأن الأدباء و القراء محتاجون إلى بعضهم البعض، فيحصل عبر مغامرتي الكتابة والقراءة بحث متبادل عن الأنا و الآخر، وتكون اللغة باعتبارها نقطة بداية الكتابة هي " الغياب الواضح الذي يجب أن تملأه القراءة "[4]، لتغدو القراءة في تفاعل دائم مع كتابة ترتسم ظلالها عبر مرآة الأدب التي استطاع ديب أن يمنحنا، عبر نصوصه المتنوعة التي يتصدرها النص الإطار، انعكاسات لها عبر صورة الذات المهشمة.

هي إذن الدلالات التي حاولنا استنطاقها اعتمادا على تقنية رصد حركة بعض الدوال الواردة في نصوص " سيمرغ " وتتبع مسار تشكل الدلالة فيها استنادا إلى عناصر قراءة مرحلية منطلقها عينة من مقتطفات مأخوذة من كل نص على حدة وعودة إلى بعض مؤلفات ديب الأخرى، وهي قراءة خضعت في بدايتها للدلالة التقريرية التي يفترض أن تكون سابقة للدلالة الإيحائية ومحددة لها على حد تعبير رولون بارت، الذي يشرح طبيعة العلاقة الكائنة بين الدلالتين قائلا:" لا قيمة لذلك المفهوم المزدوج (التقرير والإيحاء) إلا في حقل الحقيقة "[5].

وقبل أن نخلص إلى الدلالة الجامعة بين كل تلك النصوص علينا أن نشير إلى مجموعة نصوص أخرى صغيرة ومتفرقة تضمنها الكتاب، وهي نصوص يطبعها التشتت اندرجت ضمن عنوان واحد هو" **سياجات المعنى** "**(Les bocages du sens)**، وهو عنوان نجده في نهايتي

---

[1]- Mohammed Dib, op.cit., p. 239

[2]- Rachid Simon, « Islam ; Iman ;Ihsan ; Idéologème du du roman dibien », http://annales.univ-nosta.d3, Septembre 2005.

[3]- Umberto Eco, op.cit., p. 64

[4]- عادل عبد الله، التفكيكية- إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص. 103

[5]- Eric Marty, Roland Barthes, Oeuvres complètes, tome IV, In Roland Barthes par Roland Barthes, p. 646

القسم الأول و القسم الثاني من " سيمرغ " متبوعا بالرقمين اللاتينيين (I) و(II) وفق هذا الترتيب، محتلا بذلك موضع الصدارة في عمل ديب من حيث عدد الصفحات و الكم الكبير للنصوص الفرعية* المتباينة شكلا ومضمونا.

ولأنه يتعذر علينا الوقوف عند كل نص من كل تلك النصوص على حدة فإننا سنكتفي بالإشارة هاهنا إلى جملة المواضيع الأساسية المشتركة بين تلك النصوص على أن نعود لاحقا (في الفصل الثاني) إلى عينة منها لتوظيفها فيما نتصور أن يخدم افتراضنا في حصول علاقة جدل بين الحداثة وما بعد الحداثة في عمل ديب مضمونا وشكلا.

احتل موضوع " الكتابة " القسم الأكبر من مجموع المواضيع المعالجة في نص " سياجات المعنى "، فراح ديب يرسم صورة متعددة الجوانب عن تجربته في الكتابة وعن نظرته إلى اللغة الفرنسية وموقفه منها، معرجا على فكرة الإبداع الأدبي ومبديا آراء نقدية حول الأدب العالمي بصورة عامة و الأدب الجزائري بصورة خاصة، وقد تعددت آراؤه النقدية لتطال الموسيقى والرسم التشكيلي كمظهرين بارزين من مظاهر الفن.

ويأتي موضوع " الهوية " كثاني أبرز موضوع في "سياجات المعنى " حيث أفرد ديب في عينة كبيرة من نصوصه حديثا خاصا عن هويته وعن انتمائه، كما بدت الصورة التي رسمها عن الذات مضطربة ومفككة. ونعتقد أن حديثه عن مواضيع " الاغتراب " و " الطفولة " و " الشيخوخة " حديث يمكن إدراجه في خانة الهوية لما لهذه العناصر من علاقة بالعوامل المكانية والزمانية المساهمة في تحديد معالم هوية الإنسان بصورة عامة.

ويحتل موضوع " الحنين " موضعا هاما من مجموع تلك النصوص غير أننا نعتقد أنه ذو صلة بموضوع الكتابة باعتبار حديث ديب عن مدينة مسقط رأسه، وعن مدن أوروبية لازمت مخيلته، وكذا حديثه عن الريف هو حديثا عن مصادر الإلهام وأماكنه.

أما موضوع " الإقصاء " الذي عالجه ديب من خلال نصوص تبدو مكملة لنصوصه الأولى حول العنصرية والعولمة والافتراضية والاستنساخ والإرهاب فإنه لا يبتعد أيضا عن دلالتي " التطرف " و " العنف " المشار إليهما آنفا، علما أن النصوص في هذه الحالة الثانية أقرب ما تكون إلى المقالات الصحفية منها إلى الخواطر الأدبية.

---

* - يضم القسم الأول من " سياجات المعنى" 96 نصا، بينما يضم قسمه الثاني 87 نصا.

أما وقد أشرنا إلى نص آخر من النصوص التي احتواها عمل ديب، الذي ما كان ينبغي وضعه جانبا بذريعة تشتت مواضيعه وتداخل أشكاله، أما وقد تحقق ذلك فإنه ينبغي علينا الآن البحث عن العلاقة الرابطة بين نصوص "سيمرغ "، أو بالأحرى البحث عن الدلالة في تشكلها العام، والجامعة بين النصوص كلها:

- حصل التقاء في نصوص " سيمرغ " بين ما هو محلي وما هو عالمي، وبين ما هو ساكن و ما هو متحرك، وبين ما هو قريب وما هو بعيد، وتم ذلك عبر " مكونات واقعية وتخييلية "[1] ذات صلة وثيقة بالحياة. فبدت تلك النصوص مفككة لعناصر الحياة في مسار فكري متحول ومنتقل باستمرار من " وجوده الضمني إلى وجوده العلني "[2]. وقد استدعت الكتابة عند ديب " الإمساك بما هو عالق بمسرح الحياة "[3] والإفصاح عما هو عالق في ذاكرته ومخيلته فبدا ذو " رؤية متأملة ومحللة وناقدة ومبتكرة "[4] وبدت نصوصه ومواضيعه قائمة على نظام من " التشتت والفوضى والتشعب "[5]، وهو ما قلنا إنه يوافق كتابة مضطربة تنشأ باستمرار بين واقع واقع رتيب و " خيال محتك بسريالية تردد عليها، وعاكس لأصداء صوفية "[6] لازمت أعماله الأخيرة بصورة خاصة.

غير أن حالة الاضطراب التي صاحبت كتابة ديب لا تمنع في اعتقادنا من نشوء "علاقة دلالية "[7] بين النصوص بعضها البعض. وتقوم تلك العلاقة على " علامات الاتساق "[8] التي يمكن يمكن أن يلمسها القارئ وهو ينتقل من نص لآخر وتتجلى تلك العلامات في مظهرين اثنين: مظهر تكرار أدلة " الذات " و " الكتابة " عبر كافة نصوص الكتاب، علما أن المنطلق كان من النص الإطار حيث تبين أن الذات هي موضوع بحث بقدر ما تبين أن الكتابة وسيلة بحث،

---

[1]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 286

[2]- عادل عبد الله، التفكيكية- إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص. 84

[3] - Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 227

[4]- حميد لحمداني، م.س، ص.282

[5]- محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص. 70

[6]- Belkacem Rouache, « L'amour et la nostalgie du pays », In Le jeune Indépendant, n°1519, 04 mai 2003, p. 19
19

[7]- فان ديك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص. 206

[8]- آن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2003، ص. 212

فيصلح أن يحمل ذلك النص دلالة " الغيابات الرمزية التي تنتشر بشكل مختلف ولا منطقي داخل الذات ويتم رصدها بواسطة الكتابة "[1]. ومن تلك الغيابات الرمزية اختفاء ذات الراوي ثم تحولها بعد ذلك إلى ذات " السيمرغ "، وهو ما يفتح المجال في النصوص الأخرى إلى تحولات أخرى تجسدت عبر نوافذ الماضي والطفولة والشيخوخة وعبر رموز الحلم و الأدب. فبالكتابة يتحقق ذلك العبور الذي لن يكون في نهاية المطاف سوى " وساطة بين الذات والعالم من خلال رمزية اللغة"[2]. فتصبح الكتابة " حفرة تحفر في الذات "[3] ويتكرر فعل الحفر في كافة النصوص.

- وبقدر ما يمثل " متطلب التكرار"[4] مظهرا من مظاهر اتساق العلامات في نصـــوص ديب فـــــإن " متطلب التطور "[5] يمثل مظهرا ثانيا من مظاهر ذلك الاتساق، حيث نلمس في كل عودة إلى الذات دلالة أخرى تكون إما مكملة للأولى أو منافية لها – ولا يعني النفي هاهنا الاستقلالية – فكما تبلورت في النص الإطار دلالة البحث عن الذات من خلال الرحلة الصوفية فإنها تبلورت بعد ذلك في رحلة استنطاق الآثار ورحلة استرجاع الذاكرة ورحلة استكشاف عالم الطفولة، ففي هذه الرحلات يستكمل ديب مشروع بناء الذات الذي وضع أسسه في أول نصوصه، لكنه يعطينا بالمقابل ما من شأنه أن يهدم ذلك المشروع فيضعنا أمام ما ينجر عن العنصرية والعولمة والاستنساخ والافتراضية والإرهاب من دلالة " الإقصاء " التي تعصف بالذات و الآخر. فأمام هذين الوجهين المتناقضين تبدو دلالة " وعي الذات والآخر "[6] دلالة وسطى ارتضاها ديب، و التي يمكن التعبير عن الجدلية المتحققة فيها وفق التســـاؤل الآتـــــي:" أليست الذات هي ذات وآخر في الوقت نفسه؟ ولكنها لا تستطيع أن ترى نفسها إلا في مرآة ذاتها"[7]. فنصوص "سيمرغ" هي، على حد قول عمارة ناصر، "كشف لما تفعله الذات وتذكير لما تنساه "[8]، وهو ما يتجلى للقارئ من خلال رصده لدال " الذات " على أساس " دينامية دينامية نصية "[9] مولدة لاستمرارية دلالية مشتغلة في نظام حركي أساسه البحث المستمر عما

---

[1]- عمارة ناصر، اللغة والــتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ص. 25

[2]- م.ن، ص.ن

[3]- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2000، ص. 89

[4]- Dominique Maingueneau, L'Analyse du Discours, Hachette Supérieur, Paris, 1991, p. 218

[5]- Ibid

[6]- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ص. 78

[7]- تزفتان تودوروف،« مشكلة الذات/ والآخر»، ترجمة مركز الإنماء القومي، مجلة "العرب والفكر العالمي"، العدد الخامس، بيروت، شتاء 1989، ص. 153

[8]- عمارة ناصر، اللغة والــتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ص.25

[9]- Dominique Maingueneau, L'Analyse du Discours, p. 218

هو ضائع بما هو أضيع. فالذات الضائعة وإن كانت موضوع بحث ديب في نصوصه فإن الطريق الموصلة إليها شبيهة بطريق المتصوفة من حيث طول مسالكها ووعرتها، ونلمس في عناوين النصوص كل ما يمكن أن يقف في طريق الراوي لبلوغ غايته في العثور على الذات من دليل يرمز للشر، وعالم تقني يرمز للمادة، وعالم طفولي يرمز للمثالية، وعالم فني و أدبي يرمز للخلاص.

-من هذا المنطلق يمكن أن نقول إن ثمة انسجاما للنصوص فيما بينها، ويتجلى ذلك في استجابة مضامينها " لتوجه الدلالة "[1] الذي ارتأى ديب أن يجعل مسارها خاضعا في محتواه لمسار الرحلة الصوفية التي تعني أن تظل الذات الإنسانية صامدة أمام شهوات النفس ومغريات المادة وهي في طريقها إلى الرقي والسمو. كما يكون مسار تلك الدلالة خاضعا " لتكوير الكتابة ودائريتها "[2]، وهو مايمثل انسجاما على صعيد " الممارسة اللغوية (L'activité langagière)"[3] على حد تعبير دومينيك مانقونو (Dominique Maingueneau). ذلك أن متاهة الذات لا تصفها إلا متاهة الكتابة، والبحث في الذات لا يتحقق عند ديب إلا بكتابة الذات، أو بالأحرى بجعلها " علامة على المتخيل الأدبي "[4]، وهو ما يكفل لنا بأن ندرج مؤلف ديب ضمن ما سماه بارت بـــ " كتاب الأنا (Le livre du moi)"[5] أو ما اصطلحت عليه كريستيفـــا بـــ " رواية الذات (Le roman du sujet)"[6]. فالذات في علاقتها بالكتابة وفي تقلباتها هو ما يشكل همزة وصل بين نصوص " سيمرغ ". وهي الدلالة الجامعة التي يحدثنا عنها ديب على حد تعبير ديجو " بعينيه الداخليتين "[7].

أما وقد وصلنا إلى استنتاج أولي مفاده أن موضوع الذات هو أكثر المواضيع الذي استرعى انتباه ديب، فإننا سنحاول في الفصل الموالي تمديد دراستنا إلى موضوعي " الهوية " و "الكتابة "

---

[1]- Ibid, p. 227

[2]- عباس أمير، العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل – مدخل معرفي إسلامي، ص. 36

[3]- Dominique Maingueneau, op.cit., p. 212

[4]- عباس أمير، العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل – مدخل معرفي إسلامي، ص. 36

[5]- Eric Marty, Roland Barthes, Oeuvres complètes, tome IV, In Roland Barthes par Roland Barthes, p. 695

[6]- « Meurtre à Byzance ou pourquoi « je me voyage » en roman », Entretien avec Pierre- Louis Fort, L'infini, Gallimard, n° 92, Paris, automne 2005, p. 89

[7]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 179

باعتبارهما العنصرين الأساسيين اللذين يبرزان جدلا محتملا بين الحداثة وما بعد الحداثـــة فـــي "سيمرغ".

الفصـــــــل الثـــــــاني:

الهـــويـــة والكـــتابـــة

فـــــي " سيـــمرغ "

" فتحنا الباب للزّهرة.
فلتأخذ مكانها عندنا.
بها سنستدعي كل الفصل.
حرّ هو ذاك في أن يمنحنا جوابا بعطوره.
أيفعل ذلك أم لن يفعل؟
مهما يكن شكرا له مسبقا إن فعل"

(محمد ديب، " سيمرغ "، ص. 103)

خلصنا في الفصل الأول إلى أنه يحسن أن نعد " سيمرغ " كتابا للذات، ولن نبالغ إن نحن قلنا إن هذا المؤلف هو أكثر مؤلفات ديب حديثا عن الذات الإنسانية في صورها المضطربة والمتناقضة، وأكثرها انشغالا بعلاقة تلك الذات بالأنا و الآخر، وهي علاقة تعكس بوضوح قضية الهوية التي نعتقد أن موضوعها لم يحظ في المؤلفات السابقة بالجدل الذي حظي به في هذا المؤلف.

والجدل المقصود هاهنا هو جدل الحداثة وما بعد الحداثة الذي لمسنا بعض أعراضه سابقا في شبه المقابلة التي يمكن استنتاجها من حديث ديب عن الذات باعتبارها موضوع بحث وتطلع من جهة، وحديثه عن فكرة الصراعات الفكرية المعاصرة الملغية للذات والرافضة لها من جهة أخرى، والحديث عن الذات في كلتا الحالتين حديث عن الهوية في قسمه الأكبر باعتبار الأولى كيانا للثانية. وأمام استدراج ديب لموقفه المنادي بالهوية واستدراجه لموقف تلك التيارات المعاصرة الرافضة للهوية يمكننا الحديث عن تراوح لموضوع الهوية عند ديب بين تصور حداثي يقبله وتصور ما بعد حداثي يرفضه ،وهـــي المسألة التي ستشكل موضوع مبحثنا الأول.

ومثلما خلصنا إلى أن "سيمرغ" هو أكثر مؤلفات ديب اهتماما بموضوع الذات فإننا نقول إن لموضوع الكتابة قيمته في هذا المؤلف، بل إن المؤلف أيضا خلاصة مشوار إبداعي طال عمره وكثر رصيده. وبين نظرة ديب إلى الكتابة وطريقة ممارسته لها في عمله هذا يمكننا أن نتحدث عن حداثة على مستوى المضمون وما بعد حداثة على مستوى الشكل، وهو ما سنحاول إثباته في المبحث الثاني.

المبحـــــــــث الأول:

الهويـــــة المنســـــجمة
و الهويـــــة المتشظـــية

" يترعج القلب. يبحث عن السلم
فيجد الحرب، يبحث عن النظام فيجد الفوضى.
اسأل ذاكرتك، قد يكون خللك كامنا في بطنك"

(محمد ديب، " سيمرغ "، ص. 209)

يلمس القارئ حضورا مضطربا لموضوع الهوية، عبر نصوص " سيمرغ " المتداخلة، ويتجلى ذلك الاضطراب على أكثر من صعيد: فعلى صعيد لغوي يمكن ملاحظة مقدار استعمال ديب لكلمة "جزائر" كعلامة لغوية كاشفة عن أحد معالم هويته كشخص و أديب. وعلى صعيد دلالي تبدو الصورة التي رسمها عن الهوية شديدة التحول والتغير. أما على صعيد آخر، هو الصعيد المعرفي (الفلسفي)، فيبدو حيال تصورين متعارضين: تصور يبدو فيه باحثا عن هوية منسجمة موصلة إلى معالم ثابتة تتحدد في علاقتها مع انتماءاته الفردية والاجتماعية والثقافية والوطنية والعرقية والإنسانية، وتصور آخر يعرض فيه ما آلت إليه هوية اليوم من تهديم وتفكيك جراء تيارات فكرية جعلت " الذات الإنسانية- على حد قول لوهمان (Luhman) – تفقد كل وجود فعلي "[1] لها. ومن شأن التعارض الحاصل بين هذين التصورين أن يعكس تعارضا

[1]- سليمان الديراني، ما بعد الحداثة: مجتمع جديد أم خطاب مستجد،.www.althakerah.net، 16مارس2008

آخر على صعيد الممارسة الأدبية عند ديب قوامه مقابلة- في عمـــله هذا – ما هو حداثي بما هو ما بعد حداثي، وهي مقابلة تتيح المجال للقارئ في أن يتساءل عن مظاهر ذلك الجدل الذي أراده ديب " نموذجا لحالة تفتت الإنسانية وتناثرها شظايا "[1]، والذي أراد أن يمنحـــنا مـــن خلال " سيمرغ " نموذجا " للأدب الذي يقاوم بطريقته "[2] ويرافع لصالح إنسانية باحثة عن ذاتها.

سنكتفي في رصد مظاهر ذلك الجدل الفكري الذي طال فكرة الهوية بالوقوف عند طرفـــي ثنائـــية (الانسجام والتشظي) باعتبار ما فيهما من عناصر تمت بصلة إلى معالم هوية حداثية وما بعد حداثية، وفق هذا الترتيب.

• الهوية المنسجمة:

كشف ديب ما من مرة عن هويته التي لن يصعب على القارئ تحديد أبرز معالمها استنادا إلى نسبة الحضور الملحوظة لكلمة " جزائر " في مجموع نصوصه. وهي الكلمة التي اقترنت بدلالة الانتماء الشخصي:" في جزائري مسقط رأسي "[3]، وكذا بدلالة الانتماء الأدبي:" ككتاب جزائريـــين "[4]، " الأدب الجزائري "[5]. ففي مثل هذه العينة، وفي عينات أخرى، يظهر تمسك ديب القوي بالمبدأ الحداثي القائل بضرورة " الامتثال للهوية "[6]، حيث يطلعنا بشكل صريح على بلده، لكنه – وهو يفعل ذلك – يلمح إلى مشاعر الحنين والبعد والإقصاء المتولدة بداخله وهو يسعى " للتأكيد على هوية "[7] قائمة على أسس ثابتة تتحدد بالرجوع إلى التركيبة الاجتماعية والثقافية واللغوية لوطنه الجزائر. وتتحدد تلك المشاعر وفق سياق الاغتراب الذي تدور حوله معظم نصوص " سيمرغ "، ويأتي ذلك من منطلق كون الاغتراب ظاهرة إنسانية معبرة بالدرجة الأولى عن " المنطقة العتمة في الـــذات الإنـــسانية "[8]. وهو ما يفتح المجال لأكثر التساؤلات وأكبرها والتي يأمل ديب نفسه أن تلقى إجابات عند جمهور الشباب الكاتب باللغة العربية على

---

[1]- فريدة النقاش، قضايا ما بعد الحداثة في الأدب و النقد،.www.althakerah.net، 16مارس2008

[2]- Ibid

[3]- Simorgh, p. 32

[4]- Ibid, p. 72

[5]- Ibid

[6]- ياسين الحاج صالح، ضمائر الحداثة المنفصلة و المتصلة و... المعاقة،www.dctcrs.org، 17مارس 2007

[7]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص.39

[8]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 101

وجه الخصوص، إذ يقول في حوار* جمعه مع الصحافي ع. حميدة من يومية " اليوم " الجزائرية: "(...) إن غربتي عن بلدي هي غربة متعددة، غربة يصعب تغطية جراحها، لكن أملي يبقى كبيرا في الجيل الجديد، الجيل الذي يكتب بالعربية "[1].

وليس المكان وحده هو ما يحدد معالم غربة ديب الإنسان والأديب بل إن لهاجس الزمن(الطفولة والشيخوخة) دخلا في ذلك، فيبدو – نتيجة ذلك – كمن يستدعي الذات في " مكان الغياب "[2] والتلاشي المستمرين قصد مكالمتها وإشباعها بذكريات الطفولة ورموز الكبر، الكبر، وهو ما يوافق توجه جان جاك روسو (Jean Jacques Rousseau) ذا الطبيعة الحداثية في فلسفته الاجتماعية، والذي ينص على " ضرورة بحث الكائن البشري عن تحقيق ذاته "[3]، "[3]، وهي الفكرة التي وجدنا لها صدى في نصوص "سيمرغ " فيما بينها.

مقابل هذه الهوية الثابتة المعلن عنها في القسم الأكبر من نصوص " سيمرغ " نلمس في مواطن أخرى من الكتاب صورة أخرى لها تبدو شديدة التحول والتغير، وهو ما يمكن أن نلخصه في مشهدي النهر الجاري وظلال الغيوم الذي أحسن ديب من خلالهما كيف يصف الطابع الحركي والخاصية الجدلية لهوية الإنسان في علاقتها مع الذات. ولتقريب تلك الميزة، التي تبدو بدورها قريبة من الجدلية الحداثية القاضية بارتباط الهوية بالذات، نورد فيما يلي الصورتين التشبيهيتين اللتين وردتا في نص " سياجات المعنى " دون أن تفصل بينهما مسافة كبيرة، وهو ما يتيح لنا افتراض كون كل منهما صيغة شارحة للأخرى ومكملة لها:

" لا شيء أقل ضمانا من صورة هويتنا. ولا شيء أقل استقرارا وثباتا وكذا استمرارية وقمعا من تلك الصورة (...) سنكون نحن المجرى وتكون هي النهر الجاري والراسي على الدوام في معبرها الباقي. يقال إننا لا نسبح أبدا في مياه واحدة، قاصدين النهر في كلامنا. يمكن تمديد ذلك أيضا على الهوية (...) "[4].

---

*-حوار جمع ع. حميدة مع ديب على هامش اجتماع تخللته شهادات مثقفين و مبدعين حول ما يحدث بالجزائر"، وكان ذلك في مارس 1994، بمقر فناك (FNAC) بباريس.

[1]- ع. حميدة ، «محمد ديب»، جريدة "اليوم"، العدد 1294، الجزائر، الأحد 04 ماي 2003، ص. 24

[2]- Charles Bonn, Lecture présente de Mohammed Dib, p. 16

[3]- Axel Honneth, La Société du mépris – vers une nouvelle théorie critique, Éditions de la Découverte, Paris, 2006, p. 24

[4]- Simorgh, p. 75

وفي أسلوب نثري أكثر قربا إلى اللغة الشعرية يقول:" الظلال التي تضيعها الغيوم على الطريق تهيم في الحقول، تهيم في حيرة هائلة. نحن نهيم أيضا. ولكن ظلال أي غيوم نحن؟ نحن نهيم "[1].

إن ما ينجر عن حركة الماء في النهر هو ما ينجر عن حركة الغيوم في السماء، فالاضطراب سمة مشتركة بين الحركتين، لكن مجرى النهر وظلال الغيوم هما بمثابة انعكاس أشد اضطرابا لتلك الحركة. فالذات من هذا المنطلق ظل شديدة التغير لا تعكس في كل الأحوال صورة، وبالتالي هوية، صاحبها بل هي شفافة ولعوبة مثلما بينا ذلك آنفا* ، كما أنها – وعلى غرار المرآة – لا تعرف الذات بنفسها ولا النفس بذاتها، وهي المسألة التي توقفنا عندها في النص الإطار حينما أشرنا إلى المقاربة الاستبطانية التي أقامها ديب بين القصيدة والمرآة والظل:" تعرف القصيدة ذاتها بذاتها، لكن ذلك لن يجديها في شيء بنفس القدر الذي لن يجدينا أمر التعرف على ذواتنا في المرآة ولا أمر التعرف على أنفسنا بذواتنا "[2].

بإمكاننا أن نقول مستنتجين، على غرار ما فعل مراد يلّس، إن " خلف تلك الصور المرآوية تنام انعكاسات مخاوفنا ورغباتنا وهذياننا "[3] وتحمل تلك المنعكسات – في نصوص ديب – دلالة " النزول إلى أعماق الذات وإلى أعتم النقاط فيها "[4]، وهو ما من شأنه أن يسمو بها إلى الذات الإنسانية الحقة التي سنرى لاحقا أنها تتأسس على قاعدة أخلاقية عند ديب.

يعكس ذلك الاضطراب والتحول اللذان يصيبان الهوية مظهرا من مظاهر البحث عن " أنا موحدة "[5] ، وهو المظهر الذي دفع الراوي – في النص الإطار- إلى أن يجعل من نفسه طائرا يتحدث على لسان الطير ويروي رحلتها المضنية صوب ملك الطيور السيمرغ، ولم تمنعه تلك الصورة الرمزية المتخذة من وضع بطاقة هوية لنفسه لم يزد فيها أن جرد نفسه من اسم عائلي ونسب يحددانه:" إني ب.ا.ع (S.N.P) حتى و إن جهل الآخرون، الإحدى عشر، ذلك. بلا اسم عائلي. لقيط معتوه ذاك هو اسمي "[6].

---

[1]- Ibid, p. 76

* - ينظر إلى الصفحة 64 من هذا البحث.

[2]- Mohammed Dib, op.cit., p. 22

[3]- Mourad Yelles, Les miroirs de Janus – littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb – Caraïbes), OPU, Alger, 2002, p. 20

[4]- Carine Goyon, Étude littéraire de L'Infante Maure de Mohammed Dib, p. 109

[5]- Axel Honneth, La Société du mépris – vers une nouvelle théorie critique, p. 32

[6]- Simorgh, p. 15

ورغم تلك الصورة المبهمة و المجهولة للهوية إلا أنها ستؤول إلى الفقــدان وتتحــول إلــى " هوية نافرة "[1] – على حد تعبير لاكان – وتكون المرآة مسرحا لذلك الضياع:" أحدنا يغيب عن النداء. لا يظهر على الصورة. إنه أنا "[2] .

يقع تحول آخر عبر المرآة نفسها – لا يعقبه الراوي بمشهد تكميلي – حيث يحل السيمرغ، الممثل لملك الطيور عند الفرس والرامز للذات الإلهية عند الصوفيين، محل صورة الراوي المفقودة:" إنه هو. إنه أنا. إني السيمرغ "[3]. وفي هذا المآل الذي اختاره ديب لذات راويه يبدو منتهجا صيغة الحسين بن منصور الحلاج (244 هــ- 309هــ/ 858م- 922م) في قوله:

رأيت ربي بعين قلبي فقلت: من أنت؟ قال: أنت![4]

ويبدو في مشهد دنو السيمرغ من الراوي مطلعا على بيت آخر للحلاج:

أدنيـــــتني منك حتى ظنـــنـــت أنـــــك أنـــــي[5]

إذا كان منطلقنا في تحليل مشهد تحول الذات وضياعها في النص الإطار منطلقا سيميائــيا سرديــا، فإننا سنلاحظ أن الموضوع الذي يسعى الراوي كفاعل (رفقة ركب الطيور) لاستهدافه والمتمثل – كما قلنا آنفا – في البحث عن ذات السيمرغ ما هو " في الواقع إلا ذريعة وحيزا لاستثمار القيم ومكانا آخر يفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل وذاته "[6]، حيث يتحول موضوع موضوع البحث في النهاية إلى الذات الرامزة بدورها إلى شكل من أشكال " البحث الهوياتي والروحي "[7]، فتبدو " الذات الفاعلة (Sujet opérateur) "[8] فاقدة لموضوع القيمة المتمثل في الهوية من منطلق قول غريماس (Greimas) بأن " (موضوع القيمة) حيز تستثمر فيه قيم تقترن بالذات أو تنفصل عنها "[9]، ولا يتجلى " مشروع الذات "[10] القائم على الانتقال من وضعية انفصال عن موضوع الهوية إلى وضعية اتصال به في النص الإطار وحده، بــل نلمس حضوره عبر كافــة نصوص " سيمرغ " التي راح من خلالها ديب يوجه دعوة ضمنية للرجوع

---

[1]- Jacques Lacan, Écrits 1, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 94

[2]- Mohammed Dib, op.cit., p. 19

[3]- Ibid, p. 20

[4]- ديوان الحلاج، تقديم و ضبط و شرح صلاح الدين الهواري، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2005، ص. 36

[5]- م.ن، ص. 91

[6]- A.J.Greimas, Du Sens II- Essais Sémiotiques, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 21

[7]- Groupe d'auteurs, Littératures Francophones du monde arabe, Éditions Nattan, Paris, 1994, p. 46

[8]- A.J.Greimas, Du Sens II- Essais Sémiotiques, p. 21

[9]- A.J.Greimas, J. Courtés, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage, Hachette, Paris, 1979, p. 259

[10]- A.J.Greimas, Du Sens II- Essais Sémiotiques, p. 23

إلى الذاكرة الزاخرة بالماضي الإنساني للبشرية، وعالم الطفولة الواسع الآفاق، والفضاءات الرحبة للأدب و الحلم و الخيال، وهي دعوة اكتست مظهر " المتاهة والحنين "[1] لمـــا يفترض أن يكـــون معوضا أو بديلا لكـــل " ذاكرة أو هوية مفقودتين "[2] -على حد قول جاكلين أرنو(Jacqueline Arnaud)- مع احتمال حصول علاقة ترادف أو تكامل بين " عملية البحث المدوخة عن المعنى ورحلة البحث عن الهوية "[3]. فلا سبيل إذن لعزل ذات ديب المتصوفة والمتلاشية على غرار تلاشي ذات العطار في منظومته : " اغمض عينك ثم افتحها وتلاش ثم تلاش ثم تلاش في تلك الحال الثانية، ثم امض قدما، فقد تأتى لك أن تصل إلى عالم التلاشي"[4]. لا سبيل لعزلها عن سياق الحنين الصوفي إلى الأصل، وعن سياق الإبداع الأدبي الذي يمثل موضع التزام وتفاني الأديب وإقدامه على " كتابة اختلافية تقول أناها الممزقة شظايا "[5] وتتأسس وتتأسس على مبدأ التلميح إلى حقيقة وجود أدب – بما في ذلك الأدب الجزائري- مميز من خلال " كلمة نأخذها، يقول ديب في لايزة، فتجعلنا من ثم حاضرين في العالم "[6]، لكن مفارقة التضليل تبدو أمرا حتميا وهو يكتب، فيقول : " وبمجرد أن أستحوذ بالمقابل على تلك الكلمة تعترضني مفاجئة أولى، حيث تبسط لي مرآتها علما أني عشت إلى حد الآن دون صورة عن نفسي. لكن بعد أن اكتشفت ما فيّ علـــيّ أن أتعرف على نفسي. أتعرف على نفسي، نتعرف على أنفسنا. فالأدب هو أولا تعلم الذات والنحن (Nous) "[7].

يمكن أن يكون منطلقنا أيضا في تحليل الهوية المتحولة مبنيا على " طور المرآة "[8] كمفهوم يجسد رمزية في "سيمرغ"، من حيث إنه يلعب دورا هاما في " تشكيل و ظيفة الأنا"[9]، و يحمل دلالة التعرف التي يحددها لاكان بـــ" التحول الحاصل في الذات لدى تحملها لصورة ما "[10]، فما

---

[1]- Groupe d'auteurs, Littératures Francophones du monde arabe, p. 46

[2]- Jacqueline Arnaud, La littérature Maghrébine de Langue Française – tome I – Origines et perspectives, Publisud, France, 1986, p.p. 246-247

[3]- Groupe d'auteurs, op.cit., p. 47

[4]- فريد الدين العطار، منطق الطير، ص. 110

[5]- جمال فوغالي، «ترجمة فصل من شجرة الكلام المبدع الجزائري محمد ديب»، مجلة "الثقافة"، العدد 05، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر ، 2004، ص. 46

[6]- Mohammed Dib, Laëzza, p. 144

[7]- Mohammed Dib, Laëzza, p. 144

[8]- Jacques Lacan, Écrits 1, p. 89

[9]- Ibid

[10]- Ibid, p. 90

وقع إذن بعد توحد ذات الراوي وذات السيمرغ في النهاية هو " تداخل فضائي صراع متنافرين حيث تتعثر الذات في عملية البحث عن المترفّع وقلعة الباطن البعيدة، وهو ما يرمز على صعيد الشكل إلى الهذا(le ça) "[1] الوثيق الصلة في حالة ديـــب بتقلب فوري لصورة الأنـــا وغمـــوض " مصير الذات "[2].

وينبثق عن هذا التوجه الذي سبق و أن افترضنا أنه صوفي المنشأ توجه آخر يقوم على مبدأ الانفتاح عـــلى الآخـــر أو بالأحرى على منطق البحث عن الذات في الآخر*، وهو ما يعكس غيرية نلمس إيمان ديب وتمسكه بها في كل ما سعى في تأكيده عبر نصوصه الكثيرة من أفكار تصب في مجرى الهوية الجمعية التي ترمز في اعتقادنا إلى هوية إنسانية تقوم على التعددية والتكامل في الوقت ذاته. فنراه يتساءل بعمق عما يمكن أن يحول بين الضميري أنا و أنتم، فيقول:" أنا الضمير الأول للمفرد. أنا، مفرد؟ و أنتم، أأنتم شخص آخر؟ "[3]. ففي ذلك التساؤل تأكيد على ما تحقق في حـــالة المـــرآة مـــن " تجليات الضعف (double) المظهرة لحقائق نفسية غير متجانسة "[4] مرتبطة في حالة ديب بتعلم الأنا والنحن والأنتم وغيرها من الضمائر المرادفة في مجموعها – كما رأينا آنفا – للأدب. ومن هذا المنطلق فإن ما يطرأ على الأنا من تغير، قد يكون مرحليا أو غير مرحلي، طويل المدى أو قصير المدى، سينجم عنه في النهاية رجوع إلى وضع الأصل المنبئ عند لاكان بعمل الذات المتحركة في فضاء اللغة تحركا رمزيا و طوريا، حيث " تندفع الأنا بصورة بدئية قبل أن تتجسد في جدلية التعرف على الآخر وقبل أن ترجع إليها اللغة وظيفة الذات المنوطة بها على صعيد عام "[5]. فليس للذات من وجود دون الآخر، وليس للهوية من مرجعية خارج سياق الغيرية.

إن الهوية التي يريدها ديب، و إن بدت في مظهرها المتحول المستجيب لمبدأ الغيرية الذي كثر تجسيده عند أنصار ما بعد الحداثة، و إن بدت أيضا دائمة الارتبـــاط بـــ" وضع الآخر "[6] و عاكســـة " للفضاء الثقافي أو النفسي المغاربي "[7] على حد تعبير شارل بون، فإنها لا تنفصل،

---

[1]- Ibid, p. 94

[2]- Ibid, p. 91

* - ينظر إلى الصفحة 85 من هذا البحث.

[3]- Simorgh, p. 102

[4]- Jacques Lacan, op.cit., p. 92

[5]-Jacques Lacan, Écrits 1, p. 90

[6]- Charles Bonn et Y. Baumstimuler, Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, L'Harmattan, Paris, 1991, p. 11

[7]- Ibid, p. 17

تنفصل، في جميع الأحوال، عن الوضع الإنساني المستجيب للتصور الحداثي القاضي بـ" التحكم المنسجم في العالم عبر أنا موحدة "[1]. و ما تلك الأنا الموحدة إلا " ذاتا تضيع بالقدر الذي تعثر فيه على نفسها "[2]، فهي من منطلق لاكان " على استعداد دائم للاختفاء من جديد، مؤسسة بعدا قوامه الضياع "[3]. و قد استطاع ديب أن يترجم تلك الخاصية التي تتبني عليها الذات الإنسانية بأن جعل من موضوع البحث عنها و تحقيقها أمرا ضروريا للوقوف بالمرصاد أمام " « مجتمع اللامبالاة» الذي يسير بخطى متسارعة "[4]، والذي يحمل في مشروعه أفكارا مناهضة للإنسانية وملغية لهوية الإنسان.

و صفوة القول، إن ما تم رصده في " سيمرغ " من مظاهر هوية قوامها الظهور والاختفاء على أساس من الحركة والثبات لا ينبئ، في اعتقادنا، بتذبذب صورة الهوية عند ديب وتزعزعها بل ينبئ بتصور منسجم يسعى لاستكمال بناء تلك الصورة التي باشر في مشروع البحث عنها منذ أولى محاولاته الأدبية* معبرا عن تمسكه و إيمانه القوي بها في مختلف أعماله الإبداعية، و الأرضية التي وضع عليها أسس ذلك البناء هي أرضية بلده الجزائر، أو بالأحرى " مكان تحدده الأول "[5]، ليسمو ذلك الصرح إلى مبنى شاهق يطل من على فوقه على إنسانية تهددها الصراعات المتطرفة التي توشك أن تعصف بمعالم هوية إنسانية لا طالما أثبت ديب أنها الأولى و الأبقى.

• الصورة المتشظية للهوية:

تبين لنا من البداية – وبعد تتبع دلالات النص الإطار – أن رحلة البحث عن الذات التي أرادها ديب تقف كوجه نقيض لرحلة البحث عن الخلود التي أقدم عليها إنسان اليوم متحديا فيها الموت والقدر على حد سواء. وقد تعزز هذا الوجه الثاني المرفوض من خلال نصوص أخرى

1- Axel Honneth, La Société du mépris – vers une nouvelle théorie critique , p. 32

2- Jacques Lacan, Les quatre concepts de la Psychanalyse, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.p. 34-35

3- Ibid, p. 33

4- Axel Honneth, op.cit., p. 34

*-دخل ديب إلى مجال الأدب بقصيدة نشرها عام 1947 تحت عنوان "تجمة النسر الواقع- فيغا (Vega) " ، وتبدو تلك القصيدة راسمة لمشروع برنامج جمالي و ثقافي لما سيشكل أساسا لعمله في المستقبل،و يمكننا قراءة في القصيدة ذاتها تصورا أوليا لموضوع البحث عن الذات و لتوجه رمزي و صوفي و حضور شعري سيتكرر توظيفه في مختلف أعماله الأدبية.(ينظر إلى ملحق البحث).

5- Groupe d'auteurs, Littératures Francophones du monde arabe, p. 17

راحت تسائل ما يبدو واضحا للعيان و مأخوذا من الحياة اليومية للإنسان و " تضع تحت عدسة عينها "[1] مسألة الإقصاء في كل تجلياتها ومظاهر نشأتها وتطورها، وتسلط الضوء على نقاط الفراغ التي بات ينظر إليها نظرة لا فائدة ترجى من ورائها، وهي النقاط التي فضل ديب محاورتها فراح " يناقش ويحلل ويعطي رأيه و يذهب بعيدا في مساءلة "[2] العنصرية و الإرهاب و العولمة و الافتراضية و الاستنساخ، و كلها مظاهر و أعراض تستجيب لـ " مبدأ السلطة و الوصاية و الهيمنة: أي ما يمكن تسميته بمبدأ الاضطهاد(le principe paranoïde) "[3] القائم على انعدام الثقة بين الناس و الاعتزاز المفرط بالذات عند بعضهم، و هو ما يترجم عند ديب بالأنانية التي لا يرى أنها حكر على الفرد وحده بل " ثمة وجود لأنانية الدول على غرار أنانية الأفراد "[4]، ويترجم كذلك بالفوقية التي دفعت النازيين – على حد قوله في " لايزة " - إلى " ارتكاب الجرائم المعروفة لا لأنهم كانوا ألمانيين بل لأنهم كانوا بشرا كغيرهم من البشر و أنهم أيضا عدوا أنفسهم، بلا شك، فوق كل البشر "[5].

سينصب اهتمامنا على تلك الأعراض المشخصة لداء الإقصاء على اعتبار ما تحمله من مشروع مناهض للإنسانية يتأسس على فكرة " استحاق الإنسان وتهشيمه "[6] ويتولد عن ذلك التهشيم تهشيم للذات، و هو ما يضعنا إزاء صورة مضطربة لهوية ما بعد حداثية، يرفضها ديب، قائمة على " التشتت و التشظي و الشعور بالفقدان "[7]. و يمكننا أن نتحقق من قيام منطق الإقصاء على إلغاء ذات الآخر وهويته:

- تتحدد العنصرية، في "سيمرغ "، باعتبارها شكلا من أشكال ذلك الإقصاء، كـ " منبر للترفع والتفوق "[8] اللذين تفعلهما إرادة التسلط " التي تمنح كل فرد إمكانية التحول إلى ذات حاكمة

---

[1]- Michel de Certeau, L'invention du Quotidien, Arts de Faire, Éditions Gallimard, Collection « Folio », Paris, 1980, p. 156

[2]- جمال فوغالي، ترجمة فصل من شجرة الكلام المبدع الجزائري محمد ديب، ص. 46

[3]- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 400

[4]- Simorgh, p. 88

[5]- Mohammed Dib, Laëzza, p. 109

[6]- فريدة النقاش، قضايا ما بعد الحداثة في الأدب و النقد، .www.althakerah.net ، 16 مارس 2008

[7]- نادية صادق العلي، مدخل لما بعد الحداثة، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[8]- Simorgh, p. 40

و الخروج من وضع الحياد "[1]، و لا يقف الأمر عند هذا الحد بل يبلغ نقطة التطرف التي تجعل ذلك الفرد العنصري – على حد قول ألان تورين – " مسكونا بهويته و لا يرى في الآخرين إلا ما يجعلهم مختلفين عنه (...) أما الآخر فيبدو بسهولة و كأنه يمثل تهديدا مطلقا: إما هو و إما أنا "[2]، و هو ما يستلزم منطق الموت الذي تصبح العنصرية بمقتضاه " آلة حرب من بين آلات الموت و أدواتها "[3]، وتستهدف من ورائه " الإطاحة بالذات "[4] و إشعار الآخر بفقدانه لهوية يتحدد وفقها.

- أما الإرهاب فهو صورة متقدمة من صور العنف التي صاغها ديب في قوله:" أحمل القتل في نفسي "[5]، وهي صورة تعكس بصدق فكرة " العنف الذاتي "[6] التي أصبح الفرد ما بعد الحداثي يجسدها في سلوكه اليومي، فتجتاز الذات " عتبة الاضطهاد "[7]، على حد تعبير كريستيفا، منمية روح " التعصب الإثني و اللاتسامح الديني "[8]، وهي أعراض تشخص داء العنصرية و وباء الإرهاب الذي ينذر في نزعته الأصولية عند ديب بـ " سرطان يدمر مجتمعا أو فريقا أو عائلة "[9]. فثمة رجوع إلى "الهوية العرقية "[10] أو إلى " نواة مغلقة للهوية "[11]، بحسب تعبير لوهمان، وهو ما يفضي بشكل أو بآخر إلى " تعصب الهوية "[12] المنبني على حساب هوية الآخر.

- إلى جانب العنصرية و الإرهاب تأتي العولمة كشكل آخر من أشكال الاضطهاد، و هو اضطهاد غايته الهيمنة ومرده السعي الحثيث للإنسان، أو حلمه – على حد قول ديب – في أن

---

[1]- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 400

[2]- ألان تورين، في الحداثة و ما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد و محمود موعد ،.www.althakerah.net، 16 مارس 2008.

[3]- Mohammed Dib, op.cit., p. 40

[4]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 93

[5]- Mohammed Dib,op.cit., p. 65

[6]- عبد الله الغذامي، آفاق ما بعد الحداثة ، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[7]- Julia Kristeva, op.cit., p. 401

[8]-نادية صادق العلي، م.س

[9]- Mohammed Dib, op.cit., p. 96

[10]- ألان تورين، في الحداثة و ما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد و محمود موعد ،.www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[11]- سليمان الديراني، ما بعد الحداثة: مجتمع جديد أم خطاب مستجد، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[12]- J.F.Dortier, «L'individu dispersé et ses identités multiples», In " Sciences Humaines", n°37, France, 1994, p. 18

" يصوغ (العالم والحياة) في معادلة واحدة نهائية "[1]، فالاضطهاد في هذه الحالة يرمي إلى إلى " إيقاف حركية الذوات "[2] وجعلها تسير في صالح ذات متسلطة تعمل على إرساء قواعد " إيديولوجية الإحراز (idéologie de l'obtention) "[3] وفرضها فرضا يقوم يقوم على " فكرة الغلبة الهادفة إلى قهر الذوات « الضعيفة » "[4] وإقصائها من دائرة الهوية المركزية التي تنحصر في الدائرة الأورو-أمريكية.

ينتقد ديب العولمة كشكل من " أشكال الهيمنة في العقلنة الحديثة "[5] مكذبا مزاعمها الوهمية الوهمية و منددا بنزعتها الاحتلالية و مقاصدها التي لا تعدو أن تكون " مقاصد أمبريالية "[6]. فهو في نقده هذا أقرب ما يكون إلى الرؤية ما بعد الحداثية في رفضها للعقلنة الحديثة و " دعوتها للتعدد و مقتها المزعوم للشمولية "[7]، كما يبدو نقده مؤسسا على استلزام غيدنس (Giddens) المؤكد على أن " الحداثة هي من يعولم "[8]، و كأن به يذهب مذهب تورين في قوله:" إن الحداثة لم تعد قوة للتحرير و لكنها صارت مصدرا للاستبعاد و للاضطهاد و القمع "[9]، مما يجعل منها " وعيا إيديولوجيا مراوغا مخاتلا "[10] لا علاقة له بمسألة إلحاق الشرق بالغرب والجنوب بالشمال إلا في حدود ثنائية " السيد و العبد الهيغيلية "[11]. و هي المسألة التي لمسنا حضورها عند ديب في كل ما سعى لاستحضاره من رموز في نصوصه المختلفة هادفة لإيصال هوية الشرق بهوية الغرب عبر رباط الإنسانية الذي بات من الضروري الاعتصام به.

- و من بين أشكال التطرف الأخرى التي عالجها ديب تبدو الافتراضية وجها مكملا للعولمة، أو بالأحرى مظهرا من مظاهرها البارزة المنذرة بـ " نقص التواصل بين الناس

---

[1]- Simorgh, p. 77

[2]- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 400

[3]- André Helbo, L'enjeu du discours- Lecture de Sartre, Éditions Complexe, PUF , Bruxelles, 1978, p. 74

[4]- Ibid, p. 74

[5]- عبد العالي معزوز، إشكالية العقل و العقلنة في الحداثة الفلسفية، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[6]- Mohammed Dib, Laëzza, p. 98

[7]- فريدة النقاش، قضايا ما بعد الحداثة في الأدب و النقد، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[8]- Anthony Giddens, The consequence of Modernity, California : Stand Ford University Press, 1990, p. 63

[9]- عبد الله الغذامي، آفاق ما بعد الحداثة ، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[10]- طيب تيزيني، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة: إشكالية ونقد ، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[11]- Ibid

بسبب تطور وسائل الاتصال "[1]، و هي المفارقة التي تتجلى علاماتها في " النقلة المجتمعية الحادة التي أحدثتها تكنولوجيات المعلومات "[2]، حيث وقعت من خلال العالم الافتراضي محاولـــة في " الخروج عن الكلام "[3] لاستبداله بلغة العولمة التي تشعرنا بـــ " افتقاد الإنسانية لإنسانيتها "[4]، و هو ما يعني على وجه الاستلزام " محاولة في الخروج عـــن دلالـــة (الـــذات و التمثيل و الخطاب و المعنى) واستبدالها بما هو شيء آخر فيها: الإنتاج باعتباره إشارة "[5]، أي أن الذات المقهورة ستذعن للمادة و تنقاد وراء كل ما لا يعـــدو أن يـــكـــون " تمثيلا سمعيا أو بصريا "[6]، و هو ما يوافق – على حد تعبير كريستيفا – " عملية اتصال لا نية تواصل فيها ولا تبادل أفكار "[7]. فالخروج عن الكلام يستلزم خروجا عن الذات و عن الآخر و إحداث قطيعة قطيعة إنسانية.

يبدو رفض ديب الواضح لـــ " هوية الإنسان أو اللاإنسان الجديد "[8] التي جاءت لتطبع مرحلة " ما بعد الحداثة و ما بعد الفلسفة و ما بعد الحضارة و ما بعد التاريخ و ما بعد الإنســـان "[9]، على حد تعبير سامي أدهم، و هي الهوية التي مثل لها بصورة الآلة الناطقة التي راحت تتحكم في الإنسان و تمارس إقصاء عليه، أي انه راح يظهر مدى"ازدياد سطوة الآلة "[10] على الإنسان الذي أراد أن يصنع حقيقته عبر تلك الآلة و أن يتحدى قدره من خلال هوية جديدة تضع له " أنا أفكر جديدة "[11]، و هو ما أبعده كل البعد عن ذاته و حال بينه و بين الآخر.

- يأتي الاستنساخ كأبشع صور الإقصاء التي يمارسها الإنسان على ذاته و هويته، من منطلق حديث ديب عن كائن آخر من خلق الإنسان الغربي هو المستنسخ الذي سيكون " منتوجا لا كائنا بشـــريا "[12]، و هو ما يؤذن بعصر " صناعة الوهم "[1] و ينذر بعهـــد " يزداد (فيه) اغتراب

---

[1]- Mohammed Dib, Laëzza, p. 119

[2]- نبيل علي، العرب في مواجهة التحدي المعلوماتي، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[3]- Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, p. 33

[4]- Simorgh, p. 67

[5]- Julia Kristeva, op.cit., p. 31

[6]- Ibid, p. 38

[7]- Ibid, p. 43

[8]-سامي أدهم، الفلسفة. الصنعة. المعلوماتية. السبيرنطيقا.الذكاء الصنعي،www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[9]- Ibid.

[10]- نبيل علي، م.س

[11]- سامي أدهم، م.س

[12]- Simorgh, p. 86

الإنسان "[2] عن الإنسان، وتحل الرذيلة فيه محل الفضيلة و تكون الحصيلة انتصار " المظهر الخـــداع أكثـــر عـــلـــى الإنسانيـــة "[3]، و غياب كل ما يشعر الإنسان بإنسانيته. إن في رفض ديب لهذا التصور ما بعد الحداثي الذي يستمد مرجعيته من " مجتمع الموجـــة الثالثة "[4] رفضا لتصور يتأسس مشروعه عـــلى " المواجهة مع الذات "[5] يفضي إلى " دوامة التيه والضياع "[6] التي تحدق بالهوية الإنسانية من كل صوب.

يرفض ديب إذن الصورة المتشظية و المتذرية للهوية التي أفرزتها التيارات الفكرية المعاصرة المتصارعة و المتناحرة فيما بينها و التي تسعى عبر أداة العلم " لتحطيم احترام الإنسان القديم لذاته"[7]، على حد تعبير نيتشه(Nietzsche)، و يبدو في رفضه محذرا من مغبة الوقوع في " فخ الهوية "[8] الذي يوهم بأحقية " الاكتشاف الجديد للذات "[9] تحت شعارات العرقية و الأصولية و الإقليمية و القبلية التي تغذيها حرية لا حدود لها.

كما يصلح الرفض في أن يؤكد إيمان ديب بـــ " هوية متعددة "[10] تقوم على مبدأ الانسجام الحداثي الذي يتأسس في جملة نصوص " سيمرغ " على عناصر " هوية تبنى و يعاد بناؤها في سياق تفاعلي كائن بين الذوات بعضها البعض "[11]، أي هوية متشكلة في العلاقة الرابطة بين الذات و الغيرية.

و الغيرية، كأكثر العناصر استثمارا عند ما بعد الحداثيين، تتحدد أيضا عند ديب في كل ما سعى لاختلاقه في" سيمرغ " من جو ملؤه التواصل و " الحديث عن الآخر الذي يعني الحديث عن الذات "[12]، و قد قدم لنا صورة عنها في آخر كتبه، في قوله:" (...) آخر يشعركم بغيريتكم

---

[1]- نبيل علي، العرب في مواجهة التحدي المعلوماتي، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[2]- Ibid.

[3]- Mohammed Dib, Comme un bruit d'abeilles, p. 97

[4]- نبيل علي، م.س ..

[5]- نايف العجلوني، الحداثة والحداثية، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[6]- Ibid.

[7]- Friedrich Nietzsche, Généalogie de la morale, texte et variantes établis par Giorgio Collia et Mazzino Montin Traduction I. Hildenbrand et J. Gratien, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 25

[8]- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 390

[9]- م.ن، ص. 393

[10]- Simorgh, p. 215

[11]- Catherine Kerbrat – Orecchioni, Le discours en interaction, Édition Armand Colin, Paris, 2005, p.p. 156-157

[12]- Mourad Yelles, Les miroirs de Janus – littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb – Caraïbes), p. 19

بدئا بهويتكم الخاصة. آخر يعلمكم من تكونوا و من لا تكونوا "[1]. أي أنها علاقة قائمة على مبدأ مبدأ الانفتاح المتجسد عنده عــبر " الرحلات و التبادلات المتضاعفة التي تقرب اليوم الناس من بعضهم البعض "[2].

يصلح أن نقول مستنتجين، على غرار ما أكدت أوريكيوني (Orecchioni)، بأن الهوية عند ديب " بناء تفاعلي دائم نركبه بتركيبنا مع الغير "[3] وهي، على غرار الأدب، لا تعترف بالحدود الضــيقــة و الواسعة بين أفراد المجتمع الإنساني و تسعى " لإعادة جمع ما تفرق، لكن دون التخلي عن الحنين إلى وحدة العالم الضائعة "[4]، والتنازل عن حلم تصالح الإنسانية مع ذاتها.

استرعى موضوع الهوية اهتمام ديب، و لن نبالغ إن نحن قلنا إنه من أبرز مواضيع الكتابة عنده، فيمكن الحديث عن كتابة الهوية و هوية الكتابة في إطار غيرية سمت رايتها منذ لحظة استعراض الكاتب في النص الإطار لوقائع رحلة البحث عن ذاته و عن ذات الآخر، عبر رحلة الكتابة المضنية التي تواصلت عبر نصوص " شبيهة بالسماء من حيث تكتلها و من حيث استوائها و عمقها في الوقت ذاته، و من حيث نعومتها و لا محدوديتها و افتقارها إلى معالم "[5]. عن تلك الكتابة المضنية و المفتقرة إلى معالم سيكون حديثنا في المبحث الموالي.

---

[1]- Mohammed Dib, Laëzza, p. 115

[2]- La dernière interview de Dib, in "Le Matin", n°3412, Alger, 08 mai 2003, p. 06

[3]- Catherine Kerbrat – Orecchioni, Le discours en interaction, p. 160

[4]- ألان تورين، في الحداثة و ما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد و محمود موعد ،.www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[5]- Roland Barthes, S/Z, p. 20

المبحـــــــــث الثـــــاني:

الكـــتابة بيــن الــدلالــة والمــمارســة

" إني كاتب عـــلى أساس
امتـــلاكي لشـــيء أقـــــوله.
لا أرغب في أن أصبح صانع كتب "

(محمد ديب، مجلة
" المجهود الجزائري L'Effort algérien"، 1952)

يحتل موضوع الكتابة حيزا واسعا في " سيمرغ " بشكل تبدو فيه اللغة وثيقة الصلة بعملية الإبداع في حد ذاتها، و هو ما يشعر القارئ بأن العمل مكتوب، أو بصدد الكتابة، في نفس لحظة قراءته. و مرد ذلك إحساس يتملك القارئ لحظة القراءة بأن الكاتب يبوح له بسر عمله، أو بالأحرى يكشف عن التشكل الداخلي أو السيرورة الخفية لعمله.

و مادام اهتمامنا منصبا على محاولة تتبع تلك السيرورة الخفية و فهم سر اشتغالها، فإننا سنعمل فيما يلي على إظهار التجليات الموضوعية والشكلية للكتابة – باعتبارها ثاني أهم مواضيع " سيمرغ " بعد موضوع الذات – من خلال إظهار دلالات الكتابة عند ديب في عمله و تحديد معالم تلك الكتابة على الصعيد الشكلي، على أن يتم التركيز على ما من شأنه أن يعكس جدلا مفترضا بين الحداثة و ما بعد الحداثة عند الكاتب.

1- دلالات الكتابة في " سيمرغ ":

ترادف الكتابة باعتبارها نشاطا إبداعيا عند ديب المتعة و المرارة و المغامرة و الخضوع و الحركية و الاستمرارية و الالتزام، و هي الأفكار التي تبناها في " سيمرغ " تبنيا يجعلنا نستحضر مقولة له صرح بها غداة استقلال الجزائر، في مجلة " إفريقيا الأدبية و الجمالية "(L'Afrique littéraire et artistique)، حيث أكد أنه " على الكاتب أن يكون قبل كل شيء وفيا لأعماله "[1]، و هو ما نلمسه في هذا العمل الذي جاء مكرسا للمبادئ التي أسس عليها نشاطه الإبداعي منذ ما يربو عن نصف قرن من الكتابة.

و لأن المغامرة و الالتزام هما ما يشكل محور دوران الأفكار الأخرى و هما الأصل الذي تتحدد وفقه الكتابة عند ديب فإننا سنكتفي بالحديث عنهما:

• الكتابة مغامرة:

ترادف الكتابة عند ديب – كما قلنا- المغامرة أو المجازفة التي تستوجب عدة قوامها اللغة في قالبها و مضمونها و كذا الفكر في خصوصيته، و المغامرة هاهنا تكون وليدة الوعي و القناعة التي لا تتحدد رسالة الكاتب بدونهما:" لا ينبغي الإقدام على مغامرة بمثل تلك الخطورة إلا إذا كانت لدينا قناعة كبيرة و وعي تام بحمل أشياء معينة في خلدنا، ليس بمقدور غيرنا

[1]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 176

معرفتها، و إيصالها إلـــى الآخـــرين "[1]. فالكتابة من هذا المنطلق " هـــي عملـــيـــة التفكـــيـــر و جوهره، هي الواسطة الممكنة لنقل الأفكار "[2]، أي أن المغامرة التي يقدم عليها الكاتـــب هـــي " مغامرة ذاتية "[3]، على حد تعبير رولون بارت، تتأتى مما " يقع بغتة "[4]، و هي في حالة ديب يأس ألّم به منذ بداياته الأولى:" لم أشرع في الكتابة، في واقع الأمر، إلا وقد تملكني شعور الكآبة و إحساس اليأس "[5]. و هو ما يعبر عن طور أولي كان لا بد أن يمهد لطور انتقالي مفرز لمعاناة ما كان بإمكان الكاتب تجنبها. ففي الكتابة الديبية عـــلـــى حـــد تعبيـــر نجاة خدة " يتزايد جو الرغبة و المعاناة "[6] اللذين يشكلان " سر قوة "[7] نصوص جاءت " ثمرة لبدايات عريقة "[8] كانت و لا تزال بمثابة " مغامرة متواصلة الخطورة "[9] قوامـــها "حركـــات الذهـــاب و الإياب التي تشق طريق البحث "[10] المتواصل و المستمر عن حقيقة تكافئ في دلالتها الفلسفية " بحث عن الذات و عن الدلالة التي ينبغي إعطاؤها للعالم "[11]، و هي الحقيقة المفقودة التي بلورتها نصوص " سيمرغ " أكثر، في اعتقادنا، من أي نصوص أخرى سابقة.

توافق دلالة المغامرة التي ارتضاها ديب للكتابة في " سيمرغ " و أعمال أخرى له، الطرح الرومانسي الحداثي الذي تتحدد الكتابة بموجبه على أنها " مغامرة ثورية (...) تهدف إلى تحرير الإنسان "[12] ويعني التحرير في حالة ديب " تحرٍ ما فتئ يزداد عمقا حول الإنسان و قدَره و عالم الغيب و الزوج و السعادة (أو ما يعتقد أنه سعادة) و الحرية "[13]. فبالقدر الذي يتحرر ديب بالكتابة فإنه يحرر بها و " بالقدر الذي يبتدع كتابته فإنها تبتدعه أيضا "[14]. فيصلح أن تكون الكتابة في دلالتها الرومنسية عند ديب " مغامرة (...) لم تعد المعرفة و الحرية تشكوان فيها من

---

[1]- Simorgh, p. 86

[2]- عبد الكريم الجبوري، الإبداع في الكتابة و الرواية، ط1، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 2003، ص. 65

[3]- Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 10

[4]-Ibid

[5]- Mohammed Dib, op.cit., p. 67

[6]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 183

[7]- Roland Barthes, Le bruissement de la langue, p. 363

[8]-Ibid

[9]- Groupe d'auteurs, Dissertations littéraires générales, Armand Colin, France, 2005, p. 49

[10]- Naget Khadda, op.cit., p. 152

[11]-Ibid, p. 63

[12]- Paul Sérant, « La littérature de l'engagement », In encyclopédie " La littérature", Centre d'étude et de la promotion, de la lecture, Paris, 1970, p. 140

[13]- Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Courty, Alain Rey, « Dib Mohammed », In " Dictionnaire des littératures de langue française", 2° édition, Bordas, Paris, 1994, p. 680

[14]- Charles Bonn, Lecture présente de Mohammed Dib, p. 119

حدود "[1]، فما من حدود اعترضت الراوي عبر رحلات بحثه الكثيرة التي استهدفت الـذات الإنسانية عبـر مرايـا التصـوف و الأدب و الذاكرة و الطفولة، باستثناء ما افترضنا أن يشكل وجها نقيضا للإنسانية و أن يقـف حاجـزا يعترض بنـاء مشروع " إنسانية متصالحـة و إنسان متحرر عارٍ في حقيقته العامة "[2]، و ذلك حاجز يرجعه الكاتب إلى خسة الإنسان ذاته.

أمام " الحرية و الخيار اللذين تمثلهما الكتابة "[3] جدير أن نوسع من مجال المغامرة التي لا تتوقف في صيغة " كتابة المغامرة "[4] بل تتعداها لتصبح عملية تكميلية إذ يصبح "من الممكن بالنسبة للمؤلف الإقدام على مغامرة أدبية، أي مغامرة الإبداع، بقبول المخاطر "[5]، و ذلك ما يوافق صيغة "مغامرة الكتابة "[6] التي قال بها جان ريكاردو (Jean Ricardou) و تتجلى تلك الصيغة في " سيمرغ " في كل ما يمنحه ديب من " رمزية شاملة لمغامرته "[7] التي يمـكن أن نعـدها " خلاصة تأملاته في عالم الفن و الأدب "[8]، حيث يعلن الكاتب في هذا المؤلف أكثر من من أي مؤلف آخر له عـن " إقامته في الكتـابـة و يضع معالم كل ذلك الفضاء الواسع الذي لا يعترف بالمفهوم الضيق للحد "[9]. فليست الحياة هي المسرح الوحيد للكتابة في " سيمرغ " و لا هي موضوعها الرئيسي الوحيد، بل الكتابة في حد ذاتها كوسيلة و غاية هـي أيضا ما استرعى انتباه ديب ليخلق بذلك " عالما (إبداعيا) في المكان و الزمان، في الحقيقة و الخيال "[10] و هو عالم يمكن أن نوجزه في عبارة جاكلين أرنو:" عالم الكتابة الباطنية "[11] الواسع الآفاق و الدائم، و إلى تلك الديمومة لمّح لمّا وُجه إليه السؤال:" لما تكتب؟ إذ قال مجيبا:" لقد لعبت حياتي مرات عديدة بأساليب مختلفة. و كانت الكتابة إحدى تلك الأساليب، إحدى تلك المغامرات وستبقى كذلك لأنها أطول تلك الأساليب عمرا "[12].

---

[1]- Jean-Marie Domenach, Approches de la modernité, Édition Marketing, Paris, 1995, p. 9

[2]- Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Courty, Alain Rey, Dib Mohammed, p. 680

[3]- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p.24

[4]- Jean Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, Seuil, Paris, 1971, p. 32

[5]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 170

[6]- Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, Seuil, Paris, 1967, p. 111

[7]- Roland Barthes, Le bruissement de la langue, p. 363

[8]- حميد لحمداني، القراءة و توليد الدلالة، ص. 282

[9]- Djamel Eddine Merdaci, « Dib à l'écran- les mots, les images », In " IBTIKAR ", n°1, Office National des Droits d'auteur, Alger, , janvier 1998 , p. 69

[10]- Jacqueline Arnaud, La littérature Maghrébine de langue Française – tome I – Origines et perspectives, p. 16

[11]- المرجع نفسه، ص. 247

[12]- Sari Fewzia, « Il est mort le poète », In "Le Quotidien d'Oran", n°2531, Algérie, 04 mai 2003, p. 12

بقيت نظرة ديب إلى الكتابة في " سيمرغ " إذن نظرة وفية لتصور حداثي لم يحد فيه عن دلالة المغامرة التي جعلها أساسا في استكـمال " « مسيرة طويلة » من تصـالـح الإنسـان مـع ذاتـه و الآخـرين "[1] التي التزم بها منذ أولى أعماله.

• الكتابة التزام:

يتعزز افتراضنا القائل بتمسك ديب في آخر أعماله الإبداعية بفكرة رومنسية حداثية بنى عليها مشروعه الإبداعي، بدلالة أخرى حرص بواسطتها على تحديد وظيفة الكتابة إذ جعلها التزاما ينبغي تجسيده عبر الفعل الإبداعي، فنراه يبوح بسر كان قد رافق أعماله الإبداعية الأولى، و هو سر مرتبط بخيارين اثنين وقع عليهما، هما: الكتابة و اللغة. لكن لا يلبث أن يجعل مسألة الخيار مقترنة بفكرتي الإرغام و المجالدة، حيث سعى لترجمة آلام شعبه في و بلغة المستعمر. و ذلك ما عبر عنه صراحة في قوله:" الكتابة. تمثلت المشكلة بالنسبة إليّ في البداية الأولى، في ترجمة وقائع بلد فقير (الجزائر) بلغة الأغنياء (الفرنسية). و هو ما لم أقدر على فعله في تلك البدايات إلا لقاء قيود معجمية و اختزالات تركيبية و تنازلات أخرى ضرورية لكنها شديدة البلاغة في الوقت نفسه. بقيتُ مرتديا ثوب الفقير "[2].

الكتابة إذن في منطلقها عند ديب ترجمة لواقع الوطن بـــ و في و إلى لغة المستعمر، فهي من هذا المنطلق التزام تحرّى به فرد لم يجد من وسيلة ينقل بها ألم و بؤس أبناء وطنه سوى استعارة ثم تبني لغة خصمه تبنٍ جعله – على حد قول دومينيك دوسيدور(Dominique Dussidour) – " يضع ثقته في اللغة المكتوبة، و هي اللغة الفرنسية على وجه الخصوص، حابسا وجهة نظره "[3]، و مقتصرا في بداياته الأولى – أي في الخمسينات – على " تقديم وصف للحياة اليومية في صورة حكاية جافة لكنها شفافة و محزنة دون أن تتخللها مراث و لا تعليقات رغم تمحورها حول البؤس و الظلم "[4]. لكن موقف الحياد الذي التزم به ديب في أعماله الأولى – خاصة في ثلاثية الجزائر – لم يكن ليخفي موقف شخصياته التي صارت أسماؤها تتردد على كل شفاه الجزائريين، كشخصيات عمر و لالا عيني، وحميد سراج و كومندار و زهور،...

---

[1]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 179

[2]- Simorgh, p.p. 66- 67

[3]- Dominique Dussidour, Mohammed Dib-l'habit du pauvre, http://remue.net, 03/05/2003

[4]- Ibid.

فكأن " محمد ديب أراد من خلال رواياته الواقعية أن يجعل الشعب الجزائري يتكلم كما يتكلم في الواقع، و يريد أن يعطيه وجودا لا يمكن إنكاره "[1].

تنازل ديب عن مواقفه مقابل استعارة " سجل سردي فقير (Registre narratif pauvre) "[2] تابع للغة فرنسية منحته القدرة على إيصال واقع بلده و آلام شعبه عبر مواقف شخصياته المناهضة للاستعمار و المطالبة بالحياة. فهو بذلك رفع راية التحرر منتهجا أسلوب الكتابة، التي ما فتأت تعين أصحابها على الثبات و الصمود، و هي في حالة ديب موجهة صوب الاستعمار في لغـــته الخـــاصة، و موضوعة في خدمة أبناء الوطن الذين يشرح لهم رسالة الكاتب في خضم حديثه عن الكاتبين الروسيين تولستوي (Tolstoï) و دوستويفسكي (Dostoïevski)، فيقول:" حقيقة لا يمكن للكاتب أن يشفي و لا حتى أن يخفف الآلام التي يقاسيها فرد أو شعب، لكن بوسعه أن يساعدهم على رؤية واضحة قصد الدفاع عن أنفسهم دفاعا مجديا "[3].

يـــمكننا من مـــنطلق مـــا أوردناه من شواهد أن نرتاح إلى نتيجة تبدو بسيطة و عامة في ظاهرها و هي أن الكتابة وسيلة الكاتب في الالتزام بقدر ما هي دليل جمهور القراء في الاستجابة، فهي في دلالتها هذه عند ديب – على حد قول الأديب الأمـــريكي جيمس بالدوين (James Baldwin) (1924-1987) – " لا تزال دليلا من دلائل الإيمان بقضية ما، بل إنها قفزة في الظلام "[4]. وتستمد دلالة الالتزام تلك مرجعيتها من فكرة الالتزام الوجودية التي نفترض أن يكون ديب بموجبها " قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن الإنسان "[5]، على حد تعبير جان بول سارتر (Jean Paul Sartre)، ولم يكـــن " سيمرغ " هو العمل الوحيد الذي رســـخ فيـــه مبدأ " رسالة الكاتب "[6] بل يلحظ القارئ احتراما لذلـــك المبدأ في جـــل الأعمـــال الأخـــرى، أي أن أن " الإشكالية الأصلية للإنسانية تتكرر و تتحول بواسطة الكتابة "[7]. و التحول المقصود هاهنا هو تغير القالب الذي تصاغ فيه فكرة الالتزام الذي صار في الأعمال الأخيرة قالبا خرج فيـــه ديب

---

[1]- يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، ص. 239

[2]- Dominique Dussidour, Mohammed Dib-l'habit du pauvre, http://remue.net, 03/05/2003

[3]- Simorgh, p. 207

[4] - مرزاق بقطاش، الكتابة قفزة في الظلام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص. 183

[5] - جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، 1956، ص.24

[6]- م.ن، ص. 27

[7]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 31

عن " العادات الأدبية بصفة خاصة "[1]، و هـــي المسألة التي سنقف عندها لدى دراستنا لتجليات الكتابة على صعيد الشكل.

ظل ديب إذن وفيا في " سيمرغ " لدلالة " الكتابة وظيفة "[2] التي قرن بها أول و مخـــتلف أعمـــاله، لكن ذلك الوفاء لم يقتصر فقط على الدلالة الاجتماعية لفـكـــرة الالتـــزام، أي عـــلى " علاقـــة الإبـــداع بالمجتمع "[3]، بل امتد إلى اللغة كـــأداة أولى للالتزام المتأتـــي عـــن الكتابـــة و جعـــل منهـــا موضوع حب و تفاني مستعملها:" اللغة التي نبتدعها في استعمالنا الخاص و الفردي و التي ننقلها معنا يوميا بالملايين إلى القبر "[4]، و هي الفكرة التي تستوقف القارئ في " الشجرة ذات القيل " حيث يبدو الكاتب أكثر تفصيلا:" إن اللغة التي علينا استعمالها تنتظرنا قبل ولادتنا. و بمجرد أن نولد تستقبلنا و ترافقنا في كل خطوة من الحياة و تكون سندا لنا إلى آخر رمق، ولن تفارقنا أبدا "[5].

فاللغة من هذا المنطلق تنتظر مستعملها و تكون شاهدة علـــى ميلاده و حياتـــه و وفاتـــه، و تكون جزءا لا يتجزأ منه و من دونها لن تكتسب المعرفة و لن يتحقق التواصل و لن يبتدع الأدب، فرغم أنها " لا تمثل الحياة إلا أن حياتنا ستخيب بدونها "[6]. اللغة إذن أساس الحياة وركيزة الإبداع و وقود الكتابة، فهي - وفق هذا التصور – أداة " الالتزام الوجودي "[7] الذي يوافق في " سيمرغ " كل ما سعى ديب لتأكيده من حقيقة قوامها " سلطة اللغة "[8] – على حد تعبير شارل بون – التي تقـــوّي الكتابـــة و تتقوى بها، و يأتي هذا الطرح مخالفا للنظرة ما بعد الحداثية التي ترى أن اللغة (في منظور دريـــدا) " لا توفر لنا علاقة مباشرة فورية بالواقع، أي أنها ليست وسيلة شفافة، أو نافذة على العالم، بل على العكس تقف دائما بيننا و بين العالم –

1- Paul Sérant, La littérature de l’engagement, p. 137

2- Roland Barthes, Le degré zéro de l’écriture, Éditions du Seuil, Paris, 1953, p. 28

3- Ibid, p. 28

4- Simorgh, p.p. 187- 188

5- Mohammed Dib, L’arbre à dires, p. 42

6-Ibid, p. 43

7- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 62

8- Charles Bonn, Lecture présente de Mohammed Dib, p. 219

و كأنها زجاج معتم أو عدسة مشوهة "[1] و هو ما دفع البعض للقول بأنه " لا يمكن أن نثق في اللغة و لكن لا مفر من استعمالها "[2].

و إذا كانت نظرة ديب إلى اللغة في عموميتها هي نظرة " الكاتب الالتزامي "[3] فإن نظرته إلى لغة الكتابة عنده – التي تكتسب خصوصيتها من حيث إنها لغة الآخر و ما ذلك الآخر سوى مستعمر الأمس – هي نظرة كاتب تمتع بسلطة " قول شيء ما "[4] بفضل تلك اللغة بقدر تحمله لمعاناة الاغتراب فيها، و هي المعاناة التي نعتقد أن لها صلة وثيقة بالإطار الزمكاني المرادف للسياق الثقافي الذي وقع فيه " تمفصل للغة "[5] ذلك الكاتب المغترب:" بذلك يضع الفرنسي معالم لمكان انتمائه و قد يكون ذلك عن غير قصد، لكن أي مكان ستحده أنت أيها الأجنبي لتتخذ منه معلما بجوار فرنسيتك؟ حقيقة إنك تمتلك اللغة دون أن تمتلك المكان "[6].

لا يبدو موقف ديب من اللغة الفرنسية مماثلا لموقف مالك حداد الذي اعتبر " الكتابة بها اغترابا فيها "[7]، و لا لموقف كاتب ياسين الذي عدها " غنيمة حرب "[8]، فهو و إن عبر بدوره عن شعور الألم و الضيق (المتولدين، كما أثبتنا في الفصل الأول من البحث، عن الجحود المزدوج* الذي لقيته أعماله) في و تجاه تلك اللغة فإنه يشيد بدورها في حمله على الكتابة و التميز:" ما من ألم يضاهي ألم الكتابة في لغة أخرى غير لغتنا (...) لكن ذلك الألم هو ما يجعل منا كتابا "[9].

ما قام به ديب في معرض حديثه عن اللغة الفرنسية من جمع بين صفات متضادة كالحدة و الصرامة و البشاعة و كذا الجمال و التأثير و العطاء، يفتح المجال للافتراض بأن اللغة عند ديب " ليست ملكا لأحد "[10]، على حد تعبير عبد الحق سرحان، و هذا في حد ذاته

---

[1]- خميسي بوغرارة، ما بعد البنيوية: ديريدا، التفكيكية و ما بعد الحداثة، http://www.nizwa.com، 2008

[2]- Ibid.

[3]- جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، ص. 23

[4]- Eric Marty, Roland Barthes, Oeuvres complètes, tome IV, In Roland Barthes par Roland Barthes, p. 686

[5]- Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du Discours, Éditions du Seuil, Paris, 1996, p. 28

[6]- Simorgh, p.70

[7]- Foued Laroussi, « Écrire dans la langue de L'autre ? » -Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb, p. 183

[8]- Ibid, p. 186

*- ينظر إلى الصفحة105 من هذا البحث.

[9]- Mohammed Dib, op.cit., p.77

[10]- Foued Laroussi, op.cit. p. 181

التزام يرمز إلى وسطية حرص ديب على التحلي بها و هو يتعامل مع لغة الآخر خاصة إن كان ذلك الآخر، كما قلنا آنفا، عامل خلاف في الماضي. و ترقى تلك الوسطية عند ديب لمنزلة المبدأ الذي صرح به منذ ما يزيد عن أربعة عقود، حيث أكد أنه " سيواصل في فترة الجزائر المستقلة الكتابة بالفرنسية لأنها أداته في العمل و بأنه لا يحس بعداوة مبدئية تجاه تلك اللغة و لا حتى تجاه فرنسا بصورة عامة "[1]. و قد يكون أيضا ما عبر عنه في " سيمرغ " – على لسان بلزاك (Balzac) (1799 - 1850) – بقوله: " يا لصعوبة التحول إلى كاتب و معرفة اللغة الفرنسية قبل عشر سنوات من الأعـــمال الهيـــركولية (Herculéens) "[2]، قد يكون ذلك علامة على " الوعي اللغوي المتزايد الذي يؤثر في الكاتب المستعمل للغة الفرنسية "[3] ويجعل تلك اللغة اللغة " محل استكشاف كتابة تجد هي نفسها محل إعادة مساءلة في حدودها "[4]، فبين الكتابة و اللغة علاقة تفاعل مستمرة، حيث " تصبح الكتابة – في نصوص ديب - « فعل لغة » حقيقي "[5]، "[5]، فالالتزام الحاصل في الكتابة هو التزام في اللغة باعتبارها أداة تميز و إبداع، أي أن " خيار الكتابة بتلك اللغة (...) يكشف عن « مسار » أدبي "[6]، نعتقد أنه يحول دلالة اغتراب ديب في اللغة الفرنسية إلى " عامل طمأنينة "[7] بحكم مساهمة تلك اللغة – لغة البلد المستضيف – في إلغاء الحواجز التي تحول بين ذات الكاتب و ذات الآخر و تخلق عقدة بين الإنســـان و الفن لتـــغـــدو " الكتابة هي المنتصرة "[8]في آخر الأمر.

فالالتزام الذي اختاره ديب في مختلف أعماله، و عبر عنه بجلاء في " سيمرغ " هـــو التـــزام لغة و كتابة بقدر ما هو التزام أفكار و قناعات، و هو ما لم يتوانى عن تجسيده إلى أن وافـــته المنـــيـــة، أو على حد قول أحد الصحفيين الجزائريين الذي كتب يقول بعد يومين من فاجعة رحيله:" لم يكن لينقطع عن الكتابة إلى آخر رمق من حياته "[9].

---

[1]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française , p. 176

[2]- Simorgh, p.191

[3]- Gauvin L., L'écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens, Karthala, Paris, 1997, p. 09

[4]- Touriya-Fili-Tullon, Identités et écritures contemporaines, « Acta Fabula », Numéro 6, volume 7, http://www.org/revue/document1703.php, Novembre-décembre 2006

[5]- Gauvin L., op.cit., p. 05

[6]- Ibid

[7]- Touriya-Fili-Tullon, op.cit.

[8]- Amina Azza Bekkat, Littératures d'Afrique : langue française et rencontre de cultures, Université de Blida, p.12

[9]- K. Smaïl, « Le dernier des géants », In "El Waten", n°3777, Alger, 04 mai 2003, p. 05

و مثلما توقفنا في المبحث السابق عند عنصر الغيرية على أساس أنه بناء تفاعلي بين هوية الكاتب و هوية الآخر، فإننا سنستكمل فيما يلي حديثنا عن ذلك العنصر على صعيد الكتابة لنقول بداية إن في اعتراف ديب بازدواجية اللغة عنده، أثناء عملية الكتابة، اعتراف بالغير من حيث هو اختلاف، ذلك أنه أثبت في " سيمرغ " أكثر من أي وقت مضى إمكانية تحقق الإبداع في لغة الغير، خاصة إذا كان الغير في ماضيه الاحتلالي عامل عداوة و إقصاء. ولم يبدع ديب في لغة غيره فحسب بل أحب تلك اللغة فتغنى بها تارة و وجّه إليها العتاب و اللوم تارة أخرى، فبدت ذاته منفتحة على " غيريتها الخاصة "[1] و لم تشكل لغة المستعمر عامل انفصام لها.

و إذا بدت الغيرية متجسدة في " سيمرغ " عبر تأثير اللغة الفرنسية في ديب و تأثرها به بحيث تتولد ثنائية (ديب / اللغة الفرنسية) و تستمر في حركية قوامها انتقال اللغة بين " خضوع و سلطة يمتزجان بلا هوادة "[2]، فإنها تتجسد أيضا في كل ما عمد إلى إيراده من من كلمات و عبارات تمت بصلة وثيقة إلى اللغة العربية، أو إلى معالم الثقافة الجزائرية على وجه التحديد، و يمكننا أن نحصي تلك الكلمات وفق الهيئة اللفظية التي جاءت عليها:

Ifriqiya (افريقيا)؛ Tfou (تفو)؛ Médina (مدينة)؛ Souks (سوق)؛ Frina (فرن صغير)؛ Minbar (منبر)؛ Oui sidi, bien sidi (نعم سيدي، مفهوم سيدي)؛ Salamalecs (سلام عليك)؛Bled (بلاد)؛ Mouna (منى)؛ Hicham (هشام)؛ Maâmar (معمر)؛ Ziani (زياني)؛ Ghaïtas (أبواق)؛ Ghrama (غرامة)*.

تحيل هذه الألفاظ و العبارات بصورة خاصة إلى عناصر لغة شفوية تتحدد داخل ثقافة شعبية جزائرية يطبعها التعدد و الاختلاف. فمن الحيز المكاني الواسع (افريقيا) وقع انتقال إلى الحيز المكاني الضيق (مدينة، سوق، فرن). كما تتجلى للعيان بعض تقاليد الثقافة الجزائرية من خلال استحضار " المنبر " كركن من أركان المسجد بصورة عامة، و استحضار التحية المعهودة (سلام عليك) في الأوساط الشعبية، و كذا استعمال مقولة شعبية ارتبطت في ماضيها بصيغة قولية (نعم سيدي، مفهوم سيدي) تنم عن امتثال السواد الأعظم من الجزائريين لأوامر رؤساء الزوايا و أحزاب الطرقية الدينية. إلى جانب إيراد بعض ما له صلة بثقافة

---

[1]- Marc Gontard, Le roman français postmoderne-une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[2]- رولون بارت، سلطة اللغة، ترجمة محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، ط5، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2005، ص. 105

* - وردت هذه الكلمات على اختلافها في مواضع متعددة من الكتاب، نذكر فيما يلي صفحاتها وفق الترتيب المتبع أعلاه: 27- 37- 61- 61- 93- 131- 131- 133 -164- 176- 177- 177- 218 -218- 219

الأعراس (أبواق)، وثقافة التكافل الاجتماعي (غرامة)، و ثقافة التمسك بالأسماء القديمة (هشام، معمر، زياني).

تحمل هذه الألفاظ المنثورة هنا و هناك على طول العمل الأدبي " دلالة الانتماء "[1] التي لا تتولد نتيجة مزج عفوي عند ديب للغتين مختلفتين بل تنشأ و تتولد – على غرار ما قلناه في مدخل هذا البحث – من " لغة مرحلية تتخذ فيها اللغةُ العربية اللغةَ الفرنسية مسكنا لها بشكل طرسي، كما تنحت اللغةُ الفرنسية اللغة العربية، مع ما في العملية من موضع لا يقبـــل الترجمة و هو ما يوافق مواطن تعميق غيرية مزدوجة تقوم عليها الذات "[2].

تتجسد الغيرية أيضا في " سيمرغ " عبر ما نلمسه من استعمال مكثف لألفاظ و عبارات تابعة للغات أجنبية تتصدرها الانجليزية لتليها الألمانية و اللاتينية و الفنلندية. و يدل ذلك التكثيف اللغوي من جملة ما قد يدل على تفتح ديب على ثقافـــات العالم و لغاتـــه ، هو الذي عاش في بلـــدان كثـــيرة كألمـــانيا و بولونيا وتشيكوسلوفاكيا و كذا الولايات المتحدة الأمريكية و فنلندا، مما سمح له بالاحتكاك عن قرب بالوسطين الأوروبي و الأمريكي و اكتساب نظرة عامة عن نظام حياة شعوب تلك البلـــدان، و هي النظرة التي عبر عنها بصورة مفككة في أعماله الأخيرة.

لا تعكس الغيرية التي لمسنا حضورها المركز في " سيمرغ " " صراع الكاتب المحدث ضد اللغة أو في صالحها "[3] بل تؤكد حقيقة إيمان ديب الراسخ بقدسية الكتابة الأدبية التي نعتقد – على غرار ما تؤكد أمينة عزة بكات – أنها " ليست موضعا لإظهار الهوية إنما موضع جليل للالتقاء مع الغيرية "[4]، فاختيار ديب للغة الآخر هو قبول ذلك الآخر و " تأكيد للغير بأننا في حاجة إلى كلامهم "[5].

فكل ما يلمسه القارئ من حديث خاص عن اللغة في علاقتها التكاملية مع الكتابة ينم عن التزام آخر عند ديب هو، في اعتقادنا، أقرب أشكال الالتزامات إلى تصوره على أساس كون

---

[1]- يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، ص. 286

[2]- Marc Gontard, Le roman français postmoderne-une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[3]- Saint-John Kauss, « Les avatars de la poésie moderne », Conférence prononcée à la Société des Écrivains Canadiens (section de Montréal), le 29 avril 1993, http://www.potomitan.info/kauss/avatars.php

[4]- Amina Azza Bekkat, Littératures d'Afrique : langue française et rencontre de cultures, p. 13

[5]- Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 14

الكتابة في دلالتها الرمزية الحداثية "شكل من أشكال المساءلة "[1] أو بالأحرى " فن صياغة الأسئلة لا فن الإجابة عنها أو حلها "[2]، و هو ما حمل فؤاد لعروسي إلى التأكيد على أن جمال أعمال ديب " لا يكمن في مواجهتها للتغيير بل في تموقعها أمام الأحداث "[3]، أي أن نصوص ديب " جواب يتكشف انطلاقا من السؤال لأن (طبيعة السؤال تكمن في كونه يفتح أفــق الممكن و يبقيه مفــتوحا) "[4]، و قــد وجــدنا فــي " سيمرغ " أنموذجا حيا عن مساءلة دائمة لــكــل و حول كل ما هو كتابة و إبداع و ذات إنسانية.

يجدر بنا أن نقول في النهاية إن ما استوقفنا في " سيمرغ " من دلالات محيلة إلى ماهــية الكتــابة و وظيفتها لا تخــرج في سياقها العام عما سطره ديب في أعماله السابقة من مبادئ قائمة على اتخاذ الأدب وسيلة " لبلوغ الحقيقة و تحقيق الحرية "[5]عبر ما بدا وثيق الصلة بفكرتي بفكرتي المغامرة و الالتزام الحداثيتين، فكأن فــي إلــحاحه على أن تكون " الكتابة واجبا "[6] مقدسا ردا على من " يريدون أن يلغوا - بكل ثمن– ما سماه النقاد لفترة طويلة أدب النضال "[7]، ذلك الأدب الذي لولاه " لحكم على الإنسان – على حد قول سولجونتسين (Soljenitsyne) – بانعزال حقيقي و لَلَحِق التهديد بالإنسانية جمــعاء "[8]، و يمكن إلحاق ذلك الرد إلى جملة الردود التي نظر من خلالها إلى الكتابة في " سيمرغ " على أنها وسيلة صمود ناجعة أمام التيارات الفكرية المعاصرة المتطرفة المستهدفة لمشروع الإنسانية و الملغية للأدب كأسمى وسيلــة لنقل " تجربة عريقة و فريدة "[9] من إنسان لآخر.

---

[1]- André Akoun, « Les formes nouvelles de la critique », In encyclopédie " La littérature", centre d'étude et de la promotion de la lecture, Paris, 1970, p. 93

[2]- Roland Barthes, Le grain de la voix, p. 16

[3]- Foued Laroussi, « Écrire dans la langue de L'autre ? » -Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb, p. 188

[4]- آمنة بلعلى،« نحو بديل تأويلي لنقد الشعر»، مجلة "الخطاب"،العدد 02، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، ماي 2007، ص. 42

[5]- Nadine Toursel et Jacques Vassivière, Littérature: textes théoriques et critiques, Armand Colin, France, 2004, 2004, p. 268

[6]- Souheil Dib, «Le devoir d'écriture», In "Le Quotidien d'Oran",n°2531, Algérie, Dimanche 04 mai 2003, p. 12

12

[7]- Saint-John Kauss, « Les avatars de la poésie moderne », Conférence prononcée à la Société des Écrivains Canadiens (section de Montréal), le 29 avril 1993, http://www.potomitan.info/kauss/avatars.php

[8]- Nadine Toursel et Jacques Vassivière, Littérature : textes théoriques et critiques, p. 259

[9]- Ibid

أما و قد فسح لنا المجال لأن نستنتج بأن ديب لم يزد أن كرس في " سيمرغ " أفكارا خاصة بالكتابة من حيث هي نشاط و خطاب و هي الأفكار التي تجعل الأدب حصانة للأديب من كل تطرف يطال الإنسان و يمس ذاته و يهدد حريته و يدنس لغته و أدبه، أما وقد تحقق لنا ذلك فعلينا الآن أن نعكف على عنصر الشكل الذي يدعونا الحذر هاهنا إلى عدم التسليم بحصول استمرارية في الممارسة الكتابية عند ديب.

2- عناصر كتابة متشظية:

ما يستوقف القارئ في " سيمرغ " هي الصورة المرتبكة التي جاءت عليها نصوص لا يعضد بعضها بعضا و لا يتشابه بعضها مع بعض من حيث الانتماء الجنسي، فيبدو من الصعب – إن لم نقل من المستحيل – أن ندرج عمل ديب هذا ضمن جنس أدبي محدد. ستكون مسألة تداخل الأجناس الأدبية آخر العناصر الشكلية التي سنختتم بها مبحثنا هذا، لكننا سنلتفت قبل ذلك إلى جملة من العناصر التي ستمهد دون شك للحديث عن الهوية الجنسية للعمل.

• المصالحة بين المتخيل و الواقع:

لمسنا حديث ديب المسهب عن طفولته باعتبارها أول معلم لسيرة ذاتية قلما حدّث عنها القراء بتلك الصورة في كتبه السابقة. و رغم ما يبدو على ذلك الحديث من واقعية وجدية في ذكر و سرد بعض مشاهد طفولة أقل ما قال عنها إنها منقوصة إلا أننا نلمس، بالمقابل، التحاما وثيقا لتلك الحقيقة بخيال مقصود أو " بنفحات من الخيال "[1] على حد تعبير رولون بارت. فكأنه برجوعه إلى الطور الأول من حياته يقترب من " أناه الشخصية "[2] لكنه و هو يفتح نصوصه على الذات فإنه يكسي عمله " صبغة الخيال على الأنا و ينتزع الأنا من الواقع "[3]، و هو ما من شأنه أن يغالط القارئ و يوهمه بحقيقة ما يطلعه عليه النص، ذلك أن " النص البيوغرافي وجه من أوجه القراءة "[4] إلى جانب كونه " هجينا يتم حشوه بشظايا السيرة الذاتية للكاتب "[5].

---

[1]- Eric Marty, Roland Barthes, Oeuvres complètes, tome IV, In Roland Barthes par Roland Barthes, p. 695

[2]- Alfonso de Toro, « La nouvelle autobiographie postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le miroir qui revient et Doubrovsky, Le livre brisé » ; In conférence " Memory-Memoria : Fictionnalité histoire et le Moi "donnée à la faculté de philologie de l'université de Leipzig, Allemagne, 2004, p. 24

[3]- Ibid, p. 31

[4]- Ibid, p. 24

[5]- Ibid

تعد تلك المغالطة سمة من سمات الكتابة ما بعد الحداثية التي تستند إلى مبدأ موضوعي ينص على أن " كل ما هو سيرة ذاتية أدب و كل ما هو أدب سيرة ذاتية "[1]. و نلمس ترسيخا لهذا المبدأ عند ديب في كل ما عمد لإيراده عبر مختلف نصوص " سيمرغ " من مضامين و شخصيات تمت بصلة إلى واقعه و شخصيته هو، مما يضفي إحساسا لدى القارئ بأن ثمة " مساواة في الاسم بين المؤلف و الراوي المعبر عنه بضمير المتكلم و الشخصية، لكن المؤلف و الشخصية لا يشكلان وحدة و لا أنا أعلى. فتكوّن الذات يكون شبيها بخيمة مرتحلة،

أي أنه أنا بالمعنى اللاكاني (Lacanien) للكلمة إذ لا يمكن تثبيته بصفة نهائية "[2].

و يبلغ الترسيخ أوجه في مقولة الكاتب السويسري ماكس فريش (Max Frisch) (1911 - 1991) عمد ديب إلى استحضارها في موضع هام* من الكتاب أقرب ما يكون بالحاسم و النهائي، حيث استبعد أن يكتب الكاتب سيرته الذاتية، فقال مشيرا إلى مصدر المقولة:" عن ماكس فريش في ستيلر(Stiller):" يمكننا رواية كل شيء باستثناء حياتنا الحقيقية "[3]. فالكاتب من منطلق ديب " يكتب حياته بتعميق المسافة الفاصلة بينه و بين ذاته و تحرير المتخيل من مربطه "[4]، مما يجعل سيرته الذاتية تكتسب شرعيتها في فضاء من " السرد و الكتابة "[5] و هو فضاء لا يستوجب يستوجب " الإتيان بأي حقيقة أو مصداقية (جدية) موضوعية إنما ينبغي الإتيان باحتمالات ومحاولات و اقتراحات حول الحقيقة المصداقية / الجدية داخل مسار خطابي "[6]، و تستلزم هذه التقابلات الأخيرة تكاملا بين الصدق و الكذب في العمل ما بعد الحداثي بصورة خاصة، و هو ما عبر عنه دوبرفسكي (Doubrovsky) في روايته "الكتاب المهشم "(Le livre brisé) إذ يقول : " حتى عندما نريد أن نقول الحقيقة فإننا نكتب بصفة كاذبة، و نقرأ بصفة كاذبة "[7]، و

---

[1]- Ibid, p. 23

[2]- Alfonso de Toro, La nouvelle autobiographie postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première per - sonne, p. 18

*- وردت المقولة في نهاية نص" سياجات المعنى(II)" و في نهاية القسم الثاني من الكتاب.

[3]- Simorgh, p. 224

[4]- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p. 108

[5]- Alfonso de Toro, op.cit., p. 18

[6]- Ibid

[7]- Ibid, p. 30

هو ما عبر عنه بصيغة أخرى في قوله:" رواية حياتنا معناها دائما الحياة رأسا على عقب "[1].
أما بارت فيجعل من غياب وحدة الكاتب عاملا في تهشيم نصه و تهشيم سيرته الذاتية إذ يقول في مقدمة كتابه " صاد، فورييه، لويولا " (Sade, Fourier, Loyola) الصادر عن دار لوسوي (Le Seuil) عام 1971:" ليس للمؤلف الآتي من نصه و الذاهب إلى حياتنا وحدة "[2].

تزول الحدود الفاصلة بين المتخيل و الواقع – فيما يبدو لأول وهلة معطى واقعيا عند ديب– فيتحقق ما يشبه " الانعكاس الذاتي "[3]، و آية ذلك في " سيمرغ " مشاهد من حياة الكاتب تعكـــــس بداية "سيرة ذاتية ملتبسة "[4] – على حد تعبير إيهاب حسن* - مفكَّكة و مفكِّكة لماض لماض مغالط، كما تشكل منعطفا آخر يسلكه الكاتب في رحلة البحث عن الحقيقة العميقة الراسخة في الخيال.

يمكننا أن نستنتج إذن أنه حصلت في " سيمرغ " عملية رصد واقع الكاتب لكـــن العمليـــة جـــاءت مصحوبة " بإمكانية تخييل (ذلك الواقع) من داخل علاماته الخاصة "[5]، و ذلك مظـــــهر شكلي يحمل دلالة " علاقة الفن المعقدة بالحياة "[6] التي تجسدت في الكتابة ما بعد الحداثية.

• جدل القراءة و الكتابة:

إلى جانب المصالحة الحاصلة بين المتخيل و الواقع يلحظ القارئ انتقالا لديب في نصوص عمله من وضعية كاتـــب إلى وضعية قـــارئ، و العكـــس صحيح، و إسهابه في الحديث عن

---

[1]- Ibid

[2]- Frank Évrard et Éric Tenet, op.cit., p.106

[3]- إيهاب حسن، «تجاوز ما بعد الحداثة- أو التفاعل المفتوح بين المحلي و العالمي»، ترجمة محمد سمير عبد السلام، مجلة "الكلمة"، العدد 10، أكتوبر 2007، ص. 05

[4]- م.ن، ص. 05

*- ناقد و مفكر أمريكي من أصل مصري، من أهم المنظرين الأوائل لاتجاه ما بعد الحداثة في الأدب و الـــثقافة. من أهم مؤلفاته: " أدب الصمت "(1967)؛ " الأدب الأمريكي المعاصر "(1973)؛ " التحول ما بعد الحداثي "(1987)؛ و" بين النسر و الشمس- حول آثار اليابان "(1996)؛ (ينظر إلى المرجع السابق، ص. 11)

[5]- محمد سمير عبد السلام، مطاردة الفراغ ... قراءة فيما بعد الحداثة و ما بعدها و الملامح الروائية، http://www.assuaal.com ، 16 مارس 2006

[6]- Ibid.

فعلي الكتابة و القراءة كنشاطين متداخلين تداخلا عضويا. فبين ما سبق و أن عبر عنه في كتابه " تلمسان أو أماكن الكتابة " بقوله:" ممارساتي الكتابية (Mes exercices d'écriture) "[1] وبين ما ضمنه في عمله من فصول قراءة متعددة و متنوعة تطال مؤلفاته و مؤلفات غيره من الأدباء و الفنانين، بين ذلك التمثيل المضاعف لفعلي الكتابة و القراءة يستشف القارئ " أدبية "[2] مصحوبة بأدبية واصفة (Méta- littérature) على حد تعبير رولون بارت، و تتجسد في " كل الكتابات التي يستودع فيها كاتب ما مخططاته و مشاريعه و مشاغله بخصوص العمل المراد كتابته "[3].

ويمكننا أن نرصد ثلاثة مظاهر " للحدث النقدي المصنوع "[4] في " سيمرغ "، فهو أولا ممارسة نظرية للإبداع و النقد، و هو ثانيا نقد للإبداع و هو ثالثا ميتانص. و لا بأس أن نشير إلى عينات من مجموع تلك المظاهر التي تؤكد تمتع ديب " بثقافة الأدب و النقد "[5] التي قلما تجتمع عند الكاتب الواحد:

يخوض ديب، من خلال نصوص كثيرة، في العملية الإبداعية و يبدو فيها شارحا لسر الإبداع الأدبي من متاهة منجرّة عن الإلهام و صعوبة متأتية عن التحكم في اللغة، أما متاهة الإلهام فتبدأ في نظره من لحظة تلقي الكاتب لوحي الكلمات و ولوجه عالم الممكن و المستحيل وصولا إلى لحظة التردد و مرحلة التيه التي يبدو أن لا نهاية لها " فبعد انقضاء الشرارة المتأتية عن عملية الإلهام – يقول ديب – يجد نفسه موحلا في مستنقع لا يقين بأنه قادر على الخروج من وحله "[6].

أما صعوبة التحكم في اللغة فهي ما يشكل خط الفيصل بين كبار الكتاب و صغارهم، ذلك أن زحزحة اللغة عن كيانها الأصلي هو ما يحدد عمل المبدع، و يجعله متميزا، و لا يحقق تلك الزحزحة سوى من بسط سيطرته الكاملة على اللغة، لأن اللغة الإبداعية " ليست ملكا لمن

---

[1]- Mohammed Dib, Tlemcen ou les lieux de l'écriture, p.47

[2]- عبد السلام المسدي، الأدب و خطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004، ص. 101

[3]- Roland Barthes, La préparation du roman I et II, cours et séminaires au Collège de France (1978-1979- et 1979-1980), p. 185

[4]- عبد السلام المسدي، الأدب و خطاب النقد، ص. 305

[5]- م.ن، ص. 349

[6]- Simorgh, p. 97

يداعبها بل ملك لمن يقهرها "[1]، فكلما كانت اللغة عامل سلطة و ارتياح عند مستعملها كان ذلك عاملا هاما في رقي كتابته و علو شأنه ككاتب، و نلمس كل هذا البعد النظري لعملية الإبداع في قوله:" عندما نقرأ لكبار الكتاب ينتابنا إحساس غامض بأنهم يحتلون فضاء اللغة بكاملـــه و بأنهم يتحركـــون فيه بكل حـــرية، طـــولا و عرضا، و بأن اللغة في كافة أبعادها تبدو مكيفة وفق معاييرهم، و على عكس ذلك يبدو من هم أقل شأنا منهم منزعجين في نفس اللغة "[2].

و إلى جانب خوض ديب في العملية الإبداعية يقدم أسسا نظرية يشترط توفرها في الناقد الحقيقي، فيقول ملحا على عنصري الثقافة و الفضول:" ثمة أناس لن يصبحوا أبدا نقادا، فلبلوغ ذلك ينبغي توفر قدر ضئيل من الثقافة و حد أدنى من الفضول "[3].

ما يفهم من هذا القول هو أن الثقافة و الفضول عاملان ينبغي توفرهما لدى كل من يـــود أن يـــكـــون ناقدا، و هما عاملان لصيقان بفعل القراءة لا يتحددان إلا عند من امتلك – بفعل الممارسة – قدرة على " إعادة تأسيس النص (المقروء) و كتابته "[4]، و هو ما يكسب القارئ مع مرور الوقت رصيدا معرفيا على صعيدي الإبداع و النقد، و يتجلى فعل القراءة الواعية أول ما يتجلى في " حركية العين "[5] – على حد تعبير ميشيل دوسرتو (Michel de Certeau) – التي تتكيف تدريجيا مع النص المقروء تكيفا يجعل صاحبها يُقدم – يقول ديب في " الشجرة ذات القيل " – على " رحلة منظمة أو على رحلة قد لا تكون منظمة بالضرورة "[6]، و هي رحـــلة تستوجب عليه الاستعانة – في جميع الأحوال – بأدوات إجرائية و توظيف آليات معرفية يسعى بواسطتها لاستكشاف ما هو مكنون داخل النص أو العمل الأدبي الموضوع قيد الدراسة و كذا البحث عن " مستودع الدلالة "[7] فيه.

---

[1] - وردت هذه المقولة في عنوان كتاب لكاتـــب ياســـين نشـــر مؤخرا، و لمزيد من الاطلاع نقدم فيما يلي المعلومات الببليوغرافية الخاصة بالكتاب:

Kateb Yacine, Un théâtre en trois langues- Une langue appartient à celui qui la viole pas à celui qui la caresse, Éditions du Seuil, Paris, 2002, 76 pages .

[2]- Mohammed Dib,op.cit., p.73

[3]- Simorgh, p.94

[4]- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p.71

[5]- Michel de Certeau, L'invention du quotidien, Arts de faire, p. 253

[6]- Mohammed Dib, L'arbre à dires, p.199

[7]- Michel de Certeau, op.cit., p. 248

و تشكل اللغة النقدية المبتعدة عن لغة الصحافة أساسا آخر ينبغي توفره عند الناقد، فيقول ديب واصفا الوضع الراهن للنقد:" الأمر صحيح أيضا اليوم مع نقد عاجز عن بلوغ مستوى لغة بعيدا عن مستوى اللغة الصحفية (...) لقد راح يحتلها ناس غريبو الأطوار: ناس عاجزون عن قراءة، ما يسمى فعلا قراءة، الأعـــمال التـــي يضعـــونها قـــيد الدراسة (...) "[1]. و إلى معيار اللغة النقدية يضيف مبدأ " الوعي النقدي "[2] – على حد تعبير رولون بارت – الذي جعله بديلا عما يقدم عليه بعض القراء من سلوك أساسه الانتقاد حيث يلجؤون " من خلال بعض المقولات إلى سلطة عليا للحديث عن جيد القول و رديء القول انطلاقا من قراءة سيئة "[3]، فالقراءة وفق هذا الطرح تكون واعية و مسؤولة بقدر حريتها و عظم المتعة المنجرة عنها.

و تصادفنا نصوص أخرى كثيرة هي بمثابة نصوص نقدية راح ديب يمـــارس فيـــها و من خلالها عملية النقد على أعمال أدبية و أدباء، مثل ما مر معنا في الفصل الأول مـــع سوفوكليس و بابادیامنتیس، مثل ما هو الحال مع أدباء آخرين من مختلف الأوطان و العصور، فيقول على سبيل المثال مقارنا بين طورين مختلفين ميزا الكتابة عند الأديب الفرنسي فيكتور هيجو (Victor Hugo) محتكما إلى مقياس السياسة الذي شكل عاملا حاسما في إحداث طفرة نوعية على أدبه:" فيكتور هيجو ذلك البورجوازي الكبير المنتمي للحزب الـــملكي و الـــذي كان الـــتاريخ بالـــنسبة إلـــيه أســـطورة العصور (Légende des siècles)، و الذي أصبحت ريشته في خدمة الجمهورية لما أخذت الريح تندفع بجدية. التأخر في استدراك الأمر أحسن من تضبيبه "[4]، فيبدو في حكمه النقدي هذا معيدا لحقيقة تغير الاتجاه السياسي في أعمال هيجو وفـــق صيغة الالتزام القائلة بأن " الآداب تصنع هي أيضا أزمنتها "[5] و التي آمن بها هو أيضا. أيضا.

أما الميتانص الذي لمسناه أكثر في النصين الأخيرين من "سيمرغ " فإنه ينم – كمـــا سبـــق و أن أشرنا- عن طموح نقدي لدى ديب في أن ينصهر القديم مع الحديث عبر انصهار المقروء مع المكتوب، فكأن بديب القارئ " يحاول أن يصوغ نفسه من خلال ممارسة أخرى للغة "[6] هي ممارسة القراءة التي موضوعها الكتابة.

---

[1]- Simorgh, p.191

[2]- Roland Barthes, Le bruissement de la langue, p. 34

[3]- Mohammed Dib, op.cit., p.73

[4]- Simorgh, p.195

[5]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 171

[6]- آمنة بلعلى، نحو بديل تأويلي لنقد الشعر، ص. 43

لم يكن هدفنا من استحضار مجموع العينات السابقة هو مجرد استعراض ما فيها من دلالات مؤكدة على تمتع ديب بالذائقة الأدبية "[1] النابعة في أصلها من فكرة المغامرة و الالتزام الحداثيتين- التي سبق و أن خضنا فيهما في مقدمة هذا البحث – و التي يتحدد الأدب و النقد بموجبهما على أنهما معاناة و مسؤولية على خلاف التصور ما بعد الحداثي الذي لا مجال فيه للمسؤولية و لا ارتكاز فيه إلا على قراءة مفككة قوامها الإساءة للنص المقروء- لم يكن هدفنا هو ذلك الاستعراض بل تأكيد حقيقة أن نص ديب هو نص " أركانه الأديب الكاتب، و القارئ المكتوب له، و الناقد الذي هو في آن واحد مكتوب له و كاتب عما هو مكتوب له "[2]، أي أنه نص " يمتزج فيه الخطاب الأدبي بالخطاب النقدي "[3] خالقا قارئا و مبدعا في الوقت نفسه لا تفصلهما فوارق. وهي خاصية من الخواص الشكلية للكتابة ما بعد الحداثية التي تقوم على " تكسير الحد بين الإبداع و النقد "[4]، فيتملكنا إحساس و نحن نقرأ "سيمرغ" بأن " التمييز القائم بين الكتابة والقراءة ينمحي "[5] شيئا فشيئا لتغدو القراءة التي يمارسها ديب هي أيضا " كتابة و منتوج من منتوجات النص لا مجرد عملية استهلاك "[6] لا دور لها.

ينخرط عمل ديب إذن في جانبه هذا إلى أدب اليوم، على حد تعبير أندريه عكون (André Akoun) الذي " يقوم على استحالة فصل فعل الكتابة عما يستلزمه من مساءلة: فلم يعد يفصل الوظيفة « الشعرية » (يعني الشعر في أصله اليوناني « الإبداع ») عن الوظيفة « النقدية » "[7] و من شأن هذه الميزة أن تحول النص إلى أداة " لحفر أسئلة أساسية "[8] يكون مجال إعادة صياغتها و الإجابة عنها عند القارئ المؤول ممكنا ومفتوحا.

• النص الفسيفساء:

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأدب و خطاب النقد، ص. 350

[2]- م.ن، ص. 25

[3]- Claudine Potvin," L'esthétique et le détail dans « Nous Parlerons comme en écrit »", in"Voix et images", n°40, France, automne 1988, p. 40

[4]- نبيل سليمان، فتنة السرد و النقد، ص. 78

[5]- Anne- Marie Boisvert, « Littérature électronique et hypertexte », In " La revue des ressources", jeudi 24 octobre 2002, p. 03

[6]- Ibid

[7]- André Akoun, Les formes nouvelles de la critique, p. 93

[8]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française , p. 179

إن ما لمسناه إلى حد الآن في " سيمرغ " هو " ضبابية الحدود والفواصل "[1] التي يقوم عليها الواقع و المتخيل و يتميز على أساسها فعل الكتابة عن فعل القراءة. و سبق و أن لاحظنا تشظيا للدلالة على مستوى النصوص بدئا بالنص الإطار. و لا نكاد نعثر على نص يحمل في ثناياه إشارة إلى نص آخر سبقه و لا حتى عنوانا يحيل إلى عنوان آخر، فكل نص و كل عنوان يقود إلى " مسلك مضلل "[2] يرغم القارئ على التوقف في كل مرة بحثا عن العلاقة المفترضة بين حدث و آخر أو شخصية و أخرى: يفتتح العمل على حكاية الطيور المرتحلة بحثا عن ملكها السيمرغ (" سيمرغ")، ليليه بعد ذلك مشهد وقوف ديب على آثار بلده الجزائر و آثار أمريكا (" مدن زرقاء ميتة")، ليليه حديث الراوي عن العنصرية ("زوج جهنمي")، ثم يأتي بعد ذلك سرد لظروف عمل كناس أسود مغترب و وصف للحالة النفسية لغريبة تائهة ("الزائرة التائهة")، و يدخلنا العمل بعد ذلك في صفحات أقرب ما تكون إلى اليوميات ("سياجات المعنى I") ، و دون سابق إشعار يقدم الكاتب ملاحظات في قالب صبياني حول بواكير اللغة الصبيانية ("كيف يصدر الكلام عن الأطفال")، ويستعيد ديب بعد ذلك أسلوبه التحليلي حيث يقف عند مسألة العولمة و أضرارها الوخيمة ("عولمة، شمولية، و لكن أيضا؟ ")، و يليه حوار الراوي مع شخص يرمز للشر (" الدليل")، و يسترجع ديب بعد ذلك ذكرياته في المدرسة كتلميذ ثم كمعلم (" طفولة منقوصة ")، لينقلنا بعد ذلك إلى عوالم الحلم و الفن و الرمز (" اللون الأسوأ ")، ثم يضعنا إزاء مواقف يطبعها العبث و السخرية (" فينكس كسول في ست عشرة وقفة ")، ليتبعه مشهد امرأة تتابع باهتمام صورة رجل و هو يأكل (" أوبرات هزلية ")، و في أسلوب ساخر يندد ديب بعد ذلك بأضرار الاستنساخ (" مستنسخي إذا ما متّ ")، لتليه قصة الطفلة منى – الواردة في صيغة حوار – المصرة على مصاحبة قاتل عائلتها (" منى ")، و تعود اليوميات بعد ذلك (" سياجات المعنى II ")، ثم يعود الراوي إلى أسلوب القصة حيث يروي لنا ظروف و ملابسات وفاة الشخصية الأسطورية أوديب (" سموّ أوديب ")، و آخر ما يختم به ديب عمله حديث عن الأديب الإغريقي المحدث بابادیامنتیس و إشادة بأعماله (" بابادیامنتیس ").

يوضح لنا هذا الوصف مقدار اعتماد ديب في عمله على " الإلصاق والتشظي كإجرائين يفضلهما الأدب ما بعد الحداثي "[3]، فلا علاقة مباشرة بين نصوص " سيمرغ " بعضها البعض،

---

[1]- سليمان الديراني، ما بعد الحداثة: مجتمع جديد أم خطاب مستجد، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[2]- Claudine Potvin, L'esthétique et le détail dans « Nous Parlerons comme en écrit », p. 42

[3]- Marc Gontard, Le roman Français postmoderne, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

لذا يصلح أن نسمي العمل في كليته " النص / الفسيفساء (Le texte / Puzzle) "[1]. و يصلح أن نطلق على الكتابة المتأتية عن تطبيق ذلــك النص عبارة " الكتابة المفتوقة (écriture décousue) "[2]، و بين تلك الكتابة و ذلك النص جدلية يظهر أثرها في " عمليــة تحويل النص و تفجيره لتقليب المعنى و إرجـــــاعه إلى أصله "[3] لكن كتابة ديب ليست هي من يبحث عن الأصل، حسب تصور دريدا، إنما " الكتابة الجامعة (L'archi-écriture)، أي القراءة التي تضم الكتابة "[4] و التي يمارسها القارئ واضعا نصب عينيه النص " كلغة في علاقتها مع الخطاب الذي يشغّلها "[5]، لذا ستكون مساعيه في إعادة إلصاق شظايا الخطاب المتناثرة نشاطا إبداعيا لا يقل شأنا عن الممارسة الإبداعية.

يعد نص " سياجات المعنى " – كما قلنا آنفا – أطول نصوص " سيمرغ "، و يشكل النموذج الأصلح في اعتقادنا " للنص المشتغل وفق إجراء التشظي و عملية التشتيت "[6] فنلاحظ في هذا النص الفسيفساء خليطا من نصوص صغيرة تتباين مواضيعها التي لا تقتصر على الأدب وحده بل " تمتد لتشمل لغة الحديث و لغة الصحافة و الاقتصاد و السياسة،... "[7] فيقترب النص في جانبه هذا من إحدى خصائص ما بعد الحداثة التي " تنظر إلى الإبداع الإنساني نظرة واحــدة "[8] علـــــى أســـــاس اندراج مواضيعه وميادينه ضمن " نظام إشاري واحد هو الذي صار يعرف حاليا بسيميائية الثقافة "[9]. فالنص الفسيفساء لأنه نص الحياة، على حد تعبير بارت*، فهو يفكك الواقع اليومي عبر نصوص صغيرة.

قد يكون دافع ديب في الاعتماد على التشظي في عمله هو الحرص على " كتابة البدايات دون النهايات "[10]، علما أن " أساس تكوّن العمل هو ما يقع خارج النص "[1]، فالفوضى التي تبدو

---

[1]- Claudine Potvin, L'esthétique et le détail dans « Nous Parlerons comme en écrit », p. 42

[2]- Ibid, p. 43

[3]- Mourad Yelles, Les miroirs de Janus-littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb–Caraïbes), p. 15

[4]- Lucie Guillemette et Josiane Cossette, Déconstruction et différence, Dans Louis Herbert, Signo, Rimouski, Québec, http://www.signosemio.com, 2006

[5]- Ibid.

[6]- Marc Gontard, Le roman Français postmoderne, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[7]- حامد أبو أحمد، نظريات ما بعد الحداثة ، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[8]- Ibid.

[9]- Ibid.

*- ينظر إلى الصفحة 26 من هذا البحث.

[10]- Eric Marty, Roland Barthes, Oeuvres completes, tome IV, In Roland Barthes par Roland Barthes, p.671

تبدو ميزة أساسية في نصوص " سيمرغ " و التي تعني ظاهريا " غياب النسق و تلاشي البنية "[2] هي ما يحدد انفتاح النص أو عدم انفتاحه، و الانفتاح بالمعنى الذي يعطيه دريدا للكلمة يفضي إلى " لعبة "[3]عند الكاتب أو القارئ على حد سواء. فأما الكاتب فيتلاعب ببنية نصه الإبداعي ، أما القارئ فيفكك و يبني بنية النص المقروء، و من هذا المنطلق يمكن أن نقول مستنتجين إن تكوّن نص ديب هو ما يشكل عقدة فيه.

و ما دمنا بصدد الحديث عن تكوّن النص في " سيمرغ " فعلينا أن نشير إلى مقدار استخدام التناص كآلية مظهرة " للنصية " (Textualité) التي تطبع الكتابة "[4] عند ديب، فنراه يكثر من استعمال المقولات التي لا يعلِّق عليها في الغالب لتصبح "علامة من علامات اضطراب النص "[5] لكنها في الوقت ذاته علامة دالة على دخول " يد ثانية (Seconde main) "[6] في تكوين النص، و هو ما عبر عنه ديب بصفة نظرية في قوله:" من المقولة المجردة من سياقها نوسع مجال رؤيتنا و نضيّق مجال رؤية صاحب المقولة "[7]، فتجسد المقولة كإجراء نصي " العلاقة بين خطاب الآخر و خطاب الأنا "[8]، مما قد يحدث تتابعا في الدلالة بين الخطابين أو خرقا لها. لكن الأهم من كل ذلك هو الدور الذي تحتله المقولة في البحث عن " تقنية جديدة في السرد "[9] لتكون بديلا عما اعتمده ديب في أعماله السابقة.

و يأتي الميتانص كعلاقة نصية أخرى قائمة على مبدأ التعليق، حيث يستحضر ديب في نصوصه نصوصا أخرى لغيره فيتعهدها بالقراءة و التعليق لتغدو النصوص الأولى فضاء " للكشف عن النقاط العمياء في النصوص السابقة "[10]، فيكشف ديب على سبيل المثال عن الحقيقة الصوفية التي يفترض أن تعلق بشخصية أوديب في آخر أعمال سوفوكليس المسرحية، كما يسعى لإظهار آلية المعنى المسكوت عنه، أو " المغطّى عليه "[11] ،على حد تعبير عبد السلام

---

[1]- Ibid

[2]- محمد الجابلي،العرب و العولمة: حجاب العقل وفوضى الجسد ، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008

[3]- Lucie Guillemette et Josiane Cossette, Déconstruction et différence, Dans Louis Herbert, Signo, Rimouski, Québec, http://www.signosemio.com, 2006

[4]- Ibid.

[5]- Marc Gontard, op.cit.

[6]- Marc Gontard, Le roman Français postmoderne, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[7]- Simorgh, p. 187

[8]- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص. 52

[9]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 187

[10]- خميسي بوغرارة، ما بعد البنيوية: ديريدا، التفكيكية و ما بعد الحداثة، http://www.nizwa.com، 2008

[11]- عبد السلام المسدي، الأدب و خطاب النقد، ص. 302

المسدي، في أعمال بابادیامنتیس باعتبار ما تلعبه من دور في إضفاء صفة التميّز على أعماله في علاقتها مع سائر الأعمال الأدبية الأخرى لمعاصريه و لمن جاؤوا قبله و بعده. فكأن بديب يوجه دعوة إلى نقاد اليوم – أو تراه " يتولى بنفسه هذه المهمة من داخل النص الإبداعي نفسه في محاولة حاسمة لسحب البساط من تحت أقدام النقاد "[1] – لاكتشاف بابادیامنتیس الإنسان و استكشاف أدبه. و لعل الرسالة التي جاءت في نهاية الكتاب كفيلة لإظهار هذا المسعى:" لم يعبث الدهر به بل بأولئك الذين مازالوا يجهلونه إلى حد اليوم "[2].

إلى جانب المقولة و الميتانص يقترب " سيمرغ " من النص ما بعد الحداثي من حيث استخدامه لأساليب " المحاكاة التهكمية و المعارضة "[3]، حيث نلمس في النص الإطار عودة إلى نص صوفي قديم لكنها عودة تهكمية من حيث إقدام الكاتب على تحوير ما جاء في أسطورة الطيور الفارسية الأصل بأن استبدل كل ما يبعث فيها على الجدية بقاموس لغوي فظ (الشمس اللعينة، اللعنة عليّ، الرحلة اللعينة، تبّا، أترغبون في المزاح،...)، كما راح يخلق في نفس النص " عالما تتصادم فيه الصوفية الدينية والتكنولوجية الحديثة "[4]. فالمفارقة هي ما يولد السخرية في نص ديب كاشفة عن " «القوى المتحاربة» التي تعمل داخله "[5]، فعلى صعيد المضمون ينخرط تصور الكاتب إلى حركة الانبعاث الفكرية التي ترى في الماضي عاملا في إنقاذ حاضر الإنسانية و مستقبلها، أما على صعيد الشكل فيشكل لجوء الكاتب إلى " الجمع و المزاوجة بين أنساق حديثة و أخرى قديمة "[6] – كتقنية شكلية ما بعد حداثية – رفضا لما كان عليه الحال في الفترة الحديثة من هيمنة " للأساليب المغلقة "[7] التي كانت إحدى عوامل إقصاء الجمهور العريض من ممارسة الإبداع الذي لم يكن حكرا سوى على النخبة.

إن ما يؤكد كذلك فرضية كون عمل ديب نص فسيفساء قائم على نظام من التشظي هو لجوؤه إلى استعمال علامات شكلية مميزة كالخط المائل (L'italique) و الأرقام التعدادية لفصل

---

[1]- حميد لحمداني، القراءة و توليد الدلالة، ص. 14

[2]- Mohammed Dib, op.cit., p. 247

[3]- حامد أبو أحمد، نظريات ما بعد الحداثة ، www.althakerah.net.، 16 مارس 2008

[4]- ألان تورين، في الحداثة و ما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد و محمود موعد ،www.althakerah.net.، 16 مارس 2008

[5]- خميسي بوغرارة، ما بعد البنيوية: ديريدا، التفكيكية و ما بعد الحداثة، http://www.nizwa.com، 2008

[6]- حامد أبو أحمد، نظريات ما بعد الحداثة ، www.althakerah.net.، 16 مارس 2008

[7]- Ibid

النصوص عن بعضها البعض، فهي كلها علامات تصلح في أن تكون بمثابة " علامات وقف مميزة للنص المتشظي "[1] على حد تعبير مارك غونتار. أما البياض الذي كثر استعماله أيضا في العمل فيصلح في اعتقادنا أن يحدد فضاء عدم التعيين أو فضاء كل ما هو خفي أو " مسكوت عنه " على حد قول ديب.

تنم كل مظاهر التشظي التي أثبتنا وجودها في نص ديب عن كتابة أقرب ما تكون إلى الكتابة ما بعد الحداثية في "اهتمامها الكثير بالشكل و الحيل الشكلية و في إدمانها على التورية "[2] من حيث إيهامها بعكس ما هو في الأصل، فيتحقق تفكك العمل على أساس كون النص الذي يشكل دعامة - فيه و له – قد " فَكك نفسه بنفسه "[3] يقول جاي هيليس ميللر*، و هي الصيغة الشكلية التي تجعله " امتدادا من الإمكانيات "[4] و التي تلزم القارئ وفق تصور دريدا اتباع اتباع

" «التأجيل » و الشك اللامنتهي "[5] وهو يحاول جمع شظايا النص و البحث عما خفي من دلالاته.

• النص الهجين:

يأتي التهجين ليعضد ميزة التشظي التي قلنا إنها تطبع نص ديب، فتستوقفنا في العمل أربعة أجناس يمكن توزيعها وفق خانات الجدول الآتي:

الجنس / النص	مقال	قصة	حكاية	سيرة ذاتية
سيمرغ			+	
مدن زرقاء ميتة	+	+		
زوج جهنمي	+			

[1]- Marc Gontard, Le roman Français postmoderne, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[2]-خميسي بوغرارة، ديريدا، م.س

[3]- Ibid

*- ينظر إلى الصفحة 33 من هذا البحث.

[4]- Ibid

[5]- خميسي بوغرارة، ما بعد البنيوية: ديريدا، التفكيكية و ما بعد الحداثة، http://www.nizwa.com، 2008

الزائرة التائهة		+		
سياجات المعنى (I) (II)	+	+		+
كيف يصدر الكلام عن الأطفال		+		
عولمة، شمولية، ولكن أيضا؟	+			
الدليل		+		
طفولة منقوصة				+
اللون الأسوأ	+			
فينكس كسول في ست عشرة وقفة		+		
أوبرات هزلية		+		
مستنسخي إذا ما متّ	+			
منى		+		
سموّ أوديب	+		+	
باباديامنتيس	+			
المجمـــوع				
16	08	08	02	02

دون أن نزعم أن ثمة حتمية في " انتساب النص إلى جنسه "[1] و عملا بمبدأ قابلية انتساب النص إلى أكثر من جنس، يمكننا أن نعتمد على نتائج الجدول المرسوم أعلاه و التي تكشف عن توزع مضطرب للأجـناس في نصوص " سيمرغ "، حيـث تـحتل القصـة و المـقال موضـع الصـدارة لتليـهما – و بنسبة أضعف – الحكاية و السيرة الذاتية. لكن النص الذي يبدو أكثر استيعابا لكل تلك الأجناس هو نص " سياجات المعنى "، فإلى جانب اشتغاله وفق إجراء التشظي – كما أكدنا ذلك سابقا – فإنه يجسد بجلاء " تحولا أجناسيا "[2] مستمرا من شأنه أن " يمس الوحدة الجنسية "[3] للعمل في كليته.

و جدير أن نشير هاهنا إلى احتواء أعمال أخرى لديب على نص كهذا تتداخل فيه الأجناس الأدبية و غير الأدبية، إذ يمكن أن نعد مجموع النصوص الواردة في "تلمسان أو أماكن الكتابة " (1994) وكذا النصوص المندرجة تحت عنوان " على الهامش (En marge) "[4] في " الشجرة

---

[1]- ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسان السيد، ص.56.

[2]-جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس، ترجمة عبد العزيز شبيل، ص. 158

[3]- Marc Gontard, Le roman Français postmoderne, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005

[4]- Mohammed Dib, L'arbre à dires, p.189

ذات القيل " (1998)، و مجموع نصوص " مثل طنين النحل " (2001) إلى جانب ما ورد ضمن عنوان " صورة ذاتية (Auto Portrait) "[1] في " لايزة " (2006)، يمكن أن نعد كل هذه النصوص علامة بصرية واضحة للعيان تثبت قدرة الكاتب على " السفر بين الأجناس "[2] على حد تعبير نجاة خدة، لكنها تثبت في الوقت ذاته " مظهر زوال الحدود الأجناسية "[3] في هذه الأعمال و تجسيد ديب فيها للمبدأ ما بعد الحداثي القاضي بتجاوز مبدأ " النقاء الجنسي "[4] الذي تميزت به الأعمال الحداثية.

نعتقد أن التهجين الذي كرس أكثر في " سيمرغ " و " لايزة " أداة شكلية وظفها الكاتب قصد تمديد بساط الكتابة الذي لا ينتهي – على حد قول جيريمي هوترن (Jeremy Huthern) في معرض حديثه عن دلالة التفكيكية عند دريدا – فهو " بساط لا ينتهي ولا ينكشف للعيان طرفه الآخر أبدا "[5]، وهو ما من شأنه أن يجعل العملين أكثر إثارة و تميزا، فالتهجين هو ما يسمح، في نظر جان ماري شيفر، بإطـــلاق صفـــة العظـــمـــة؛ ذلك أن النصوص لا تقاس عظمتها " بغياب سمات أجناسية فيها، بـــل – بالعكس – بتعددها الأقصى "[6]. إن تداخل الأجناس في " سيمرغ " هو إذن ما يفتح المجال للتساؤل عن الهوية الأجناسية للعمل بقدر ما تم التساؤل سابقا عن دلالة الكتابة في ذات العمل؟

إن ما يمكن أن يشكل بداية تفكير يسعى للإجابة عن ذلك السؤال الشائك هو المنظور الذي يفترض أن يكون ديب قد اختاره لتأليف عمله، فيبدو و كأننا إزاء "سلسلة من « مشاهد حياة » "[7] "[7] متناثـــرة هنا و هناك عبر خطاب متشظ دائم التفكك والتحول، لكننا و نحن نلتقط تلك الشظايا الشظايا التي " يعتنق فيها ديب كل الأجناس و يزيل حدودها و يعيد توزيع شفراتها و يخصبها بلقاح الأشكال السلفية "[8] فإننا نحس أن في " مزاوجة الأجناس أو تجاهلها – على حد قول جيرار جينيت – جنسا "[9] فـــي حد ذاتـــه، و المنطلق يكون من النص الإطار الذي أراده ديب حكاية متبوعة بمقال يؤطرها، و يتواصل مسار العمل في تراوحه بين القصة التي تبدو سليلة

---

[1]- Mohammed Dib, Laëzza, p. 95

[2]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 161

[3]- Ibid, p. 152

[4]- Marc Gontard, op.cit.

[5]- خميسي بوغرارة، ما بعد البنيوية: ديريدا، التفكيكية و ما بعد الحداثة، http://www.nizwa.com، 2008

[6]- جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس، ترجمة عبد العزيز شبيل، ص. 158

[7]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 152

[8]- Naget Khadda, « Mohammed Dib ou la parole originelle », In "Le Quotidien d'Oran", n°2531, Algérie, dimanche 04/05/2003, p. 12

[9]- Gérard Genette, Introduction à L'architexte, p. 88

الحكاية و المقال الذي لا يستغني عن اللغة الشعرية، فيحدث ما يشبه الانعكاس، فكأن " إنتاج الكتابة يتم عبر مسافة انعكاسية حالها في ذلك كحال مرآة للجنس ترجع انعكاسات متوالية أو مستمرة بين عالم متلاحم وإرث مزدوج "[1]، فنصبح كأننا إزاء عالم ترويه القصص التأملية، و ما النموذج الذي افترضناه للوصول إلى هذه النـــصية الجامعة سوى " نموذج قراءة "[2] يقوم على مبدأ كون " الجنس ينتمي إلى حقل مقولات القراءة و يبنين نمطا للقراءة "[3]، أي أنه على القارئ أن يكترث " بالنص الذي لا يعبأ بالأجناس "[4] و هو ما يحمله على وضع العناصر المتشظية لنص ديب تحت مجهر التحليل.

أما و قد تتبعنا السمات الشكلية للكتابة في " سيمرغ " فقد آن لنا أن ننحو منحى جان ديجو في تأكيده على أن " محمد ديب هو تقريبا الوحيد الذي جدد كتابته مـــن بين الكتاب المغاربة "[5]، "[5]، و قد كان للكتابة الروائية التي اختص فيها أكثر من أي كاتب آخر في الساحة الأدبية الجزائرية، بالغ تأثير على مشواره الإبداعي الطويل و يبرز ذلك التأثير في " سيمرغ " باعتبار ما فيه من عناصر توحي بعادة اكتسبها الكاتب جراء بسط مستمر لأفكاره على مساحة إبداعية واسعة النطاق، لكن عملية البسط تلك سلكت نهجا آخر قوامه التشظي و التجنيس، و إزالة الحدود الفاصلة بين الواقع و المتخيل و التقريب بين فعلي الكتابة و القراءة.

وقد تم كل ذلك للكاتب في إطار كتابة اعتنقت في شكلها " البعد الأفقي "[6] الذي نادى به أنصار ما بعد الحداثة، و هو ما حولها إلى كتابة مضطربة أساسها التيه و الفوضى.

أيكون ديب وفق هذا التصور قد استجاب في عمله الأخير لمعطيات خطاب ما بعد الحداثة الذي ينبني على " البعثرة و عدم الانتظام و الفوضى المستمرة "[7] ؟

إن ما أثبتنا تحققه في " سيمرغ " من أفكار تؤكد إيمان ديب باللغة و ثقته فيها و كذا اتخاذه من الكتابة فضاء للمغامرة و الالتزام لَيصلح أن يكون وجها نقيضا للطرح الأول.

---

[1]- Naget Khadda, Mohammed Dib ou la parole originelle, p. 12

[2]- جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس، ترجمة عبد العزيز شبيل، ص. 155

[3]- م.ن، ص. 153

[4]- Gérard Genette, op.cit., p. 86

[5]- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 170

[6]- سعيد بن ناصر الغامدي، تقويم الاتجاهات الحداثية العربية، http://www.islamweb.net، فيفري 2005

[7]- سليمان الديراني، ما بعد الحداثة: مجتمع جديد أم خطاب مستجد، www.althakerah.net.، 16 مارس 2008

ثم إن " التراكب العميق للأجناس في الكتابة الديبية "[1] و قيام العمل على نظام النص الفسيفساء ليثبت أكثر من أي وقت مضى حرص ديب على استكمال رحلة البحث عن الجمال "[2] التي لم تكن لتنفصل عن رحلة البحث عن الحقيقة عبر الدلالة الخفية للأدب.

و يمكن بالمقابل أن نستشعر من توظيف تلك الأجناسية النصية و ذلك الخلط النصي ضعفا في اهتمام ديب بشكل مؤلفاته الأخيرة على حساب المضامين، ذلك لأن مع تقدم سن الكاتب، يقول ديب مجيبا على سؤال لمحمد الزاوي، " يخوض في تلك المسائل التي لم يتعود أن يخوض فيها و هو شاب. مسائل مرتبطة بالأخلاق و الجانب الروحي "[3]. ويتأكد هذا الالتزام فيما سعينا لإثباته في الفصل الأول من أن الدلالة التي أرادها الكاتب جامعة بين نصوصه هي دلالة البحث عن الذات الرامزة لطريق السلاك من حفرة الضياع التي تهدد الإنسانية. و لأن الكتابة هي سفينة الأديب التي تحمل على متنها مشروع إنسانية متصالحة مع ذاتها فإن ربانها سيكون وحده من يواجه الصعاب و يلقى المغامرة.

و الرأي الذي يمكن أن نتبناه فيما يخصنا هو ذلك الذي يــؤكد حرص ديب على " إعادة شحن كتابته "[4] باستمرار و تجديدها إن على مستوى الشكل أو المضمون، و هو ما تحقق فعلا في " سيمرغ " الذي، و إن بدا التناقض فيه حاصلا بين أفكار حداثية تمسك الكاتب بها و أعلن مواصلة الالتزام بــها و بين ممارسة ما بعد حداثية للكتابة بكافة عناصرها، فإن بدا هذا الجدل فعليا في هذا العمل فإنه لا مناص من القول إن ما يستلزمه بالدرجة الأولى هما " مطلبا الجمال و الفكر "[5] اللذان لا يمكن أن نلج بدونهما عالم ديب الإبداعي، ذلك العالم الذي جلب له مزيدا من المعاناة بقدر ما جلب إلينا متعة مستمرة، و عن تلك المعاناة يقول في " لايزة " :" لم يجلب لي نشاط الكتابة أبدا سوى عــدم الرضــا، و غيضا و همًّا سواء أكان ذلك على صعيد الشكل أم على صعيد المحتوى، و هي المسألة التي لم أتوانى عن استدراكها و تعويضها بكتابات جديدة، لأصل في نهاية المطاف، تبّا و تبّا لنفس النتيجة "[6].

---

[1]- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 152

[2]- Ibid

[3]- La dernière interview de Dib, In "Le Matin", p. 06

[4]- Naget Khadda, op.cit., p. 151

[5] - Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 161

[6]- Mohammed Dib, Laëzza, p.p. 109-110

حري بنا أن نقول مستنتجين – على غرار ما فعل سهيل ديب – بأن " الأعمـــال السبعـــة و الثلاثين التي أنتجها محمد ديب في مختلف الأجناس (رواية، شعر، قصص، مسرحيات، حكايات، مقالات) هي إذن محطـــات متعـــددة في عمـــل واحد* يمتد على ما يزيد عن نصـــف قـــرن من الكتابة "[1]، و لأن " سيمرغ " كما قلنا مرارا هـــو خلاصـــة مشـــوار ذلـــك العـــمل المتكامـــل فإنـــه حصيلـــة لقـــناعـــات ديب و وســـاوســـه و خلاصة تناقضاته.

*- يمكننا أن نطمئن إلى هذا الاستنتاج إذا ما علمنا أن ديب نفسه اعترف في " الشجرة ذات القيل " بوجود جسور بين أعماله. ينظر: Mohammed Dib, L'arbre à dires, p. 208

1- Souheil Dib, « Le devoir d'écriture », In "Le Quotidien d'Oran", p. 12

خـــــــــاتمـــــــــة

" من اللحظة التي نشرت فيها كتبي لم تعد ملكي بل ملك القراء و النقاد و الطلاب. لكن مقـــابل تلك الحـــرية الممنوحة للجمهور في التصرف عن رغبة، أود أن تحـــترم حريـــتي الخاصة، و أن لا يظن أي واحد أنه يملك حـــق مضايقتي كيفما شاء بذريعة الإشكالات التي تطرحها كتاباتي. إن وُجد أحد من المهتـــمين فكتـــبي تحت تصـــرفه، لكـــن عليه أن يضـــع ترتيباته. "

(محمد ديب، " لايزة "، ص. 100)

تساءلنا في بداية هذا البحث عن الدلالة الرمزية التي يفترض أن يكون عنوان مؤلف ديب حاملا لها، و ها نحن نؤكد على الطابع الرمزي لذلك العنوان و عمق دلالته. فقد سمح تتبع مسار حركة الدوال في عينات كثيرة من النصوص باستنتاج وجود كتابين داخل المؤلف يصلح أن يكون " سيمُرغ " عنوانا لهما: كتاب الذات و كتاب الكتابة.

أما الكتاب الأول فقد فتح ديب صفحاته و نصوصه على الإنسان كعالـــم صغـــير ينبغي ولوجـــه و استكشاف خباياه، عبر رحلة بحث عما هو باطن فيه، أي الذات الإنسانية التي صارت عرضة للضياع و باتت محل تجاهل إنسان اليوم لها. فجاء مقترح ديب، بمقتضى هذا الوضع الذي يوشك أن يعصف بالإنسانية، مقترحا هدفه إنقاذ الذات المستهدفة و استهداف كل ما يقف عقبة في طريق الإنسان و يحول بينه و بين ذاته. حيث شخص في النص الإطار، و في جملة من نصوص عمله، الأعراض الجديدة لنزعة البقاء التي أصابت الإنسان و جعلته يرهن ذاته و يراهن على الخسة، و من تلك الأعراض تحتـــل العنصرية و الافتراضية و الاستنســـاخ و كذا العولمة موضع الصدارة فيما يمس الذات و يدنسها. و يرفق مع ذلك التشخيص وصفة علاجية يوجب فيها البحث عن الذات لا التخـــلي عنـــها، و الرجوع إليها لا الهـــروب منـــها، و هو ما لن يتحقق إلا إذا استرد الإنسان احترامه لذاته، و عاد إلى نفسه منغمسا في طفولته المشرقة و ماضيه الإنساني و متدبرا في آفاق الكبر، كما لن يتحقق ذلك إلا إذا أحيا علاقته مع غيره. فكتاب الذات مفتوح إذن في " سيمرغ " على إنسانية لا توقفها عقبات و لا تحدها حدود ينادي فيها ديب، أكثر من أي وقت مضى، بعـــالم منسجم مـــع نفسه يقـــوم علـــى الاختلاف، و الاعتراف بالآخر و الإيمان بالقدر الإنساني.

أما الكتاب الثاني فهو كتاب يعيد فيه ديب تجديد ثقته بالكتابة مثلما عهدناه في كافة أعماله السابقة، فنلمس اعترافه المتكرر بسلطة اللغة، و مسعاه التقليدي في البحث عن كتابة مكتملة حريصة على الاستمرار في الوجود و بلوغ الحقيقة، و هو ما يشعر القارئ بأن الكتابة هي موضوع بحث نفسها بقدر ما هي موضوع بحث الكاتب. و عندما تغدو الكتابة موضوع بحث فإنها تتراوح بين الحقـــيقـــة و الخيال و تقوم على البناء و التفكيك من حيث هي فـــكـــر و ممارسة.

لقد أثبتنا من خلال دراستنا أن ثمة جدلا فعليا حاصلا في " سيمرغ " بين الكتابة من حيث هي تصور و ممارسة. أما في الجانب الأول فقد حافظ ديب على المبادئ الأولى التي دخل على أساسها إلى عالم الإبداع الأدبي، و ظل متمسكا إلى آخر أعماله بالأفكار التي تجـــعل من

الأدب فضاء للحرية و الالتزام، و قد عدّها في عمله هذا – إلى جانب الحلـــم و الخيال الفنـــي – سندا له في البحث عن الذات المفقودة، و الإشادة بالازدواجية (ومن ثم بالتعددية) المتحققة على مستوى اللغة و الثقافة، و هو ما يعني إيمانه القوي و المستمر بهوية تحقق تواصلا بين الشرق و الغرب، أو بالأحرى هوية تتحدد عناصرها داخل أفراد المجتمع الإنساني.

أما في جانب الممارسة فيمكن القول إن ما قام به ديب هو إخضاع عمله لمعطيات النص العصري المستجيب لتجربة التشظي و التذرية و التجنيس، و هي المعطيات التي، و إن بدا " سيمرغ " فيها عملا مصمما في قالبه الشكلي على شاكلة الأعمال ما بعد الحداثية، فإنه لا ينبغي إدراجه ضمنها ذلك لأن التوجه الفكـــري الذي تبنـــاه ديب في هذا العمـــل، و الذي جـــاء خلاصة لمسيرة طويلة من الالتزام و التفاني، لا يستجيب في اعتقادنا إلا لضرورة الاهتمام بالمعنى على حساب المبنى، خاصة إذا علمنا أن الرواية هي ما شكل مبنى أغلب أعمال الكاتب، و أن اللغة الشعرية هي ما ميز كتاباتـــه الكثيـــرة، و أنه لما شعر مع انتهاء كل عمل له بالخيبة و اليأس، مثلما اعترف بذلـــك في " تلمســـان أو أماكن الكتابة "، فإنه غلّب الفكرة على الصورة فجعلها في " سيمرغ " فكرة للذات التي تتعضد بالكتابة.

لقد اقتصرت دراستنا على الوقوف عند مظهر تعارض المضمـــون مـــع الشكـــل فـــي " سيمرغ " على أساس ارتباط المسألة بالحداثة و ما بعدها عند ديب، لكن تبقى الفضاءات التي يفتحها العمل رحبة واسعة لكل باحث يجد متعة في استكشـــاف العمل الديبي الذي ينفـــرد – في المحيطيـــن الجزائـــري و المغاربي – بحوارية نصوصه و شعرية لغتـــه و عالمية أفكـــاره، و تلكم سمة تمنحه أحقية امتلاك صبغة الكونية بجدارة.

و دون أن نزعم أننا وفيّـــنا الأديب حقه و أعطينا العمل دلالته المرجوة، فإننا نتمثل هنا بقول الطبيب الفيلسوف ابن طفيل في خاتمة رحلته الفكرية في كتابه " حي بن يقظان " :" (...) وأنا أسأل إخواني الواقفين على هذا الكلام أن يقبلوا عذري فيما تساهلت في تبيينه، و تسامحت في تثبيته. فلم أفعل ذلك إلا لأني تسنّمت شواهق يزلّ الطرف عن مرماها، و أردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب و التشويق في دخول الطريق (...)".

ملحق

" لأن للحب شمسا كذلك"

(محمد ديب، " سطوح أورسول "، ص. 170)

I- ترجمة نصين مأخوذين من عملين لديب ترجمة حرة:

1- أوبرات هزلية: (Opéra bouffe)

- قالت، هاك التهم.

أوصلت الصحن إلى مقربة من أنفه. فنفخ الخدين.

قالت:

- قم بمهزلتك. هيا قم بمهزلتك الآن. الآن؟ ككل الأيام.

- همهم، رافعا شوكته إلى السماء: أف! أف!

جلست في الجهة الأخرى من المائدة. في الجهة المقابلة. هي لن تأكل. ستبقى تنظر إليه، أو لن تنظر إليه. ستبقى هناك و فقط، ستبقى هناك.

هو ما يزال رافعا شوكته إلى السماء و نافخا الخدين. كان ينتظر. ماذا؟ ينتظر ماذا؟

هي جالسة هناك و بصرها مصوب إليه، و هو ينتظر و نظرة عينيه المستديرتين سابحة في الفراغ. لم يكن يأكل. ماذا كان ينتظر؟ وضع قبضة اليد الأخرى فوق المائدة.

ثم أدخل بقبضة اليد الأخرى شوكته المرفوعة المحمل داخل كومة الأشياء التي امتلأ بها صحنه. رفع بعد ذلك تلك الشوكة، و هي مليئة بتلك الأشياء التي راحت تتدلى و تتقطر. و هل كانت تتكركر؟ لا، ربما لا. انفتح فمه و انفتح الرأس معه. لم يكن الرأس مربع الشكل و لا دائريا.

بلع كل شيء بحيث اختف فجأة بضربة شوكة واحدة. لكن الشوكة لم تختف، لا لقد خرجت الشوكة سالمة و كلها نظافة و نقاء.

الشوكة التي راحت تنغمس مرة أخرى في الصحن، في تلك الأشياء الكثيرة،ثم ترتفع أيضا. الشوكة التي راحت تغرز أسنانها، المهددة، في تلك الأشياء التي راحت تتدلى و تتقطر - و تتكركر، ربما لا؟ راحت تلك الشوكة تغرز أسنانها التي لم تكن تأكل، لا. و الأخرى جالسة هناك في الجهة الأخرى من المائدة، و راحت تنظر. هي لم تكن بدورها هناك لتأكل، أما هو فقد أخذ خداه يتحركان و يعملان.

كان خداه يعملان و يتحركان. و كانت فكوكه تقوم بالشيء نفسه مستعينة بديدانها الشبيهة بالعرى الممتدة و المقترنة على طول الفوهة التي تقوم باستقبال كل ذلك. كل ما كانت الفوهة تدخله إلى الفرن كان سبيله الامتصاصات التي تحصل عندما تبتعد الديدان، كما هو الحال الآن. تتلون بلون الدم و يظهر في وسطها مهراس لونه هو لون المهراس.

يطحن المهراس في الخلف، يطحن بقوة. ذلك المهراس الأبيض التي راحت تمنعه من الخـــروج. إنهـــا هنا لهذا السبب، و في تلك اللحظة راحت تتصاعد راسمة بسمة، و لم تكن كذلك بل ما يقارب ذلك. لـــم تكن سوى بسمة لإظهار ذلك المهراس المتواجد في العمق، و إظهار تلك المتاريس المتواجدة أيضا في الخلف بأسنانها الصفراء المسوسة، تلك الأسنان المسطحة و المتباعدة.
متراس في الأعلى و متراس في الأسفل ينشطان وفق حركتهما المِقصّية. لكن العصارة تسيل فيهـــــــا و يفيض منها فتات تلك الأشياء. لكن الدودتين تراقبان و توقفان كل هذا في المدخل و تدوسانه بالداخل عند الحاجة. و في اللحظة التي يقع فيها تهديد، يُستدرك الأمر بخفة.

و هو يهمهم: أف! أف و أف! هو راح يعمل. راح يعمل، و يسحق، و يطحن. و هي تنظـــر إليـــه من الجهة الأخرى للمائدة، من الجهة المقابلة. و هي تنظر.
أف! أف! راحت الشوكة تنغمس و تنغمس مجددا، و ترتفع محملة كذلك بتلك الأشياء التي امـــتلأ بهـــا صحنه. تلك الأشياء التي راح يغرزها بين الدودتين اللامعتين للمخاط. راحت قبضة اليد تصـــعد مـــن جديد و تنزل من جديد، أما قبضة اليد الأخرى فقد وضعت على المائدة. كل ذلك الرأس غير المصـــغر الذي كان ينبغي مساعدته في عمله المتمثل في الولادة، و إطعامه بكل تلك الأشياء التـــي امـــتلأ بهـــا صحنه. إطعام و إطعام دون توقف ودون نسيان من أجل ولادة ستكون ابتلاعا. التهام. و هو في تلـــك الأثناء: أف! أف! و في الجهة الأخرى من المائدة، في الجهة المقابلة راحت هي تنظر.

[Mohammed Dib, Simorgh, p.p.p. 167-168-169]

2-نجمـــــة النســـــر

-1-

آه قلعتي البعيدة
حبي و حصني العاريان
تهب نورا و مرارة
فوق ميدان الآلام

طوابق الملل الناعمة
احتفظي بصحاري هولك
المشعّة دوما قطعا
من الذهب الشاحب الروح

ما من ظل مثلك
لا تحلمنّ بعبث

-2-

لمّا تأبى
تتراءى للأبد
مدينة كلها طيش
قلب مضياف يحل عليك
حيطان شاهقة تبنى

عمود سويّ وحيد
يفصل الفراغ
عن الشاعر
لكن الواحد اثنان
فتاة، القلز الشهواني
و المدينة المجففة تُغطّي
أقواس الانتصار
بنعومة

زغب المرأة
يحيد عن الزيتونة
المرّة

-3-

صيف، أيّها الموت القابع تحت الأساطيل المنيعة
أكذوبة الضياء الفار صوب أشرعة الملكة
امض، آه النجدة، الملكة الحكيمة تقتلني

يُهيأ احتياط لمزيد من الكذب
أجنحتها السيئة، البحر، مستودع الضغينة
أمل يعلو الرايات الحزينة

نافذة المصائب من كل صوب تطلِّين
بؤسي الغامر نجمة دم

[تعد قصيدة " نجمة النسر Vega " أول عمل أدبي لديب، و قد ألفها سنة 1947 لتنشر بمجلـــة " فورج Forge " في 03 أفريل 1947، ليعاد نشرها سنة 1950 في جريدة " الجزائـــر الجمهوريـــة Alger Républicain "، ليضمها الشاعر سنة 1959 إلى أول دواوين شـــعره " ظـــل حارســـة " .

ينظر:

[Mohammed Dib, Ombre gardienne, Éditions Sindbad, Paris, 1984, p. 67

II- بعض رسائل ديب و تصريحاته:

- " إن قراءة أعمال ستينبيك (Steinbeck) و كالدويل(Caldwell) هو ما ألهمني فجأة و لأول مرة أنه بإمكان شخص مثلي أن يكتب، من جهة، بالفرنسية دون أن يكون فرنسيا، و أن يقوم بعمل كاتب دون أن يضطر للانضمام إلى التيار الأدبي الفرنسي، و أنه من شأن الحياة اليومية و المألوفة التي كانت على مرأى و مسمع مني أن تشكل، من جهة أخرى، مادة أدبية لا تقل أدبية عن غيرها من المواد ".

[رسالة كتبها ديب من تلمسان يعود تاريخها إلى 03 أفريل 1956، و قد أوردها كلود إيف ميد (Claude- Yve Meade) في كتابه (رواية شمال إفريقيا الواقعية من 1889 إلى 1955 Le roman réaliste nord-africain de 1889 à 1955) ينظر:

[Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 177

- " أعمل بانتظام بطريقة ثابتة لا ارتخاء فيها (...) أحضر أولا تصميمي، خطة كل فصل (...) بالموازاة مع ذلك أجمع مادة موضوعي و آخذ رؤوس أقلام. لما تكون المادة جاهزة أتموضع أمام الطاولة. لدي ريشة مطواعة بما فيه الكفاية، لكن أفكاري الأولى ليست كذلك. لا أقدم الإفراز الأول غالبا. إن نثري كثيف، لذا ينبغي عليّ أن أقلمه بلا عاطفة " .

[تصريح أدلى به ديب في لقاء أجرته له مجلة " المجهود الجزائري " (L'Effort algérien) عام 1952. ينظر:

[Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 169

- " أعيد كتابة مخطوط إلى أن أصل عشر مرات أحيانا قبل أن أرسله إلى الناشر "

[تصريح أدلى به ديب في لقاء أجرته له مجلة (اعتراف مسيحي Témoignage chrétien) عام 1958. ينظر:

[Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 169

- " فالإشكال فيما يخصنا نحن كروائيين جزائريين هو تخطي ذلك المحظـور و التحـدث عـن الذات، و تجاوز بعض الممنوعات الأخلاقية النابعة من تربيتنا (...) علّمونا أن نقدر أكثـر فأكـثر الكـرامة و الحقيقة. لكن الرواية تفرض تجاوز ذلك، فينبغي المساس بالكرامة للذهاب إلى ما هو أبشع أحيـانا و قبيح أحيانا أخرى: الحقيقة ".

[تصريـح أدلـى به ديب في مجلة " إفريقيا الأدبـية و الجمـالية " (L'Afrique littéraire et esthétique) بعد الاستقلال . ينظر:

[Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 175

- " أنا شاعر بصفة أساسية و كان مجيئي إلى الرواية من الشعر لا العكس "

[تصريـح أدلـى به ديب في مجلة (Afrique - Action)، بتاريخ 13 مارس 1961. ينظر:

[Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 161

- مقتطف من رسالة شخصية لمحمد ديب بعث بها إلى شارل بون بتـاريخ 1985/10/28 مجيبـا فيها عن أسئلة كان قد وجهها إليه هذا الباحث في رسالة لـه بخصـوص روايـة (سطـوح أورسـول Les terrasses d'Orsol) و المنظور الزمني المتبع في تأليف مجموع أعماله:

" (...) كنت دوما أنطلق في كتابة مؤلفاتي من مادة سابقة الإعداد، مادة كشفت بعد مضي سـنوات قليلة الإمكانات التي تَعد بها. ثمة ما يشبه هاهنا حدسا بخصوص العمل الآتـي. و بالفعـل فـإن كـل المؤلفات التي كتبتها اكتست عندي طابعا حدسيا. إن ذلك الطابع هو ما يحدد قيمتها في نظـري. فـي المناسبة نفسها – إن شئنا – وقعت حوادث كثيرة من طبيعة خاصة، و كانت كتاباتي الخاصة هي مـن أخطرني بها في وقت ما في السابق (...) ".

[وردت الرسـالة فـي ملحق كتاب شارل بون نقدم فيما يلي معطيات حوله :

[Charles Bonn, Lecture présente de Mohammed Dib, p. 267

- رسالة بعث بها محمد ديب إلى الأديب الجزائري أنور بن مالك يوم 1998/10/08 بمناسبة صدور روايته (العشاق المنفصلون Les amants désunis) :

" عزيزي أنور بن مالك.

العشاق المنفصلون كتاب قوي، سيرمي إلى ذاكرة النسيان أولئك الذين ينمون و يتكاثرون على حساب مأساتنا نمو الأعشاب الضارة و تكاثرها. لقد تجرأتم على فتح النقاش بشجاعة حول مسألة تتجاوز كل ما هو متفق عليه لتتركونا في حالة من الفزع الغامرة، و كل ذلك لتأليف عمل هو لروائي حقيقي لا لشخص انتهازي يستفيد من وضع راهن. لن يسع الجزائريين إلا أن يعبروا لكم عن امتنانهم كما أعبر لكم عن امتناني. بوسعهم أن يحيّوا صدقكم و رزانتكم، و أن يجدوا في نصكم الرائع الملحمة التي نسميها عن كامل طواعية النصب المخلد لذكرى الضحايا العزل لأعمال الإبادة الشيطانية. ألف شكر لكم.

لا ينتابنّكم شك في أن تلقى روايتكم صدى عميق في قلب كل قارئ، جزائريا كان أم لا... ".

[ورد نص الرسالة في جريدة (Le Matin). ينظر :

Anouar Benmalek, Mohammed Dib nous a quittés, in Le Matin, n° 3409, [dimanche 04 mai 2003.

III- آخر لقاء مع ديب :

محمد زاوي: في رواياتكم الأخيرة، "الأميرة المغاربية (L'infante maure)"، المسألة مرتبطة بزوج مختلط....

محمد ديب: فلنتفق جيدا: ليست الشخصيات الرئيسية هي شخصيات الزوج المختلط، وإن كان لهذا الزوج حضور في الواجهة الخلفية.

م.ز: ما الذي أردتم تحديدا إبرازه من خلال قصة لقاء بين رجل من الجنوب وامرأة من الشمال من جهة، وقصة طفلهما من جهة أخرى؟

م.د: يندرج نظام عمل كتاب ما ضمن المنتوج ذاته وكذلك هو الحال بالنسبة لشروحاته...والأمر هاهنا متعلق برواية. لذا لا ينبغي تقديم شروحات تعليمية، فبمجرد اقتراحها يصبح اهتمام القارئ مركزا عليها فقط. و ذلك ما يندرج ضمن متع القراءة، فلا يتم تأليف كتاب كما لو أنه برهان رياضي: حيث تطرح مسألة لتأتي محاولة حلها، فهو يأتي كشكل من أشكال الإلهام، هنالك يُبتدع كلما تقدمت عملية كتابته، ومن ثمّ لا يكون الكاتب بالضرورة على دراية بما سيحصل، ولا يكون نتيجة ذلك عالما هو شخصيا بما سيقول.

حقيقة أن لكل عمل أدبي، بعد أن يفرغ من كتابته، دلالة معينة لكن تلك الدلالة لم تكن بالضرورة متوقعة في البداية، فالكاتب يكتشف ذاته ويكتشف عمله وهو يكتب.

م.ز: على كل "الأميرة المغاربية" عنوان يفترض أشياء كثيرة....

م.د: ما أردت إظهاره هو، بكل بساطة، طفل: كيف يعيش، كيف ينظر إلى العالم وكيف يقاوم. لا يهمني إن كان ذلك الطفل وليد زوج مختلط أو أن يعيش في بلد أو في آخر. إن الطفل هو ما يهمني بداية، وقد تضاعفت اليوم الرحلات والتبادلات التي تقرب الناس من بعضهم البعض، فثمة أناس يسافرون كثيرا ويلتقون بغيرهم ويعجبون ببعضهم البعض ويتزاوجون أحيانا، وثمة تزايد مستمر في أطفال ينتمي أحد أوليائهم لبلد مختلف ولغة مختلفة وثقافة مختلفة عن ما هو عند الآخر؛ واستطيع أن أقول إن العالم أكثر سيرا في

هذا الاتجاه، والأمثل أن يكون العالم برمته مكونا من أطفال وليدي أزواج منتمية لثقافات مختلفة لا غير.

في كتابي نجد أنفسنا، على وجه التحديد، إزاء زوج يكون الرجل فيه ذا أصول مغربية، يمكن أن يكون جزائريا أو مغربيا أو تونسيا، أما المرأة فهي منحدرة من بلد شمالي، يمكن أن يكون السويد أو النرويج أو فنلندا. يولد طفل من ذلك القران: إنّ الأطفال الأغنياء نتيجة ثقافتين هم أيضا أغنياء بخيال بل بخياليين ممتزجين، خيال يكسبهم ميزة أساسية، يؤسس هويتهم.

لهذا السبب يكون الطفل الآتي من زواج مختلط- لا تعجبني كلمة "مختلط" كثيرا- طفلا ممتلكا لعالم أحلام أكثر اتساعا وامتدادا مما هو عند طفل منتم إلى بلد واحد وثقافة واحدة أكثر تجذّرا ورساءً. للطفل فضاء يسع خياله، فهو بشكل من الأشكال ملك على مجال خياله. الطفلة ملكة بشكل من الأشكال، ومنها جاءت لفظة "الأميرة" (l'infante).

م.ز: بالمناسبة، لما "الأميرة"؟

م.د: ينبغي التأكيد على أنّ لكلمة "الأميرة" دلالة إيحائية خاصة وأن الأمر مرتبط بأطفال ملوك إسبانيا، كما تفترض الأميرة المغاربية كل تلك الروابط الماضية، إلى جانب ثقافة حقبة أخرى.

م.ز: يعيش الطفل الآتي من زوج مختلط تشتتا في موضع من المواضع. أتوافقون هذا الرأي؟

م.د: لا! إنه زعم باطل. الإنسان البالغ الذي يضطر، لظروف معينة، إلى الاغتراب يعيش في حالة كهذه تشتتا، أما للطفل فلا؛ اللّهم إلاّ إذا كان الزوج يعيش خلافا لا سبيل لإزالته وذلك ما يخلق شرخا عند الطفل. يمكن أن يتحقق ذلك مع الأزواج التي تتقاسم اللّغة نفسها. إن الأولياء الذين لا يسود بينهم تفاهم يلدون أطفال تعساء، ولهؤلاء حضور في كل مكان، إذ لا تستدعي مسألة خلافهم المجيء من بلدان مختلفة.

لا وجود إذن لتشتت في نظري إنما ثمة فضولية عميقة، وقد سبق لي وأن سألت أناسا بالغين ينتسبون إلى مثل تلك الأزواج فأكدوا لي أنّهم امتلكوا، وهم أطفال، ذلك الحلم الكبير السعة الذي يشمل بلدين على الأقل؛ وأكثر الأفكار التي تراودهم هي فكرة كون البلد الذي لا يعرفونه بمثابة مملكة ساحرة. وإذا ما كان أحد الأولياء غائبا فإنه يتم في

الغالب تخيّله تخيلا يجعل منه شخصية عظيمة في بلده بكل تأكيد. يحلم الطفل بهذا، ولما يصير بالغا سيكتشف أن ما حلم به ليس صحيحا في كل الأوقات.

م.ز: تبدو رواياتكم الأخيرة منطلقا لتفكير حول الاغتراب. لكن يُنظر إليكم أيضا على أنكم عدتم إلى كتابة أكثر عمقا .

م.د: إن الفعل هو ما يكتسي أولوية ونحن شبان، لكن مع تقدم السن يتم استبداله بالتفكير، فالكاتب الشاب نسبيا يطرح أسئلة مرتبطة بالجمال والفعالية، لكن مع تقدم السن نطرح باستمرار مسائل أخلاقية، ذلك أن في الحياة مراحل تجعلنا ننتقل من طور إلى آخر.

م.ز: مررتم أنتم أيضا بتلك المراحل. أحدثتم لمرات عديدة قطائع في أعمالكم، وعاودتم بالأحرى الكرّة من ثلاثية إلى أخرى ؟

م.د: عموما لا وجود لقطيعة عند إنسان ما، اللهم إلا إذا تغير الشخص تغيرا تاما. عليّ أن أضيف، فيما يخصني، بأني اعتقدت ومازلت أعتقد، طالما كانت الجزائر مستعمرة، بأنه ينبغي على الكاتب أن يؤدي واجبه تجاه بلده، أصالة عن نفسه، بعرض مطلب بلده وشعبه. إضافة إلى توفر شيء خاص في تلك الفترة، إذ لم يكن للجزائر وجود في أدب الجزائريين ولم يكن لها حق امتلاك اسم بعد، حتى وإن وُجد من الكتاب الفرنسيين من كتب بصفة عابرة على الجزائر من أمثال جيد (Gide) أو آخرين؛ وكان ثمة أيضا روائيون فرنسيون بأعداد كبيرة ممن انتموا إلى فترة الاحتلال. كانت عند هؤلاء نظرة خاصة عن الجزائر، وهي النظرة التي لم تكن تعني شيئا بالنسبة لجزائريين من أمثالي، ولم تكن مطابقة للواقع. ولأني كنت جزائريا فقد أحسست بحاجة إلى وصف ذلك الواقع وذكره، والواجب هو من أملى عليّ ذلك: واجب منح اسم للجزائر والإشارة إليها. وقد كان ذلك الواجب صورة من صور الإيمان، فيكفي وصف الناس واستعراض بناهم الجسمية وكذا سلوكهم والطبيعة المحيطة بهم. كان ذلك كافيا وقتذاك لوصف مشهد جزائري، ومن ثم تجسيد صورة الإيمان وجعل الجزائر تمتلك وجودا أدبيا.

م.ز: وجعل الجزائر تمتلك وجودا سياسيا...

م.د: تطرح القضايا السياسية نفسها بنفسها ويحدث ذلك في الوقت ذاته. فإذا ما أردتم أن تعكسوا واقع فترة معينة تم إدخال القضايا السياسية بصفة قاعدية؛ وقد اعتقدت، فيما

يخصني ومن اللحظة التي غدت فيها الجزائر مستقلة، أنه لم يعد من واجب الكاتب، الذي غدا مستقلا هو أيضا، تقديم وطنه وعرض مطالبه بل الانغماس في عملية تفكير أكثر ذاتية، وهي العملية التي ينبغي أن تعنى، على أساس ذلك الظرف، بأوضاع الكاتب الأكثر عمقا من جهة وأوضاع المجتمع من جهة أخرى.

راحت الكتب في مرحلة أولى تعرض- إلى حد ما- البلد والشعب بصفة خارجية: إن ذلك الأدب أدب "واقعي"، لكن الواقعية تستلزم أيضا عرض ما هو في الداخل؛ فقد غدا التفكير الذي تحرّى العمق من ثمّ ضرورة مُلحة. لم يكن ثمة قطيعة إذن، ولا وجدت لحظة تغيرت فيها شخصية الكاتب، إنّما وجهة تفكيره هي من تغيّر، حيث أخذت موقعها في سلم تطور جد عادي.

م.ز: أينطبق ذلك عليكم؟

م.د: بدأت أستعيد حريتي تجاه شكل من أشكال الكتابة يدعى "واقعي"، وينبغي التأكيد مرة أخرى أنّ الواقعية لا ترتبط فقط بالمظهر الخارجي للأشياء، بل ترتبط أيضا بالحياة الباطنية للأشخاص. لقد تطوّرت نحو شكل جديد من الكتابة، نحو مواضيع جديدة لم تُفقدني الواقع الخارجي: فبعد أن كتبت "من يذكر اليم؟" (Qui se souvient de la mer ?) و"جري على الضفة المتوحشة" (Cours sur la rive sauvage)، عدت إلى قضايا أكثر اجتماعية في "رقصة الملك"(La danse du roi) و"إله وسط الهمجية"(Dieu en Barbarie).

م.ز: أتكون الكتابة بالنسبة إليكم عملية فيزيائية ؟

م.د: لا اعتقد أن تكون التكلفة هامة، فالعمل الفكري لا يتعب مثلما يتعب العمل العضلي. لكن ثمة بالمقابل، وبكل تأكيد، تكاليف ذهنية. ويبدو لي من جهة أخرى أنه كلما عملنا أكثر، وأقدمنا على رياضة فكرية، كلما كان الفكر أكثر قابلية للعمل. فالتوقفات هي بالأحرى ما يثقل.

م.ز: بما تشعرون في لحظة كتابة رواية ؟

م.د: ينتابني إحساس بأني لست من يكتب ويبدع، وبأن الأشياء تعرض نفسها بنفسها، وبأنه ما عليّ سوى الاستماع و النظر. وفيما يخص الحوارات والخطابات فلست بحاجة حتى لأن أبحث عنها. فأنا أسمعها وأكتبها. تفطّنت إلى هذه الحقيقة منذ زمن بعيد، وهو القسم الذي لا يمسه كثير تصحيح في مخطوطاتي؛ فالحوارات تظل غير قابلة للتغيير في

حالتها الأولى تماما كما هو حال شخوص أخرى تطالبني، وهي تتكلم في حضوري، بتدوين كلامها مع الحفاظ على ما كانت عليه.

م.ز: هل حدث وأن تلقيتم دعوة من بلد عربي؟

م.د: أبدا، أبدا...

م.ز: ومن الجزائر؟

م.د: نعم. دعوات للمشاركة في لقاءات أدبية، إنها في الغالب من تنظيم الجمعيات الخاصة.

م.ز: غالبا ما كانت تنظم ملتقيات حول عملكم الأدبي في الجزائر وفي بلدان أخرى، لكنكم لا تحضرون أبدا. كيف تعللون حالات الغياب تلك؟

م.د: لا أحضر عموما لعوامل عديدة: فهناك عامل السن الذي يصعب عليّ الأشياء، وتعترضني أيضا مشاكل صحية وعلاج صحي قاهر يفرض عليّ القيام بكشوفات متكرّرة.

م.ز: غالبا ما يعود اسمكم في جملة الأعمال المنصبة حول الاغتراب في الأدب المغاربي: أتكون غربتكم غربة رجل سياسي أم غربة عامل مغترب أم غربة مفكّر؟

م.د: إجابتي بسيطة للغاية: إن غربتي هي غربة عامل مغترب. إذ لم أجد، بعد الاستقلال، مكانا لي في بلدي على الرغم من الوعود والمساعي، وكان لي عائلة على عاتقي وجب التكفل بها. اقترحت نشر كتبي في الجزائر، ولا تزال العقود موجودة، منها ما يعود إلى سنة 1965، ومنها ما هو قريب العهد يعود إلى 1979 و1981.

م.ز: هل تلقيتم إجابات بخصوصها؟

م.د: أبدا، أبدا....

م.ز: هل كتبتم إلى المسؤولين؟

م.د: لا، لم أكتب إليهم أبدا، لكني التقيت كثيرهم، لاسيما مسؤولي المؤسسة الوطنية للنشر سابقا (ex-SNED). اقترحت عليهم خدماتي دون المطالبة بشيء يذكر.

م.ز: كان ذلك في أية مرحلة؟

م.د: في السنوات الأولى من الاستقلال، في 1964 و 1965، حيث كنت أتنقّل كثيرا وكان يقال لي، في كل مرة، "سيتم دراسة القضية"، ويطلب مني أن أعود إلى بيتي لأنتظر. وقد اقترحت نشرا مشتركا لكتبي بعد أن حصلت على ترخيص من ناشري الفرنسي؛ أي أنه عوض أن تقتني الجزائر تلك الكتب من دار النشر الفرنسية بأثمان مرتفعة كان من الممكن أن تطبع في الجزائر وتباع بأثمان في متناول الجمهور. كما اقترحت نشر عمل في نسخة أصلية لكني لم ألق للأسف جوابا. لهذا السبب أقول إني أعيش في فرنسا بصفتي عاملا مغتربا ذلك لأني وجدت في هذا البلد إمكانيات في السكن وسبل العيش، وهو ما لم أجده في الجزائر.

م.ز: نقل عن جرائد جزائرية أنكم سعيتم في سنوات السبعينيات (1970) للإقامة في الجزائر، أيكون ذلك صحيحا؟

م.د: لم تكن مسألة الإقامة مع عائلتي أكيدة، إذ كان من المفروض أن أجد شيئا أولا، وهو ما لم يحدث، علما أني لم أكن أطالب بضمانات.

على كل، كان ثمة وجود لفئة من المفكرين ممن همشوا، فلم أكن وحدي في ذلك، وكان ذلك تقليدا معمّما في الأوساط الإدارية. كان لدى المسؤولين والمسيرين، بعبارة أخرى، زبائن، حيث كانوا ينصّبون منهم أولئك الذين يجلبون لهم منفعة معينة. أؤكد مرة أخرى أني لا أتحدث عن نفسي، ذلك لأني كنت أمتلك، قبل أن أقدم على تلك الإجراءات، وسائل العيش في فرنسا، فلم أكن إذن مضطرا إلى إيجاد شيء بصورة عاجلة. كنت أرغب في العودة إلى بلدي بكل بساطة.

م.ز: عاد كاتب ياسين إلى الجزائر لكنه سرعان ما وجد نفسه مهمّشا...

م.د: مع أنه عدّ موظفا في وزارة الشؤون الاجتماعية، وكان يتقاضى لقاء ذلك أجرة، لكن- على خلاف ما يظن البعض- لم تسهّل عليه الأمور على الصعيد الإداريّ؛ على الرغم من الكلام الذي يقال اليوم في صالح كاتب ياسين والثناء الذي يوجه إليه في كل مقام.

إذا ما أخذنا مثالا واحدا وجدنا أن "كاتب" كان يرغب في تأليف مسرحيات والاستفادة من مقر وفرقة دائمة تكفل له العمل بشكل تلقائي ومنظم وهام. ما الذي سيكلف السلطات العمومية إن هي منحت مسرحا؟ ما الذي قدم له وللمسرح؟ لقد تمّ إرساله هو وفرقته إلى

سيدي بلعباس. أقول هذا كي أثبت ببساطة أني لم أكن وحدي في مواجهة الصعاب، بل ثمة من عاشها مثلي من أمثال "ياسين" وآخرين؛ ولست بصدد الحديث عن كل أولئك الشبان الذين اضطروا لمغادرة الجزائر بعد الاستقلال في سبيل البحث عن العمل وإيجاد وسائل العيش، علما أنّه بوسع بلدهم، الذي كان بأمس الحاجة إليهم، استبقاءهم.

إن جميع الجزائريين المتواجدين هاهنا بصفتهم مهاجرين هم، في واقع الأمر، ضحية رفض بلدهم.

م.ز: قلتهم ذات يوم: "لما نسلك طريق الغربة فإن العودة مستحيلة..." ألا زلتم متمسكين بفكرتكم هذه؟

م.د: في الواقع، لا نعود أبدا. وليست المسألة مقتصرة على الغربة وحدها. لما نرحل فإننا لا نعود بكل تأكيد، وإذا ما كان ثمة عودة فإن العائد ليس هو الشخص المرتحل نفسه.

م.ز: ما طبيعة العلاقة التي تقيمونها مع الجزائر اليوم ؟

م.د: علاقاتي مع الجزائر هي علاقات جزائري أو مواطن إزاء وطنه، إزاء الوسط الذي يعرفه. فالعلاقات إذن علاقات جد طبيعية.

م.ز: كتبت صحيفة لوموند (Le Monde) لـــ 20 ماي 1994 في ملحقها الخاص بالكتّاب: " يُسمع ديب في رواياته صوتا أكثر عمقا في وقت تبتعد فيه الجزائر نوعا ما ". إلى ما تعود تلك التغيرات الأديبة ؟

م.د: كما سبق وأن شرحت، فإن تلك التغيرات هي بالفعل تعميق لعملية التفكير، فبإمكان أي كاتب أن يخوض في تلك المسائل التي لم يتعود أن يخوض فيها وهو شاب. مسائل مرتبطة بالأخلاق والجانب الروحي. فهو، على أي حال، تطور يحدث عند كل كاتب، فالأمر لا يخصني وحدي. فقد يكون عمري الطويل عاملا في إظهار تلك التغيرات. تقع تغييرات على مستوى التوجه أو الهدف خلال عملية تطور طبيعية.

م.ز: أمازال سكان الدار الكبيرة وعمر الصغير ولالا عيني وحميد سراج عالقين في ذاكرتكم ؟

م.د: نعم بالطبع، لكن المرحلة في الحقيقة كانت مرحلة أخرى، فلم يعد الجزائريون كذلك. لم يعد الجزائريون كجزائريي مرحلة الدار الكبيرة.إنها كتب تنتمي إلى ماضي الجزائر وتاريخها ،إنه خط آخر.

م.ز: لكن عمر، لالا عيني وحميد سراج مازالوا دائما أحياء؟

م.د: نعم، بكل تأكيد! في الحقيقة استعنت – وإن كانت هذه الكلمة غير موفقة الاستعمال – في كل شخصية من تلك الشخصيات بنماذج متعددة، غير أنهم كانوا أناسا أعرفهم على أقل تقدير وقد واظبت على ملاقاتهم أو الالتقاء بهم. إن أخذ الملامح والخصوصيات الجسمية لعدة شخوص وتكوين شخصية منها هو ما يشكل جزءا من عمل كاتب ما.

م.ز: ألا يكون عمر هو هابيل (Habel)، ذلك المغترب في بلاد الشمال الذي يبحث عن امرأة ضاعت منه؟

م.د: نعم، إن شئتم، وعلى أساس كون البطل ذاته هو من يؤلف الكتب ذاتها.

فعلا ثمة ثابت، عند أي كاتب، يتجسد تجسدا لا واعيا لديه. تلتقي تلك الثوابت إذن من كتاب لآخر، وقد يظهر ذلك أحيانا في جملة التفاصيل التي تعود دون أن يدرك المؤلف ذلك، وبالتالي يمكن لشخصية ما- سبق وأن تقمصت دورا في واحد من الكتب الأولى- أن تجد نفسها في مظهر آخر، أو في جزء منه، ضمن الكتب التي تمّ تأليفها لاحقا.

ليست هذه الميول التي نتميز بها جميعا مقتصرة على الكاتب وحده: إنّ وجود ثوابت في طباعنا وسلوكاتنا هو ما يجعلنا من نكون.

م.ز: ما تزالون، منذ ما يربو عن عشر سنوات، تتابعون تجربة اللقاء الغرامي. ففي رواياتكم الأخيرة ودواوين شعركم تُظهرون لنا ديبا مغرما بالمرأة التي يتخذها دليلا له. هل، وأنتم في سن الرابعة و السبعين، مازلتم مغرمين ؟

م.د: لا يستدعي الأمر طرح هذا السؤال. فجوهر المسألة لا يكمن، في حقيقة الأمر، في معالجة عاطفة الحب ما دام الشعور بالحب داخلا في الطبيعة الإنسانية. إن ما كان أساسيا في عملي، بالنسبة إليّ، هو إعطاء مكانة للمرأة في كتبي. أما أن تكون تلك المرأة جزائرية، كما كان ذلك حال أعمال كثيرة لي، فإن ذلك جاء بصفة تلقائية، فلطالما عاشت

المرأة مهمّشة في مجتمعنا وهي مسألة أخرى دفعتني للحديث عنها، فكنت أرغب دوما في أن يكون لها حق تتمتع به كما هو شأن الجزائر. ذلك ما حرّكني.

لست بصدد الحديث عن الأدب العربي ما دام ذلك الأدب زاخرا، بكل تأكيد، بحكايات الغرام. فقد ابتدع العرب نموذج الزوج الغرامي، أو بالأحرى نموذجا أصليا أبديا، على نحو نموذج مجنون ليلى. فحتى من لا يعرف شيئا عن الأدب العربي يعرف وجود ذلك الزوج. إن ما أردت الحديث عنه هي الجزائر، فقد دخل هذا البلد مع الاحتلال وحتى قبله في مرحلة أصفها بمرحلة " القسوة الفكرية "، وهي القسوة التي بلغت حد ممارسة تصلب على المجتمع و هو ما ولّد بدوره شبه شلـــل في المشاعـــر. لقد صارت كلـــمة " حب " كلـــمة " طابوها " في المجتمع الجزائري: فلم يكن يُنطق بتلك الكلمة في المحادثات العائلية لا سيما بين الأفراد الأقارب كالزوج مثلا. أن نتغنى بالحب في الموسيقى الأندلسية أو في أي صنف من أصنـــاف الغناء وأن نتلذذ بذلك فذلك شيء، لكن أن يقـــال " أحبك " للزوجة أو الزوج فذلك شيء آخر. ما دامت كلمة حب لا يُنطق بها فإني لا أنطق بها، فيما يخصني، وفاءا لصورة المجتمع الجزائري؛ لكني أُشعر بها الغير بالمقابل لأن في الحياة كما في الأدب عدة وسائل لإشعار أحد بأننا نحبه. أُشعر بها الغير كي نعي هذا الإحساس شيئا فشيئا، ولأنه ينبغي أن تقال يوما.

م.ز: منذ ما يقارب أربع سنوات جمعكم لقاء مع الصحفي والكاتب الراحل طاهر جاووت. ما الانطباع الذي تركه فيكم ؟

م.د: التقينا، في حقيقة الأمـــر، ثلاث مرات لا أكثر. كـــان ذلك كافيا لأن أقدّر الإنســـان والكاتب في الوقت ذاته. يحدث وأن يكون الكاتب ملفتا للانتباه وأن يكون الإنسان مخيبا للظّن، وإن كان عمله هاما. لم يكن ذلك حال جاووت. بالعكس، فقد رأيت فيه إنسان كرامة وحرص، كـــان يحسن الاستماع ولم يكن يفرض نفسه، حتى وإن كان في حضرة أناس جد عاديين ومتوسطين على الصعيد الفكري. لقد لاحظت خلال ذلك اللقاء الأدبي (Saint-Denis)– منذ سنوات خلت – الطريقـــة الرزينة المُقـــام في سانت دونيه والموزونة التي كان يتحدث بها. لقد كان إنسانا نحس بمـــا فـــي داخلـــه من قوة فكرية وذهنية على حد سواء. لم يكن يظهر أبدا ملامح شخصية فريدة من نوعها. دفع حياته ثمنا لذلك.

م.ز: أتتابعون ما يحدث بالجزائر، لاسيما بعد مقتل محمد بوضياف؟

م.د: طبعا، طبعا... ينتابني قلق وأعيش حالة شرخ جراء كل الهزات التي تهزّ الجزائر، أحس بذلك ككل جزائري. لما يرتكب جزائري آخر جريمة قتل فإني أتقاسم معه، شئت أم أبيت، مسؤولية تلك الجريمة. إن القتلة يحمّلوننا تلك المسؤولية عن وعي منهم أو عن غير وعي، وهو ما يجعلنا تعساء ويشعرنا بالخجل لأننا جزائريون: على الجزائريين أن يخجلوا لكونهم جزائريين لأن ثمة جزائريين آخرين يرتكبون جرائم باسمنا جميعا، لا باسمهم فقط، على الصعيد المعنوي .

ما من شيء أو دافع يبرر القتل، حتى وإن ادّعينا الدين، فما أباح الاسلام أبدا القتل من أجل القتل ولا أي دين آخر. البتة. لا يخفى عليكم أن القصاص في القتل، في زمن النبي، لم يكن بالقتل.

إن ما يحدث يمكن تفسيره في اعتقادي بحالة اضطراب: انه اضطرب ذو طبيعة نفسية، ولما يتم بلوغ ذلك الحد دون أن يكون ثمة من مبرر منطقي فإن المسألة مرتبطة بعلة عقلية. لقد أصبحت الجزائر شبيهة بسجن– عيادة نفسية من المقياس العالي.

ويتم كذلك تبرير ما يحدث، بدرجة أقل، كما لو أنّ المسألة مرتبطة بتصفية حسابات أو أعمال ثأر شخصية ساهمت حالات الفوضى الحالية في تذكيّتها. لن تتأتى المصالحة إلا عن حل سياسي، وهو ما لا يعني تحقيق الديمقراطية بصفة تلقائية.

م.ز: حتى وإن كان ثمة حوار مع الأصوليين؟

م.د: حتى وإن كان ذلك الحوار إيجابيا فإنه لن يُصلح ما حصل من ضرر، ذلك لأنّ البلد كان محل تشتيت، حاله كحال جسد يتعذر عليه الشفاء جراء مرض أصاب الأعضاء إصابة عميقة. لا بد من وقت، وقد يحدث ألا يستعيد الجسد عافيته: ذلكم هو حال مجتمعنا الذي لا يزال عرضة للأمراض.

[آخر مقابلة لمحمد ديب جمعته بمحمد الزاوي عام 1998، و قد تم نشرها في كتاب " الجزائر، أصوات في الزوبعة (L'Algérie, des voix dans la tourmente) " عن دار (Le temps des cerises) للنشر.

استقينا هذا النص(و هو مقتطف صغير من النص الكامل للقاء) من جريدة " Le Matin ". ينظر: [La dernière interview de Dib, in Le Matin, n° 3412, 08 mai 2003, p. 06

فضاء محمد ديب الإبداعي

لايزة(2006)

سيمرغ(2003)

مثل طنين النحل(2001)

سالم و المشعوذ(2000) **البرنيق الذي عد نفسه حقيرا(2001)**

الشجرة ذات القيل(1998) **القلب الزاهد(2000)**

إن شاء إبليس(1998) **الطفل-الجاز(1998)**

فجر إسماعيل(1996) **الليلة المتوحشة(1995)**

تلمسان أو أماكن الكتابة(1994) **الأميرة المغاربية(1994)**

الصحراء المسطحة(1992) **ثلوج من الرخام(1990)**

آه، لتكن الحياة(1987) **إغفاءة حواء(1989)**

ألف مرحى لمومس (1980) **سطوح أورسول(1985)**

نار ما أجملها من نار(1979)

أومنيروس(1975) **هابيل(1977)**

حكاية القط الغاضب (1974) **سيد القنص(1973)**

اله وسط الهمجية(1970) **صيغ(1970)**

رقصة الملك(1968)

الطلسم(1964) **مسيرة على الضفة المتوحشة(1966)**

من يذكر اليم(1962) **ظل حارسة(1961)**

صيف إفريقي(1959) **بابا فكران(1959)**

النول(1957) **في المقهى(1956)**

الحريق(1954)

الدار الكبيرة (1952)

نجمة النسر الواقع –فيغا(1947)

قـــائمـــة المصـــــادر

و المراجـــــع:

" محمد لما تلك الثقة بيني و بينك؟

ما الذي نمتلكه فيحول بين فراقنا؟

يبتسم لأول مرة و يجيبني بأقصر قصيدة له: " المستقبل ..." "

(محمد ديب، " الظل الحارسة " تقديم لويس

أراجون (Louis Aragon)، ص. 42)

المراجع بالعربية:

1- الكتب:

- عادل عبد الله: التفكيكية- إرادة الإختلاف و سلطة العقل،ط1، دار الحصاد للنشر و التوزيع و الطباعة، دار الكلمة للنشر و التوزيع و الطباعة، دمشق، 2002 .
- فريد الدين العطار: منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، ط 2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002.
- ديوان الحلاج: تقديم و ضبط و شرح صلاح الدين الهواري، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2005.
- يوسف الأطرش: المنظورالروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،2004
- محمد الماكري، الشكل والخطاب– مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت1991.
- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
- عبد السلام المسدي: الأدب و خطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004.
- عباس أمير: العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل، مدخل معرفي إسلامي، ط1، دار الفكر، دمشق، 2005.
- محمد شوقي الزين: تأويلات و تفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.
- مرزاق بقطاش: الكتابة قفزة في الظلام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- رولون بارت: سلطة اللغة، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ط5، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2005.
- عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ط1، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع، لبنان، 2004.
- موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، 2004.
- جان ماري شيفر: من النص إلى الجنس، مقال من كتاب «نظرية الأجناس الأدبية» ، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994.
- ماري شيفر: ما الجنس الأدبي؟ ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997 .

- فان ديك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
- تيري إيغلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ط1، دار الحوار للطباعة و النشر التوزيع، سوريا، 2000.
- فانسان جوف: رولان بارت و الأدب، ترجمة محمد سويرتي، ط1، إفريقيا الشرق، 1994 .
- كاتب ياسين: نجمة، ترجمة محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1987.
- إبراهيم خليل: في النقد و النقد الألسني، دار الكندي للنشر و التوزيع، عمان(الأردن)، 2002.
- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991.
- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001.
- حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003.
- محمد مفتاح: المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
- حلمي علي مرزوق: في النظرية الأدبية و الحداثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الأسكندرية، 2004.
- آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني ،ط1 ،المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، 2003.
- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1967.
- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، 2004.
- عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- وليم راي: المعنى الأدبي- من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز،ط1 ، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، 1987.
- سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002.
- جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1956.
- محمد سبيلا: الحداثة و ما بعد الحداثة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000.
- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2000.

- وولف دبيتر ستميل: المظاهر الأجناسية للتلقي، مقال من كتاب «نظرية الأجناس الأدبـــية»، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994 .
- ألان تورين: نقد الحــداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء، 1997.

2- المجلات و الجرائد:

- آمنة بلعلى: «نحو بديل تأويلي لنقد الشعر»، مجلة "الخطاب"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، العدد 2، ماي 2007.
- جمال فوغالي: «ترجــمة فصــل من شجرة الكلام المبدع الجزائري محمد ديب»، مجلة "الثقافة"، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، العدد 05، 2004.
- إيهاب حسن: «تجاوز ما بعد الحداثة- أو التفاعل المفتوح بين المحلي و العالمي»، ترجمة محمد سمير عبد السلام، مجلة "الكلمة"، العدد 10، أكتوبر 2007.
- جاك دريدا : «توقع، حدث، سياق»، ترجمة مركز الإنماء القومي، مجلة"العرب والفــكر العالمي"، العدد العاشر ، بيروت، ربيع 1990.
- تزفتان تودوروف: «مشكلة الذات/ والآخر»، ترجمة مركز الإنمــاء القومي، مجلة "العــرب والفكر العالمي"، بيروت، العدد الخامس، شتاء 1989.
- احميد.ع: «محمد ديب»، جريدة "اليوم"، العدد 1294، الجزائر، الأحد 04 ماي 2003.

3- المعاجم:

- متري إلياس: قامــوس الجـــيب: فرنـــــسي- عــربي، دار الجــيل، بيــروت، 2001.

4- المواقع الالكترونية:

- حامد أبو أحمد: نظريات ما بعـــد الحداثة ،www.althakerah.net ، 16 مارس 2008
- سامي أدهم: الفلســـفة. الصـــنعة. المعلـــوماتية. السبيـــرنطـــيقا.الذكـــاء الصنعي، www.althakerah.net، 16 مارس 2008.
- نايف العجلوني: الحداثـــة والحـــــداثية، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008
- نبيل علي: العرب في مواجهة التحدي المعلوماتي، www.althakerah.net ، 16 مـــارس 2008.
- سليمان الديراني: ما بعد الحداثة: مجتمع جديد أم خطاب مستجد، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.

- محمد الجابلي: العرب و العولمة: حجاب العقل وفوضى الجسد ، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- عبد الله الغذامي: آفـــاق ما بـــعد الحـــــداثة، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- عبد العالي معزوز: إشكالية العقل و العقلنة في الحداثة الفلسفية، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- فريدة النقاش: قضـــايا مـــا بعد الحـــداثة فـــي الأدب و النقـــد، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- نادية صادق العلي: مدخل لمـــا بعد الحـــداثة، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- طيب تيزيني: مـــن الحـــداثة إلى ما بعد الحداثة: إشكالية و نقد ، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- ألان تورين: في الحداثة و ما بعدها: مصـــائر الحـــداثة، ترجمة قاسم مقداد و محمود موعد، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- محمد سمير عبد السلام: مطـــاردة الفـــراغ ... قراءة فيما بعد الحداثة و ما بعدها و الملامح الروائية، http://www.assual.com ، 13 مارس 2006.
- حمزة الحسن: الروائي محسن الرملي و بورخيس وأنا، www.hamza.ws/mohsin.htm، 2003.
- سعيد بن ناصر الغامدي: تقويم الاتجاهات الحداثية العربية، http://www.islamweb.net، فيفري 2005.
- خميسي بوغرارة: مـــا بعـــد البـــنـــيوية: ديـــريـــدا، التفـــكيكـــية و مـــا بعد الحداثة، http://www.nizwa.com ، 2008.
- ياسين الحاج صالح: ضمائر الحداثة المنفصلة و المتصلة و... المعاقة، www.dctcrs.org ، 17 ماي 2005.
- محمود الزيباوي: منطق الـــطير، www.alimbratur.com، 2003.

المراجع بالفرنسية:

1- الكتب:

- Jacqueline Arnaud: La littérature Maghrébine de Langue Française – tome I – Origines perspectives, Publisud, France, 1986.
- Roland Barthes: Le degré zéro de l'écriture, Éditions du Seuil, Paris, 1953.
  : Critique et vérité, Éditions Seuil, Paris, 1966.
  : Le plaisir du texte, Le seuil, Paris , 1973.
  : S/Z, Éditions Le Seuil, coll « Point Essais », Paris, 1976.
  : Le grain de la voix, Entretiens de 1962 à 1980, Seuil, Paris, 1981.
  : Le bruissement de la langue, Essais critiques IV, Le Seuil, Paris, 1984.
  : L'aventure sémiologique, Le Seuil, Paris, 1985.
  : La préparation du roman I et II, cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), Éditions du Seuil, Paris, 2003.
- Charles Bonn: Le roman algérien de langue française, L'Harmattan, Paris, 1985.
  : Lecture présente de Mohammed Dib, ENAL, Alger, 1988.
- Charles Bonn et Y. Baumstimuler : Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, L'Harmattan, Paris, 1991.
- Michel de Certeau: L'invention du Quotidien, Arts de Faire, Éditions Gallimard, Collection « Folio », Paris, 1980.
- Beïda Chikhi: Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib, Office des publications universitaires, Alger, 1989.
- André Cresson: Platon, sa vie, son œuvre, sa philosophie, 3ème édition, PUF, 1947.
- Jean Déjeux: Littérature Maghrébine de langue Française – Introduction générale et auteur, Éditions Naaman, Ottawa (Canada), 1973.
- Gérard Deledalle: Charles S. Peirce, Ecrits sur le signe, Paris, le seuil, 1978.
- Mohammed Dib: Qui se souvient de la mer, Éditions du Seuil, Paris, 1962.
  : Le Talisman, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
  : La danse du roi, Éditions du Seuil, Paris, 1968.
  : Ombre gardienne, Éditions Sindbad, Paris, 1984.
  : Les Terrasses d'Orsol, Éditions Sindbad, Paris, 1985.
  : Le désert sans détour, Sindbad, Paris, 1992.
  : Tlemcen ou les lieux de l'écriture, La Revue Noire, Paris, 1994.
  : L'infante maure, Éditions Albin Michel, Paris, 1994.
  : L'incendie, Éditions Dahlab et Bouchéne, Alger, 1995.
  : L'arbre à dires, Éditions Albin Michel, Paris, 1998.
  : Si diable veut, Éditions Albin Michel, Paris, 1998.
  : Comme un bruit d'abeilles, Édition Albin Michel, Paris, 2001.
  : Simorgh, Éditions Albin Michel, Paris, 2003.
  : Laëzza, Éditions Albin Michel, Paris, 2006.
- Jean-Marie Domenach: Approches de la modernité, Édition Marketing, Paris, 1995.
- Umberto Eco: Lector in Fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs: traduit par Myriem Bouzaher, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985.
- Éric Marty: Roland Barthes, œuvres complètes, Tome IV (1972- 1976), Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- Frank Évrard et Éric Tenet: Bertrand, Roland Barthes, Lacoste, Paris, 1994.

- Jean Fisette: Introduction à la sémiotique de C.S. Pierce, XYZ éditions, Montréal (Canada), 1990.
- Gerard Gennette : PALIMPSESTES, la littérature au second degré, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
: Introduction à l'architexte, Éditions du Seuil, Paris, 1979.
- Anthony Giddens: The consequence of Modernity, California : Stand Ford University Press, 1990.
- Wolfgang Von Goethe: Faust, traduit par Paul Arnold, ODES- PRESSE, Paris, 1966.
- A.J.Greimas, J. Courtés: Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage, Hachette, Paris, 1979.
- A.J.Greimas: Du Sens II- Essais Sémiotiques, Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- Andrè Helbo: L'enjeu du discours- Lecture de Sartre, Éditions Complexe, PUF , Bruxelles, 1978.
- Axel Honneth: La Société du mépris – vers une nouvelle théorie critique, Éditions de la Découverte, Paris, 2006.
- Victor Hugo: Derniers recueils lyriques, La fin de Satan Dieu, Librairie Larousse, Paris, 1953.
- Naget Khadda: Mohammed Dib –Cette intempestive voix recluse, ÉDISUD, Aix-En-Provence, 2003
- Julia Kristeva: Recherche pour une sémanalyse, Paris, Le Seuil, 1969.
: Sémanalyse et production du sens, In Essais de sémiotique poétique, Librairie Larousse, Paris, 1972.
: La révolution du langage poétique, Paris, Le Seuil, 1974.
: Pouvoirs de l'horreur –Essai sur L'abjection, Éditions du Seuil, Paris, 1980.
- Abdelkebir Khatibi: Le roman maghrébin, François Maspero, Paris, 1968.
- Jacques Lacan: Écrits 1, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
: Les quatres concepts de la Psychanalyse, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Dominique Maingueneau: L'Analyse du Discours, Hachette Supérieur, Paris, 1991.
: Les termes clés de l'analyse du Discours, Éditions du Seuil, Paris, 1996.
- Friedrich Nietzsche: Généalogie de la morale, texte et variantes établis par Giorgio Collia et Mazzino Montini, Traduction, I. Hildenbrand et J. Gratien, Éditions Gallimard, Paris, 1971.
- Jacques Noiray: Littératures Francophones -1- Le Maghreb, Belin, Paris, 1996.
- Catherine Kerbrat – Orecchioni: Le discours en interaction, Édition Armand Colin, Paris, 2005.
- Jean Ricardou: Problèmes du nouveau roman, Seuil, Paris, 1967.
: Pour une théorie du nouveau roman, Seuil, Paris, 1971.
- Nadine Toursel et Jacques Vassivière: Littérature: textes théoriques et critiques, Armand Colin, France, 2004.
- Kateb Yacine: Un théâtre en trois langues- Une langue appartient à celui qui la viole pas à celui qui la caresse, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- Mourad Yelles: Les miroirs de Janus – littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb – Caraïbes), OPU, Alger, 2002.
- Groupe d'auteurs: Littératures Francophones du monde arabe, Éditions Nattan, Paris, 1994.
- Groupe d'auteurs: Dissertations littéraires générales, Armand Colin, France, 2005.

2- الرسائل الجامعية:

- Fawzia Mostefa Kara: Fantastique, mythes et symboles dans « Cours sur la rive sauvage » de Mohammed Dib, Mémoire de maîtrise, Université Paul Valéry, Montpellier, 1971.
- Carine Goyon: Étude littéraire de L'Infante Maure de Mohammed Dib, Mémoire de maîtrise, Université Lumière- Lyon2, Faculté des lettres ; sciences du langage et arts, septembre 2003.

3- المجلات و الجرائد:

- Christiane Chaulet Achour: Littérature de langue française au Maghreb, Médiathèque de Perpignan, 18 novembre 2006.
- Heris Arnt: «Espaces Littéraires, Espaces vécus», In " Sociétés ", nº 74, France, 2001/4.
- Amina Azza Bekkat: Littératures d'Afrique : langue française et rencontre de cultures, Université de Blida, 2006.
- John Barth, «La littérature du renouvellement: la fiction postmoderne», In "Poétique", nº 48, 1981.
- Afifa Bererhi: «L'entre -deux des signes ou la mouvance de paroles chez Mohammed Dib», In " Migration des identités et des texte entre L'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives", tome 1 des actes du colloque « Paroles déplacées », Université Lumière-Lyon 2, du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, 2004.
- Anne- Marie Boisvert: « Littérature électronique et hypertexte », In " La revue des ressources ", France, jeudi 24 octobre 2002.
- Mariangela Capossela: « L'écriture comme pratique du désert dans Timimoun de Rachid Boudjedra et le Désert sans détour de Mohammed Dib », In "Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives", tome 1 des actes du Colloque « Paroles déplacées », Université Lumière - Lyon 2, du10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, 2004.
- Beïda Chikhi: « Un divan pour en finir avec l'absence, ou Le temps retrouvé dans le roman algérien" , In " Romansk Forum", nº 20, 1/2005.
- J.F.Dortier: « L'individu dispersé et ses identités multiples », In "Sciences Humaines, n°37, France, 1994.
- Michel Feith: « Du comique bâtard : théorie et pratique du postmodernisme tribal dans les écrits de Gerald Vizenor », In "Revue française d'étude américaine", nº 96, France, mai 2003.
- Gauvin L.: « L'écrivain francophone à la croisée des langues », Entretiens, Karthala, Paris, 1997.
- Carine Goyon: « L'Infante Maure ou L'entre – dire Francophone », In "Migration des identités et des textes entre L'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives", tome 1 des actes du colloque « Parole déplacées », Université Lumière - Lyon 2, du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, 2004.
- Foued Laroussi: « Écrire dans la langue de l'autre ? - Quelques réflexions sur la littérature

Francophone du Maghreb», In "GLOTTOPOL" (revue sociolinguistique), Université de Rouen, nº3, France, janvier 2004.
- Djamel Eddine Merdaci: « Dib à l'écran- les mots, les images », In " IBTIKAR", Office National des Droits d'Auteur, n°1, Alger, janvier 1998.
- « Meurtre à Byzance ou pourquoi « je me voyage » en roman », Entretien avec Pierre-Louis Fort, L'infini, Gallimard, n°92, Paris, Automne 2005.
- Claudine Potvin: « L'esthétique et le détail dans " Nous Parlerons comme en écrit" », In "Voix et images, " n°40, France, automne 1988.
- Alfonso de Toro: « La nouvelle autobiographie postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne: Robbe-Grillet, Le miroir qui revient et Doubrovsky, Le livre brisé », In Conférence"Memory- Memoria: Fictionnalité histoire et le Moi" donnée à la faculté de philologie de l'université de Leipzig, Allemagne, 2004.
- Amina Azza Bekkat: « Expression du désert- Roman , Un immense révélateur», In "El Waten", n° 5135, Alger, jeudi 27 septembre 2007..
- K.Smail: « Le dernier des géants », In "El Waten", n° 3777, Alger, dimanche 04 mai 2003.
- La dernière interview de Dib, In "Le Matin," nº3412, Alger, 08 mai 2003.
-Belkacem Rouache: « L'amour et la nostalgie du pays », In "Le jeune Indépendant", n°1519, Alger, 04 mai 2003.
- Souheil Dib : « Le devoir d'écriture », In "Le Quotidien d'Oran", n°2531,Algérie, Dimanche 04 mai 2003.
- Sari Fewzia: « Il est mort le poète », In "Le Quotidien d'Oran", n°2531 ,Algérie, 04 mai 2003. .
- Naget Khadda: « Mohammed Dib ou la parole originelle », In "Le Quotidien d'Oran", n°2531, Algérie, dimanche 04/05/2003.

5- المعاجم:

- André Akoun: Les formes nouvelles de la critique, In encyclopédie " La littérature ", centre d'étude et de la promotion de la lecture, Paris, 1970.
- Jaques Baron : Dada et le surréalisme, In Encyclopédie " La littérature", Centre d'étude et de promotion de la lecture, Paris, 1970.
- Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Courty, Alain Rey: Dib Mohammed, In "Dictionnaire des littératures de langue française" , 2° édition, Bordas, Paris, 1994.
- Jean Dubois: Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, Paris, 1994.
- Paul Sérant: La littérature de l'engagement, In encyclopédie "La littérature", Centre d'étude et de la promotion, de la lecture, Paris, 1970.
- Nouveau Petit Larousse Illustré, Librairie Larousse, Paris ,1949.
- Petit Larousse en couleurs, 3ème édition, Imprimeries Jombart, Hérissey, Tardy, Lescure, et du Bélier, Paris, 1983.

4- المواقع الالكترونية:

- Catherine Bouthors – Paillart: Au plus près de la parole ; www.afaa.asso.fr, 2007.
-Véronique Tharreau: Dignité, éthique et clonage, www.avocats-publishing.com, 18 mai 2007.

- Dominique Dussidour: Mohammed Dib-l'habit du pauvre, http://remue.net, 03/05/2003.
- Touriya-Fili-Tullon: "Identités et écritures contemporaines", « Acta Fabula », volume 7, Numéro 6, http://www.org/revue/document1703.php, Novembre-décembre 2006.
- Marc Gontard: Le roman français postmoderne-une écriture turbulente, http://halshs.ccsd.cnrs.fr, 2005.
- Lucie Guillemette et Josiane Cossette: Déconstruction et différence, Dans Louis Herbert, Signo, Rimouski, Québec, http://www.signosemio.com, 2006.
- Saint-John Kauss:"Les avatars de la poésie moderne", conférence prononcée à la Société des Écrivains Canadiens (section de Montréal), le 29 avril 1993, http://www.potomitan.info/kauss/avatars.php.
- Anne-Claire Le Reste: Qu'est ce que le postmodernisme, entretien fait à Linda Hutcheon,. www.ivcee-chateaubiand.fr/cruatala/publication/hutcheon.htm, août 1999.
- Rachid Simon":Islam ; Iman ;Ihsan ; Idéologème du du roman dibien", http://annales.univ-nosta,d3, septembre 2005.
- Damien Tomezzoli: Petit Lexique du nombre12, www.douze.net, octobre 2007.

فهرس المحتويات

مقدمة 03

تمهيد: خصائص الكتابة ما بعد الحداثية 07

الفصل الأول: التشكل العام للدلالة في " سيمرغ " 38

المبحث الأول: دلالات النص الإطار 41

دوال النص الحكائي: رحلة البحث عن الذات 43

دوال النص التأملي: رحلة البحث عن الخلود 61

المبحث الثاني: تشظي الدلالة في نصوص " سيمرغ " و تحولاتها 71

البحث عن الذات عبر الذاكرة والكتابة والحلم والخيال 72

وهم الذات والإنسانية المستهدفة 81

كلام الأطفال موضع مساءلة 99

انبعاث الماضي و الدلالة عبر الأدب 108

الفصل الثاني: الهوية و الكتابة في " سيمرغ " 119

المبحث الأول: الهوية المنسجمة و الهوية المتشظية 121

الهوية المنسجمة 122

الصورة المتشظية للهوية 129

المبحث الثاني: الكتابة بين الدلالة و الممارسة 135

1- دلالات الكتابة في " سيمرغ " 136

الكتابة مغامرة 136

الكتابة التزام 139

2- عناصر كتابة متشظية 146

المصالحة بين المتخيل و الواقع 147

جدل القراءة و الكتابة 149

النص الفسيفساء 153

النص الهجين 158

خاتمة 163

ملحق 166

قائمة المصادر و المراجع 184