

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 " سيمرغ "
لمحمد ديب

لجنة المناقشة:

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

تاريخ المناقشة: 27-01-2009

إهداءات

- . إلى من تعهدني بالعناية و الحماية و المتابعة منذ نعومة أظفاري ... إلى جدي، تغمد الله روحه الطاهرة.
. إلى التي لا تزال تسهر لألمي و تعلق بألمي، و تقاسمني تعبي و راحتي ، إلى ملهمتي و راعية أفكارى ... إلى جدتي حفظها الله.
. إلى والدي، قدوتي في التفاني و الإخلاص ... إلى والدي، ينبوع الحب و الحنان ...
. إلى إخوتي و أخواتي.
. إلى عمتي الحنونة ... إلى عائلتي الكبيرة.

- . إلى أستاذتي الفاضلة آمنة بلعلي.
. 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 مارتى (E.Marty)،
مارتين روييف (M.Rueff)، مارك غونتار (M.Gontard)، أنيه ديان روزنمان (A.D.Rosenman)، جوزي
لويس دياز (J.L.Diaz)، رايوند كودير (R. Coudert)، كلود زيلاوسكي (C. Zelawski)، فلورانس
دوبون (F. Dupond)، جوسلين لويس (J. Louis)، ميكائيل توتشنيغ (M.Totshning).
. إلى زملائي و زميلاتي في الدفعة: عبد الحميد بن حسان، صالح دريسي، سامية سعيد عمار، كريمة
حميطوش، تسعديت بن أحمد، فضيلة يونس، شامة مكلي، حسينة بوغاش، ليندة عمي.

- . إلى أصدقائي: محمود باشا، حسينة فلاح، سعيد إبان، مسعود سمعاني، عمار منصور، أحمد مايدي،
يوسف بو عبد الله، مصطفى أيت نعمان، محند أوبلعيد ولد سعيد، عبد الله عبيد، سمير بن مسعود، دالي
يوسف، مراد إدريسي، علي شرفة، عاشور أشروفن، أمير تاهني، نبيل شبيب، أميروش أماتوي، سعيد
حساني، اسماعيل بلحارت، أرزقي شيوخة، 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 كل هؤلاء أهدي هذا العمل

مقدمة

" أتكلم لغة أخرى: من أكون؟ "

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

شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية منبرا اعتلاه الكتاب لإيصال منتجاتهم الفكرية، و وعاء لغويا مختلفا عن اللغة الأم للتأكيد على جزائريتهم، و لوحة فنية لعرض أدواقهم 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 المكتبة الوطنية، المغاربية و العالمية بإنتاج روائي غزير، إلى جانب مؤلفات شعرية، و أعمال قصصية و حكائية، و بصمات في المسرح، 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 الثالثة، أي أنه كان مواظبا على الكتابة حتى وافته المنية عام 2003 عن عمر يناهز الثلاث 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 أشهر فقط من وفاته) أقل ما قيل عنه إنه عمل يعكس ديب الروائي و القاص و الشاعر و الصحفي. و في صائفة 2005 تحصلت من صديقي مايدي أحمد على " سيمرغ 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 كذا 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 بدءا 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 جانبها المنسجم و المتشظي، أما المبحث الثاني فسأظهر فيه الفروقات الجوهرية الحاصلة عند ديب في مسألة الكتابة من حيث هي مفهوم و ممارسة. و سأنتهي 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 المغربي المكتوب بالفرنسية بصورة عامة، و أدب ديب بصورة خاصة ك: نجاه خدة، و بيضاء شيخي، و جاكلين أرنو، و كريستيان عاشور، و شارل بون، و جان ديغو، و آخرين. ولن أغيب أعمال ديب الأخرى، و خاصة آخر عمل له صدر بعد وفاته (" لايزة " Laëzza)، الذي سأأخذ 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 الأبّي: البحث هوأية 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 مارتى 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 أغتتم هذه الفرصة لأحيي جميع زملائي في الدفعة - دفعة 2004 - معبرا لهم عن كامل اعتزازي للانتماء إلى دفعتهم التي حظيت بلقب التشریف: 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 "

تهيد

خصائص الكتابة ها بعد المدائنية

" بئس و يئس 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 ما يوحى بالمظهر، لتعبر عن قابلية تكونها بغيرها، و هو ما يوحى 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 علي 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 و لا 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 يفتح 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 بالحادثة هو مبدأ الإنتاج. فالإنسان، وفق هذا المنظور، كائن منتج يحاول تغيير الطبيعة بآلاته، ساعيا من وراء ذلك إلى خلق التاريخ و تغييره، فالذات الإنسانية مرهونة على وجه الدوام بأفكار الخلق و العمل و العقل، تلك الأفكار المتيحة للجميع " الدخول في العالم الحديث، أي في العالم المنتج و الحر و السعيد"¹.

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

كل هذه الخصائص العامة المرافقة للحادثة تمكنا من القول مستنتجين، و على ضوء ما ذهب إليه ألان تورين (Alain Toraine)، إن الحادثة " لا تقوم علي مبدأ وحيد، و لا على 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 و ما زال يقال و يكتب عن الحادثة كثير يستعصى علينا إيراد برمته في صفحات هذا المدخل الذي نروم، من خلاله، تقديم لمحة وجيزة سريعة عن مرحلة لاحقة للحادثة- نحن بصدها- هي مرحلة المعاصرة.

و لسنا نزع 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 و من مرحلة الحادثة في حد ذاتها. و إذا قلنا إن " المعاصرة " مصطلح صبغ -على غرار " الحادثة " - شتى مظاهر فكر الإنسان، فلا نعتقد أن ثمة أدنى شك في تجلي ذلك المصطلح على مستوى الفن عموما و الأدب خصوصا.

ومادام عملنا منصبا على جنس الرواية بالدرجة الأولى، فسنكتفي بإيراد خصائص كتابة أدبية ميزت، و مازالت تميز طورا يبدو أننا نعيشه و ننتمي إليه شئنا أم أبينا، يتعلق الأمر بالنسبة إلينا بطور ما بعد الحادثة. قد تتبادر إلى ذهن القارئ، في هذه اللحظة، دوافع توقعنا عند مفهوم الحادثة، و دوافع تركيزنا على التحديد التاريخي في كل ما سبق ذكره.

يجدر بنا أن نشير، أولا، إلى أن فكر ما بعد الحادثة قد أخذ تسميته من كلمة "الحادثة" اشتقاقا و فكرا. فهو يحيل من ناحية الاشتقاق على مرحلة بعدية تالية للحادثة، أي على

¹ - ألان تورين، نقد الحادثة، 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 كيفاً-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 " شكلاً و تناقضهما مضموناً. و لا يمنعنا هذا الاستلزام من التساؤل عن إرهاصات و دوافع ظهور ما بعد الحداثة ؟

لقد ساهمت التحولات السوسولوجية 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 لخلق، 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 تندغم 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، اعتقاداً 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 إيغلتن، أو هام 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 للتحوّل 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 المصنّع التقليدي. إنه مجتمع تواق إلى عالم جديد، عالم سريع التبدل و الزوال، بعيد عن التمرکز. 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 و سماع 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 روبرت فاننتوري (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 الأمريكيان 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 يخلطون لقطات اصطناعية قائمة على مبدأ الخلط بين عمليات التصوير و الإلصاق و الرسم قصد تفكيك النماذج التصويرية الخاصة بالإيديولوجيات الجموعية 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 الأمريكيين، حيث عمدوا إلى الخلط بين الحكاية الرئيسية التي تنطوي عليها أفلامهم و بين صور أرشيفية و أفلام إسهارية و كليبات و فيديوهات و رسوم متحركة لتنتج في النهاية إكليسيهات 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، يفترن معها اقترانا حواريا، ليتولد افتراض مجيز لفكرة

* - ينص مبدأ الغيرية (Altérité) على الاعتراف بالغير (الأخر) 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 ينبغي 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، كالموسيقين 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 بئسة 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 تحييته 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 متأثرا 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 إيغلتن، أو هام ما بعد الحداثة، ترجمة تائر 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 الفني المميز، و هو المظهر الذي حظي باهتمام أكبر ممثلي التيار ما بعد الحداثي و أشهرهم. يتعلق الأمر بالأدب من جهة و بنقاد أدبيين من أمثال جاك دريدا (Jacques Derrida) و رولون بارت و جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) و آخرين، من جهة أخرى.

كما سبق و أن أشرنا آنفا، ظهر مصطلح " ما بعد الحداثة" أول ما ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية للدلالة على التحول الذي آلت إليه الثقافات الغربية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، لينتقل المصطلح بعد ذلك إلى ميدان الأدب سعياً 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 تكيف 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 تقدماً"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 بنباهة جاك دريدا، و قد انعكس ذلك في أعماله حول التفكيكية، و كذا بارت و كريستيفا في آرائهما و مفاهيمهما 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 إصاق (Collage) لعناصر غير منسجمة دون أدنى اكتراث بتحقيق الانسجام، فتبدو الرواية مثلا مجرد عملية إصاق لمجموعة نصوص منتمية لأجناس متنوعة. ففي أولى الروايات التي يفترض² أن تشكل باكورة الأدب الروائي ما بعد الحداثي، أي رواية " في المسبح عصفوران (At swim- two- birds)"* عمده الكاتب الإيرلندي فلين أوبريان (Flann O'Brien) إلى جمع نصوص متنوعة

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 ريموند كينو (Raymond Queneau) عام 1933.

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

يسعى الروائي ما بعد الحدائي 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 الحدائي، الذي يطمح إلى التأليف بين تلك العناصر بهدف ضبط عالمه المعقد.

إذا بدا الإلصاق إجراء تعتمد عليه الرواية ما بعد الحدائية، 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 استكمالها (المخطوطات التي أصابها التلف أو المفقودة جزئيا).

ما نحن بصدهه 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 (...) جزؤها من حيث الطول و من حيث العرض. ستحصلون على

¹ - استعمل الباحث الفرنسي مارك غونتار لفظة " مضطربة (Turbulente) لوصف الكتابة الروائية ما بعد الحدائية في فرنسا ، و يبدو ذلك جليا في عنوان كتاب له لم يكتمل بعد : «الرواية الفرنسية ما بعد الحدائية- 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 1991 على 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 2006/2011. أفادني هذا الباحث بمعلومات قيمة حول ديب عبر البريد الإلكتروني، و نصحتني أن أتمسك بفرضية: "ديب ، النهج الجديد « Dib- la nouvelle manière ».

*- وهو صاحب رواية " الوليمة العارية " (Le festin nu) ، و ثلاثية " نوبا " (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 التلفيزونية (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 غونتار² 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 ك: التهجين (Hybridation) و التجنيس (Mixtion de genres) ؛ و الأجناسية النصية (Génétiq ue textuelle).

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

تبدو الرواية ما بعد الحداثية، استنادا إلى 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 حداثة تدعى التفكيكية النصية (La déconstruction textuelle)، أو ما أطلق عليه جيرار جينيت (Gérard Genette) اسم المينانصية (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.

تحليل العلاقة النقدية هاهنا إلى ما يمارسه الكتاب ما بعد الحداثيين من قراءات ، قوامها التحليل، على نصوص أعمالهم الإبداعية و لنصوص غيرهم، لتصوير 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، التنوع و الاختلاف ؛ و أساسها المزج و الخلط. و ما دما بصدد الحديث عن المزج و الخلط فينبغي أن نشير إلى تأثيرهما المزدوج على صعيدي الشفرة (Code) و اللغة (Langue) :

أما على صعيد الشفرة فيتجلى ارتباط النص الإبداعي (الرواية بشكل خاص) بمختلف 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 يكسب نظرتة 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 جعل نصه مفتقرا إلى تجانس شكلي و معنوي على حد سواء. و المقصود بالتقاطعات اللسانية هاهنا تلك الممارسات المثمنة لمبدأ ازدواجية اللغة أو تعددها، و هو المبدأ المعبر عن " انفتاح الذات 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 مسكناً لها بشكل طرسي (Palimpsestique)، كما تتحت اللغة الفرنسية اللغة العربية مع ما في العملية من موضع لا يقبل الترجمة و هو ما يوافق مواطن تعمييق 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 تواصل واحد، اعتماداً على السياق الذي يقع فيه التبادل الكلامي"2 . و يولى الكتاب ما بعد الحداثيين أهمية كبيرة لهذه الظاهرة بجعلهم اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية طرفاً ثانياً 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 المغاربة* الذين كتبوا باللغة الفرنسية، من أمثال مولود فرعون، كاتب ياسين، مولود معمري، محمد ديب، آسيا جبار، مالك حداد، رشيد بوجدر، طاهر جاوت، دريس شرايبي، طاهر بن جلون، عبد الحق سرحان، ليلي مروان، عبد القادر جمعي، مليكة مقدم،... وآخرين.

تعطي ظاهرة التعاقب اللغوي المَعْتَمَدَة 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 يعدون 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 نزع أن يكون كل الروائيين المذكورين أعلاه روائيين ما بعد حداثيين إنما نود أن نشير إلى مسألة استعمال اللغة العامية في الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية من باب التعميم.

3- Marc Gontard, op.cit.

إن ما تكتسبه 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 بحث، 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 (384 ق م-322 ق 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 التكتشير 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 نوع إلى مالا نهاية الأجناس «الشعرية» (...) ثم نبحت 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 جوهرًا مثاليا، أو منوال قدرة، و إما مجرد مصطلح تبويبي لا تتاسبه 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 تحقيقاً " للجنس التاريخي المناسب"³. من منطلق 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 دييتر 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 «أطراس» و هي على التوالي : التناصية (Intertextualité)؛ المصاحبة النصية (Paratextualité)؛ النصية الواصفة (Métatextualité)؛ النصية الجامعة (Architextualité)؛ اللقوق 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 كورنابي (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 تنتمي الكوميديا الإلهية (La divine comédie) ؟ أو محل تقلبات تاريخية (إن القصائد السردية كالملمحة 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 توجيهه و تحديد "آفاق انتظار" القارئ بشكل واسع و من ثم في استيعاب العمل"¹.

تحدد 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 لحداني، 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 النصي-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 ملحوظا، إنها التفكيكية النصية (Déconstruction textuelle) أو ما يسمى بـ "إعادة التسريد (Renarrativisation)". و منطلق الروائيين في ذلك هو رفضهم لما يدعى بالسرديات الكبرى (المحكيات الواصفة) (Les métarécits)، أي تلك النصوص المرجعية الكبيرة تاريخية كانت أم فلسفية أم أدبية أم دينية...، وكذا التيارات التاريخية الكبرى كالماركسية الحاملة لشعار التحرير، و المسيحية الحاملة لشعار الإنقاذ، و الاقتصاد الحر الحامل لشعار الرقاهية العالمية، و الديمقراطية البرلمانية الحاملة لشعار المواطنة... الخ.

تنظر النظرية ما بعد الحداثية "شزرا و بذرر إلى الحكايات الخطية، خاصة تلك التي تدفعها لأن تصور نفسها على أنها ليست أكثر من حدث و سياق"²، و قد تجلى ذلك في شتى مظاهر الفكر ما بعد الحداثي الذي سعى لإنكار "النظريات الكبرى التي تحاول تقديم تفسير شمولي للظواهر، و تتخذ شكل منظومات كبرى مغلقة، نموذجها الإيديولوجيات الكبرى (...). ليتبني تصورا انفصاليا و فوضويا للزمن"³.

يبدو السرد في فوضويته و انفصاله بديلا للخطية في الروايات ما بعد الحداثية، فالنصوص التي تنطوي عليها تلك الكتابة المضطربة نصوص لا حبكة فيها على الإطلاق شأنها في ذلك شأن التجنيس و التشظي الذين أشرنا إلى تحققهما في ذلك النوع من الكتابة.

تتجلى التفكيكية النصية في مظهرين متلازمين خاضعين لعملية التقطيع و التفكيك، بحيث يتولد لدينا خطاب متقطع و ذات متفككة، مع قابلية تداخل الاثنين مع بعضهما البعض. حيث تسمح عملية تقطيع الخطاب (La discontinuité du discours) بعملية تفكيك الذات (La déconstruction du sujet)، إلى جانب خلط الأجناس و جمعها و كذا تنويع الكتابة، مما

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

²- تيري إيغلتن، أو هام 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 إصاقية، عاكسة بذلك طابعها المنقطع و الهجين حيث تتعدد و تتفرع فاسحة المجال لضمائر قلما تعبر عن ذوات أصحابها، مما يفضي إلى تكس و تكوّم المواضيع المنتمية- بحكم سياقها التألّفي- إلى عمل أدبي مجهول الهوية و المعالم. يترتب عن تجسيد عمليتي التقطيع و التفكيك في الرواية ما بعد الحداثية إحداث قطيعة مع ما سميها سابقا بالحكايات الخطية أو السرديات الكبرى، و هي قطيعة تكرر 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 الكيببكية (Moments postmodernes) (dans le roman québécois) " . *

من جملة ما توحى 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 كيببكية (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، الآسيوية، 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 كتباً 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 فأشتهر بكتابه 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 تروننتو (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 كتابا نذكر منها : "الشعرية ما بعد الحداثية : تاريخ، نظرية و خيال

(Poetics of Postmodernism : History, Theory and Fiction) ؛ " سياسات ما بعد الحداثة (The politics of postmodernism)

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 يوما من الممنوعات أو الطابوهات، و التي لم يكتب لها أن تملو في زمن ارتفعت فيه الشعارات الكبرى الممجة 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 تناول الجميع (...). ربما لأن الوقت آنذاك لم يكن للتفاصيل، بل كان وقتا جماعيا نعيشه بالجملة، و ننفقه بالجملة. كان وقتا للقضايا الكبرى..و الشعارات الكبرى.. و التضحيات الكبرى. و لم يكن لأحد الرغبة في مناقشة الهوامش أو الوقوف عند التفاصيل الصغيرة"¹.

سعت الرواية ما بعد الحداثية للوقوف عند التفاصيل الصغيرة جاعلة إياها مادة خامة ما انفكت تحاول صياغتها في قوالب متداخلة و ما فتأت تغير موضوعاتها و تنوعها. ثمة نقطة ينبغي التأكيد عليها هنا لعلاقتها الوثيقة بمسألة تحديد معالم الكتابة ما بعد الحداثية، إنها المقابلة التي قد يبدو من الجائز، بالنسبة للبعض أن يعقدها بين ثقافة النخبة و ثقافة الجماهير، أو بالأحرى بين الثقافة الرفيعة و الثقافة الشعبية في الرواية ما بعد الحداثية. إن الأمر لا يعني انصراف الكتاب الكامل و الصرف عن أدب من طراز رفيع نحو 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 أدبي. و هي النقطة التي يفترض أن تكون عاملا في رفض جوليا كريستيفا لكلمة " أدبي (Littéraire) " لدى حديثها عن النص الإبداعي " فبرفضنا لكلمة « أدبي» - تقول كريستيفا- نرفض حصر الخطاب في اشتقاق جمالي، لنتخذ النصوص بلورات تدلالية في التاريخ"² ، و من ثم " فليس بمقدورنا الحديث عن « الأدب» (Littérature) بصفة عامة، بل نتحدث عن النص 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 الأدبية 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: ذاكرة 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 ويرى 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 المؤلفة 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 المنتشعبة. 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 لمبدأ الاضطراب في كتابة ميزت فترتنا المعاصرة، ظاهرة منتمية لحركة أدبية متذبذبة المعالم بقدر تبعيتها لتيار نقدي متعدد 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 و تجميع 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 سيلا، الحداثة و ما بعد الحداثة، ص. 70

⁵ - م.ن، ص.ن

تقويض و هدم كل ما هو ثابت و ملاحقة كل ما هو متحرك دون أن تتحقق غاية إدراكه 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 مسألتَي التقرير و الإيحاء في النصوص الأدبية المعاصرة.

إن ما تخضع له الدلالة داخل النص الأدبي من مستويات و مسارات هو ما يمنح صورة مبسطة عن البعدين التقريري و الإيحائي** الذين ينطوي عليهما النص. بحيث يتسم البعد الأول بالثبات و الموضوعية و قابلية التحليل، أما البعد الثاني فيتسم بالحركية و الذاتية و التعددية. فالتقرير (La dénotation) هو الحد الدلالي الأدنى للفظ معين أو جملة معينة أو نص معين، إنه الدلالة الاصطلاحية لخطاب ما، أما الإيحاء (La connotation) فهو الدلالة في شكلها العرضي، الثانوي و الخفي، إنه الدلالة المصاحبة 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 يكتسبه لفظ «أحمر» من خصوصيات مرتبطة بفرد أو جماعة معينة داخل المجموعة الواحدة"¹، فقد يوحي من منظور سياسي إلى الشيوعية، و من منظور ديني إلى الإلحاد، و من منظور تعليمي إلى الخطر، و من منظور اجتماعي إلى العنف، و من منظور ثقافي إلى الممنوعات و الطابوهات،....

* - ولد هذا الفيلسوف بالجزائر (الأبيار) عام 1930 ومات في فرنسا (باريس) عام 2004، يعد من أبرز ممثلي التيار ما بعد الحدائي ومن زعماء التفكيكية. خلف كتباً عديدة نذكر منها: الكتابة و الاختلاف (L'écriture et la différence) (1967)؛ التشتت (La dissémination) (1969)؛ أطيف ماركس (Spectres de Marx) (1995)؛ مواقف (Posions) (1972-1982).

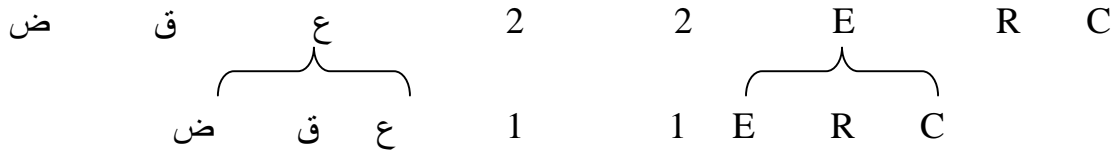
** - عرفت ثنائية التقرير و الإيحاء رواجاً في عهد المنطق الفلسفي التعليمي الذي مثله عدد من فلاسفة القرون الوسطى و على رأسهم القديس طوماس الأكويني (Saint Thomas d'Aquin)، حيث استعملت في تمييز التعريف التوسيعي (التقرير) عن التعريف الاستنباطي (الإيحاء) في تحديد مفاهيم الأشياء. و ليس ثمة أدنى شك في ثراء التراث العربي القديم بمفاهيم نالت حظ السبق من حيث إنها شكلت بواكير درس البلاغي و النقدي العربيين نذكر منها: التصريح 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 بـ " 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 مبدأ 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 تحول 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 المتأنية 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 تبسيطية³ لثنائيتي التقرير و الإيحاء، سنعيد تمثيلها⁴ 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، و من مؤسسي (la glossématique) . في عام 1973 قام بتأسيس مجلة "الفعل اللساني" (Acte linguistique) رفقة برونالد (Bronnal) . 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).

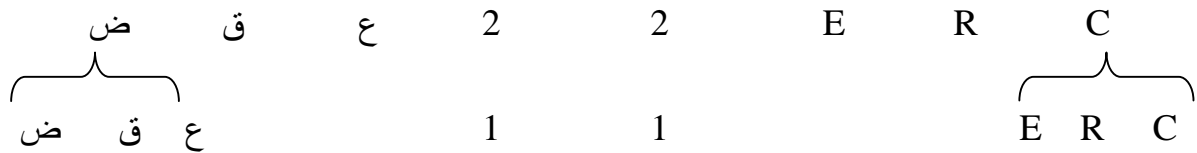
¹ - Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 77

² - Ibid

³ - Ibid

⁴ - Ibid

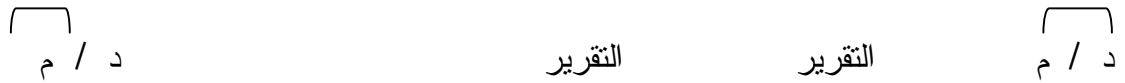
يتجلى الإيحاء أكثر ما يتجلى في " الأنظمة المعقدة التي تشكل اللغة المتمفصلة (Articulé) نظامها الأول (تلك مثلا هي حالة الأدب) " ¹ أما في حالة اللغات الواصفة (Métalangages) فيحدث العكس، " إذ يصبح النظام الأول (ع ق ض) مستوى مضمونيا - وليس مستوى تعبيريا كما هو الحال في الإيحاء - للنظام الثاني " ² .
و تمثيل ³ ذلك عند بارت هو كما يلي:



يمكننا أن نختصر كل ما قيل عن التقرير و الإيحاء في صيغة مبسطة نقول فيها 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



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 أبحاث الكاتبة و الناقدة و المحللة النفسانية جوليا كريستيفا* ، التي أوردت بدورها عناوين و فقرات، في بعض مؤلفاتها، تتحدث فيها عن الثنائية وفق تسمية مغايرة هي: النص الظاهر (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 نيل كيل (Tel Quel) رقيقة رولون بارت، جاك دريدا، جان ريكاردو، فيليب سولرس و آخرين. ذاع سيطها في العالم بعد صدور أطروحتها للدكتوراة " ثورة اللغة الشعرية " في 1974. بعد ذلك تابعت تكوينا في التحليل النفسي في إطار أبحاثها حول الذات المنتجة للدلالة واستفادت في ذلك كثيرا من أعمال جاك لاكان ، كما اهتمت كذلك باللغة والأدب محاولة عقد علاقة بين السيميولوجيا والتحليل النفسي. خصصت أعمالها الأخيرة للحديث عن النساء الكاتبات و المثقفات. درست ومازالت تدرس في جامعة باريس الفرنسية، وتعمل حاليا على رأس مدرسة الدكتوراة المتخصصة في اللغة و الأدب و الصورة بجامعة دونيس ديديرو (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 signifiante) " 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 توأصلا، في حين يعد النص المولد تولدا و ابتكارا للدلالات المخزونة، و استثمارا لانتهائيا 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 تشكل 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 (signifiante)، 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 الناشئ داخل العلامة، "إنها فعل أو أثر يشكل أو يستلزم تشارك ثلاثة فواعل هي العلامة 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 نص آخر إلى التجسيد، و ما إلى ذلك من حالات"².

إن هذه العناية التي أولاها كل من بارت و كريستيفا للدلالة هي من جهة تكريس لمبدأ 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 دائرة اللسانيات. و هي، بالمقابل، دعوة للنهوض بها (أي الدلالة) و تحريرها و زحزحة نظامها من خلال سيميائيات مهتمة بدراسة مسار إنتاج الدلالة و تشكلها، و هو الفرع الذي أطلق على تسميته "سيميولوجيا الدلالة".

أشرنا فيما مضى إلى دريدا و قلنا إنه أتاح للقارئ مطاردة الدلالة التي لا تنفك تهرب داخل النص الأدبي، و سبيله في ذلك "غزو النص من داخله و إعادة تشكيله"³ بتقويض كل ما هو ثابت فيه و كل ما يؤسس لتقابلات ثنائية، كالمركز و الهامش، السطح و العمق؛ 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 تبني تصورا عن معنى أصلي"⁴. و هي نفس القراءة التفكيكية التشريحية التي تدعو إلى التعامل الحر مع النصوص الأدبية و ترفض القرارات الحاسمة و المعاني الثابتة حيث "يصبح المدلول أثرا لا ينفك عن السفر و الترحال عبر سطوح الدال دون بلوغ جوهره

*- اهتم هذا الفيلسوف منذ صباه بالمنطق و الكيمياء، شغل كذلك بالفلسفة و علم الجيولوجيا. عمل كأستاذ محاضر بجامعة هارفارد الأمريكية لمدة ست سنوات (1879-1884). وجدت فلسفته ضالتها المنشودة في السيميائيات حيث 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 Fissette, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, XYZ éditions, Montréal (Canada), 1990, p. 35

³ - سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، ط1، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 2002، ص. 188

⁴ - إبراهيم خليل، في النقد و النقد الأسني، 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 مضى 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 و اصفة.

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 دلالاته 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 الظاهرانية إلى التفكيكية، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، ط1، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، 1987، ص. 165

³ - حلمي علي مرزوق- في النظرية الأدبية و الحداثة، دار الوفاء لندنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 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 تفويض 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 التغيير 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، و كمدخل 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 و التوزيع و الطباعة، 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

تُسقط التفكيكية إذن التقاليد النقدية و العلمية من حسابها فتقل من شأن الكاتب لترفع من شأن القارئ، لأن الكاتب طبقة أخرى تتراكم فوق طبقات أولى ، أو بالأحرى " هوية متشظية و أصداء متوالية لصوت نصوص متشابكة"¹ . أما القارئ فهو من يجمع الشظايا و يركب الأجزاء المشتتة بعد أن يفكك النص المكتوب إلى خلايا مختلفة و متفاوتة المنشأ. يشكل فعل " إعادة البناء (Reconstruction) " مرحلة لاحقة لفعل " التفكيك (Déconstruction) " ، و هما مرحلتان لخصهما الباحث سمير سعيد في عنصرين اثنين أولهما التعرف و ثانيهما الاحتيال، فيقول شارحا كل عنصر على حدة : "العنصر الأول الذي يمثل مرحلة التعرف، و الإحاطة المطلقة بالنص أو الشيء المراد تفكيكه (...). إنها القراءة العميقة التي تستوعب القصد كله، ظاهره و باطنه، و محمكه و متشابهه، ما يعنيه الخطاب و ما يمكن أن يعنيه أيضا، هي لحظة الحياذ 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 هذه القراءة 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 التفكيكيين - ميلاد الثاني على حساب الأول، و يفلت من كليهما في منظور النقاد ما بعد الحداثيين. فبعد 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 أنه " مقطع من لغة متمفصلة وسط توقعات لغوية"³ ، فلم يعد منتوجا (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 من كل تبعية و مستعصيا على التأويل. و لم تعد القراءة مجرد عملية استهلاك للنص بل صارت بدورها 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 بـ رولون بارت في الموسوعة الكونية (Encyclopaedia universalis) في المقال الموسوم:

النص " نظرية لـ" (" Théorie du Texte ") (يعود تاريخ صدور الموسوعة إلى الفترة الممتدة من 1968 إلى غاية

1975 ليعدا طبعها عام 1989). لمزيد من التفصيل ينظر إلى المجلة التالية : 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 بنظامه بأنه "متقطع و مشجر، أي أن الدال يحيل على دال آخر بصفة غير منتظرة مانحا القراءة معاني متعددة لم يضعها المؤلف بالضرورة في حسبانته و تقوم تلك القراءة على أنقاض قراءة غير متعددة"¹.

بمقتضى كل ما قلناه ينظر دريدا إلى النص على أنه "آلة اخـ(ت)لافية (Differeti(a)l) مُشَوَّشَة و مُشَوَّشَة (لا شيء واضح بذاته، بل الكل يتخبط في عماء) و سيكيزوفرينية البنية الوظيفية، لا تتكلم عن الواقع إلا بسحقه و محقه و لا تعبر بدال إلا بتوزيعه و تشبثه 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 فتتظر إلى النص على أنه "جهاز عبر لساني (Translinguistique) يعيد توزيع نظام اللسان بربطه بالكلام التواصلية ، 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 التغير 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 متمسك - 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 غوننتار " 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 الشفراء، 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 مُسرفة)، رفض الهوية 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 مساره 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 تتطوي عليها نصوص العمل الأدبي، محاولين ممارسة قراءة دلالية للنصوص بهدف اقتراح علاقة جامعة بينها. و ستكون البداية إذن من النص الإطار لنتنقل بعد ذلك إلى النصوص الأخرى التي ينطوي عليها العمل، و ذلك ما سنحاول تحقيقه في الفصل الأول من بحثنا.

الفصل الأول:

التشكيل العام

للدلالة في "سيمرغ"

" بقي لدينا شيء كثير نسترده من ماضيها،

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 تصفح عنوانه الذي يحيل إلى أكثر من سؤال. فهو يحيل إلى الموروث الفلسفي الروحاني و إلى التراث الفكري العقائدي. كما يحيل إلى خلاصة حياة حافلة بتجارب عدة تعددت مصادرها، وتتوَّعت

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

يقترن العنوان الذي اختاره ديب لعمله باسم فارسيّ 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 رمزيّ تبدأ رمزيته من عنوانه، حيث يستحضر الطائر الأسطوري، أو ما كان يعرف قديما بملك الطيور¹، الرحلة الفلسفية لابن سينا (ت. 428هـ/1007م) في كتابه "رسالة الطير"، وكذا الرحلة الصوفية لفريد الدين العطار (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 الترحال و الاغتراب والالتزام الأدبي.

فبين الحنين إلى الوطن الأم و ومرارة (أو متعة) الاغتراب، وبين رحلة مطاردة الذات 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 المخلص، أو بالأحرى إلى ملهم الفلاسفة ومُنجدهم، وإذا كان يرمز عند العطار 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 الذات التي أثقلت سنيته وأرهقت فكره، ويستغيث به في فكّ حصار غربته التي طال ليلها، غربة لازمته في ديار الناس وديار ذويه، وأملاها عليه الترحال والاستقرار، وغربة أبكته وأسعدته، فكتبها وأحسن كتابتها.

أَيكون السيمرغ مُلهما لديب بنفس القدر الذي ألهم ابن سينا، وغامرا له كما غمر العطار؟ أن يكون لديب عمل - هو من أواخر أعماله- و أن يهبه اسما أسطوريا مميّزا فذلك مردّه شوق النوى الذي ما فتئ يلازم الكاتب الزاهد ويغريه كلما تقدّم به السنّ و خطت ريشته خطوة في المجهول: شوق إلى الوطن و الاغتراب، و إلى الذات والغير، وإلى الصبّا والكبر، وإلى 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"- اتّخذة كلافّة يُبعد بها ما هو قريب ويقرّب ما هو بعيد. وليس من الغريب أن يجعل العنوان نفسه يتصدّر العمل، مطلقاً بذلك اسم الكلّ على الجزء، على غرار ما كانت تفعله نخبة من الكتاب القدماء. ولا يُستبعد أن يكون لتقلبات الدلالة المرفقة بالعنوان الرمزي علاقة وثيقة بـ"انحراف الدالّ" (l'oblicité du signifiant)¹ في حدّ ذاته. وهذا ما نسعى لتأكيدّه أو نفيه في مباحث هذا الفصل.

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

المبحث الأول:

دلالات النص

الإطار

" 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 تُقدم عليها طيور الأرض جميعا بحثا عن السيمرغ، حيث امتلأت السماء بأسراب هائلة من الطيور التي لم يسبق وأن التقت مع بعضها البعض، والتي لم يحن 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.

يبدا الراوي لأول وهلة مجرد شخص متفرّج تتملّكه كافة ملامح ذلك المشهد المثير، إلا أنه سرعان ما يصبح طائرا بعد انضمامه إلى ركب الطيور المرتحلة، ليجد نفسه ناجيا من الهلاك الذي أصاب معظمها نتيجة السّفَر الطويل والمخاطر الكثيرة. إلا أنه لم يبق من جسمه ومن أجسام رفقاءه 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 ألمّ بها من آلام و مشاق في الطّريق طامعة في عهد جديد. يبيّت الرفاق على تلك الحال منذ لحظة وصولهم في اللّيل إلى غاية بزوغ نور اليوم الموالي دون أن يعيرهم أحدًا اهتماما. لكنهم يتسلّحون بمزيد من الصّبر - الذي لم يكن ليضاهي ما قاسوه في رحلتهم- ويتفاءلون أكثر بروية السيمرغ. يزداد أمل الرفاق الإثني عشر بعد خروج أحد الحجاب إليهم واصطحابهم إلى قصر السيمرغ، وفي تلك الأثناء يزداد قلب الراوي خفقانا مفكّرا في الطيور التي هلكت في الطريق و مُشهدا نفسه على ما قدّمته من تضحيات في سبيل رؤية السيمرغ.

يبادر الراوي الحاجب بكلام في جوّ هيمن عليه الصّمّت ليعبر عن امتنانه وامتنان أصحابه للسيمرغ ويؤكد رغبتهم في مقابلته، إلا أن إجابة الحاجب تكون في شكل أسئلة يطبعها اللّوم والمعاتبة حيث قلل من شأن المغامرة المجنونة التي أقدمت عليها الطيور و استاء من جرأة كائنات لا قيمة لها أصلا. وبعد تردّد كبير أجاب الراوي الحاجب بصورة صريحة أعلن من خلالها عن رغبته هو ورفاقه في مبايعة السيمرغ ملكا للملوك، وهي رغبة يعتقد الرفاق الإثني 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 - تدرج في نفس العنوان المشار إليه سلفا - حيث راح يقف عند معاني كلمات من قبيل الافتراضية (virtualité) والقصيدة (poème) والموسيقى (musique)، مؤكدا على استحالة حصر مفاهيم تلك المسميات وغيرها في أسماء دون أخرى، فمهما تعددت الابتكارات الاستعارية فإن المفهوم يقوم دوما على نقيضه. والمرآة توهم الذات أن ثمة ذاتا أخرى تراقبها من الجهة المقابلة. ومثلما ترى الذات 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 للاستتساخ فيحمله 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 أنه وجد منفذ الخروج منزلاً نفسه إلى درجة دنيا في لعبة تفوق خسارتها ربحتها.

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

• دوال النصّ الحكائي: رحلة البحث عن الذات

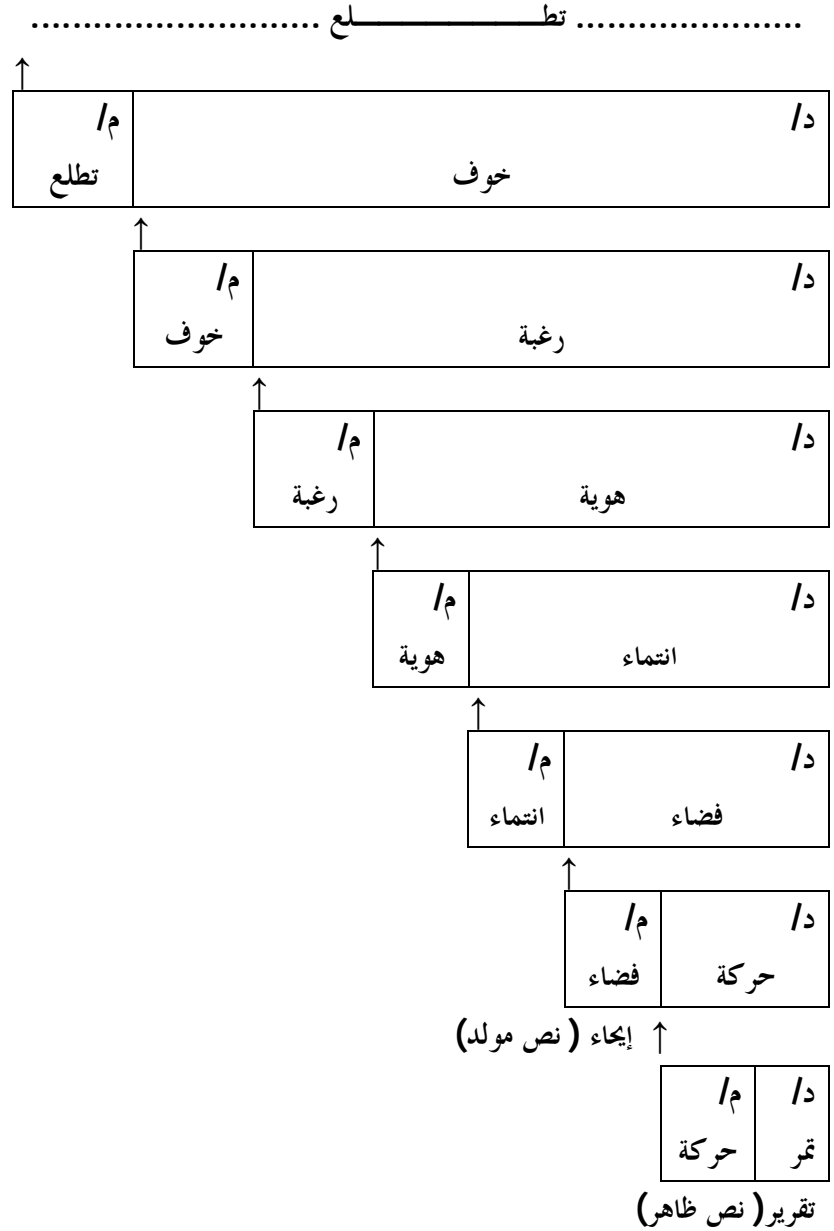
يقول ديب في مستهل نصّه متحدّثا عن الطيور: " أخذت تمرُّ وتمرُّ فوق الأرض وليس على مبعده منها"¹. يستلزم فعل المرور الوارد في هذه الجملة حركيّة كبيرة ناجمة عن رغبة ما عند الفاعل أو تخوفا معيّنًا أو عادة موسميّة (موسم هجرة الطيور)، لكن فعل المرور متبوع

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

بظرف مكان تليه أداة نفي تحمل دلالة الاستثناء. لم تكن أسراب الطيور المارة على مبعدة من سطح الأرض حيث يتواجد الراوي. لكن لما هذا الجنوح إلى الأرض عند كائنات كيّفت أجسامها مع فضاء الجو؟ أهو تدمر من الشمس أو حنين إلى رمز الولادة والفناء؟. يحيل فعل المرور في الجملة السابقة إلى فضاء مكاني، ويحيل الفضاء بدوره إلى نزعة فطرية كامنة في الفاعل. وتمثيل ذلك هو كالتالي:

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

يحيل الدال الأول إلى مجموعة دوال تحيل بدورها إلى دوال أخرى فنتشكّل عندنا سلسلة من الدوال غير المنتهية، ويمكننا أن نعيد صياغة المخطط التبسيطي السابق اعتماداً على محوري التقرير والإيحاء وفكرتي النصّ الظاهر والنصّ المولّد التي سبق وأن أشرنا إليها في المدخل النظري لهذا البحث. ويكون تمثيل المثال السابق كما يلي:

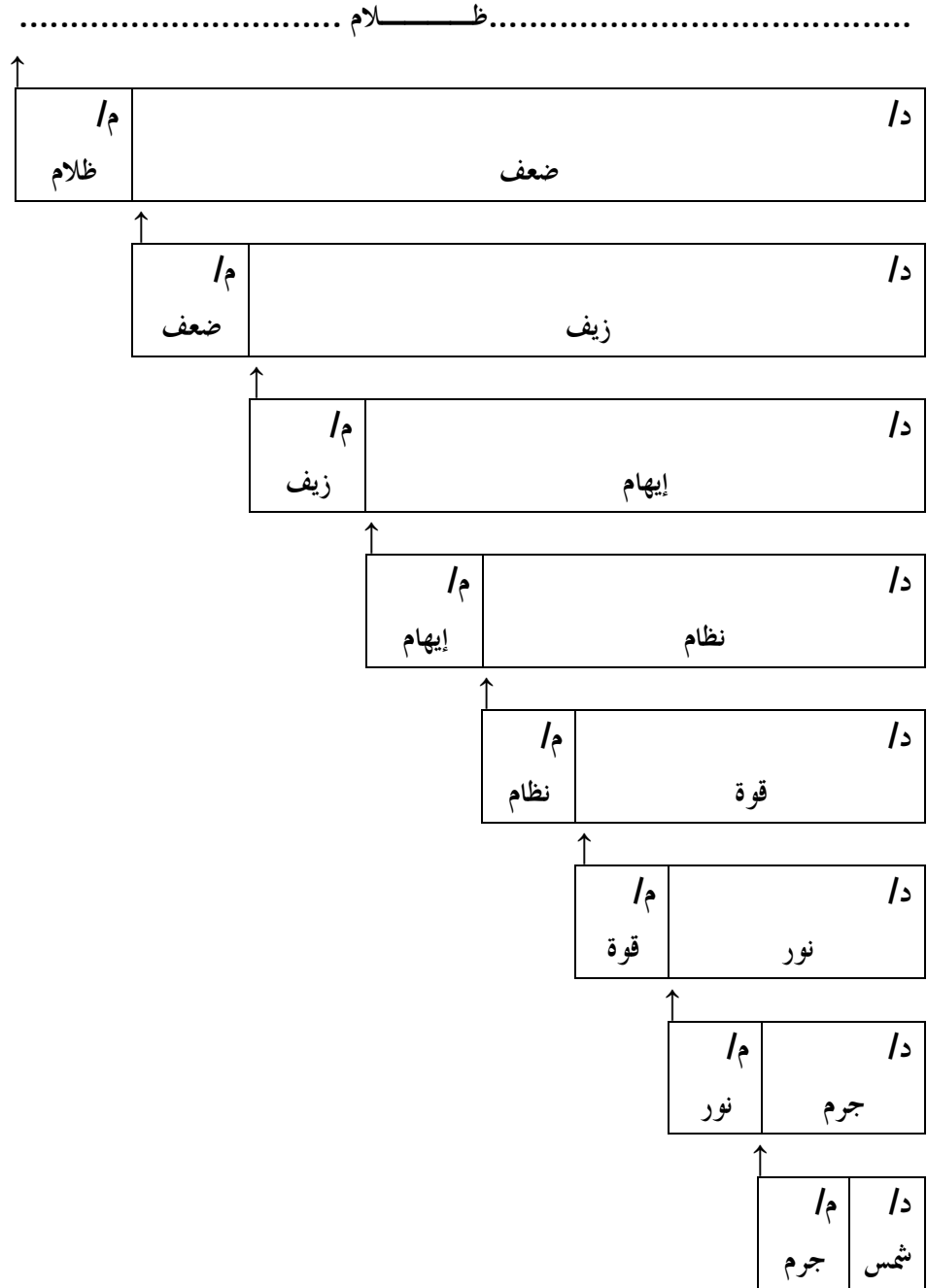


و مثلما تحدّث ديب عن الأرض وجعل منها معلما لفعل المرور فإنّه يصف الشمس قائلاً: "شمس قديمة العهد في البلاهة"¹.

إن الشمس باعتبارها جرماً سماوياً تستدعي وصفاً معنوياً عند ديب. فضلاً عن كونها قديمة من حيث النشأة فإنها قديمة أيضاً 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 كالاتي:

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.

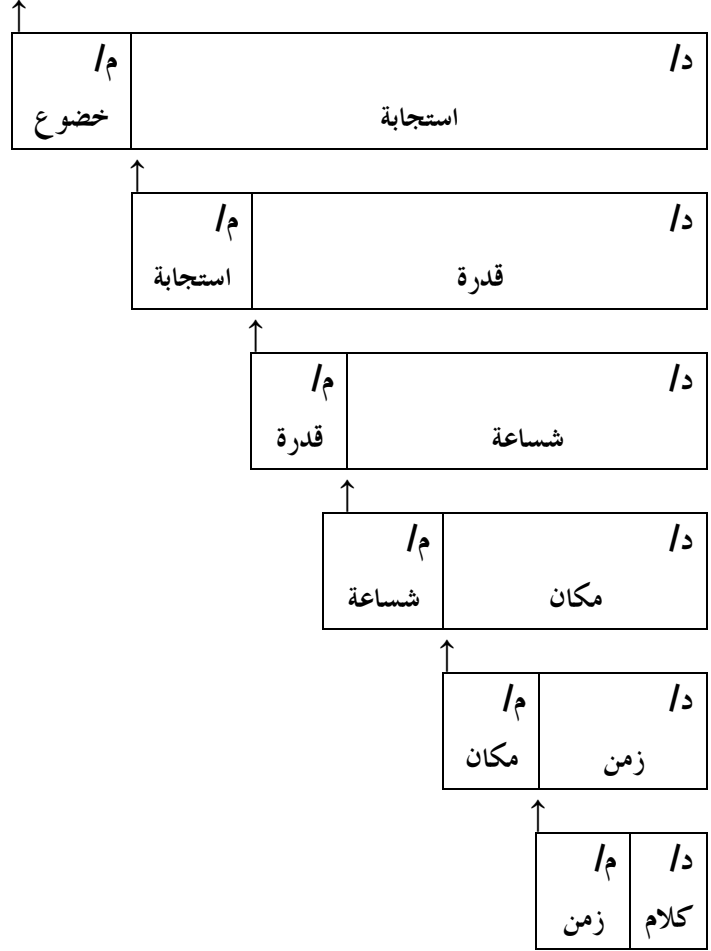
يدل فعل الكلام في الملفوظ السابق على فعل النطق الذي هو من سمة البشر. لكن أن يتحقق الفعل في زمن محدود ومكان غير محدود (فضاء لا نهاية له) وأن يُترجم إلى استجابة فورية فذلك من قبيل العظمة. لذلك يقودنا فعل (الكلام) إلى دوال أخرى من مثل: نطق؛ زمن؛ مكان؛

¹ - Simorgh, p. 10

شساعة؛ قدرة؛ استجابة؛ خضوع؛ ...

وتمثيل ذلك هو كالاتي:

.....خضوع.....

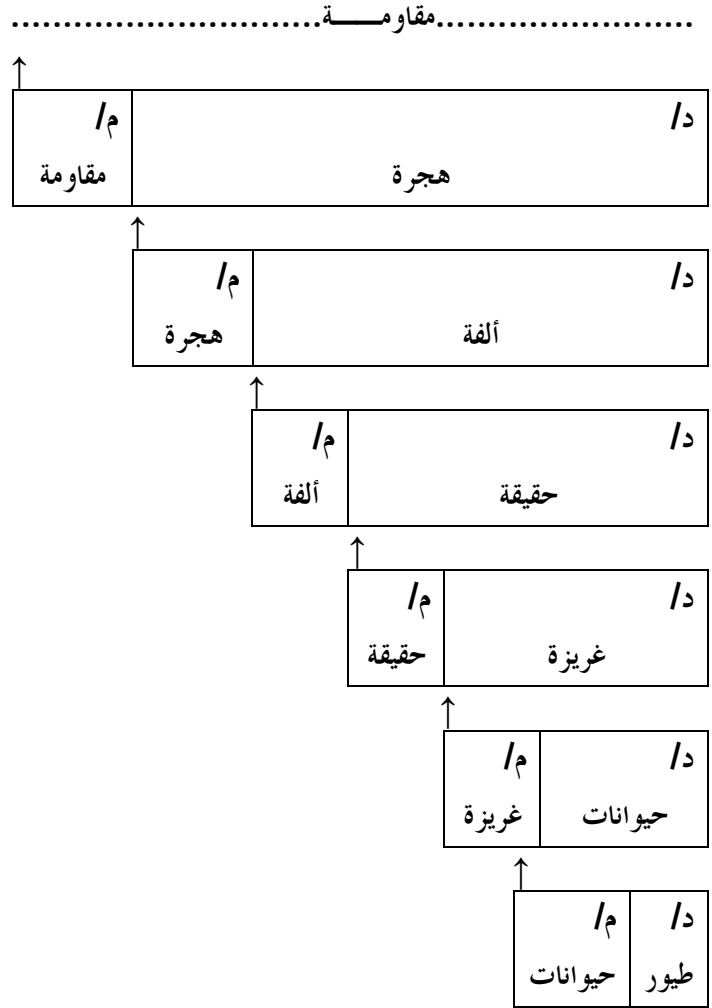


لكن الحركة ودافعها متناقضان ظاهريا: " طيور لم يعاشر بعضها بعضا أبدا، بل كانت تتقاتل فيما بينها، ذهب جنبا إلى جنب. لا، لم يكن الأمر طبيعيا. حتى أن الفصل لم يحن بعد "1.

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 ووحدت كلمتها على الهجرة في فصل لم يكن يوما فصل هجرة (الصيف)؟ قد يوحي ذلك الدال (طيور) إلى بعض المدلولات نذكر منها: حيوانات؛ غريزة؛ حقيقة؛ ألفة؛ هجرة؛ مقاومة؛ ...

¹ - Simorgh, p. 11

يمكن تمثيل ذلك كما يلي:

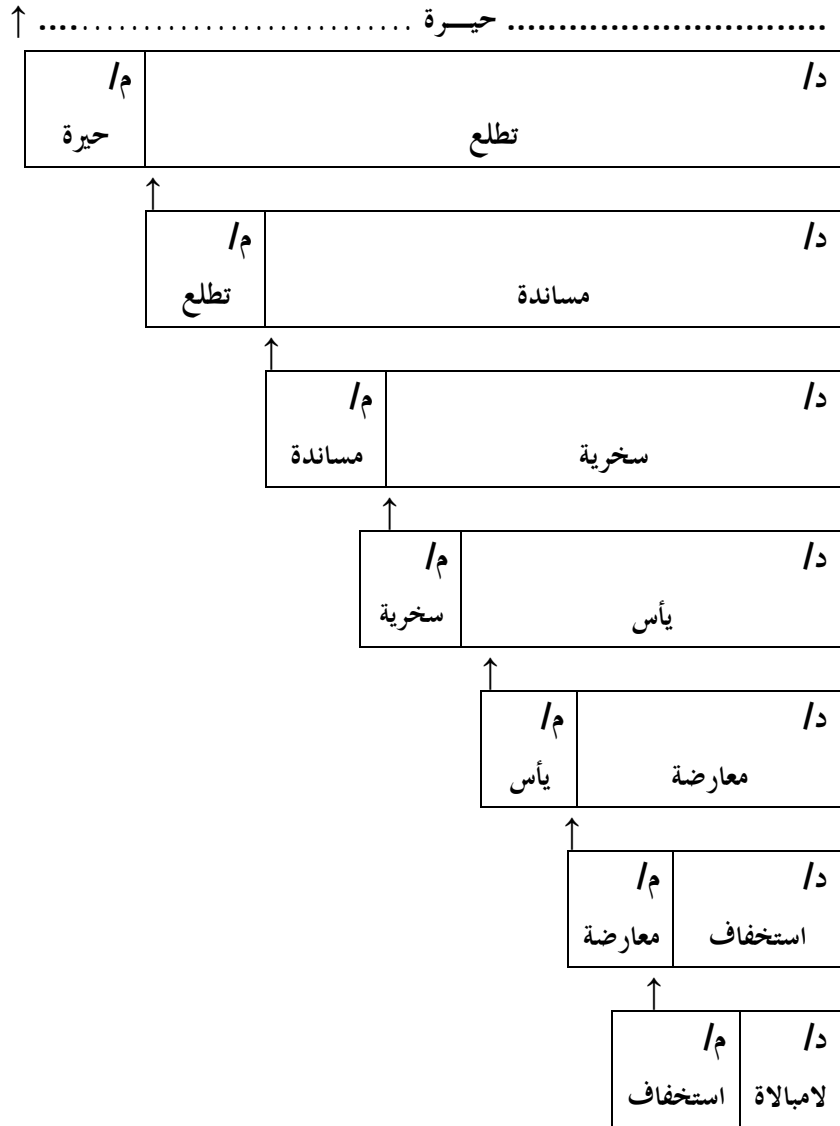


يتحدث الراوي على لسانه قائلا: " لمعت الشمس وعاد إليها بريقها كما كان الحال في الماضي. كما لو أن أمرا لم يحدث. لست مباليا بك، كما لو أن أمرا لم يحدث. احتفظ نور النهار بشيء من العتمة، بحلقة كسته من على الظاهر. بيد أنها، أي الطيور، ذهبت بعيدا. راحت تركض آخذة معها ظلالها بعيدا إلى حيث يستحيل أخذها. ذلك ممكن حقا أمنحك 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 موجهها 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.

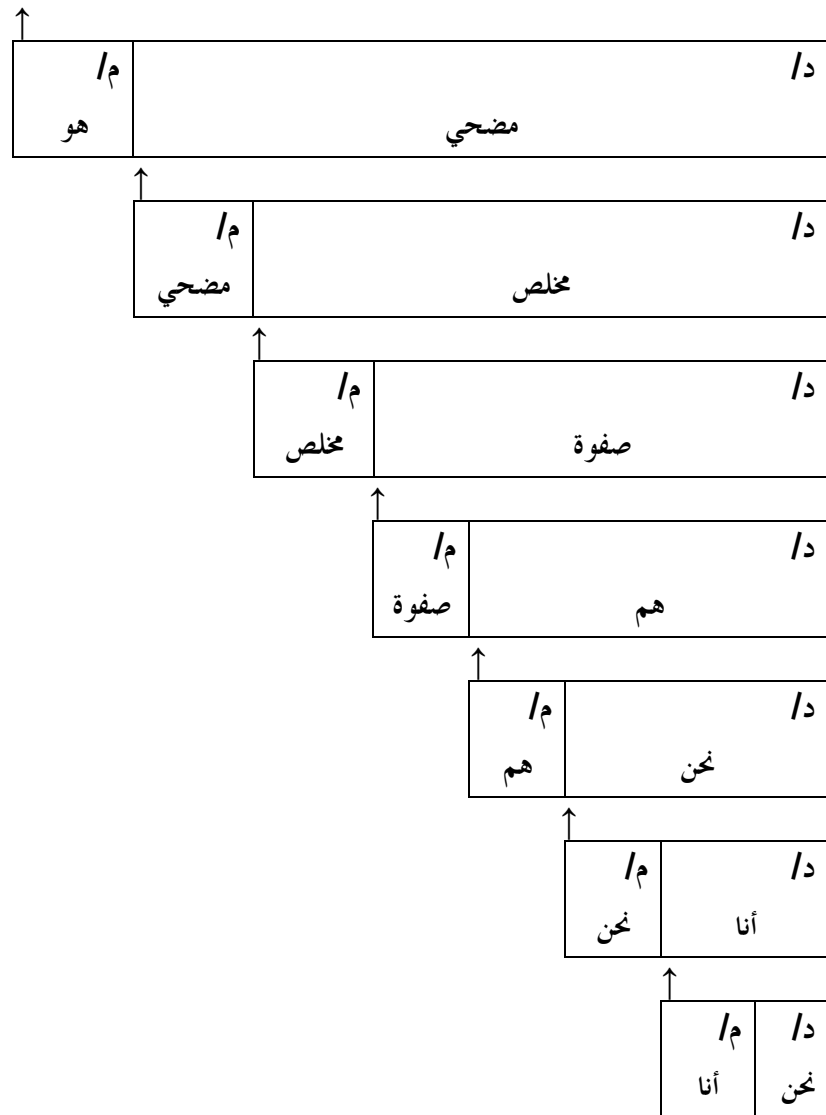
أن يلتحق الراوي بركب الطيور ويقاسمها نصيبها من المشقة بعد أن كان مجرد متفرج معلق
 على ما كان يراه من الأرض، فإن ذلك يدل على تطلعه إلى الرقاء الذي طالما نشدته الطيور،
 وطالما فضلت به عن غيرها من المخلوقات، بحكم تمتعها بأجنحة تعرج بها عالياً، بعيداً عن
 موطن الذل والعناء. وينسب الراوي لجماعة الطيور، التي ينتمي إليها، ما نسب قديماً لطيور
 الإوز التي أنقذت روما النائمة من " غارة ليلية شنّها 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؛ مخلص؛ مضحي؛ هو؛ ... يمكننا تمثيل ما قلناه كما يلي:

.....هو.....



يلقي الراوي طلة على ما حل به هو ورقائه فيقول: "بقي منا اثنا عشر من آلاف الذين ذهبوا. ماذا؟ أصحح ما كتبته: من ملايين الملايين، بالأحرى! يا للهيئة التي أبدو عليها أنا كذلك. تباً! كالأحدى عشر البقية. فراخ بأسنة حقيرة، بي يصل عددها اثني عشر، تحمل ريشا

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

فوق العظام، تتخذ من ذلك الفجر البازغ معبرا لها¹.

وقع اختيار الكاتب على العدد اثني عشرة وهو عدد أصغر بكثير مما اختاره العطار في منظومته " منطق الطير"، حيث وقف المتصوف الفارسي " على العدد (ثلاثين) حتى يستطيع استخدام الجنس المركب بين « سيمرغ » وهو اسم الإله بالفارسية، وبين « سي مرغ » وهو العدد الذي وصل وهو بمعنى ثلاثين طائرا². لما وقع اختيار ديب إن 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 اثني عشر - أو ما يسمى بالذينة³ (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 المشاركة. كما دل على أتباع علي - كرم الله وجهه - عند الشيعة، وغير ذلك من الدلالات التي جعلت الرقم (12) يكتسي طابعا " رمزيا"⁴ في ثقافات الشعوب المتعددة والمتباينة.

يتوق الراوي إلى استكمال العدد المكرس للعداء 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 الاثني عشر؟ أينوبون عن رسول دلهم عن حقيقة الحقيقة أم ينوبون عن أنفسهم التائهة المرهقة؟

وباعتبار العدد " اثني 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:

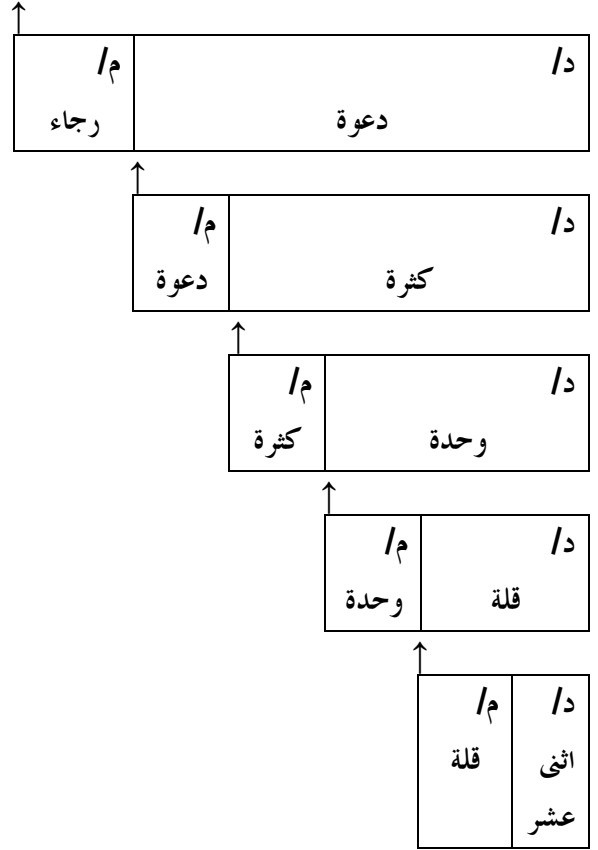
¹ - Simorgh, p. 14

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 nombre 12, www.douze.net, octobre 2007

.....رجاء.....



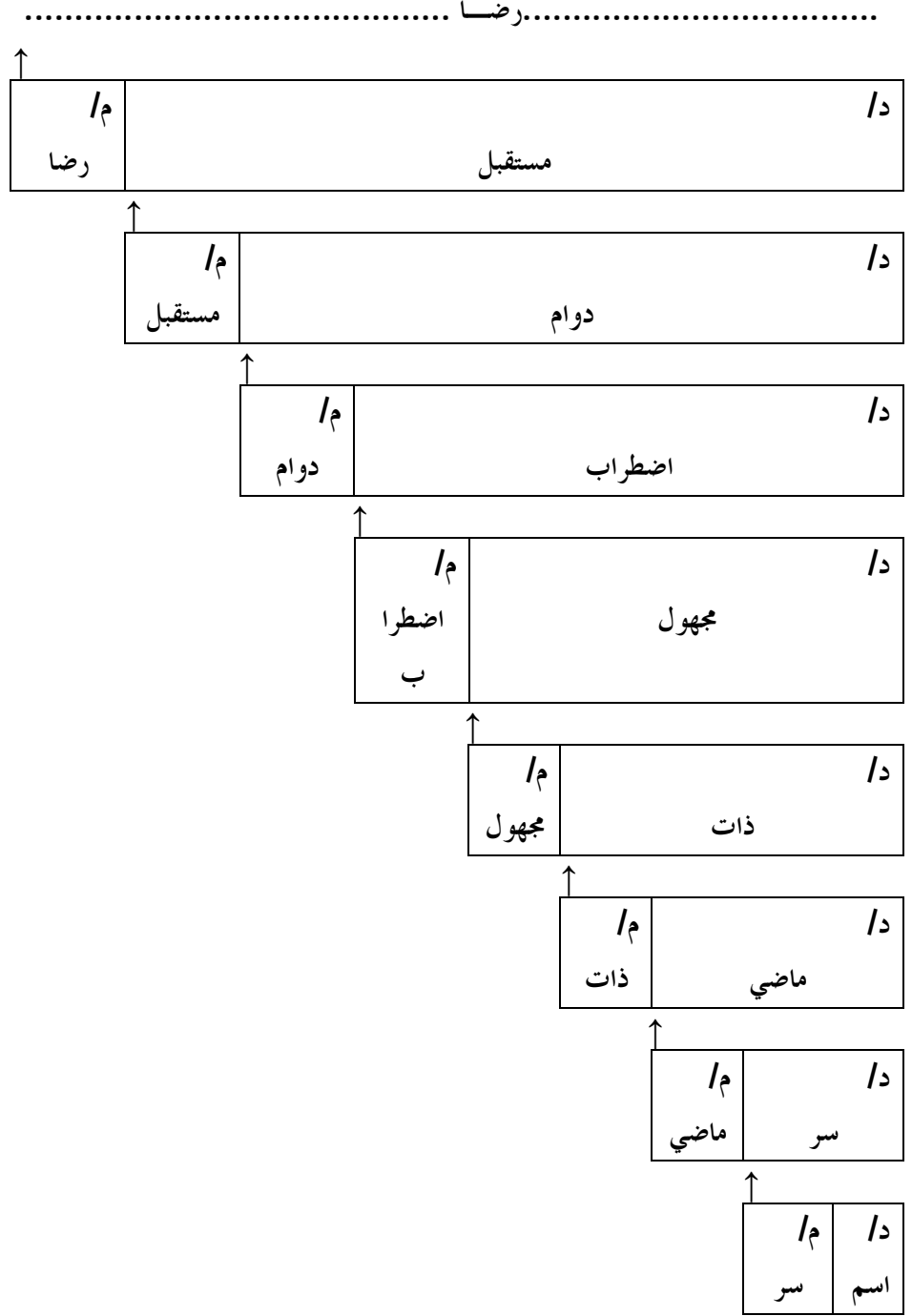
يبوح الراوي بسر لم يباح به من قبل، فيقول: " إذا كان من الواجب قول الحقيقة، فإنني لم أكن فيما مضى على أحسن حال مع ذاتي. تغيرت، لن أقول لا. لكنني سأبقى دائما من أكون ب.ا.ع (S.N.P). إنني ب.ا.ع حتى وإن جهل الآخرون، الإحدى عشر، ذلك. بلا اسم عائلي. لقيط معتوه. ذلك هو اسمي. لم أعرف نفسي بغير ذلك الاسم أبدا.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

أجد 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 كـ: سر؛ ماضي؛ ذات؛ مجهول؛ اضطراب؛ دوام؛ مستقبل؛ رضا؛ ... يمكننا تمثيل ذلك وفق الشكل التالي:

¹ - Simorgh, p. 15



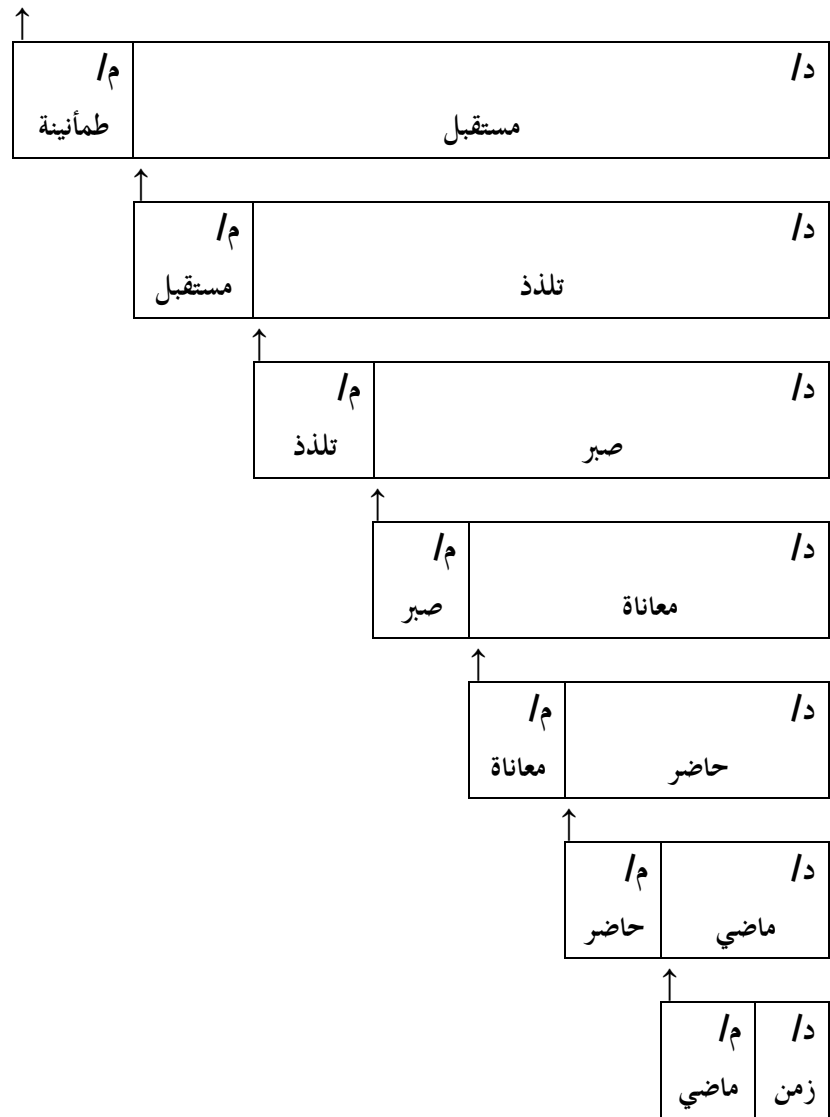
يتسلح الرفاق الاثنى عشر بعزيمة خارقة للعادة، حيث يقول الراوي منوها إلى ذلك: " سننتظر . الأبدية أو بعض لحظات لن تخيفنا. ما قيمة ذلك مقارنة بما بذل من وقت للوصول إلى السيمرغ؟"¹

يفقد الوقت مدلوله عند الراوي وجماعته، فلا الماضي ولا الحاضر متباينان من حيث القيمة. ولا لحظات الترقب أقل أو أعظم شأنًا 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 للقاءه. خليك بطيور ديب أن تقول ما قالتها 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، فأني 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 لحضرتة. لقد جننا من مكان شديد البعد، أتعلم ذلك؟

حلت عقدة لسانه الشبيهة بلسان الرجل المتسلط:

- ما دهاكم أن تأتوا إلى حضرتة 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 نباع 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 العطار مسالك رحلتهم

المضنية، حيث " اتخذها 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 تخشاهن، 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؛ ...

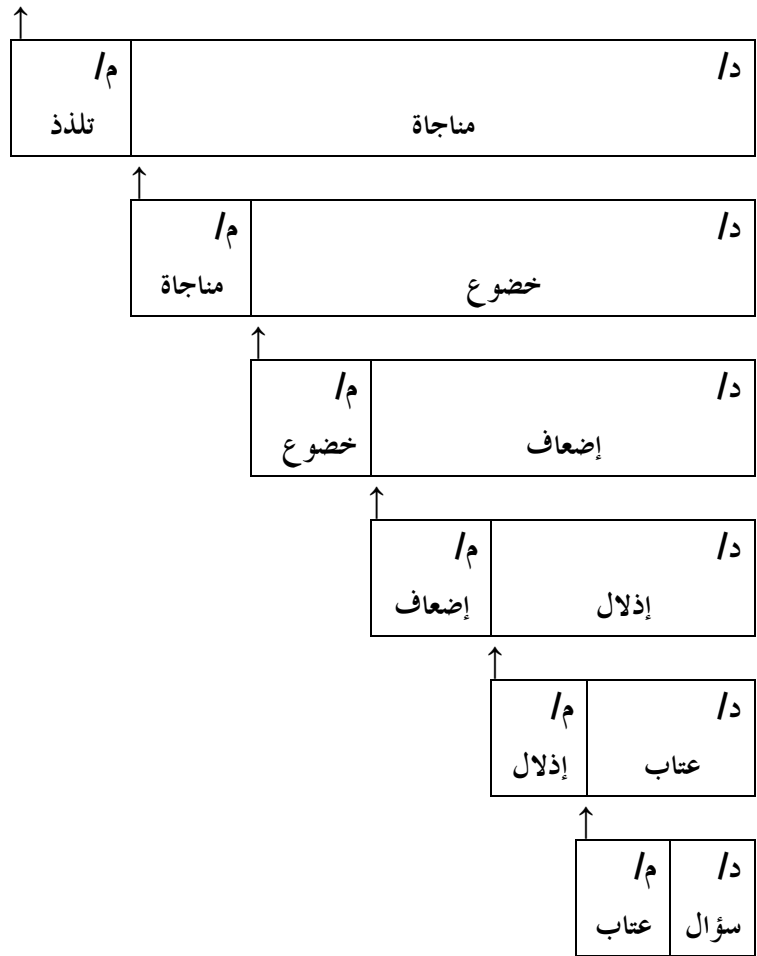
يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط التالي:

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.

.....تلذذ.....



يفزع الراوي لمشهد مريع ألم به وحده حيث يقول: " يغيب أهدنا 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 مخاطبا 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 كـ: مرآة؛ ذات؛ أنا؛

غياب؛ زيف؛ حضور؛ ...

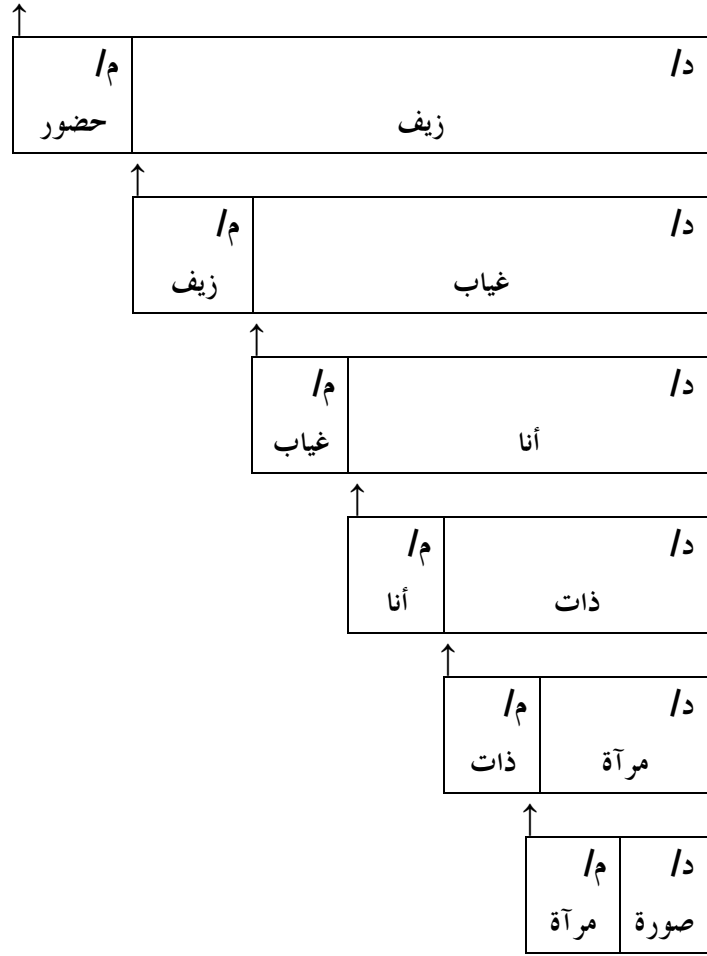
و تمثيل ذلك هو كالأتي:

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

.....حضور.....



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

اتخذت رحلة البحث التي باشرتتها 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.

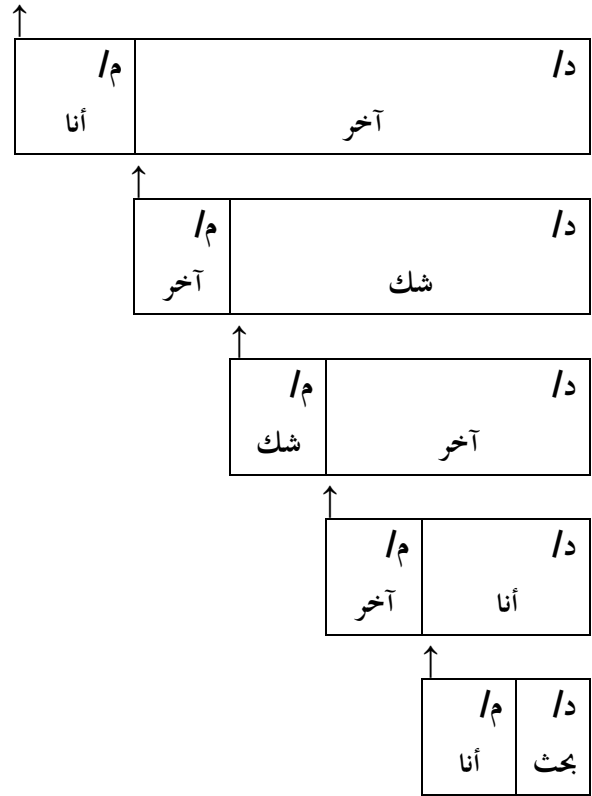
يبحث كل طائر على حدة عن ذات مغيبة بحثا يجعلهم إزاء " أنا آخر"² ، أو بالأحرى إزاء ما عبر عنه بارت في شكل سؤال على هامش أحد نصوصه الذي أحال من خلاله إلى جاك

¹ - Simorgh, p. 20

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

لاكان (Jacques Lacan) قائلاً: " 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؛ أنا؛... وتمثيل ذلك هو كالاتي:
.....أنا.....



لكن الحقيقة العجيبة التي أذهلت الراوي هي قدوم ما لم يخطر بباله يوماً إليه، يقول مختتماً ما رواه: " (...) إنه شيء عجيب متحرك ومتحول، إنه جمال غريب من طبيعة قريبة منك و من أنت، أو بالأحرى من أنت وأنا، و أنا ب.ا.ع منفعل. أتعلمون: يمر المجهول مجتازاً أحلامك ليأتي إليك أيها الشخص المسكين، يا من يفتح عينيه جيداً فجأة فلا يصدق أن يراه قادماً ومبتسماً. 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؟ أهى رحلة فنت فيها ملايين الأجساد أم رحلة اختفت فيها بضعة ذوات؟ أهى رحلة جماعية موضوعها الواحد أم رحلة فردية موضوعها الكل؟

تعود ذات الراوي المفقودة في هيئة محيرة تزيد من ارتباكها لكنها تفك عقدها، 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 بدورها 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.

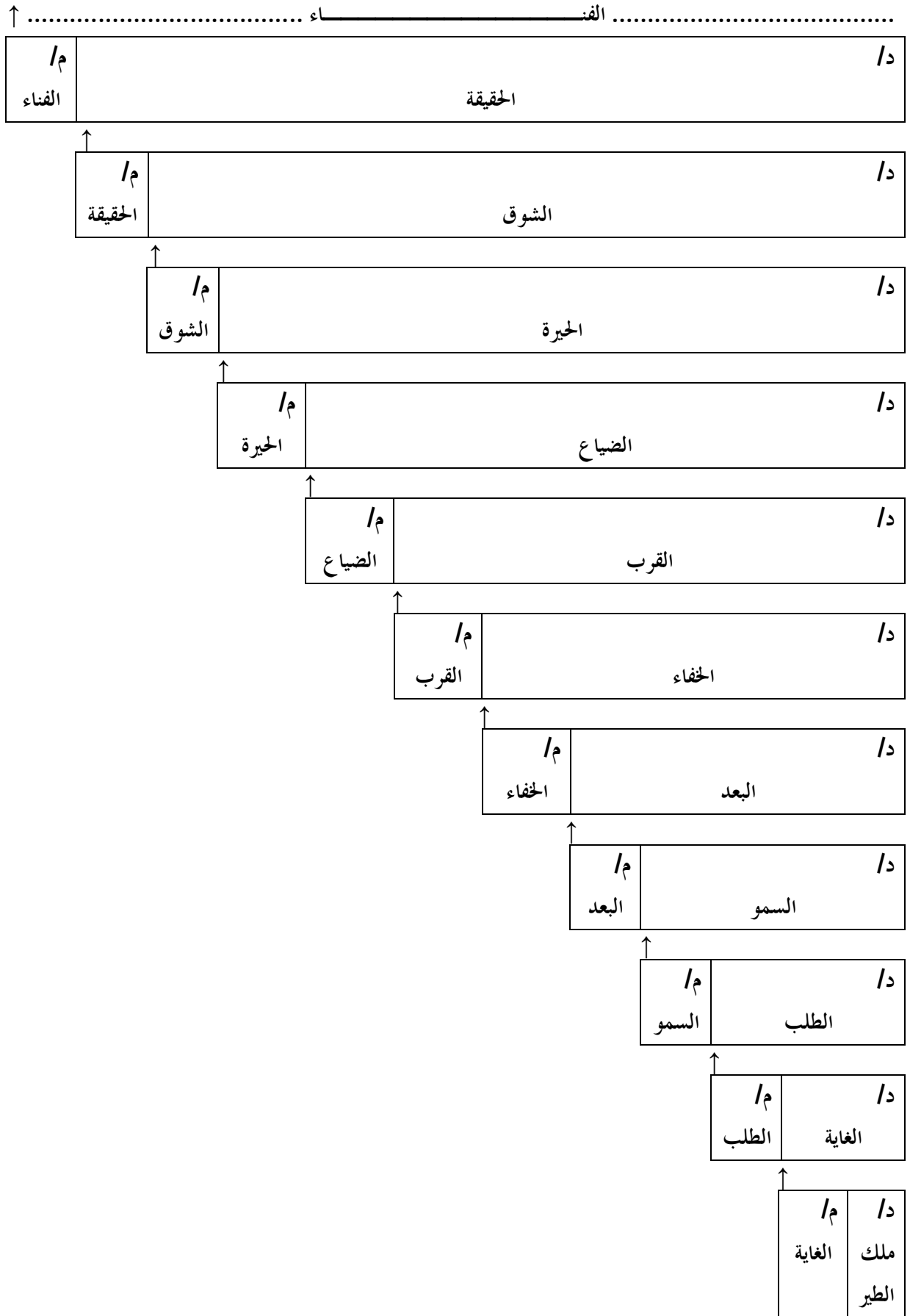
إلى ما يرمز " السيمرغ " عند ديب، أهو رمز للإله كما هو الحال عند العطار أحد أقطاب المذهب الصوفي؟ أم هو موقض الغافلين ومخلصهم من سجون النفس كما هو الحال عند فلاسفة الباطن من أمثال ابن سينا؟ أم هو مرآة الذات وظلها المستترين الذين لا يقر لهما قرار إلا إذا ارتوى مالههما بتجارب حياة طويلة سئم تكاليفها، ووقف في مفترق مصير الإنسانية رافعا راية الالتزام الأدبي شاهرا ريشة درب 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



• دوال النص التأملي: رحلة البحث عن الخلود

بمجرد أن تصل الحكاية الغربية 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 عديدة: "ما ذلك الذي لا وجود له؟ ثم يشرع في الوجود. ثم يشرع في العيش بمجرد جمع (ضم) عدد معين من الكلمات وفق ترتيب معين، أو دون ترتيب. وإن قلت الكلمات أو كثرت فالأمر يبقى نفسه. ثم يرحل ويغادر كم 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 وتجريدته. وذاك الذي يجب الكلام عنه، والتساؤل حوله، فضلا عن: التعليق عليه كي لا يقع في الحسبان اعتقاد بالتخلف والبلاهة"¹.

إن المشار إليه بـ "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.

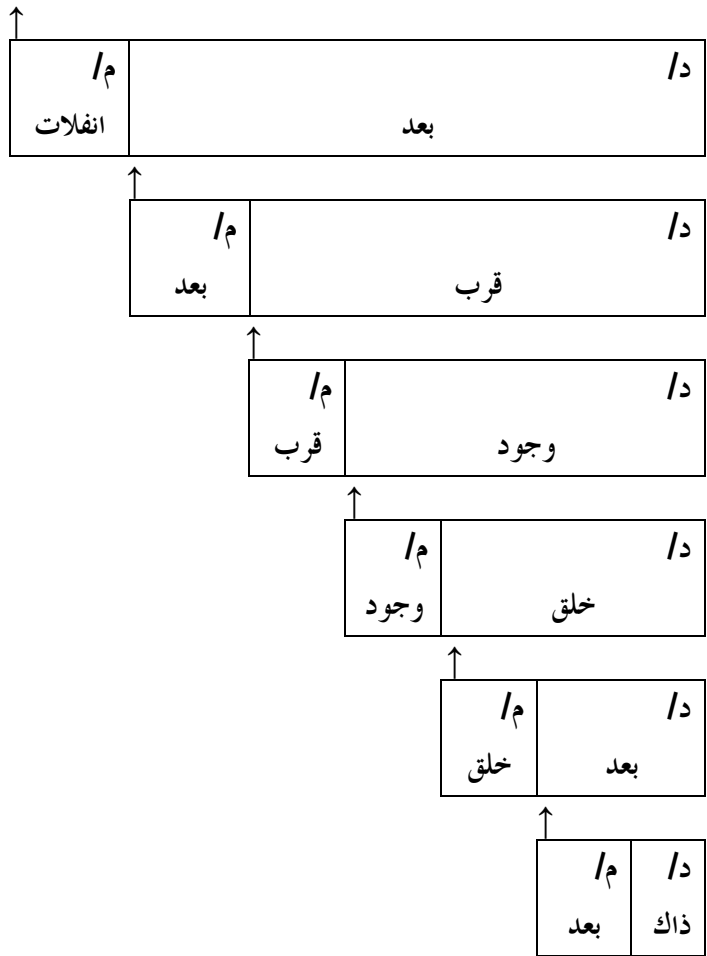
يبتعد ما عبر عنه الراوي باسم الإشارة "ذاك" بنفس القدر الذي يقترب، حيث يبين كلما سعينا للدنو منه، ويدنو كلما بعدنا عنه فارضا علينا بطاقة تعريف كنا سببا في وضعها وأضحينا على مبعدة من اكتسابها. قد نلحق باسم الإشارة "ذاك" دوالا من مثل: بعد؛ خلق؛ وجود؛ قرب؛ بعد؛ انفلات؛ ...

يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط البياني التالي:

¹ - Simorgh, p. 21

² - Petit Larousse en couleurs, 3^{ème} édition ,Imprimeries Jombart, Hérissé, Tardy, Lescure, et du Béliet, Paris, 1983, p. 1501

.....انفلات.....



يتعمق الراوي في مسألة الابتكار الاستعاري جاعلا من الشمس مضرب مثال، بانيا تصويره 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 ملجأ 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.

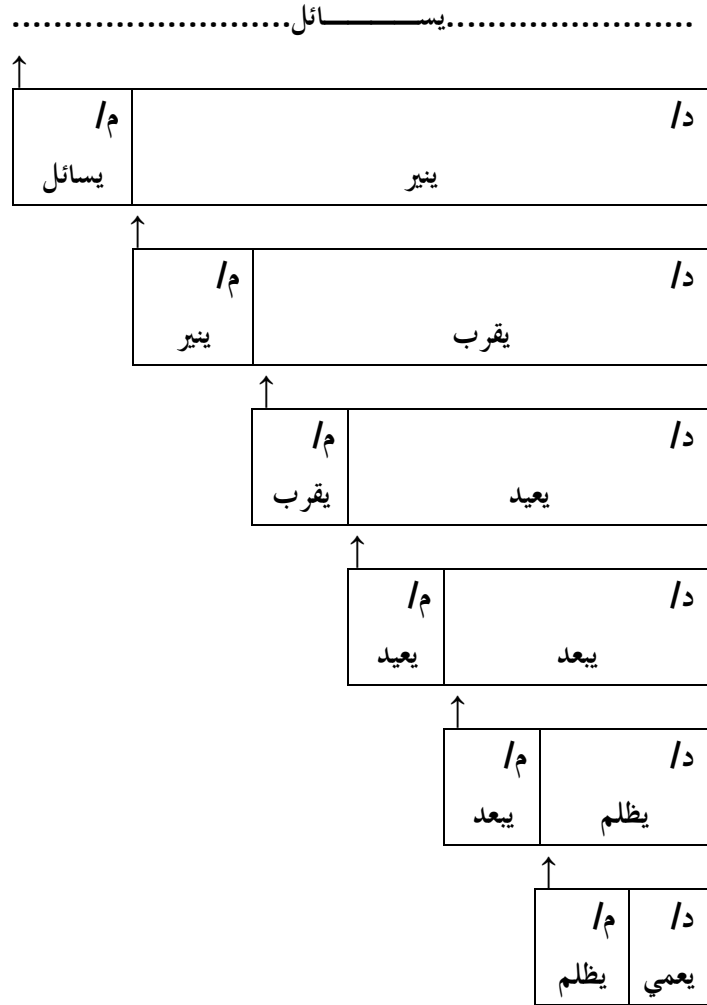
قد يرتبط ما يعمي عند الراوي الأديب بظلام الكبر ودوامه الحياة وهما عنصران كفيلا بتسليط أشعة وهاجة على ربيع الصبا وخريف الكبر. فتصبح العودة حتمية إلى نقطة البداية. ووسيلة العودة هي الأدب الذي له " قابلية في مساءلة العالم بقوة عجيبة، وإخضاع الاعتقادات

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 المرأة المستخدمة في الحكاية المتضمنة قصة الطيور لكنه يسقطها هذه المرة على القصيد فيقول: " القصيد مرآتنا عندما نرغب في ذلك، لكنها بحق مرآة مظلمة لأناس غامضين نحن من يمثلهم، ولا نضع قناعا إلا لينظر إلينا. تعرف القصيد ذاتها بذاتها، لكن لن يجديها ذلك في شيء بنفس القدر الذي لن يجدينا أمر التعرف على نواتنا في المرأة، 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 المرأة بقدر ما هو كامن فينا، فكل ما فينا إيهاً يحجبه إيهاً، وقناعاً زيف ونحن زيف. فلا المرأة صالحة لفهم غموضنا، ولا القصيدة مؤشر إدراك لصاحبها. فالإيهاً صفة ملازمة للإنسان لصيقة بعمل الأديب الذي يساهم - باعتباره دالاً - في إيفاء ميزة الواقعية على " مدلول اقترن به مادياً مما يجعل مكانته في الواقع محل إشكال"¹. لا ينفك الوهم يصاحب الأديب طوال حياته، و لا ينقطع أدبه عن المغالطة و الإغراء كلما اتخذ الأديب نفسه مرآة يرصد بها ذاته المضطربة، وكما عدّه القارئ لوحة يستتطق 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 أفكاراً 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 المتل"³. يتوافق هذا التصور الفلسفي مع ما سعى ديب لتأكيد في تصوره المذكور أنفاً و المرتبط بالمرأة، وهو تصور نجد له أثراً في إحدى رواياته الموسومة " الأميرة المغاربية" (L'infante maure)، حيث يقول متحدثاً عن الظل كمفهوم آخر نعتقد أنه يقترن بمفهوم المرأة، بل يصلح أن يكون مرادفاً له: " الظل ها هنا من جديد، شفاقة بالقدر الذي نتمناه. إنها هنا، لم تكن يوماً في مكان آخر، ولم يتم إبعادها ولو للحظة واحدة. إنها لعوبة كما كانت دائماً"⁴.

تحتل المرأة كدال دوالاً أخرى من قبيل: صورة؛ ظل؛ ذات؛ شعر؛ متل؛ زيف؛ غموض؛

متاهة؛...

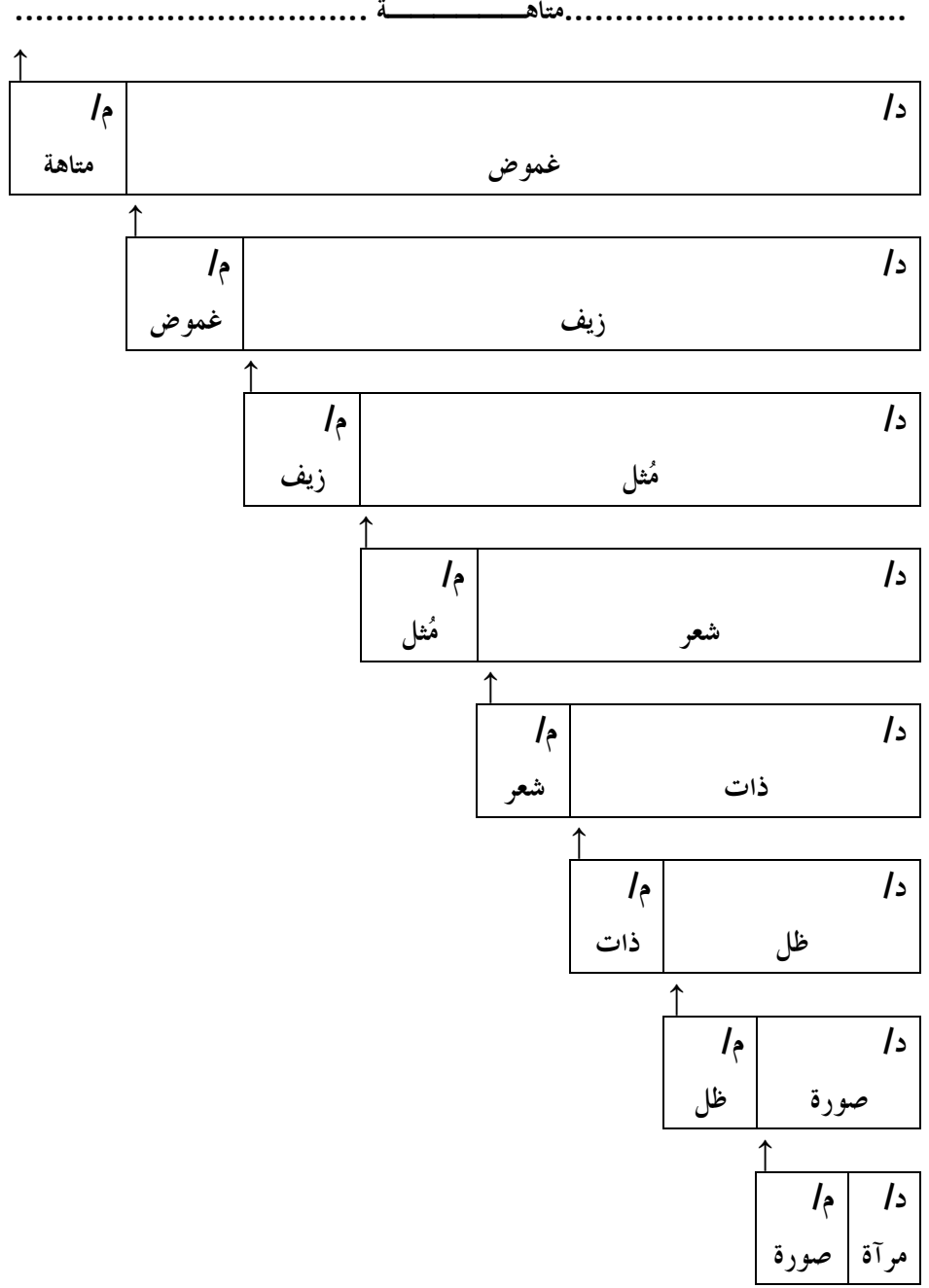
يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط التالي:

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

² - André Cresson, Platon, sa vie, son œuvre, sa philosophie, 3^{ème} 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 أسلوبَي الافتراض (Virtuel) و الاستنساخ (Clonage) المترادفين عنده ترادفاً كاملاً. 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 دوماً هنا، يدرك الإنسان ذلك جيداً. وُلد الإنسان مزوداً 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 الأمور منذ فترة وجيزة، يظن أنه وجد منفذ الخروج أو المسلك أو المهرب الحسن. في الافتراضي. تحت هيئة مستنسخ. مستنسخ! لا! غير ذلك ، بلى، الإنسان ماكر! إنه تقريبا مثل للقرود الذي ينحدر منه و الذي بوسعنا أن نقول إنه ترقى تحت هيئته التنكيرية الإنسانية. أيمن أن يكون بمثل تلك السداجة 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 يُقدّم 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 ذاته¹.

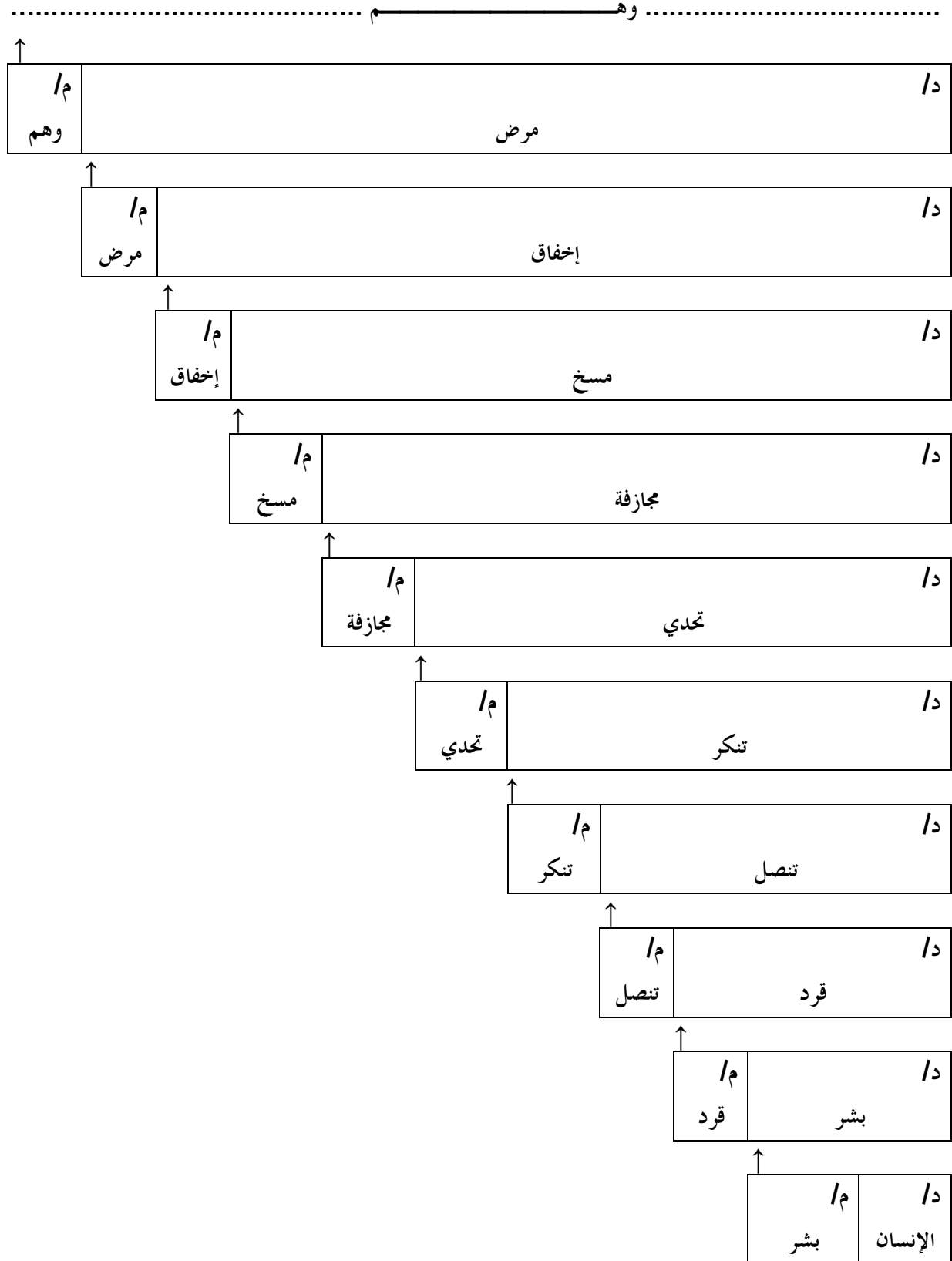
يحمل الإنسان في يده أداة ضياعه، وهي أداة رسمها عقله الموجه إلى الحيلة والصنعة، ورهانه في ذلك تحدي القدر ومحاولة الهروب من ذاته. فلا هو راغب في سلالته ولا هو رافض لبقائه. لقد حصر نفسه في حلبة موت يصارع فيها نفسه، وسجن نفسه في مصحة يقاوم فيها ذاته. لكن أين المفر؟ هل من منفذ نجدة؟ أيستعين بما هو عند الشيطان فيسقط عن نفسه الانقياد، ويرتفع عن سلالة أبيه الأول موليا فكره شطر الكمال، مسخرا عقله لإيقاف آلة القدر و إعمال آلة القوة والتحدي؟ لا يدرك الإنسان أن ما سيخسره ويضيعه جراء هذا التكبر هو مقدار أضعاف ما يجنيه ويربحه. وما تساؤلات الأديب الراوي إلا تهكم إزاء عالمين وضع إنسان اليوم - الذي كان يوما سليل القرود - 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 هوة بين إنسان أمس 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 أمس، علما أنه لم يزد أن تراجع عن إنسانيته منذ نشأته الأولى 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 تحتل 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:

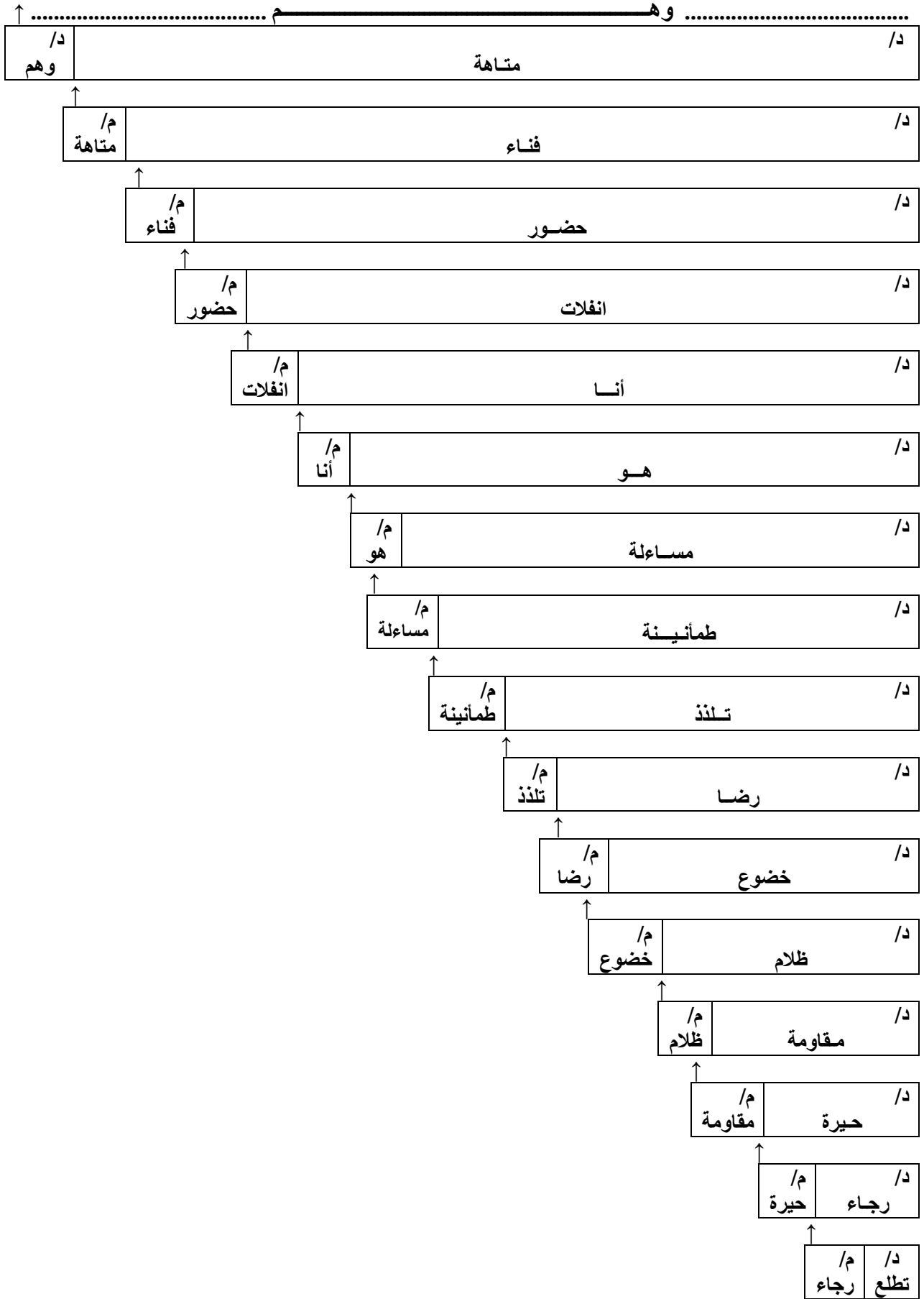


نستنتج أن مسار رحلة الدوال المدروسة في المقطعات السابقة خضع لحركية مستمرة قوامها الانتقال مما هو سطحي إلى ما هو ضمني، فكما تحيل دوال النص الحكائي إلى دوال خفية، فإن دوال النص التأملي تحيل بدورها إلى دوال أخرى لا تقل خفاء وإيحاء. ويمكننا أن نعيد تمثيل كل ما أوردناه سابقا باللجوء إلى آخر الموحيات في كل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

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| 1. تمر..... تطلع | 2. شمس..... ظلام |
| 3. كلام..... خضوع | 4. طيور..... مقاومة |
| 5. لامبالاة..... حيرة | 6. نحن..... هو |
| 7. اثني 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 دفيئة 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 بإحدهما ليجعل من مسار حياته شبه خرافة أهم صبغة فيها الحقيقة.

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



عمد ديب في هذا النص الأول إلى إعادة صياغة أسطورة السيمرغ المقتبسة من التراث الفارسي و إعادة بعث واحدة من إحدى قصص الأدب الصوفي المصورة لعلاقة الإنسان بالله، و هي علاقة يرى فيها العطار و غيره من المتصوفة أن الإنسان " مكون من جسد ينزح إلى الشهوات و العودة إلى أصله الخسيس، و روح نزاعة 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، وبحابب 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) يردددها وهي مزاعم ملغية لحنمية 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", n° 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

المبحث الثاني:

تشظي الدلالة

في نصوص

“سيرة مرثع” وتحويلاتهما

“ كنت أحب أن أحب
وأن أنشر حي على كل الكائنات دون
أن أستثني من ذلك الأشياء ”

(محمد ديب، " لا يـزـة"، ص.185)

إلى جانب نص " سيمرغ" يحوي مؤلف ديب على نصوص أخرى كثيرة تدرج 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 نمح 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 موضحة يعترئها 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 والاستمرارية، 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 "بمجرد 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 intempetive 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 مُحصنة من كل أذى. أسير عبر الطرق 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 انمحاءها يصبح الفضاء ببعديه المكاني والزمني " 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 علوها 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 و قدسية 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 ", n° 74, 2001/4, p. 54

³ - Ibid.

* - تبدو البلاطة المشخصة 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 قناعة:

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 لـ "آثار" هو "إلهام" على خلاف دال "مدن" الموحى إلى وضع "خراب" ثقافي يصيب المدن الميته 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 فوراً. الرحيل بأقصى سرعة"³.

والرمل باعتباره عنصرا من عناصر الصحراء، أو بالأحرى مرادفا من مرادفاتهما، 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 المنيعه 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, du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan 2004, p. 271

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

أنقاض الرمال. فكان بالراوي يقابل مشهد قسوة الرمل بمشهد عطفه على الأم و رضيعها. وكأنه يشيد بأناس من بني طينته لا يتنازلون عن مساكنهم ومواطنهم - على خلاف الأمريكان - إلا إذا تدخلت يد القدر لترغمهم على الرحيل. 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 استذكارا 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 و ثراء رصيده وأصالة تاريخه.

وفي نفس سياق البحث عن الذات يستعين ديب في نص " اللون الأسود) (La couleur pire) بعلامة جديدة هي الرسم، حيث يضعنا إزاء لوحة زيتية متداخلة الألوان من ابتداء عين حالمة ومتأملة هي عين الفنان الذي يدرك أكثر من أي شخص آخر مقدار حاجة الإنسان إلى بصيرته للاقترب أكثر من ذاته: " (...) للوحة زيتية شكلتموها أنتم، فينظر إلى تلك اللوحة المعروضة أمام عين دائمة الحضور، عين كاملة 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 "الطلمس" عبر شخصية الراوي الذي يقول مناجيا الكتابة المتوارية في الحجرة الأثرية: "و أنا الآن محاط من كل صوب، يستنشقي الفراغ. أيها الفراغ الذي لا قاع لدالاته: كلمة واحدة، إذا ما تهجيت 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 " أكثر أساليب الاستعارة"¹ إيصالاً إلى حالة الاستبطان التي تعني عند الراوي " الاندفاع وراء الذات"² و ولوج عالم الرمز الذي يفضي دوماً إلى حالة اصطدام " بلغز الموت والمصير الإنساني"³ الذي يبعث على الحيرة ويحمل على التساؤل: " عيونكم مفتوحة، تنتظرون وترون أنفسكم وأنتم حاضرون في المشهد الذي تنتظرون إليه. أنتم في موضع نظركم بالداخل والخارج، موضع لا هو قريب ولا هو بعيد، لكنكم تتخذونه موضعاً للنظر إلى أنفسكم الناظرة 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 وجهاً 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 أيضاً بمبدأ "التساؤل قبل تخطي العقبة"⁵.

في كل الأحوال يفتح لغز الموت عند الراوي مجالاً للحلم والنظر إلى النفس نظرة تنسي رتبة 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 حاضراً فيه"⁷. فيكون الحلم في مثل هذا الموضع حاملاً لدلالاتي الاستنكار والاستشراق اللتين لا غنى للأديب "الغارق في الغيم"⁸ عنهما و اللتين تحملانه على تخطي الواقع والاستسلام لصورة الظل: "مهما يكن فإننا كل ثانية هنا وهناك بين الحياة والموت. رجل هنا و رجل هناك على حافة خط الفصل. وكلما فكرنا قليلاً كنا أول المتعجبين من استمرارنا في الحياة. كما أفترض ألا نصدق بأننا متنا بمجرد أن ننهي رحلتنا الكبرى. سواء أ كنا أحياء مؤجلين أو أمواتاً مؤجلين: ألا ننتقع 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 - مورييس بلانشو، 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 ننفطع عن كوننا من نراه يحلم ومن يرانا ويعلم بحلمنا مع بدهاة 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 الكتابة 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 عمله الإبداعي، ومن ثم ستتولد ثنائية "الكتابة والموت"⁷ المقترنة عند جاك دريدا بالحضور والغياب: "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 غاب مؤقتا أو مات"⁸.

وصورة الظل هي أنسب الصور التي توحى عند الراوي بتحقيق "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 لحداني، 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 complètes, 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 مركز الإنماء القومي، مجلة "العرب والفكر العالمي"، العدد العاشر، بيروت،
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 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 وتتبعث 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 ينفى 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 المضاف عليها من "مجال الأذهان ولا من مجال الأعيان"⁸ بل سيكون من مجال القلب الذي يضيف عاطفة على تلك الذكرى فيجعلها ذات لون إنساني: "ذكرى لا لون لها لكن لا ينقصها بهاء. ستعملون على إعادة بعثها والعيش معها في رحاب ذاكرة منفعة"⁹. قد يكون في لجوء ديب في هذا النص إلى المرسوم قصد تقريب دوال "الأدب" و "الحلم" و "الظل" باعتبارها "عوامل 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 تعبيرى"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 تجديد صورته و الانفلات من ذاته من أجل تأكيد ذاته"⁵. وتلكم هي دلالة البحث عن الذات المستوجبة ولوج عالم الذات التي ضمّنها ديب نصه الإطار، والتي توافق على صعيد الإبداع "كتابة بدون «الكتابة»"⁶، أو بالأحرى "غيابا خاصا بالكتابة"⁷ وحضورا دائما ومستمرًا 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 لجملة الموصوف بالعناد والتناقل 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 لحداني، 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 ديغو - 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 نسا آخر وباعتبارها شيئا آخر في النص"⁴. أما تجسدها من حيث اعتبارها نسا 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.afa.asso.fr, 2007

لكن لا نستبعد أن تكون "لعبة الكلمات (Jeux de mots)"¹ التي عمد ديب إلى ممارستها في وقاته الست عشرة لعبة تسعى " للبحث عن خطاب آخر (...) يقع على هامش الخطاب المؤلف"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 توحى 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

" سريالية"⁸ شرع ديب في إرساء معالمها بداية من 1966 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 نضه 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 فيمكن -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 تخدم أبدا، ستستمر في الزحف بغير هدى في خفاء وعمق "2. وهو ما يوافق الذات القاهرة والذات المقهورة: " 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 وفضاعة، وهو ما 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 إيغلتنون " 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 تتبني 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 ورفضاً 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 متحررة منه 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 شبيهاً بمشهد المتحف الافتراضي الذي نستتق منه دلالة انقراض العلاقة الإنسانية، فيقول واصفاً ذلك الزوج الوحشي: " قطعة جميلة موضوعة في متحف البشاعات الذي تبقيه الطبيعة مفتوحاً كنموذج صالح لنا"⁹.

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

¹ - لأن تورين، م.س، ص. 164

² - تيري إيغلتنون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة نائر ديب، ص. 164

³ - م.ن، ص.ن

⁴ - Mohammed Dib, op.cit., p. 44

⁵ - تيري إيغلتنون، م.س، ص. 167

⁶ - تيري إيغلتنون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة نائر 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 (كوميديّة) عديدة " مكتوبة على الطريقة الإغريقية ومطبوعة بصبغة أخلاقية"¹.

يعود الراوي إلى ذلك الشاعر فيعلق على إحدى مقولاته قائلاً: " 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 الأبّي: أنا إنسان"².

ويبدو أن الراوي قد أراد أن يتخذ من أشهر مقولات تيرانس مبدأ رجوع إلى الذات الإنسانية و " تحقيق"³ لها، وهي المقولة التي أنهى بها نصه ليرفع بها صوت القلب الرامز إلى موطن المشاعر الإنسانية وإلى الدواء الناجع الذي لا بد منه لاستئصال " داء"⁴ العنصرية التي لا تقبل أوصافاً حسنة أو سيئة بقدر قبولها الاستنكار والتنديد، ولا تقف حكراً على طرف دون الآخر، فما يُضمّره العنصري هو ما تضمّره الضحية. فالتعارف مع الذات يستلزم تعارفاً مع الآخر وهو ما لن يتحقق إلا إذا استعاد الإنسان هويته الإنسانية التي أضاعها بيده وأعاد " التفكير في مشروع الإنسان"⁵ مقابل " النزعة ضد إنسانية"⁶ التي حولت ذاته إلى " مخلوق السوق"⁷ القابل للتشبيء 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 طريقاً نحو الإنسانية الحقّة.

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، أو هام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ص. 166

⁸ - محمد سبيلا، م.س، ص. 105

وليقرب ديب صورة الإقصاء المتولدة عن العنصرية ورفض الآخر يضعنا في نص " الزائرة التائهة " (La visiteuse égarée) إزاء مشهدين متكاملين: مشهد الكناس " 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 شبيهه 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 هنا في عاصمة الدنيا لا في إفريقيا " ².

أما المرأة الغريبة فينم حوارها الداخلي عن حالة تيه ألم بجسدها وعقلها: " إنني 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 اقتترف في حقها أو بما اقترفته هي في حق نفسها: " وما ينبغي فعله سوى إعادة المحاولة؟ الابتداء من جديد كغيبية. الصعود والنزول ثم إعادة الكرة. إيجاد الممر. أين أنا؟ لا وجود إلا لهواء في كل مكان ومن غير الممكن الذهاب بعيدا. قد يكون ذلك هو ما يسمى بالمنفى. ولما جئت، أنا، إلى منفاهم؟ " ⁴.

يشارك الكناس الأسود والزائرة التائهة في كون ذاتيهما ذاتا معبرة عن " وضع مكومي الأفواه ممن حرم عليهم الكلام " ⁵ لا لعجز كامن فيهما إنما " لآخريّة (غيرية) معمرة " ⁶ لا مجال مجال أمامها لفرض الذات أو تغييبها تغييبا كاملا. فمن حقنا التساؤل عن دوافع انشغال المرأة الغريبة بأمر كناس منسي مغيب لا همّ له سوى جمع الأوساخ و الأوراق؟ أرابط عرقي يجمع

¹ - Mohammed Dib, op.cit., p. 56

² - Simorgh, p. 157

³ - Ibid, p. 61

⁴ - Ibid, p. 63

⁵ - تيري إيغلتن، أو هام ما بعد الحداثة، ترجمة تائر 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 الغربية؟

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 الكناس 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 الكناس 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 أنتشرف بمعرفة مصنع أولئك الأناس الآليين. إن كانوا من أمثالك فلن أذفع غاليا.

- نعم، نعم سيد، الكل مثلي.

- صالحون للتباهي، صالحون للرمي في الزبالة"⁷

لكن رد فعل الكناس الإفريقي تجاه ذلك الإقصاء وتجاه استفزازات المخلوق الآلي يحمل دلالة المقاومة بقدر ما يحمل دلالة الخضوع، " ففي حركة الحصاد المهيبه"⁸ التي يُقدم عليها

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

² - Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempetive voix recluse, p. 109

³ - Ibid, p. 106

⁴ - Ibid

⁵ - Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempetive voix recluse, p. 105

⁶ - Simorgh, p. 60

⁷ - Ibid, p.p. 59-60

⁸ - Ibid, p. 60

لجمع أوراق الطمبولاً* التي نثرتها الآلة الناطقة، في كل مكان من شارع كليشي (Clichy) الواقع بباريس، استرجاع لـ " الحركة المهيبة لبذار" 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 بذار راح يسرع الخطى ويزيد من وتيرة عمله كيلا يدركه الليل في حقله، و بذار راح يسرع الخطى ليحصد أوراق الطريق مكدسا آلام الاغتراب ومنتاسيا ظلام الغربية التي غمرت حسه وأثقلت فكره. فما أراد 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 والعاكسة 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 غيرت البلد، وأنا نائمة. أحس أنني سأواجه مشاكل هوية" ⁴. وهو ما يدفعها إلى الهذيان الذي يبدو في مظهره الفعلي رد فعل حيواني إزاء واقع التمدن المفروض عليها: "كل هذه النظافة ليست بلدي. أتجول فوق جدار* الهواء الذي لا يمكن اختراقه. أذنسه، 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 إحدى ساحات مدينة جاربير (Jarbher) الفنلندية رجلا يروج لسلعته المكونة من أشياء كثيرة، بما في ذلك "مخ الكتروني"، والذي يرمي أوراق الطمبولاً بصورة عشوائية غير مكترث في ذلك بالكناس. وما يميز هذا المشهد عما هو في "سيمرغ" هو وجود شخصية شاهدة عليه و رواية له هي شخصية "عيد" التائهة تبيها أوسع دلالة من تيه الزائرة. يقول "عيد" واصفا المشهد وواضعا صورته داخله: "... بينما يتقدم كناس خطوة خطوة عليّ أن أتتحي جانبا كي أدعه ينظف الأرض مما تراكم فيها من أوراق(الطمبولاً) في حركة واسعة النطاق لكنها مريحة. بعد الأوراق الأولى، الملقاة عشوائيا والتي أنهى كنسها، تلي أوراق أخرى. لكنه يتولّى بعيدا مثلما جاء، جاعلا كناسه تتجول كالمحش خطوة خطوة. وأنا أتظاهر بنسيان أفكاره 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 ومكتفا 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 الغربية في مظهره القولي: "انزواء في الجنون"¹، ويمكن أن نلمس ذلك في " رغبة المرأة الأجنبية الممتزجة مع الرغبة في الوطن"²، لكنها رغبة تخفي دلالة " البحث عن ذاتها و عن حقيقتها الخاصة"³ وسبيل ذلك البحث الاستئناس بفصول الطبيعة تذكرنا لفصول العمر ونسياننا لحاضر الغربية وواقعها :

" ربيع معك أزهر

لكن يا صيف معك أبيع

خريف معك 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 عينايا سأعاد إلى الوطن (...)"⁵؛ قد يكون رحيلاً استشفائياً 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 " تعبر الجنون و تعقد صلة أخرى مع الواقع"⁷، فهو من هذيان المبدع الناجي من المرض و الاضطراب، أي أنه " هذيان يمنع الوصول إلى الجنون، بالمعنى اللفظي للكلمة، ذلك لأنه يلغي مؤقتاً الهوية اللامعقولة الفاصلة بين ذلك العبور وما يمثل وجهاً مماثلاً له أي الكتابة"⁸.

كما يقول في "الطلسم" واصفاً المتاهة المتولدة عن الحجر الأثري (الجنائزي): "كأن اللوحة شربت كل دلالة و هوت بصورة معنوية مطلقة إلى حالتها الصخرية. أصطدم بجدار أعمى. أبحث عن منفذ. و أنا أسعى لفهم الهيروغليف... ماذا جرى؟ أكون 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 - Beida Chikhi , « Un divan pour en finir avec l'absence, ou Le temps retrouvé dans le roman algérien », In " Romansk Forum ", n° 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 أنتم لا يساوركم الشك في ذلك. حتى إذا ما علمتم ما يودونه لكم و من هم وكيف ذلك، سيغير 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 للمنفي الذي يرمز بدوره إلى " الذات «الإنسانية» 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 كالقصيدية 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 تتطوي 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 أصغر نصوص 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 بالتنفج على العرض الذي يقدمه الرجل.

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

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

3- تيري إيغلتن، أو هام ما بعد الحداثة، ترجمة نادر 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), n°3, Université de Rouen, France, janvier 2004, p. 188

ينطوي هذا النص - كما قلنا - على دلالة الإقصاء التي سبق و أن استتبطنها 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 " اللتهام " 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 " اللتهام "، من بين ما يرمز، إلى السلوك المتخلف لرجل راح يقم 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

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.

مثلّ 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 " النظر إلى المرأة كذات مستقلة"³.

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

ولا تتحصر صورة إقصاء الآخر، عند ديب، على الصعيد الفردي بل تتعداها لتصل إلى صعيد الدول مترجمة هيمنة يمارسها القوي منها على الضعيف. وهو المظهر الذي تساءل حوله في نص " عولمة، شمولية ولكن أيضا؟ (Mondialisation, globalisation mais encore ?) "، حيث راح يكشف عن الوجه الحقيقي للعولمة ويجعله مرادفا للخداع 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 الإنسان وفق " إيديولوجية ليبرالية جديدة"⁴ همها الأكبر جعل الإنسان ينساق وراء سلطة المال المخلة بالتضامن مع بني جنسه، والمزعزعة لنظام حياته الاجتماعية.

¹ - Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempetive 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 تتعد عن معاني الهيمنة والتوسع، غير أن الأطماع في حالة أوروبا لا تعدو أن تكون امتداداً لأساليب الماضي من حماية و انتداب واحتلال واستعمار. أما في حالة أمريكا فالأمر مختلف إذ تنتهج أسلوباً حضارياً لا يفرض عليها " أن تجبر أياً 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 الغلبة يستجيب في حالة ديب " لإيديولوجيات طامعة في السلطة " ⁵ وساعية لتوحيد " القدر الإنساني " ⁶ استناداً 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 " الحداثة " الذي يرادف في النص " الحنين "، أي التطلع إلى الجديد وإلى " ما لم يحصل وقوعه بعد " ¹⁰، والذي يلحقه الراوي أيضاً بدلالة مجازية وردت في صورة شعرية: " موطن كل الأحلام " ¹¹. و كأن به يقف موقف الساخر من إفرازات العولمة التي توهم الإنسان بالحرية وتدفعه إلى الحلم وتخريه

¹ - Ibid

² - Ibid

³ - Ibid

⁴ - عبد الرحمن بن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر 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.
وكان 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 الأمر " ³؛ وتقلب الموازين جراء ذلك لنصبح إزاء إنسان
مشيء وآلة مؤنسنة. والتطرف هاهنا مرادف للإقصاء أي " رفض الآخر و احتقار القيم الكونية
العامية " 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 لرتانة العولمة، والله 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 أحرق بها " الخطر الشمولي"⁵، على حد تعبير ألان تورين، من كل جنب.

يضعنا ديب في نصه إزاء " التهديد الشمولي"⁶ مواصلا استكمال صورة " المغامرة الإنسانية(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 " يوحدها مع العالم ومع أنفسنا"⁸، لكن للكاتب عبر رحلاته المتعددة وعبر مغامرة الكتابة " نية في نزع المركزية عن مسألة الهوية بتحقيق مواجهة بين الغالب والمغلوب"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 هياث إنسانية كثيرة، والذي يصف نفسه ويصفه الراوي بكثرة الكلام و غرابة الأطوار وحسن المنظر وبهاء الطلعة، وكذا بالجرأة والصراحة. وتستوقفنا تلك الشخصية من حيث كونها محدثة الراوي دون انقطاع: " ليس من

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

² - عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات 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 تضمها 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. أهنالك من يرغب في أن أكون شيطانا، فليكن، سأكون كذلك. وأنتم أيها الناس الطيبون سيكون من السهل عليكم أن تحملوني عبء كل الآلام والمساوى أو على أقل تقدير، عبء كل أحرانكم. لن أجعلكم محل اتهام. تتوفر في قدرة الإلهاء التي يبحث عنها كل واحد منكم و تودون التمتع بها. كلفوني، كلفوني كيفما شئتم بكل الخطايا، ستعتقون حزبي. مستعد أن أتحمل اللعنات والخزي. لقد اخترت أن أكون بابا تأتي منه الفضيحة. وأنتم أيها المغفلون لو تعلمون مقدار العون الذي تمدونه إلي! أعترف أن ذلك يستجيب لرغبتني ويدعمني في مشاريعي ويعزز، بكل تأكيد، ثقتي في نفسي. كنت أبحث عبثا عن أفضل منتصر في 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 تحقيقها فيمن يلتزم برفع راية الشر، وهي الراية التي سلمها ديب لإحدى شخصياته لي رمز بها إلى النفس الأمانة بالسوء وهو ترميز يبدأ من دال " الدليل " الذي يعكس وضع إنسان اليوم الذي اعتنق " صفات الخسة 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 روعي 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 ما هو من " 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، وها 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.

يقترّب الدليل الذي اتخذه ديب رمزا للنفس الأمانة بالسوء من ميفيستوفيليس (Méphistophélès)، وهي شخصية الشيطان التي رمز بها الأديب الألماني غوته بدوره إلى مصدر المعصية والخطيئة، و التي قال على لسانها شارحا 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 ومساومتها 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 الأمانة بالسوء لتصبح في النهاية محل شفقة؟ أم أن دخول أدلة غوته 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 لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 42

9- م.ن، ص.ن

10- حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 25

إن في النص ما يدل على تعاطف الراوي مع شخصية " الدليل " الموصوف بأنه " صديق مدهش وساحر "1، وبأنه " فائن "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 " تفرغ وصب لما هو دنيء عبر الكلمة المضطربة "7.

يصلح إذن أن نقول مستنتجين، إن للشر دلالة رمزية في نصوص ديب توحى 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 مت " (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 تتحل أوصاف وسلوكات شخص آخر انتحالا ساخرا، وهي الدلالة التي نفترض أن تقف وراء دال "مستنسخ" التي نجد لها مدلولاً 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 صورته 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 تصوير 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 وأخطرهما 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.

⁵ - Mohammed Dib, op.cit., p. 173

⁶ - Ibid, p. 132

على غرار الشيطان - في مشهد عصيانه للخالق - إلى الترفع عن سلالته 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 (...) وهو ي إلى أسفل سافلين "5.

اقترن دال " الاستنساخ " في بداية النص بدال " المعجزة "6 الذي يفترض أن يكون في دلالاته دلالاته العلمية " خلقا لكائن بشري مماثل لكائن بشري آخر حيا كان أو ميتا "7 ليقترن في نهاية النص بدال " الإشفاء "8 الذي يعني في دلالاته الفلسفية استخلاف العرق الأوروبي ولو كان ذلك على حساب الأعراق البشرية الأخرى المعمرة للأرض وهو ما يعني في قاموس الإنسانية - إن صحت العبارة - " اقتراف جريمة 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 وهو ما نفترض أن يجسد فلسفة تساؤلية لما يبدو " علامة أساسية لتدرج داخلي للوعي "10 عند ديب، وهو ما يمثل طوباوية أساسها حلم " برجل المستقبل المتشعب بأساطير الشرق والغرب والمدرك بعمق لتاريخ العقل الإنساني إلى حد يكون

1 - Simorgh, p. 174

2 -Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempetive 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 الممكنات¹، وكلها دلالات إنسانية صاغها ديب ضمينا 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 الساخر². 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 بايعاز 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 أتكلم³. فتملك الطفلة من هذا المنطلق فضاء رحبا من الخيال، فهي على حد تعبير ديب " ملكة على عالمها الخيالي⁴ *.

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 لتتوب 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 الحديقة⁵."

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 المغربية". وهي من جملة ما صرح به في آخر مقابلة له جمعته بمحمد الزاوي عام 1998 والتي تم نشرها في كتاب "الجزائر، أصوات في الزويدة" (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) " أكثر عمقا 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 أمطار شبيهة بتلك التي سكبتها الطفلة ليلي بيل (Lyyli Belle) في 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 فوقني"³.

ومهما يكن من أمر فإن في استعارة ديب لدال " المطر" ومقاربتة بدال " الدمع" ترميز إلى دلالة النقاء المتولدة عن الحالتين، فمثلا 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 المتأنية عن وضع الشقاء (الفراق) وهو سر يسعى العمل الأدبي لإظهاره 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 " امتزاج ما هو مثير وما هو هو مألوف"⁷ في عالمها الرحب، وهو ما يوافق خاصية مشتركة بين الأدب والحلم والهديان 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 " تيهها 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 لحداني، 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 ملك 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 قابلية إخضاع أدلتها للنفي و الاستفهام لتكون دلالاتها المستترة مستجيبة للصيغة الاستفهامية البارتيية: "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 يسترجعه الراوي في ماضيه الطفولي على وجه التحديد هي ذكريات المدرسة في طورين: طور التلميذ وطور المعلم، لكن دلالة الأسي هي ما يلصق بتلك الذكريات وهي دلالة متولدة عن حالة البؤس والحرمان التي صبغت حياته و حياة 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 الاختبارات، ولا القسم، ولا الالتصاق بمقعدي لساعات دون الكلام؛ وإن لم أفعل ذلك فبههدف الانصراف وتحمل لظمة 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 إليّ بمثابة جدران زنزانة"¹.

لكن دلالة كره الراوي للمدرسة لم تكن لتطال معلميه الجزائري والفرنسي اللذين كانا على حد سواء- نموذجاً للمعاملة الإنسانية والتعليم المجدي، مما ولد عنده عاطفة حب وإعجاب مقابل أجواء "الشر والحق" ² السائدين في المدرسة، أي داخل ذلك الفضاء المكاني الذي إذا افترضنا أن يكون "صالحاً 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 دلالتين "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" عموماً ومن نتاجهم أسلحة للمعركة وسلاحاً قوياً يفتح طريق الحرية"⁵ والمساواة بين أفراد المجتمع الإنساني.

يظهر ذلك الموقف الراض للمدرسة الاحتلالية على حساب إنسانية المعلمين في الاستثناء الذي أقامه الراوي لما هو مقبول فيما هو مرفوض: "... كنت أغتم فرص الغياب كلما كان الأمر ممكناً دون أن أجلب لنفسي متاعب، وكنت أفعل ذلك بشكل خاص في أيام الاختبارات، ومع ذلك فقد أحببت معلمي الأهلي منهنما و الفرنسي، وما تزال صورة وجهيهما عالقة في ذاكرتي رغم افتراض وفاتهما منذ مدة طويلة"⁶. ويقترّب 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، فالיום يوم المولد النبوي. إن أعيادنا غير مسجلة في تقويمكم، لقد أحسن الرفاق صنعا إذ لم يأتوا. لقد كنت واثقاً 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، فجنّت وحدي. سأسلم ورقتي بيضاء. لقد جنّت 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 Djazair). لا أحد كلمنا أو أعطانا الدلالة أو المعنى التي تتطوي 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 وتوجت بإكليل نورها."⁸

¹ - كاتب ياسين، نجمة، ترجمة محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1987،

ص. 232

² - Abdelkadir 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 المحتلّة 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 لقتل 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 المغربي إنما وفق صورة حقيقية "³ باحثة عن " هوية عميقة "⁴ تسعى 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 أعطيتي 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 وانسأه"².

ويفترض ديب في آخر كتبه أن يكون مصدر ذلك العناء جودا 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 ديوجو (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 بالالتزام على شتى الأصعدة حضورا في " الشجرة ذات القيل (L'arbre à dire) " 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 dire, Éditions Albin Michel, Paris, 1998, p. 192

و "الصحراء" و " الذات" - " مرآة لإبداع الكاتب "1 عاكسة " لعالم ديب الداخلي "2 وحاملة لانشغالات الأدب الجزائري خصوصا و الأدب المغربي عموما التي أوجزها جاك نواري (Jacques Noiray) في أربعة انشغالات: " يحدثنا دوما عن الباطن والتساؤلات الكبرى والمضايقات الكبرى التي تمثل قاعدة الإشكال في الشخصية المغربية المشتركة"3. لا يبتعد هذا النص المقرب - كما أسلفنا الذكر - في قلبه من السيرة الذاتية عن دلالة البحث المستمر التي مهد لها ديب في نصه الإطار فيما يمكن أن يعد " رجوعا إلى الذات "4 وتطلعا إلى " الحقيقة وتصالحا للإنسان مع ذاته"5، وهو ما لم يكن ليتحقق لو لم يقدم على " مغامرة أدبية 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 حدتها، حيث تتمسك منى بموقفها في اتباع قاتل والديها وأخويها رغم التهديدات الموجهة إليها. فليس أمر القتل هو ما يفزعها ولا أمر اصطحاب القاتل إنما بقاؤها وحدها هو ما يفقدها نقتها بنفسها.

ويتجلى تحدي 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 - مورييس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعيد العالي و عبد السلام بنعيد العالي، ص. 41

⁹ - Simorgh, p. 177

أن في تشبيهه منى لقاتل أفراد عائلتها بذابح الدجاج دلالة على سهولة وسرعة استيعابها لدال " الموت " الذي يرمز من حيث هذه اللغة الصيبانية 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: " أريد الذهاب معك - لا أريد البقاء لوحدي"¹. فدل " 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 لـ " 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 لـ: " عتبة الاضطهاد"⁴.

لكن المفارقة التي يلمسها القارئ في نهاية النص هو أخذ شخصية القاتل بيد الطفلة منى إذانا بميلاد شعور الشفقة في أعماقه: " يصل بكل سرعة، يمسك بيد منى ويحملها على اتباعه"⁵. فدلالة الإنسانية المتولدة عن موقف مواجهة منى لمن اتخذ 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 يعترى 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 أخيرا 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 إفتشاه ليجعل منه طريقا آخر لولوج عالم الطفولة الأبيض الذي تكون لغة الطفل فيه أداة - على حد قول نجاه خدة - " للعثور على مفتاح الأحلام الذي يساهم في تحقيق 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 تتضب 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 المألوفة قصد تحرير " كلمة مكبوتة"⁴ وكذا " 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 كراو من الدرجة الأولى. أما الدور الأول فهو يعكس شكلا من أشكال " التفاعل النصي"⁶ مع نص أدبي قديم على أساس " 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 intempesive 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 الإحياء المختلفة"⁵ المقترحة في النص.

كما يمكننا الحديث عن بعد إنساني للميتانص عند ديب في إطار تعليقه على مشهد امتثال البنت أنتيجون (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 يوحى عبر تساؤلات كثيرة إلى " حتمية جمالية وفكرية"³ ينبغي تحقيقها في عمل أدبي لا يزال مستمرا في تكوينه، وهو ما يوافق " المسار الرمزي للكتابة"⁴ الذي افترضنا أن يكون مجسدا عبر آخر* مؤلفات ديب.

ما نحن بصدهه إذن في هذا النص هو - على حد قول نجاه خدة - " رحلة مسرحية ولدت في إمبراطورية المكان البعيدة ليقوم كاتب جزائري باسترجاعها وتحويلها (...). وما ذلك إلا دلالة على استعداد روعي 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 علاقته التناس 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 الإنساني¹. أو بالأحرى تعميق حفرة الكتابة أو التساؤل الدائم عن الماضي و حاضر الإنسان.

يبدو ديب في هذا النص مستكملاً 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 انبعائه.

ولا يحيد الراوي في نص " باباديامانتيس (Papadimantis)" عن أسلوب القراءة التحليلية المنتهجة في نصه السابق، لكنه يكتفي بتخليص عملين للأديب الإغريقي المحدث ألكسندروس باباديامانتيس (Alexandros Papadimantis) (1851-1911) ممارساً بعد ذلك قراءة نقدية عليهما ومشيداً بطريقة الكاتب الفريدة في الكتابة. كما يخوض في الجانب التنظيري حيث يتحدث بإسهاب عن المسكوت عنه باعتباره مظهراً من مظاهر توليد الدلالة في النص الأدبي .

يبدو الراوي وهو يصف ويقرأ عملين لباباديامانتيس أنه بصدد ممارسة " نشاط 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

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) متقنة 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 وحدثته. لا أعتقد أنني قرأت أبدا ما يضاهيه. إنه نموذج كتابة لا سبيل لإلحاقه بأي نموذج آخر "⁴.

فالطابع الحوارى لنص باباديامنتيس مع نصوص من سبقوه ونصوص معاصريه هو ما يسترعى انتباه ديب ويستدعي إعجابه، ذلك لأن الحوارية - التي تبناها هو أيضا في عمله هذا و أعماله السابقة - " تقدم عالما مفتوحا على التطور و التأويل "⁵، كما تسمح " بامتداد لذات الكاتب في مرآيا ذوات (كتاب آخرين) "⁶.

ونلمس انشغال ديب بعمل باباديامنتيس انشغال الناقد الذي يبدو كأنه " كاتب يحس بأن اللغة قضية "⁷ محورية في الإبداع وهي اللغة التي تتراءى في صيغة رموز: " بريشة باباديامنتيس تصدر رموز من تلقاء نفسها "⁸. ذلك هو ما قاله بخصوص رواية " البنات الصغريات والموت (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 لحداني، 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 لحداني، 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، على أكثر من صعيد في هذا النص

النص

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 النص (التي لا تعدو أن تكون " أخدوعة"² (Leurre) على حد تعبير تعبيري جوليا كريستيفا) محطة أولية لإعادة توليد الصيغة المضمره 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 الدارسين، فيقول أمبيرتو إيكو (Umberto Eco) معرفا المسكوت عنه - وهو مصطلح استعمله ديكرود (Ducrot) - :
" المسكوت عنه مدلول لا يظهر على السطح"³.

يكون المسكوت عنه من منطلق ما قصده ديب عاملا في الإبداع وحافزا على القراءة التقييمية، 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 حيث إنه " نسيج من المسكوت عنه"⁵، وهو ما يعيد إلى أذهاننا صورة العمل الأدبي الحقيقي في أنه عمل " يكون المعنى فيه ضمنا 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 Bouzahr, 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 باباديامنتيس من تلك الخصوصية ما لم يجده عند سابقه من أمثال سوفوكليس ويوربيدس وإسخيلوس، وما لم يجده عند معاصريه، وهو ما جعله يحظى بسمة التميز عنده: "يسكن ذلك المسكوت عنه بدرجة كبيرة باباديامنتيس اليوناني الأصل وكذا عمله، وهو ما يمكننا الكشف عنه"¹. فكأن الكتابة التي يريد بها ديب هي "كتابة ينفذ المسكوت عنه إليها بقوة"² مما يفسح المجال للقارئ لاستنتاج 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 بقضية الأدب، وما تتطلبه القراءة هي كتابة تكون للغة فيها سلطة على كافة المستويات.

للقراءة التي مارسها ديب على أعمال باباديامنتيس عبر ميثانص 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 ظلها 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 استنتاجها 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 الدالتين قائلا: "لا قيمة لذلك المفهوم المزوج (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، التفكيرية- 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 نظرتة 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 والاستتساخ والإرهاب فإنه لا يبتعد أيضا عن دلالاتي " 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 وما هو متحرك، وبين ما هو قريب وما هو بعيد، وتم ذلك عبر "مكونات واقعية وتخيلية"¹ ذات صلة وثيقة بالحياة. فبدأت 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 فبدأ ذو "رؤية متألمة ومحللة وناقدة ومبتكرة"⁴ وبدأت 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 بسريرية 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 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 لحداني، 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 لحداني، 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

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

⁸ - آن روبرول 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 نصوص ديب فإن " 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 والاستتساخ 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 التساؤل الآتي: " أليست الذات هي ذات و آخر 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 مشغلة في نظام حركي أساسه البحث المستمر عما

¹ - عمارة ناصر، اللغة والتأويل، 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 - ترفتان تودوروف، « مشكلة الذات/ والآخر»، ترجمة مركز الإنماء القومي، مجلة "العرب والفكر العالمي"، العدد

الخامس، بيروت، شتاء 1989، ص. 153

⁸ - عمارة ناصر، اللغة والتأويل، 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 ما يمثل 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 بـ " كتاب الأنا (Le livre du moi)"5 أو ما اصطلحت عليه كريستيفا بـ " 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 جدلاً محتملاً بين الحادثة وما بعد الحادثة في
"سيمرغ".

الفصل الثاني:

المروية والكثافة

في "سيمرغ"

" 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 الراضة للهوية يمكننا الحديث عن تراوح لموضوع الهوية عند ديب بين تصور حدائي يقبله وتصور ما بعد حدائي يرفضه، وهي المسألة التي ستشكل موضوع مبحثنا الأول.

ومتلما 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 إبداعه 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.

المبحث الأول:

الهوية المنسجمة و الهوية المتشظية

" يتزعج 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 حضوراً مضطرباً 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 باحثاً 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 تعارضاً

¹ - سليمان الديراني، ما بعد الحداثة: مجتمع جديد أم خطاب مستجد، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

آخر على صعيد الممارسة الأدبية عند ديب قوامه مقابلة- في عمله هذا - ما هو حدثي بما هو ما بعد حدثي، وهي مقابلة تتيح المجال للقارئ في أن يتساءل عن مظاهر ذلك الجدل الذي أراده ديب " نموذجاً لحالة تفتت الإنسانية وتناثرها شظايا "1، والذي أراد أن يمنحنا من خلال " سيمرغ " نموذجاً " للأدب الذي يقاوم بطريقته "2 ويرافع لصالح إنسانية باحثة عن ذاتها. سنكتفي في رصد مظاهر ذلك الجدل الفكري الذي طال فكرة الهوية بالوقوف عند طرفي ثنائية (الانسجام والتشظي) باعتبار ما فيهما من عناصر تمت بصلة إلى معالم هوية حدثية وما بعد حدثية، وفق هذا الترتيب.

• الهوية المنسجمة:

كشف ديب ما من مرة عن هويته التي لن يصعب على القارئ تحديد أبرز معالمها استناداً 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 جزائريين "4، " الأدب الجزائري "5. ففي مثل هذه العينة، وفي عينات أخرى، يظهر تمسك ديب القوي بالمبدأ الحدثي 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 العنمة في الذات الإنسانية "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... المعاقبة، 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 أمني 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، 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 متفقين و مبدعين حول ما يحدث بالجزائر"، وكان ذلك في مارس 1994، بمقر فنك (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 تضيئها 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 شفاقة ولعوبة مثلما بينا ذلك آنفا*، كما أنها - وعلى غرار المرأة - 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 والمرأة والظل: "تعرف القصيدة ذاتها بذاتها، لكن ذلك لن يجديها في شيء بنفس القدر الذي لن يجدينا أمر التعرف على ذواتنا في المرأة ولا أمر التعرف على أنفسنا بذواتنا"².

بإمكاننا أن نقول مستنتجين، على غرار ما فعل مراد يلس، 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 وإن 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 الفقدان وتتحول إلى " هوية نافرة"¹ - على حد تعبير لاكان - وتكون المرأة مسرحا لذلك الضياع: "أحدنا يغيب عن النداء. لا يظهر على الصورة. إنه أنا"².

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

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

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

أدنيتني منك حتى ظننت أنك أني⁵

إذا كان منطلقنا في تحليل مشهد تحول الذات وضياعها في النص الإطار منطلقا سيميائيا سرديا، 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 تتفصل عنها"⁹، ولا يتجلى " مشروع الذات"¹⁰ القائم على الانتقال من وضعية انفصال عن موضوع الهوية إلى وضعية اتصال به في النص الإطار وحده، بل نلمس حضوره عبر كافة 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 لما يفترض أن يكون معوضاً أو بديلاً لكل " ذاكرة أو هوية مفقودتين " ² - على حد قول جاكولين 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 قدماً، فقد تأتي 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 أنها 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 لايذة، فتجعلنا من ثم حاضرين في العالم " ⁶، لكن مفارقة التضليل تبدو أمراً حتمياً وهو يكتب، فيقول : " وبمجرد أن أستحوذ بالمقابل على تلك الكلمة تعترضني مفاجئة أولى، حيث تبسط لي مرآتها علماً أنني عشت إلى حد الآن دون صورة عن نفسي. لكن بعد أن اكتشفت ما فيّ عليّ أن أتعرف على نفسي. أتعرف على نفسي، نتعرف على أنفسنا. فالأدب هو أولاً تعلم الذات والنحن " ⁷ (Nous).

يمكن أن يكون منطلقنا أيضاً في تحليل الهوية المتحولة مبنياً على " طور المرأة " ⁸ كمفهوم يجسد رمزية في " سيمرغ"، من حيث إنه يلعب دوراً هاماً في " تشكيل و وظيفة الأنا " ⁹، و يحمل دلالة التعرف التي يحددها لاكان بـ " 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 I, 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 المترفع وقلعة الباطن البعيدة، وهو ما يرمز على صعيد الشكل إلى هذا (le ça) ¹ الوثيق الصلة في حالة ديب بتقلب فوري لصورة الأنا وغموض "مصير الذات" ².

وينبثق عن هذا التوجه الذي سبق و أن افترضنا أنه صوفي المنشأ توجه آخر يقوم على مبدأ الانفتاح على الآخر 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، أنتم شخص آخر؟" ³. ففي ذلك التساؤل تأكيد على ما تحقق في حالة المرأة من "تجليات الضعف (double) المظهرة لحقائق نفسية غير متجانسة" ⁴ مرتبطة في حالة ديب بتعلم الأنا والنحن والآنتم 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 الارتباط بـ "وضع الآخر" ⁶ و عاكسة "لفضاء الثقافي أو النفسي المغاربي" ⁷ على حد تعبير شارل بون، فإنها لا تتفصل،

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

تتفصل، في جميع الأحوال، عن الوضع الإنساني المستجيب للتصور الحدائبي 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 يبنى، في اعتقادنا، بتذبذب صورة الهوية عند ديب وتزعزعا بل يبنى 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 سينتكرر 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، و يترجم كذلك بالفوقية التي دفعت النازيين - على حد قوله في " لايزة " - إلى " ارتكاب الجرائم المعروفة لا لأنهم كانوا ألمانين 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 " استحقاق الإنسان وتهشيمه ⁶ ويتولد عن ذلك التهشيم تهشيم للذات، و هو ما يضعنا إزاء صورة مضطربة لهوية ما بعد حدثية، يرفضها ديب، قائمة على " التشتت و التنظي 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 نزعتة 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 ومردده 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 الغلامي، 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 "إيقاف حركية الذوات"² وجعلها تسير في صالح ذات متسلطة تعمل على إرساء قواعد "إيديولوجية الإحراز (idéologie de l'obtention)"³ وفرضها فرضاً 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 مكذباً مزاعمها الوهمية الوهمية و مندداً 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 مقبتها المزعوم للشمولية"⁷، كما يبدو نقده مؤسساً 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 مصدراً للاستبعاد و للاضطهاد و القمع"⁹، مما يجعل منها "وعياً إيديولوجياً مراوفاً مخاتلاً"¹⁰ لا علاقة له بمسألة إلحاق الشرق بالغرب والجنوب بالشمال إلا في حدود ثنائية "السيد و العبد الهيجلية"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 وجهاً مكملاً للعولمة، أو بالأحرى مظهرها 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 الغدامي، 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 الاتصال¹، و هي المفارقة التي تتجلى علاماتها في " النقلة المجتمعية الحادة التي أحدثتها تكنولوجيات المعلومات²، حيث وقعت من خلال العالم الافتراضي محاولة في " الخروج عن الكلام³ لاستبداله بلغة العولمة التي نشعرنا بـ " افتقاد الإنسانية لإنسانيتها⁴، و هو ما يعني على وجه الاستلزام " محاولة في الخروج عن دلالة (الذات و التمثيل و الخطاب و المعنى) واستبدالها بما هو شيء آخر فيها: الإنتاج باعتباره إشارة⁵، أي أن الذات المقهوره ستذعن للمادة و تنقاد وراء كل ما لا يعدو أن يكون " تمثيلا سمعيا أو بصريا⁶، و هو ما يوافق - على حد تعبير كريستيفا - " عملية اتصال لانية تواصل فيها ولا تبادل أفكار⁷. فالخروج عن الكلام يستلزم خروجا عن الذات و عن الآخر و إحداث قطيعة قطيعة إنسانية.

يبدو رفض ديب الواضح لـ " هوية الإنسان أو اللإنسان الجديد⁸ التي جاءت لتطبع مرحلة " ما بعد الحداثة و ما بعد الفلسفة و ما بعد الحضارة و ما بعد التاريخ و ما بعد الإنسان⁹، 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 الآلة¹⁰ على الإنسان الذي أراد أن يصنع حقيقته عبر تلك الآلة و أن يتحدى قدره من خلال هوية جديدة تضع له " أنا أفكر جديدة¹¹، و هو ما أبعدته كل البعد عن ذاته و حال بينه و بين الآخر. - يأتي الاستتساخ 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 بشريا¹²، و هو ما يؤذن بعصر " صناعة الوهم¹ و ينذر بعهد " 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. الصناعة. المعلوماتية. السبيرنطيقا. الذكاء الصناعي، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

⁹ - Ibid.

¹⁰ - نبيل علي، م.س

¹¹ - سامي أدهم، م.س

¹² - Simorgh, p. 86

الإنسان² عن الإنسان، وتحل الرذيلة فيه محل الفضيلة و تكون الحصيلة انتصار " المظهر الخداع أكثر على الإنسانية³، و غياب كل ما يشعر الإنسان بإنسانيته. إن في رفض ديب لهذا التصور ما بعد الحداثي الذي يستمد مرجعيته من " مجتمع الموجة الثالثة"⁴ رفضاً لتصور يتأسس مشروعه على " المواجهة مع الذات"⁵ يفضي إلى " دوامة التيه والضياع"⁶ التي تحقق 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 محذراً 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 بـ " 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 استثماراً عند ما بعد الحداثيين، تتحدد أيضاً 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 Colli 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

بدأً بهويتكم الخاصة. آخر يعلمكم من تكونوا و من لا تكونوا"¹. أي أنها علاقة قائمة على مبدأ مبدأ الانفتاح المتجسد عنده عبر " 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 الضيقة و الواسعة بين أفراد المجتمع الإنساني و تسعى " لإعادة جمع ما تفرق، لكن دون التخلي عن الحنين إلى وحدة العالم الضائعة"⁴، و التنازل 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 المفترقة 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 الحدائة و ما بعدها: مصائر الحدائة، ترجمة قاسم مقداد و محمود موعد، www.althakerah.net،

16 مارس 2008

⁵ - Roland Barthes, S/Z, p. 20

المبحث الثاني:

الكتابة بين الدلالة والممارسة

" إني كاتب على أساس
امتلاكي لشيء أقوله.
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 يمتلك 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 وفيما 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 الفناعة التي لا تتحدد رسالة الكاتب بدونهما: " لا ينبغي الإقدام على مغامرة بمثل تلك الخطورة إلا إذا كانت لدينا فناعة 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 إلى الآخرين¹. فالكتابة من هذا المنطلق " هي عملية التفكير و جوهره، هي الوساطة الممكنة لنقل الأفكار"²، أي أن المغامرة التي يقدم عليها الكاتب هي " مغامرة ذاتية"³، على حد تعبير رولون بارت، تتأتى مما " يقع بغتة"⁴، و هي في حالة ديب يأس ألم 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 على حد تعبير 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 قوامها " حركات الذهاب 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 " تحرر ما فتئ يزداد عمقا حول الإنسان و قدره 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 الرومانسية 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 intempesive 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^o édition, Bordas, Paris, 1994, p. 680

¹⁴ - Charles Bonn, Lecture présente de Mohammed Dib, p. 119

حدود¹، فما من حدود اعترضت الراوي عبر رحلات بحثه الكثيرة التي استهدفت الذات الإنسانية عبر مرايا التصوف و الأدب و الذاكرة و الطفولة، باستثناء ما افترضنا أن يشكل وجها نقيضا للإنسانية و أن يقف حاجزا يعترض بناء مشروع " إنسانية متصالحة 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 يمكن أن نعدّها " خلاصة تأملاته في عالم الفن و الأدب"⁸، حيث يعلن الكاتب في هذا المؤلف أكثر من من أي مؤلف آخر له عن " إقامته في الكتابة 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 هي 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 لما 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 لحداني، 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 وفيّة لتصوير حدثي لم يحد فيه عن دلالة المغامرة التي جعلها أساسا في استكمال " « مسيرة طويلة » من تصالح الإنسان مع ذاته و الآخرين " ¹ التي التزم بها منذ أولى أعماله.

• الكتابة التزام:

يتعزز افتراضنا القائل بتمسك ديب في آخر أعماله الإبداعية بفكرة رومانية حدثية 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 المجادلة، 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. بقيت مرتديا ثوب الفقير " ².

الكتابة إذن في منطلقها عند ديب ترجمة لواقع الوطن بـ و في و إلى لغة المستعمر، فهي من هذا المنطلق التزام تحرّى به فرد لم يجد من وسيلة ينقل بها ألم و يؤس أبناء وطنه سوى استعارة ثم تبني لغة خصمه تبين 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 مقتصرًا 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 لغته الخاصة، و موضوعة في خدمة أبناء الوطن الذين يشرح لهم رسالة الكاتب في خضم حديثه عن الكاتبين الروسيين تولستوي (Tolstoi) 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.

يمكننا من منطلق ما 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 الأمريكي 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 يكن " سيمرغ " هو العمل الوحيد الذي رسخ فيه مبدأ " رسالة الكاتب "6 بل يلحظ القارئ احتراما لذلك المبدأ في جل الأعمال الأخرى، أي أن " الإشكالية الأصلية للإنسانية تتكرر و تتحول بواسطة الكتابة "7. و التحول المقصود هاهنا هو تغير القلب الذي تصاغ فيه فكرة الالتزام الذي صار في الأعمال الأخيرة قلبا خرج فيه 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 intempetive voix recluse, p. 31

عن " العادات الأدبية بصفة خاصة"¹، و هي المسألة التي سنقف عندها لدى دراستنا لتجليات الكتابة على صعيد الشكل.

ظل ديب إذن وفيما في " سيمرغ " لدلالة " الكتابة وظيفية"² التي قرن بها أول و مختلف أعماله، لكن ذلك الوفاء لم يقتصر فقط على الدلالة الاجتماعية لفكرة الالتزام، أي على " علاقة الإبداع بالمجتمع"³، بل امتد إلى اللغة كأداة أولى للالتزام المتأتي عن الكتابة و جعل منها 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 على ميلاده و حياته و وفاته، 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 و ركيزة الإبداع و وقود الكتابة، فهي - وفق هذا التصور - أداة " الالتزام الوجودي"⁷ الذي يوافق في " سيمرغ " كل ما سعى ديب لتأكيد من حقيقة قوامها " سلطة اللغة"⁸ - على حد تعبير شارل بون - التي تقوّي الكتابة و تقوّي بها، و يأتي هذا الطرح مخالفا للنظرة ما بعد الحدائثية التي ترى أن اللغة (في منظور دريدا) " 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 dire, 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 مشوهة¹ و هو ما دفع البعض للقول بأنه " لا يمكن أن ننق في اللغة و لكن لا مفر من استعمالها"².

و إذا كانت نظرة ديب إلى اللغة في عموميتها هي نظرة " الكاتب الالتزامي"³ فإن نظرتة 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 الاعتراب 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 كتبا"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 الصفحة 105 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 أدواته 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 الأعمال الهيركولية (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 الإنسان و الفن لتغدو " الكتابة هي المنتصرة"⁸ في آخر الأمر.

فالالتزام الذي اختاره ديب في مختلف أعماله، و عبر عنه بجلاء في " سيمرغ " هو التزام لغة و كتابة بقدر ما هو التزام أفكار و قناعات، و هو ما لم يتوانى عن تجسيده إلى أن وافته المنية، 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 إيراد 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 (معمار)؛ Ziani (زياني)؛ Ghaitas (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) تتم عن امتثال السواد الأعظم من الجزائريين لأوامر رؤساء الزوايا و أحزاب الطريقة 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 اللغة العربية اللغة الفرنسية مسكنا لها بشكل طرسي، كما تتحت اللغة الفرنسية اللغة العربية، مع ما في العملية من موضع لا يقبل 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 تنصدرها الانجليزية لتليها الألمانية و اللاتينية و الفنلندية. و يدل ذلك التكتيف اللغوي من جملة ما قد يدل على تفتح ديب على ثقافات العالم و لغاته ، هو الذي عاش في بلدان كثيرة كألمانيا 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 البلدان، 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 بقديسية 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 الحدائيه "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 توقعها أمام الأحداث"³، أي أن نصوص ديب " جواب يتكشف انطلاقا من السؤال لأن (طبيعة السؤال تكمن في كونه يفتح أفق الممكن و يبقيه مفتوحا)"⁴، و قد وجدنا في " سيمرغ " أنموذجا حيا عن مساءلة دائمة لكل 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 ماهية الكتابة و وظيفتها لا تخرج 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 الحدائيتين، فكأن في إلحاحه 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 لَلْحَق التهديد بالإنسانية جمعاء"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 وسيلة لنقل " تجربة عريفة 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 حرّيته 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 يرجوعه 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 الحداثيّة 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 يضيف 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. فنكون 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 (جديّة) 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 (Dobrovsky) 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 personne, 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، فوربيه، لويولا" (Sade, Fourier, Loyola) الصادر عن دار لوسوي (Le Seuil) عام 1971: "ليس للمؤلف الآتي من نصه و الذهاب إلى حياتنا وحدة"².

تزول الحدود الفاصلة بين المتخيل و الواقع - فيما يبدو لأول وهلة معطى واقعا عند ديب- فيتحقق ما يشبه "الانعكاس الذاتي"³، و آية ذلك في "سيمرغ" مشاهد من حياة الكاتب تعكس بداية "سيرة ذاتية ملتبسة"⁴ - على حد تعبير إيهاب حسن* - مفككة و مفككة لمامض لمامض 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 لكن العملية جاءت مصحوبة "بإمكانية تخييل (ذلك الواقع) من داخل علاماته الخاصة"⁵، و ذلك مظهر 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 كاتب إلى وضعية قارئ، و العكس 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 الثقافة. من أهم مؤلفاته: "أدب الصمت" (1967)؛ "الأدب الأمريكي المعاصر" (1973)؛ "التحول ما بعد الحداثي" (1987)؛ و"بين النسرو 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،

16 مارس 2006 ، <http://www.assuaal.com>

⁶ - Ibid.

فعلي الكتابة و القراءة كمنشطين 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 تطل 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 منجزة عن الإلهام و صعوبة متأتية عن التحكم في اللغة، أما متاهة الإلهام فتبدأ في نظره من لحظة تلقي الكاتب لوعي 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 عاملاً هاماً 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 بكامله و بأنهم يتحركون فيه بكل حرية، طويلاً و عرضاً، و بأن اللغة في كافة أبعادها تبدو مكيفة وفق معاييرهم، و على عكس ذلك يبدو من هم أقل شأناً منهم منزعين في نفس اللغة"².

و إلى جانب حوض ديب في العملية الإبداعية يقدم أسساً نظرية يشترط توفرها في الناقد الحقيقي، فيقول ملحا على عنصر الثقافة و الفضول: "ثمة أناس لن يصبحوا أبداً نقاداً، 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 يود أن يكون ناقداً، 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 رصيذاً معرفياً 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 تدريجياً مع النص المقروء تكيفاً يجعل صاحبها يُقدم - يقول ديب في "الشجرة ذات القليل" - على "رحلة منظمة أو على رحلة قد لا تكون منظمة بالضرورة"⁶، و هي رحلة 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 لكاتب ياسين نشر مؤخراً، 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 dire, 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، الأعمال التي يضعونها قيد 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 المنجزة عنها.

و تصادفنا نصوص أخرى كثيرة هي بمثابة نصوص نقدية راح ديب يمارس فيها و من خلالها عملية النقد على أعمال أدبية و أدباء، مثل ما مر معنا في الفصل الأول مع سوفوكليس و باباديامنتيس، 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 الملكي و الذي كان التاريخ بالنسبة إليه أسطورة العصور (Légende des siècles)، و الذي أصبحت ريشته في خدمة الجمهورية لما أخذت الريح تندفع بجديته. التأخر في استدراك الأمر أحسن من تضييعه "⁴، فيبدو في حكمه النقدي هذا معيدا لحقيقة تغير الاتجاه السياسي في أعمال هيجو وفق صيغة الالتزام القائلة بأن " الآداب تصنع هي أيضا أزماتها "⁵ و التي آمن بها هو أيضا.

أما الميئانص الذي لمسناه أكثر في النصين الأخيرين من "سيمرغ" فإنه ينم - كما سبق 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 بلعلي، 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 الأدبية¹ 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 قارئاً 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 و القراءة ينمحي"⁵ شيئاً فشيئاً لتغدو القراءة التي يمارسها ديب هي أيضا " كتابة و منتج 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 بدءًا 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 بحثًا عن العلاقة المفترضة بين حدث و آخر أو شخصية و أخرى: يفتتح العمل على حكاية الطيور المرتحلة بحثًا 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 الصببانية (" 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 الأسود ")، 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 مت ")، لتليه قصة الطفلة منى - الواردة في صيغة حوار - المصرية على مصاحبة قاتل عائلتها (" منى ")، و تعود اليوميات بعد ذلك (" سياجات المعنى II ")، ثم يعود الراوي إلى أسلوب القصة حيث يروي لنا ظروف و ملابس و وفاة الشخصية الأسطورية أوديب (" سموّ أوديب ")، و آخر ما يختم به ديب عمله حديث عن الأديب الإغريقي المحدث باباديامنتيس و إشادة بأعماله (" باباديامنتيس ").

يوضح لنا هذا الوصف مقدار اعتماد ديب في عمله على " الإلصاق و التشظي 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 ذلك النص عبارة " الكتابة المفترقة (écriture décousue) " ²، و بين تلك الكتابة و ذلك النص جدلية يظهر أثرها في " عملية تحويل النص و تفجيره لتقليب المعنى و إرجاعه 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 يشغلها " ⁵، لذا ستكون مساعيه في إعادة إصاق شظايا الخطاب المتناثرة نشاطا إبداعيا لا يقل شأنًا عن الممارسة الإبداعية.

يعد نص " سياجات المعنى " - كما قلنا آنفا - أطول نصوص " سيمرغ "، و يشكل النموذج الأصحح في اعتقادنا " للنص المشتغل وفق إجراء التشظي و عملية التشثيت " 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 واحدة " ⁸ على أساس اندراج مواضيعه وميادينه ضمن " نظام إشاري واحد هو الذي صار يعرف حاليا بسميائية 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 complètes, 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 يعلّق 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 الميثانص 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 " المغطى 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 intempetive voix recluse, p. 187

¹⁰ - خميسي بوغرارة، ما بعد البنيوية: ديريدا، التفكيكية و ما بعد الحداثة، 2008، <http://www.nizwa.com>

¹¹ - عبد السلام المسدي، الأدب و خطاب النقد، ص. 302

المسدي، في أعمال باباديامنتيس 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 باباديامنتيس الإنسان و استكشاف أدبه. و لعل الرسالة التي جاءت في نهاية الكتاب كفيلة لإظهار هذا المسعى: " لم يعبت الدهر به بل بأولئك الذين مازلوا يجهلونه إلى حد اليوم "2.

إلى جانب المقولة و الميثانص يقترّب " 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 للنعينة، تبا، 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 المزوجة 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 التنشطي هو لجوؤه إلى استعمال علامات شكلية مميزة كالخط المائل (*L'italique*) و الأرقام التعدادية لفصل

1- حميد لحداني، 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.

تتم 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 إيمانها 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 " فكك نفسه بنفسه"³ يقول جاي هيليس ميلر*، 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:

النص	الجنس	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 الأسود
		+		فينكس كسول في ست عشرة وقفة
		+		أوبرات هزلية
			+	مستنسخي إذا ما متّ
		+		منى
	+		+	سموّ أوديب
			+	باباديامنتيس
المجموع				
02	02	08	08	16

دون أن نزع أن ثمة حتمية في " انتساب النص إلى جنسه " ¹ و عملاً بمبدأ قابلية انتساب النص إلى أكثر من جنس، يمكننا أن نعتمد على نتائج الجدول المرسوم أعلاه و التي تكشف عن توزع مضطرب للأجناس في نصوص " سيمرغ "، حيث تحتل القصة و المقال موضع الصدارة لتليهما - و بنسبة أضعف - الحكاية و السيرة الذاتية. لكن النص الذي يبدو أكثر استيعاباً لكل تلك الأجناس هو نص " سياجات المعنى "، فإلى جانب اشتغاله وفق إجراء التشظي - كما أكدنا ذلك سابقاً - 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 dire, 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 الحدائي القاضي بتجاوز مبدأ " النقاء الجنسي " ⁴ الذي تميزت به الأعمال الحدائية.

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 تميزاً، فالتهجين هو ما يسمح، في نظر جان ماري شيفر، بإطلاق صفة العظمة؛ ذلك أن النصوص لا تقاس عظمتها " بغياب سمات أجناسية فيها، بل - بالعكس - بتعددتها الأقصى " ⁶. إن تدخل الأجناس في " سيمرغ " هو إذن ما يفتح المجال للتساؤل عن الهوية الأجناسية للعمل بقدر ما تم التساؤل سابقاً 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 متناثرة هنا و هناك عبر خطاب متشظ دائم التفكك والتحول، لكننا و نحن نلتقط تلك الشظايا الشظايا التي " يعتقد فيها ديب كل الأجناس و يزيل حدودها و يعيد توزيع شفراتها و يخصبها بلقاح الأشكال السلفية " ⁸ فإننا نحس أن في " مزوجة الأجناس أو تجاهلها - على حد قول جيرار جينيت - جنسا " ⁹ في حد ذاته، و المنطلق يكون من النص الإطار الذي أراده ديب حكاية متبوعة بمقال يوظرها، و يتواصل مسار العمل في تراوحه بين القصة التي تبدو سلبية

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 الحدائة، <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 النصية الجامعة سوى " نموذج قراءة"² يقوم على مبدأ كون " الجنس ينتمي إلى حقل مقولات القراءة و يبين نمطا للقراءة"³، أي أنه على القارئ أن يكثرث " 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 ديغو في تأكيده على أن " محمد ديب هو تقريبا الوحيد الذي جدد كتابته من بين الكتاب المغاربة"⁵، و قد كان للكتابة الروائية التي اخص 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 توحى 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 يبنيني 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 ليصلح أن يكون وجها نقیضا 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 محببا 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 يلقي المغامرة.

و الرأي الذي يمكن أن نتبناه فيما يخصنا هو ذلك الذي يؤكد 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 حدائثة تمسك الكاتب بها و أعلن مواصلة الالتزام بها و بين ممارسة ما بعد حدائثة للكتابة بكافة عناصرها، فإن بدا هذا الجدل فعليا في هذا العمل فإنه لا مناص من القول إن ما يستلزمه بالدرجة الأولى هما " مطلبيا 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 عدم الرضا، و غيضا و همّا 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، تبا و تبا 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 " الأعمال السبعة
و الثلاثين التي أنتجها محمد ديب في مختلف الأجناس (رواية، شعر، قصص، مسرحيات،
حكايات، مقالات) هي إذن محطات متعددة في عمل واحد* يمتد على ما يزيد عن نصف
قرن من الكتابة"¹، و لأن " سيمرغ " كما قلنا مرارا هو خلاصة مشوار ذلك العمل
المتكامل فإنه حصيلة لقناعات ديب و وساوسه و خلاصة تناقضاته.

* - يمكننا أن نطمئن إلى هذا الاستنتاج إذا ما علمنا أن ديب نفسه اعترف في " الشجرة ذات القيل " بوجود جسور بين

Mohammed Dib, L'arbre à dire, p. 208

أعماله. ينظر:

¹ - Souheil Dib, « Le devoir d'écriture », In "Le Quotidien d'Oran", p. 12

خاتمة

“ من اللحظة التي نشرت فيها كتيبي لم تعد ملكي بل ملك القراء و النقاد و الطلاب. لكن مقابل تلك الحرية الممنوحة للجمهور في التصرف عن رغبة، أود أن تحترم حريتي الخاصة، و أن لا يظن أي واحد أنه يملك حق مضايقتي كيفما شاء بذريعة الإشكالات التي تطرحها كتاباتي. إن وُجد أحد من المهتمين فكتبي تحت تصرفه، لكن عليه أن يضع 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 دلالاته. فقد سمح تتبع مسار حركة الدوال في عينات كثيرة من النصوص باستنتاج وجود كتابين داخل المؤلف يصلح أن يكون " سيمرغ " عنوانا لهما: كتاب الذات و كتاب الكتابة.

أما الكتاب الأول فقد فتح ديب صفحاته و نصوصه على الإنسان كعالم صغير ينبغي ولوجه 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 هدفة 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 تحتل العنصرية و الافتراضية و الاستتساخ و كذا العولمة موضع الصدارة فيما يمس الذات و يدنسها. و يرفق مع ذلك التشخيص و صفة علاجية يوجب فيها البحث عن الذات لا التخلي عنها، و الرجوع إليها لا الهروب منها، 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، بعالم منسجم مع نفسه يقوم على 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 الحقيقة و الخيال و تقوم على البناء و التفكيك من حيث هي فكر و ممارسة.

لقد أثبتنا من خلال دراستنا أن ثمة جدلا فعليا حاصلًا 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 تجعل من

الأدب فضاء للحرية و الالتزام، و قد عدّها في عمله هذا - إلى جانب الحلم و الخيال الفني - سندا له في البحث عن الذات المفقودة، و الإشادة بالازدواجية (و من ثم بالتعددية) المتحققة على مستوى اللغة و الثقافة، و هو ما يعني إيمانه القوي و المستمر بهوية تحقق تواسلا 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 التنشيط 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 الفكري الذي تبناه ديب في هذا العمل، و الذي جاء 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 كتاباته الكثيرة، و أنه لما شعر مع انتهاء كل عمل له بالخيبة و اليأس، مثلما اعترف بذلك في " تلمسان أو أماكن الكتابة "، فإنه غلب الفكرة على الصورة فجعلها في " سيمرغ " فكرة للذات التي تتعضد بالكتابة.

لقد اقتصرنا دراستنا على الوقوف عند مظهر تعارض المضمون مع الشكل في " سيمرغ " على أساس ارتباط المسألة بالحداثة و ما بعدها عند ديب، لكن تبقى الفضاءات التي يفتحها العمل رحبة واسعة لكل باحث يجد متعة في استكشاف العمل الديبي الذي ينفرد - في المحيطين الجزائري و المغربي - بحوارية نصوصه و شعرية لغته و عالمية أفكاره، و تلك سمة تمنحه أحقية امتلاك صبغة الكونية بجدارة.

و دون أن نزع أننا وفيّنا الأديب حقه و أعطينا العمل دلالة 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 تبينه، و تسامحت في تشبيته. فلم أفعل ذلك إلا لأني تسنمت شواهد 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 أورشول "، 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 تنقطر. و هل كانت تتكرر؟ 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 تنقطر - و تتكرر، 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 بديانها الشبيهة بالعري الممتدة و المقترنة على طول الفوهة التي تقوم باستقبال كل ذلك. كل ما كانت الفوهة تدخله إلى الفرن كان سبيله الامتصاصات التي تحصل عندما تبعد 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 الخروج. إنها هنا لهذا السبب، و في تلك اللحظة راحت تتصاعد راسمة بسمة، و لم تكن كذلك بل ما يقارب ذلك. لم 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 المقصية. لكن العصاراة تسيل فيها 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 يههمهم: أف! أف و أف! هو راح يعمل. راح يعمل، و يسحق، و يطحن. و هي تنظر إليه 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 امتلأ بها صحنه. تلك الأشياء التي راح يغرزها بين الدودتين اللامعتين للمخاط. راحت قبضة اليد تصعد من جديد و تنزل من جديد، أما قبضة اليد الأخرى فقد وضعت على المائدة. كل ذلك الرأس غير المصغر الذي كان ينبغي مساعدته في عمله المتمثل في الولادة، و إطعامه بكل تلك الأشياء التي امتلأ بها صحنه. إطعام و إطعام دون توقف ودون نسيان من أجل ولادة ستكون ابتلاعا. التهام. و هو في تلك 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- نجمة النسر

- 1- آه قلعتي البعيدة
حبي و حصني العاريان
تهب نورا و مرارة
فوق ميدان الآلام
طوابق الملل الناعمة
احتفظي بصحاري هولك
المشعة دوما قطعا
من الذهب الشاحب الروح
ما من ظل مثلك
لا تحلمن بعبث
- 2- لمّا تأبى
تترأى للأبد
مدينة كلها طيش
قلب مضياف يحل عليك
حيطان شاهقة تبني
عمود سويّ وحيد
يفصل الفراغ
عن الشاعر
لكن الواحد اثنان
فتاة، القلز الشهواني
و المدينة المجففة تُغطّي
أقواس الانتصار
بنعومة
زغب المرأة
يحيد عن الزيتون
المرّة
- 3- صيف، أيها الموت القابع تحت الأساطيل المنيعه
أكذوبة الضياء الفار صوب أشرة الملكة
امض، آه النجدة، الملكة الحكيمة تقتلني
يُهبأ احتياط لمزيد من الكذب
أجنحتها السيئة، البحر، مستودع الضغينة
أمل يعلو الرايات الحزينة
نافذة المصائب من كل صوب تطلّين
بؤسي الغامر نجمة دم

[تعد قصيدة " نجمة النسر Vega " أول عمل أدبي لديب، و قد ألفها سنة 1947 لتتنشر بمجلة " فورج Forge " في 03 أفريل 1947، ليعاد نشرها سنة 1950 في جريدة " الجزائر الجمهورية Alger Républicain "، ليضمها الشاعر سنة 1959 إلى أول دواوين شعره " ظل حارسة " .
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 ينظر: (Le roman réaliste nord-africain de 1889 à 1955

[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 أفكارى 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 المحذور و التحدث عن الذات، و تجاوز بعض الممنوعات الأخلاقية النابعة من تربيتنا (...). علّمونا أن نقدر أكثر فأكثر الكرامة و الحقيقة. لكن الرواية تفرض تجاوز ذلك، فينبغي المساس بالكرامة للذهاب إلى ما هو أبشع أحيانا و قبيح أحيانا أخرى: الحقيقة " .

[تصريح أدلى به ديب في مجلة " إفريقيا الأدبية و الجمالية " (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 " .

[تصريح أدلى 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 بتاريخ 1985/10/28 مجيبا فيها عن أسئلة كان قد وجهها إليه هذا الباحث في رسالة له بخصوص رواية (سطوح أورسول 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 سنوات قليلة الإمكانيات التي تعدّ بها. ثمة ما يشبه هاهنا حدسا بخصوص العمل الآتي. و بالفعل فإن كل المؤلفات التي كتبتها اكتست عندي طابعا حدسيا. إن ذلك الطابع هو ما يحدد قيمتها في نظري. في المناسبة نفسها - إن شئنا - وقعت حوادث كثيرة من طبيعة خاصة، و كانت كتاباتي الخاصة هي من أخطرني بها في وقت ما في السابق (...). "

[وردت الرسالة في 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 منفق عليه لنتركونا 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 أعبركم عن امتناني. بوسعهم أن يحيوا 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 ينتابنكم 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 المغربية (L'infante maure)"، المسألة مرتبطة بزواج 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 المنتج 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 ثم 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 المغربية" 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 وُلِدَ 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 منحدره من بلد شمالي، يمكن أن يكون السويد أو النرويج أو فنلندا. يولد طفل من ذلك القران: إن الأطفال الأغنياء نتيجة ثقافتين هم أيضا أغنياء بخيال بل بخيالين ممتزجين، خيال يكسبهم ميزة أساسية، يؤسس هويتهم.

لهذا السبب يكون الطفل الآتي من زواج مختلط - لا تعجبي كلمة "مختلط" كثيرا - طفلا ممتلكا لعالم أحلام أكثر اتساعا وامتدادا مما هو عند طفل منتم إلى بلد واحد وثقافة واحدة أكثر تجذرا ورساء. 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 أن لكلمة "الأميرة" دلالة إيحائية خاصة وأن الأمر مرتبط بأطفال ملوك إسبانيا، كما تفترض الأميرة المغربية كل تلك الروابط الماضية، إلى جانب ثقافة حقبة أخرى.

م.ز: يعيش الطفل الآتي من زواج 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؛ اللهم إلا إذا كان الزوج يعيش خلافا لا سبيل لإزالته وذلك ما يخلق شرخا عند الطفل. يمكن أن يتحقق ذلك مع الأزواج التي تتقاسم اللغة 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 أنهم 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 تخيلته 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 ننقل من طور إلى آخر.

م.ز: مررتم أنتم أيضا بتلك المراحل. أحدثتم لمرات عديدة قطائع في أعمالكم، وعاودتم بالأحرى الكرة 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، بأنني 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. ولأنني 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 تحرى العمق من ثم ضرورة ملحة. لم يكن ثمة قطيعة إذن، ولا وجدت لحظة تغيرت فيها شخصية الكاتب، إنما وجهة تفكيره هي من تغير، 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 أن 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 يتقل.

م.ز: بما تشعرون في لحظة كتابة رواية؟

م.د: ينتابني إحساس بأنني 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. تقطنت 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 تطالبي، وهي تتكلم في حضوري،
بتدوين كلامها مع الحفاظ على ما كانت عليه.

م.ز: هل حدث وأن تلقيتم دعوة من بلد عربي؟

م.د: أبدأ، أبدأ...

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 تعلقون 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
متكررة.

م.ز: غالبا ما يعود اسمكم في جملة الأعمال المنصبة حول الاغتراب في الأدب
المغربي: أ تكون غربتكم غربة رجل سياسي أم غربة عامل مغترب أم غربة مفكر؟

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: أبدأ، أبدأ....

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 أنتقل كثيرا وكان يقال لي، في كل مرة، "سيتم دراسة القضية"، ويطلب مني أن أعود إلى بيتي لأنتظر. وقد اقترحت نشرًا مشتركًا 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 جوابًا. لهذا السبب أقول إنني أعيش في فرنسا بصفتي عاملاً مغترباً ذلك لأنني 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 صحيحاً؟

م.د: لم تكن مسألة الإقامة مع عائلتي أكيدة، إذ كان من المفروض أن أجد شيئاً أولاً، وهو ما لم يحدث، علماً أنني لم أكن أطالب بضمانات.

على كل، كان ثمة وجود لفئة من المفكرين ممن همشوا، فلم أكن وحدي في ذلك، وكان ذلك تقليداً معممًا في الأوساط الإدارية. كان لدى المسؤولين والمسيرين، بعبارة أخرى، زبائن، حيث كانوا ينصبون منهم أولئك الذين يجلبون لهم منفعة معينة. أؤكد مرة أخرى أنني لا أتحدث عن نفسي، ذلك لأنني كنت أملك، قبل أن أقدم على تلك الإجراءات، وسائل العيش في فرنسا، فلم أكن إذن مضطراً 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 مهمّشاً...

م.د: مع أنه عدّ موظفاً في وزارة الشؤون الاجتماعية، وكان يتقاضى لقاء ذلك أجره، لكن - على خلاف ما يظن البعض - لم تسهّل عليه الأمور على الصعيد الإداري؛ على الرغم من الكلام الذي يقال اليوم في صالح كاتب ياسين والثناء الذي يوجه إليه في كل مقام.

إذا ما أخذنا مثالا واحداً 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 مسرحاً؟ ما الذي قدم له وللمسرح؟ لقد تمّ إرساله هو وفرقته إلى

سيدي بلعباس. أقول هذا كي أثبت ببساطة أنني 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، علماً أنه بوسع بلدهم، الذي كان بأمس الحاجة إليهم، استبقائهم. إن جميع الجزائريين المتواجدين هاهنا بصفقتهم مهاجرين هم، في واقع الأمر، ضحية رفض بلدهم.

م.ز: قلتهم ذات يوم: "لما نسلك طريق الغربية فإن العودة مستحيلة..." ألا زلتم متمسكين بفكرتكم هذه؟

م.د: في الواقع، لا نعود أبداً. وليست المسألة مقتصرة على الغربية 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) لـ 20 ماي 1994 في ملحقها الخاص بالكتاب: "يُسمع ديب في رواياته صوتاً أكثر عمقا في وقت تبتعد فيه الجزائر نوعاً ما". إلى ما تعود تلك التغيرات الأدبية؟

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 عاملاً 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 واطبت 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 تم تأليفها لاحقا. ليست هذه الميول التي نتميز بها جميعا مقتصرة على الكاتب وحده: إن وجود ثوابت في طباعنا وسلوكياتنا هو ما يجعلنا من نكون.

م.ز: ما تزالون، منذ ما يربو عن عشر سنوات، تتابعون تجربة اللقاء الغرامي. ففي رواياتكم الأخيرة ودواوين شعركم تظهرون 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، فطالما عاشت

المرأة مهمشة في مجتمعنا وهي مسألة أخرى دفعتني للحديث عنها، فكنت أرغب دوما في أن يكون لها حق تتمتع به كما هو شأن الجزائري. ذلك ما حركني.

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 ليلي. 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 ولد بدوره شبه شلل في المشاعر. لقد صارت كلمة " حب " كلمة " 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 أصناف الغناء وأن نتلذذ بذلك فذلك شيء، لكن أن يقال " 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 أشعر بها الغير بالمقابل لأن في الحياة كما في الأدب عدة وسائل لإشعار أحد بأننا نحبه. أشعر 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 الأمر، ثلاث مرات لا أكثر. كان ذلك كافيا لأن أقدّر الإنسان والكاتب في الوقت ذاته. يحدث وأن يكون الكاتب ملفتا للانتباه وأن يكون الإنسان مخيبا للظن، وإن كان عمله هاما. لم يكن ذلك حال جاووت. بالعكس، فقد رأيت فيه إنسان كرامة وحرص، كان 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 - الطريقة الرزينة المُقام في سائت دونيه والموزونة التي كان يتحدث بها. لقد كان إنسانا نحس بما في داخله من قوة فكرية وذهنية على حد سواء. لم يكن يظهر أبدا ملامح شخصية فريدة من نوعها. دفع حياته ثمنا لذلك.

م.ز: ألتابعون ما يحدث بالجزائر، لاسيما بعد مقتل محمد بوضياف؟

م.د: طبعاً، طبعاً... 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 القتل يحملوننا تلك المسؤولية عن وعي منهم أو عن غير وعي، وهو ما يجعلنا تعساء ويشعرنا بالخجل لأننا جزائريون: على الجزائريين أن يخلوا لكونهم جزائريين لأن ثمة جزائريين آخرين يرتكبون جرائم باسمنا جميعاً، لا باسمهم فقط، على الصعيد المعنوي .

ما من شيء أو دافع يبرر القتل، حتى وإن ادّعينا الدين، فما أباح الإسلام أبداً 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 ثار 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 إيجابياً فإنه لن يُصلح ما حصل من ضرر، ذلك لأنّ البلد كان محل تشنيت، 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، وقد 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

لاييزة (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)
أه، لتكن الحياة (1987) إغفاءة حواء (1989)

ألف مرحي لمومس (1980) سطوح أورشول (1985)

نار ما أجملها من نار (1979)

أومنيروس (1975) هابيل (1977)
حكاية القط الغاضب (1974) سيد القمص (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)

قائمة المصادر و المراجع:

" محمد لما تلك الثقة بيني و بينك؟
ما الذي نملكه 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، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002.
- ديوان الحلاج: تقديم و ضبط و شرح صلاح الدين الهوارى، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2005.
- يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004
- محمد الماكري، الشكل والخطاب- مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991.
- 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 و عبد 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 و التوزيع، لبنان، 2004.
- موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي و عبد 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 إيغلتن: أوهم ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ط1، دار الحوار للطباعة و النشر للتوزيع، 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 لنديا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2004.
- أن روبرول و جاك موشلار: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس و محمد 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 و التأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية و التأويل العربي الإسلامي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- وليم راي: المعنى الأدبي - من الظاهرانية إلى التفكيكية، ترجمة يوثيل 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 و النشر، القاهرة، 1956.
- محمد سبيلا: الحداثة و ما بعد الحداثة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000.
- نبيل سليمان: فتنة السرد و النقد، ط2، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، 2000.

- وولف دببتر ستميل: المظاهر الأجناسية للتلقي، مقال من كتاب «نظرية الأجناس الأدبية»، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994.
- ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء، 1997.

2- المجلات و الجرائد:

- أمنة بلعلی: «نحو بديل تأويلي لنقد الشع»، مجلة "الخطاب"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، العدد 2، ماي 2007.
- جمال فوغالي: «ترجمة فصل 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 والفكر العالمي"، العدد العاشر ، بيروت، ربيع 1990.
- ترفتان تودوروف: «مشكلة الذات/ والآخر»، ترجمة مركز الإنماء القومي، مجلة "العرب والفكر العالمي"، بيروت، العدد الخامس، شتاء 1989.
- احميد.ع: «محمد ديب»، جريدة "اليوم"، العدد 1294، الجزائر، الأحد 04 ماي 2003.

3- المعاجم:

- متري إلياس: قاموس الجيب: فرنسي- عربي، دار الجيل، بيروت، 2001.

4- المواقع الالكترونية:

- حامد أبو أحمد: نظريات ما بعد الحداثة، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008
- سامي أدهم: الفلسفة. الصنعة. المعلومة. السبب. الرنطيقا. الذكاء الصناعي، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- نايف العجلوني: الحداثة والحداثة، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008
- نبيل علي: العرب في مواجهة التحدي المعلوماتي، www.althakerah.net ، 16 مارس 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 الغدامي: آفاق ما بعد الحداثة، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- عبد العالي معزوز: إشكالية العقل و العقلنة في الحداثة الفلسفية، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- فريدة النقاش: قضايا ما بعد الحداثة في الأدب و النقد، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- نادية صادق العلي: مدخل لما بعد الحداثة، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- طيب تيزيني: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة: إشكالية و نقد ، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- ألان تورين: في الحداثة و ما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد و محمود موعده، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008.
- محمد سمير عبد السلام: مطاردة الفراغ ... 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: ما بعد البنيوية: ديريدا، التفكيكية و ما بعد الحداثة، <http://www.nizwa.com> ، 2008.
- ياسين الحاج صالح: ضمائر الحداثة المنفصلة و المتصلة و ... المعاقبة، www.dcters.org ، 17 ماي 2005.
- محمود الزيباوي: منطق الطير، 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, 3^{ème} 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 dire, 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 Genette : 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 Colia 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 ", n° 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", n° 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, du 10 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", n° 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", n° 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, n°3, 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," n°3412, 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, 3^{ème} édition, Imprimeries Jombart, Hérissé, Tardy, Lescure, et du Bélier, Paris, 1983.

-4 المواقع الالكترونية:

- Catherine Bouthors – Paillart: Au plus près de la parole ; www.afa.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 roman dibien", [http://Annales.univ-nosta,d3](http://Annales.univ-nosta.d3), septembre 2005.
- Damien Tomezzoli: Petit Lexique du nombre12, www.douze.net, octobre 2007.

فهرس المحتويات

03	مقدمة
07	تمهيد: خصائص الكتابة ما بعد الحداثية
38	الفصل الأول: التشكل العام للدلالة في " سيمرغ "
41	المبحث الأول: دلالات النص الإطار
43	دوال النص الحكائي: رحلة البحث عن الذات
61	دوال النص التأملي: رحلة البحث عن الخلود
71	المبحث الثاني: تشظي الدلالة في نصوص " سيمرغ " و تحولاتها
72	البحث عن الذات عبر الذاكرة والكتابة والحلم والخيال
81	وهم الذات والإنسانية المستهدفة
99	كلام الأطفال موضع مساءلة
108	انبعاث الماضي و الدلالة عبر الأدب
119	الفصل الثاني: الهوية و الكتابة في " سيمرغ "
121	المبحث الأول: الهوية المنسجمة و الهوية المتشظية
122	الهوية المنسجمة
129	الصورة المتشظية للهوية
135	المبحث الثاني: الكتابة بين الدلالة و الممارسة
136	1- دلالات الكتابة في " سيمرغ "
136	الكتابة مغامرة
139	الكتابة التزام
146	2- عناصر كتابة متشظية
147	المصالحة بين المتخيل و الواقع
149	جدل القراءة و الكتابة
153	النص الفسيفساء
158	النص الهجين
163	خاتمة
166	ملحق
184	قائمة المصادر و المراجع