عزيز نعمان

جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص "سيمُرغ" لمحمد ديب

مخبر تحليل الخطاب
Tél fax: 026 21 32 91
Email:elxitaab.lad@gmail.com

منشورات مخبر تحليل الخطاب
2012

جميع الحقوق محفوظة

الإيداع القانوني: 119 – 2012
ردمك:3 – 3– 9069– 9931– 978

إهداء

- إلى كل من يتخذ البحث هواية.
- إلى كل من اختار ريشة الدرب العتيقة.
- إلى كل من سعى ومازال يسعى لترقية الأدب الجزائري إبداعا ونقدا.

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل

أن يُبحث في الحداثة وما بعد الحداثة، فذلك من شؤون الباحثين الذين ينشدون بلوغ الكمال في التنقيب والإتقان في العمل. وعلى الرغم من الكم الهائل الذي كتب عن حركة الحداثة وحالة ما بعد الحداثة، إلا أن أكثر ما كان يتم الاهتمام به؛ هو التركيز على الجانب التأريخي لهما وعلى مفاهيم كل منهما باعتبارهما نسقين من أنساق الثقافة الحديثة والمعاصرة؛ في حين ظل الجانب التطبيقي متواريا خلف الحشد الهائل من المصطلحات التي تعبر عن هاتين الحركتين.

ولقد كان اختيار الباحث **عزيز نعمان** معاينة جدل الحداثة وما بعد الحداثة في (رواية) "**سيمرغ**" لعملاق الرواية الجزائرية **محمد ديب** ينطوي على عدة أبعاد يتعلق أهمها بفهم الأدب في إطار حالة أربكت الأدب بمفاهيم قد تقلب القيم الأدبية التي روّجت لها المدارس الأدبية الكبرى رأسا على عقب، من قبيل التشظي والاختلاف واللاتمركز وما ارتبط بالمابعدية التي تستوقفنا من خلالها ممارسات فنية تشعر الإنسان بحالة ما بعد التحرّر التي هي ليست حالة سوبرمانية بقدر ماهي تشبه حالة الافتتان الذاتي حين يتموقع الإنسان في العالم بلا مسافة ولا قيود ثم ما يلبث أن تهوي به تلك الحالة إلى عالم مزيّف يجعله لا يستطيع أن يفكر إلا من خلال منطق يجبره على تفكيك ذاته عدة مرات قبل أن يشرع في تفكيك العالم من حوله.

والنصوص التي حوتها صفحات **سيمرغ**، ذلك الرمز الصوفي الذي شيّده **فريد الدين العطار** في **منطق الطير**، يعاين من خلالها **محمد ديب** علاقة الكتابة بالذات التي أصبحت موطنا من ضياع يعصف بها محمّلا بشتى أنواع الذل والهوان في عالم يراهن على إيصالها إلى أقاصي الذلة والمسكنة وتجسّدها براثن العولمة والعنصرية ومثيلاتهما ويجرّدها من إنسانيتها، فكانت هذه النصوص بمثابة

تحد يطرحه **محمد ديب** على الذات الإنسانية من أجل استرجاع إنسانيتها، كما يطرح الكتابة كموضوع جدير بالثقة لمعاينة هذه الذات فيتأرجح بين مفاهيم حداثية وأشكال ما بعد حداثية شرع في اعتمادها باكرا في كتاباته من خلال روايته "**مسيرة على الضفة المتوحشة**" مؤسسا لكتابة مغايرة، استطاع من خلالها أن يعاين مساره في الكتابة والإبداع، فكانت الكتابة الأداة والموضوع في الوقت ذاته كما كانت عنده احتفاء بالذات حتى وإن هوت بها فظاعة العالم من حولها؛ لذلك نراه يقول في **سيمرغ** " **ينزعج القلب، ويبحث عن السلم فيجد الحرب، يبحث عن النظام فيجد الفوضى، اسأل ذاكرتك، قد يكون خللك كامنا في بطنك**"

لقد أجاد **عزيز نعمان** مساءلة هذه الإشكالية باقتدار منهجي وهو في بداية مشواره العلمي، كما أضافت له قراءة أعمال **محمد ديب** اقتدارا في الترجمة فكان أحسن وسيط بينه وقراء العربية، وإذ نسعد في مخبر تحليل الخطاب بهذا الكتاب، نأمل أن يكون دليلا للباحثين على كيف يكون حسن الابتداء في البحث العلمي.

الدكتورة آمنة بلعلى

مديرة مخبر تحليل الخطاب

مقدمة

"أتكلم لغة أخرى: من أكون؟"

(محمد ديب، "الشجرة ذات القيل"، ص. 42)

شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية منبرا اعتلاه الكتاب لإيصال منتجاتهم الفكرية، ووعاء لغويا مختلفا عن اللغة الأم للتأكيد على جزائريتهم، ولوحة فنية لعرض أذواقهم الأدبية. وما 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 والدرجة وفق الانتماء الإيديولوجي والتوجه الفكري لكل كاتب من هؤلاء، على اختلاف مناهلهم وتعدد مشاربهم.

ولن 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 والعالمية بإنتاج روائي غزير، إلى جانب مؤلفات شعرية، وأعمال قصصية وحكائية، وبصمات في المسرح، ومحاولات في السياسة والاجتماع. وهو 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 وثمانين سنة.

لقد أفادتني بعض الجرائد بمعلومات كثيرة حول محمد ديب، فكانت لي بمثابة المرشد الذي اقتادني إلى عالمه الأدبي، وهو 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 والقاص والشاعر

والصحفي. وفي صائفة 2005 تحصلت من صديقي أحمد مايدي على "سيمُرغ Simorgh"، آخر عمل لديب الذي عزمت على أن يكون موضوع بحثي في الماجستير، واقترحت 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، وكذا اضطراب النصوص واختلاطها وتباين خطاباتها شكلا ومضمونا وتفاوت الدلالة فيها، فافترضت أن المسألة ناتجة عن تداخل الحداثي وما بعد الحداثي. وكانت تلك الإشكالية التي يتمحور حولها البحث التي خصصت لأسئلتها تمهيدا وفصلين:

أما التمهيد فسأتوقف فيه عند خصائص الكتابة ما بعد الحداثية، لأحاول بعد ذلك أن أتتبع- في الفصل الأول الموسوم: التشكل العام للدلالة في " سيمرغ "- حركة الدوال في نصوص العمل المختلفة بدئا من النص الإطار، وذلك 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 والكتابة في "سيمرغ" - سينصب اهتمامي على موضوعين أساسيين في "سيمرغ" هما موضوعا الهوية والكتابة، فسيُخصص المبحث الأول للحديث عن الهوية في جانبيها المنسجم والمتشظي، أما المبحث الثاني فسأظهر فيه الفروقات الجوهرية الحاصلة عند ديب في مسألة الكتابة من حيث هي مفهوم وممارسة.

وسأنهي 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"، وكذا السيميائيات السردية التي سأستثمرها في مسألة البحث عن موضوع القيمة في "سيمرغ". وسأستعين أيضا بالتداولية في كل ما له علاقة بعناصر الانسجام والاتساق، وبالتفاعلات الحاصلة بين نصوص ديب. كما لن أستغني عن آراء ومواقف بعض الدارسين الذين يصلح أن نسميهم مختصي الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية بصورة عامة، وأدب ديب بصورة خاصة ك: نجاة خدة، وبيضاء شيخي، وجاكلين أرنو، وكريستيان عاشور، وشارل بون، وجان ديجو، وآخرين. ولن أغيب أعمال ديب الأخرى، وخاصة آخر عمل له صدر بعد وفاته ("لايزة" Laëzza)(2006)، الذي سأتخذه معطى للبحث عن علاقة محتملة بين الأعمال بعضها البعض.

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

وما ساعدني على تذليل تلك الصعوبات – ولله الحمد – تشجيعات الأستاذة المشرفة التي لم تتوانى مذ عهدتها أنا وزملائي في إمدادنا بتوجيهات قيمة كنا ولا نزال في أمس الحاجة إليها ملحة على ضرورة الالتزام والمثابرة، رافعة في جميع الأحوال شعارها الأبي: البحث هواية وهاجس 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 ودومينيك مانقونو وإيريك مارتي وغيرهم – وهو ما فتح لي طريقا واسعة لمزيد من البحث ولمادة علمية أوفر.

إلى أستاذتي الفاضلة، الأستاذة آمنة بلعلى، أوجه إذن وبكل صدق عبارات شكري وامتناني.

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

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

وأشكر اللجنة المناقشة- المكونة من الدكتور إبراهيم سعدي، والأستاذة الدكتورة آمنة بلعلى، والدكتورة نصيرة عشي، والدكتور لحسن كرومي- على قراءتها وتوجيهاتها.

كما لا يفوتني أن أحي كافة أساتذة وعمال وطلبة جامعة مولود معمري، وأخص بالذكر قسمي الأدب العربي والترجمة، وكذا طلبتي، معبرا لهم جميعا عن تقديري ومودتي.

وأرفع ريشة حبي واعتزازي إلى حيث يحوم طيف جدي وتحيا ملهمتي وراعية أفكاري، حيث منبتي وشجرتي، منبت السلام وشجرة الزيتون، إلى "تحشاط" جوهرة "جرجرة" الشامخ، الساهر والمنيع.

وأرجو أن يكون هذا البحث خطوة ولو صغيرة لنفض غبار النسيان عن ديب، وعمن استعمل على شاكلته لغة الآخر فداعبها وأحسن مداعبتها، عملا بمضمون المثل العربي الذي جاء في "سيمرغ" ليكرس ذلك التميز ويعلي من شأنه:

"إن لم يكن غناؤك أجمل من الصمت فاسكت"

تمهيد :

خصائص الكتابة ما بعد الحداثية

" بائس ويائس ذلك الذي لا يعرف

كيف يخاطب قارئ المستقبل "

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

.

الرواية مساحة إبداعية واسعة النطاق، تقطنها شخصيات وذوات متعددة ومتفاوتة، تغمرها فضاءات زمنية ومكانية متغيرة، تحركها وتحكمها آلية أو آليات قصصية متشعبة ومتفرعة فتشحنها بدلالات تبدو لأول وهلة ذاتية التكون وهو ما يوحي بالمظهر، لتعبر عن قابلية تكونها بغيرها، وهو ما يوحي بالعمق. فالرواية إذن كائن حي تتشكل بذاتها وبغيرها، وهذا 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 وقوالبه التي لم تعرف الثبات والاستقرار طيلة فترة تواجدها الممتدة من بداية القرن السابع عشر إلى يومنا هذا. ولسنا نقصد هاهنا المدارس الأدبية المواكبة لفن الرواية، إنما المحطات التاريخية المرافقة لهذا الفن الأدبي عبر العصور والأزمنة، بما حملته تلك التحديدات التاريخية من تقارب وتباعد في أساليب الكتابة الروائية وطرائقها. 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 والأدب بصورة خاصة والرواية بصورة أخص. فقد نشأت كفكرة ثم استثمرت كحركة دينامية سعت لإحداث قطيعة مع كل ما هو تقليدي، محاولة بذلك تجاوز كل البنيات والذهنيات العتيقة ومحدثة سلسلة من الصدمات التي مست أغلب مظاهر النشاط الإنساني. ومن الصعب تحديد تاريخ نشأة هذا التيار الفكري والفلسفي. فلم يكن ذلك في سنة واحدة ولا في قرن واحد، إنما كان وليد حركية تدريجية المسار، ظهرت أول ما ظهرت في أوروبا لتنتقل بعد ذلك إلى كل بقاع العالم.

عصر الحداثة إذن عصر "يحيا بدلالة المستقبل، وينفتح على الجديد الآتي، وبالتالي لم يعد يستمد قيمته ومعياريته من عصور ماضية، بل يستمد معياريته من ذاته"[1]. ومبدأ الذاتية مبدأ لصيق بالحداثة، يعبر من بين ما يعبر عن مركزية ومرجعية 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 وأفول المعاني القدسية الكبرى"[2].

تصب كل هذه السمات في مبدأ آخر لصيق بالحداثة هو مبدأ الإنتاج. فالإنسان، وفق هذا المنظور، كائن منتج يحاول تغيير الطبيعة بآلاته، ساعيا من وراء ذلك إلى خلق التاريخ وتغييره، فالذات الإنسانية مرهونة على وجه الدوام بأفكار الخلق والعمل والعقل، تلك الأفكار المتيحة للجميع "الدخول في العالم الحديث، أي في العالم المنتج والحر والسعيد"[3].

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

كل هذه الخصائص العامة المرافقة للحداثة تمكننا من القول مستنتجين، وعلى ضوء ما ذهب إليه ألان تورين (Alain Toraine)، إن الحداثة "لا تقوم علي مبدأ وحيد، ولا على مجرد تحطيم العقبات التي تقف في وجه

1- محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000، ص. 12

2- م.ن، ص. 54

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

سيادة العقل، إنما هي نتيجة للحوار بين العقل والذات. بدون العقل تنغلق الذات في هوس هويتها، وبدون الذات يصير العقل أداة للقوة "[1].

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

ولسنا نزعم تسليط ما يكفي من ضوء على تلك المرحلة المبهمة قصد الإحاطة بها إحاطة كاملة. إنما نود تركيز اهتمامنا علي طور متأخر أكثر تعقيدا من تلك المرحلة ومن مرحلة الحداثة في حد ذاتها. وإذا قلنا إن "المعاصرة " مصطلح صبغ –على غرار "الحداثة" - شتى مظاهر فكر الإنسان، فلا نعتقد أن ثمة أدنى شك في تجلي ذلك المصطلح على مستوى الفن عموما والأدب خصوصا.

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

يجدر بنا أن نشير، أولا، إلى أن فكر ما بعد الحداثة قد أخذ تسميته من كلمة "الحداثة" اشتقاقا وفكرا. فهو يحيل من ناحية الاشتقاق على مرحلة بعدية تالية للحداثة، أي على مرحلة تاريخية محددة، وهو ما يمكن مقابلته بمصطلح (Postmodernité) في اللغة الفرنسية. كما يشير، على وجه العموم، إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة المختلف كما وكيفا- من ناحية الفكر – عن الحداثة. وهو ما يمكن مقابلته بمصطلح (Postmodernisme).

1- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 25

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

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

إلى جانب ذلك تنامت الأزمات وتفاقمت، وتسارعت حركات التجديد مما أفضى إلى قواعد موضة جديدة قائمة على الخلط، فهي "مزيج من الأذواق والموائد والأطعمة العالمية، وخليط من الألبسة التي تندغم فيها الخياطة الراقية بالفولكلور، وخليط من الموجات الغنائية (روك، جاز، بوب، بونك...)" [3].

ظهر ميل إلى إلغاء الذات الموحدة واعتبرت "حكاية خرافية" [4] لا أساس لها من الصحة، فالذات ما بعد الحداثية ذات حرة واستهلاكية ومبعثرة وفصامية.

يكمل التيار ما بعد الحداثي النقد المحطم للنموذج العقلاني الذي بدأه فلاسفة وعلماء من أمثال ماركس، نيتشه وفرويد. فلا جدوى من الرجوع إلى الإنسان كفاعل ومحور، اعتقادا بأنه منفذ مباشر إلى حقيقة الأشياء ورمز

1- محمد سبيلا، م.س، ص. 68

2- م.ن، ص. 69

3– م.ن، ص.ن

4– تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ط1، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2000، ص. 74

لليقين والحقيقة المطابقة. ينبغي إذن تقويض العقل، وتكسير النظام لأن النظام، على حد تعبير رولون بارت (Roland Barthes)، "عدو الإنسان" [1].

شكلت جملة من المفاهيم، التي كانت بمثابة مسلمات أفرزتها مختلف أطوار الفكر الإنساني بما في ذلك طور الحداثة، مجال رفض مفكري طور ما بعد الحداثة، فتحدثوا عن "التشتت" مقابل "الوحدة"، وعن "التعدد" و"الاختلاف" مقابل "الهوية"، وعن "اللامركز" مقابل "المركز"، وعن "السطح" مقابل "العمق"، وعن "المحلية" مقابل "الكونية" وعن "الأقلية" مقابل "الكلية".

إن الظروف التي رافقت نشأة وبروز تيار ما بعد الحداثة متعددة ومتشعبة، فجاءت كمحصلة للتحول التاريخي الذي شهده الغرب، والذي أفرز مجتمعا "ما بعد صناعي" قوامه النزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة وتسليعها، وصناعة الخدمات والمعلومات التي حلت محل المصنع التقليدي. إنه مجتمع تواق إلى عالم جديد، عالم سريع التبدد والزوال، بعيد عن التمركز. مجتمع فقد الثقة في الحداثة، وأيقن بإفلاس الإيديولوجيات الكلاسيكية. مجتمع رفض إقامة فروق وظيفية بين مجالات الحياة الاجتماعية بمختلف مظاهرها، فلا سبيل للفصل بين الفن والسياسة والاقتصاد، أي لا حدود فاصلة بين الثقافة العليا وثقافة الجماهير، أو بالأحرى بين الثقافة الرفيعة والثقافة 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 والزمان بالسفر وزيارة المتاحف، وقراءة الكتب، وبالفن وسماع الأسطوانات والشرائط التي تجعلهم حساسين لأعمال فنية قريبة منهم أو بعيدة عنهم بقرون مديدة أو بمئات الكيلومترات"[2].

1- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ص. 236

2- ألان تورين، م.س، ص 252

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

- منح فن الهندسة المعمارية حيزا واسعا أوليا استغله أصحابه من أمثال الأمريكي روبير فانتوري (Robert Ventori) للتعبيرعن معارضتهم للهندسة المعمارية الحداثية ولمفهوم "المدينة الحديثة"، فسعوا إلى تفضيل الأشكال المعمارية غير المنتظمة والمنقطعة والمشتتة، كما عمدوا إلى مزج الوسائل العصرية المستخدمة في البناء كالإسمنت المسلح والألومنيوم ومادة النيون بأشكال ترمز إلى الفترة الكلاسيكية، ويتم كل ذلك وفق أسلوب تهكمي.

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

- فرض فن التصوير الفوتوغرافي ما بعد الحداثي نفسه باعتباره فنا تركيبيا ساخرا وهدميا، حيث راح بعض المصورين من أمريكا وفرنسا وكذا سويسرا يختلقون لقطات اصطناعية قائمة على مبدأ الخلط بين عمليات التصوير والإلصاق والرسم قصد تفكيك النماذج التصويرية الخاصة بالإيديولوجيات الجمعوية الحداثية.

- استحدث فن السينما ما بعد الحداثي تقنيات مستلهمة في أساسها من تكنولوجيا الإعلام الآلي والتلفزيون، فأصبح للصورة المتضخمة مكانة عند

---

*- 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

عدد كبير من المخرجين الأمركيين، حيث عمدوا إلى الخلط بين الحكاية الرئيسية التي تنطوي عليها أفلامهم وبين صور أرشيفية وأفلام إشهارية وكليبات وفيديوهات ورسوم متحركة لتنتج في النهاية إكليشيهات متداخلة مع بعضها البعض واضعة أمام جمهور المتفرجين عملا سينمائيا متقطعا وغير منسجم.

- تقترب موسيقى الراب (RAP) وموسيقى التكونو من حيث اعتمادهما على تقنيات تقطيع الأصوات وخلطها وتشويشها وجمعها 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، وعلى الرغم من تباين وسائل تعبير كل لون فني، إلا أنها متقاربة تقاربا بينا في خصوص مسألة اعتمادها على المبدأ العام المتمثل في الغيرية (Altérité)*، والذي يولد بدوره عنصري التشظي (Fragmentation) والتهجين(Métissage) المعاكسين لمبدأ "النقاء"[1] المميز لعلم الجمال الحداثي. وهي متقاربة كذلك في مسألة رفضها لمبدأ الأصلية الخاص بالفن الحداثي. فكل عمل فني عمل قائم على مرجعية أو مرجعيات ثقافية، يقترن معها اقترانا حواريا، ليتولد افتراض مجيز لفكرة التطور التي هي من مجال النقد. بعبارة مختصرة، يرفض الفن ما بعد الحداثي وضع الإنسان أمام العالم، لأن في ذلك تقييد للإنسان، فلا ينبغني أن يعاد إنتاجه في قوالب وأشكال محددة منتمية إلى فروع معينة، إنما يجب عقد صلة بين الفنانين فيما بينهم، وكذا بين فنونه، وهي الصلة التي تسهم في وضع الإنسان في العالم بلا مسافة ولا قيود. والتي تنطلق من ثقافة اصطناعية جامعة لما حمله الواقع ما بعد

---

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

1- Marc Gontard, op.cit.

الحداثي من شظايا مجتمع استهلاكي رافض للنماذج البالية. يقول الرسام جون دُوبُوفيه (Jean Dubuffet) منتقدا فكرة الأشكال والنماذج التي يزعم أنها غير موجودة أصلا: "إجمالا، لا يمكن لعقلنا إدراك موضوعات مفردة، أي أشكال، وبناء على ذلك يلعب بأشكاله وكأنها أوراق لعب، يخلطها مشكلا منها ألف تركيب واقتران، كالموسيقيين أمام آلة البيانو ونغماتهم الاثني عشر. وبالتالي فمحتوي الأشياء وجوهرها، في المطلق، هو بالطبع مختلف تماما عن الأشكال (أشكالنا)، فليس هناك أشكال في المطلق، الأشكال اختراع من عقولنا، إنها حيلة بائسة لعقولنا التي لا تستطيع أن تفكر إلا عبر أشكال، فهي ترى كل شيء من نافذة، تلك النافذة المزيفة في آن "[1].

إلى جانب ذلك الرفض، يخضع الفن ما بعد الحداثي، من حيث هو مظهر من مظاهر فكر طبع الفترة المعاصرة، لمنطق "يسعى إلى تفكيك أو تقويض كل ما هو ثابت في ذلك المجتمع ثم تنحيته أو محوه تماما"[2]، ذلك المنطق الخاص بمجتمع اختار أن تكون معاييره خليطا أساسه التعدد والتعارض 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 وتصورات أثرت في العملية الإبداعية أيما تأثير، وساهمت في وضع أسس نظريات قراءة متأثرة تأثرا مباشرا بهذا المناخ الثقافي.

1- ألان تورين، م، س، ص. 253

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

3- تيري إيغلتون، م، س، 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، وهو المظهر الذي حظي باهتمام أكبر ممثلي التيار ما بعد الحداثي وأشهرهم. يتعلق الأمر بالأدب من جهة وبنقاد أدبيين من أمثال جاك دريدا(Jacques Derrida) ورولون بارت وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وآخرين، من جهة أخرى.

كما سبق وأن 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 سعيا إلى وصف- أو تسمية- الأدب الأمريكي الذي أفرزته فترة ما بعد الحرب. ولم يفرض نفسه في النقد الأدبي إلا في الستينيات من القرن الماضي، حيث ابتعد عن الرواية الموضوعاتية من جهة، وعن آليات المنهج الشكلي من جهة أخرى.

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

غير أن أشهر أولئك الذين استجابوا لمفاهيم التيار ما بعد الحداثي وتلقوها بنباهة جاك دريدا، وقد انعكس ذلك في أعماله حول التفكيكية، وكذا بارت وكريستيفا في آرائهما ومفاهيمها المتعلقة بالنص الأدبي، والتي تجلت في أبحاثهما حول سيميولوجيا الدلالة. سنشير إلى بعض آراء هؤلاء النقاد في خضم حديثنا عن مميزات وخصائص الأدب ما بعد الحداثي.

غالبا ما يأتي العمل الأدبي ما بعد الحداثي في صورة عملية إلصاق (Collage) لعناصر غير منسجمة دون أدنى اكتراث بتحقيق الانسجام، فتبدو

1- Marc Gontard, op.cit

الرواية مثلا مجرد عملية إلصاق لمجموعة نصوص منتمية لأجناس متنوعة. ففي أولى الروايات التي يفترض[1] أن تشكل باكورة الأدب الروائي ما بعد الحداثي، أي رواية " في المسبح عصفوران At swim- two-(birds)"*عمد الكاتب الإرلندي فلين أوبريان (Flann O'Brien) إلى جمع نصوص متنوعة الأجناس نذكر منها : الوستيرن (Western)، الملحمة القرنوسطية مرورا بالحكاية العجيبة والمسرحية الهزلية.

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

إذا بدا الإلصاق إجراء تعتمد عليه الرواية ما بعد الحداثية، لتستدل على طابعها المتشظي، فإن ثمة إجراء آخر لا يختلف كثيرا عن الأول يسمح كذلك بإضفاء طابع اضطرابي (Turbulent) [2] على هذا النوع من الكتابة، إنه وكما رأينا ذلك في بعض أشكال الفنون – التشظي (La fragmentation).

1- Marc Gontard, op.cit

*- ظهرت هذه الرواية عام 1939، وقد سبقتها إلى الظهور رواية "عرق الفجيل"(Le chien dent) التي ألفها ريموند كينو (Raymond Queneau) عام 1933.

2- استعمل الباحث الفرنسي مارك غونتار لفظة "مضطربة"(Turbulente) لوصف الكتابة الروائية ما بعد الحداثية، ويبدو ذلك جليا في عنوان كتاب له لم يكتمل بعد: «الرواية الفرنسية ما بعد الحداثية- كتابة مضطربة" (Le roman français postmoderne– Une écriture turbulente). يعمل غونتار أستاذا جامعيا في فرنسا، اختصاص الأدب الفرنسي للقرن العشرين والأدب المكتوب بالفرنسية (الأدب المغربي، الأدب الكندي، الأدب البروتونيBretonne). أشرف ما بين 1981 و1991على تأسيس وتسيير مجموعة "الكتابات العربية". وهو صاحب رواية وقصص وأشعار. تقلد مناصب عديدة آخرها منصب رئيس جامعة رين 2 (Rennes 2)الذي عين...=

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

ما نحن بصدده إذن هو النص المتشظي الذي يستلزم عملية إلصاق لمجوع تلك الشظايا (Fragments)، وسبيل الإلصاق هو الصدفة. وتقوم الصدفة على تقنية " الطي الداخلي (Fold-in)" المرتكزة على طي وإعادة جمع الصفحات. أو قد تقوم على تقنية "كدس نحو الأعلى (Cup-up)" التي يحددها الكاتب وليامس برويغس (Williams Burroughs)* في قوله : "خذوا صفحة (...) جزؤوها من حيث الطول ومن حيث العرض. ستحصلون على أربعة أجزاء 4321...أعيدوا الآن ترتيب الأجزاء بوضع الجزء أربعة مع الجزء واحد والجزء اثنان مع الجزء ثلاثة، وستحصلون على صفحة جديدة" [1] .

إن الرواية ما بعد الحداثية في اعتمادها على الإلصاق والتقطيع، تستدل كما قلنا وعلى غرار ما ذهب إليه مارك غونتار، على طابعها الانفصالي (Discontinuité)، وهي في ذلك أقرب ما تكون من السينما ما بعد الحداثية في لجوئها إلى تقنية التبديل الحر للقنوات التلفزيزنية (Zapping). وتبدو هذه التقنية كحل فردي حيال وفرة الخيارات، وحيال السرعة والسطحية التي تمارس

= فيه لمدة 5 سنوات 2011/2006. أفادني هذا الباحث بمعلومات قيمة حول ديب عبر البريد الإلكتروني، ونصحني أن أتمسك بفرضية: "ديب، النهج الجديد"«Dib- la nouvelle manière».

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

1- Marc Gontard, op.cit.

بواسطتهما تلك الخيارات، مقتربة من رحلة الطائرة التي تشق مسافة طويلة في حيز زمني قصير، مجتازة القارات والثقافات لتصور العالم تصويرا متقطعا.

يلمس مارك غونتار [1] 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. وكذا 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 والمزج بين الأشكال (Métissage)، وهي المسألة التي تفرعت عنها مصطلحات مترادفة نسبيا ك: التهجين (Hybridation) والتجنيس (Mixtion de genres) ؛ والأجناسية النصية (Génétique textuelle).

تنافي هذه المصطلحات، في مجملها، مبدأ النقاء الجنسي المميز للكتابة الحداثية، وتثير إشكالية "الهوية الجنسية للأعمال الأدبية" [2]. فالهجونة، في الكتابة ما بعد الحداثية، أفضل من النقاء والاختلاف أفضل من الهوية والتطابق.

تبدو الرواية ما بعد الحداثية، استنادا إلي تلك الرؤية، "فسيفساء" [3] جامعة لأجناس أدبية عدة، على غرار ما رأينا في الفنون التشكيلية والموسيقي، فهي خليط ومزيج من القصة، والحكاية القديمة، والأسطورة، والسيرة الذاتية، والشعر ... وغالبا ما تجمع نصوصا غير أدبية كالمحاولة الصحفية والمقال العلمي والصفحة الإشهارية ...، وتأتي زاخرة بالمقولات (Citations)،

1- Marc Gontard, op.cit.

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

3– محمد مفتاح، م.س، ص. 29

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

تحيل العلاقة النقدية هاهنا إلى ما يمارسه الكتاب ما بعد الحداثيين من قراءات، قوامها التحليل، على نصوصهم الإبداعية ونصوص غيرهم، لتصير الكتابة محورا مركزيا تدور حوله جل تلك الأعمال. تتراوح اللغة الإبداعية إذن مع اللغة الواصفة في الروايات ما بعد الحداثية مفرزة نصوصا متطرفة وهامشية منطلقها التعدد، التنوع والاختلاف؛ وأساسها المزج والخلط. وما دمنا بصدد الحديث عن المزج والخلط فينبغي أن نشير إلي تأثيرهما المزدوج على صعيدي الشفرة (Code) واللغة (Langue) :

أما على صعيد الشفرة فيتجلي ارتباط النص الإبداعي (الرواية بشكل خاص) بمختلف الأجناس الأدبية في مختلف الثقافات، مع ما تتسم به الثقافات من هجونة وتعدد يتولى الروائي مهمة عكسهما في كتاباته ليبدو "كاتبا مرتحلا يعيش بين قارات وثقافات متعددة مما يكسب نظرته طابعا لا مركزيا يُمكنه من استيعاب الاختلاف وإنجاز 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 ومعنوي على حد سواء. والمقصود

1- Gérard Genette, PALIMPSESTES, la littérature au second degré, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 11
2- Marc Gontard, op.cit.

بالتقاطعات اللسانية هاهنا تلك الممارسات المثمنة لمبدأ ازدواجية اللغة أو تعددها، وهو المبدأ المعبر عن "انفتاح الذات على غيريتها(Altérité) الخاصة لا عن انفصامها" [1] وفي ذلك نفي ورفض لأسلوب الصراع المنتهج في إثبات الهوية الذي ميز الكتابة ما بعد الاستعمارية (Post-coloniale)*.

يتجلى مبدأ الازدواجية أكثر ما يتجلى في الأدب الروائي المغاربي المكتوب بالفرنسية، حيث لا يقوم على مزج عفوي للغتين مختلفتين بل على "لغة مرحلية تتخذ فيها اللغة العربية اللغة الفرنسية مسكنا لها بشكل طرسي (Palimpsestique)، كما تنحت اللغة الفرنسية اللغة العربية مع ما في العملية من موضع لا يقبل الترجمة وهو ما يوافق مواطن تعميق غيرية مزدوجة (Double altérité) تقوم عليها الذات"[2].

ويتجسد ذلك المبدأ في ظاهرة لغوية بحتة متمثلة في التعاقب اللغوي، أو ما يطلق عليه اسم "قانون التبديل (Code-switching)"، وهي خاصية قائمة على "الانتقال من لغة إلي أخرى، خلال فعل تواصلي واحد، اعتمادا على السياق الذي يقع فيه التبادل الكلامي"[3]. ويولى الكتاب ما بعد الحداثيين أهمية كبيرة لهذه الظاهرة بجعلهم اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية طرفا ثانيا في عملية التبادل اللغوي مقابل لغتهم الأصلية (رسمية كانت أم عامية). ويمكن ملاحظة ذلك في الرواية ما بعد الحداثية اللاتينية أو المغربية بشكل خاص. إذ تبدو اللهجة العربية- بكل ما فيها من تنوعات- وكذا اللهجة الأمازيغية – بكل ما فيها من تباينات – محل استعمال الروائيين المغاربيين ** الذين كتبوا باللغة

1- Marc Gontard, op.cit.

*- 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 والتصدي لسياسات الإقصاء، ورفض مرجعيات المركز.

2- Marc Gontard, op.cit.

3- Ibid.

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

الفرنسية، من أمثال مولود فرعون، كاتب ياسين، مولود معمري، محمد ديب، آسيا جبار، مالك حداد، رشيد بوجدرة، طاهر جاووت، دريس شرايبي، طاهر بن جلون، عبد الحق سرحان، ليلى مروان، عبد القادر جمعي، مليكة مقدم، ... و آخرين.

تعطي ظاهرة التعاقب اللغوي المُعتَمَدة في السرد ما بعد الحداثي صورة واضحة عن الطابع الهجين للنص الروائي في مسار كتابته المضطربة وغير المتجانسة. ذلك الطابع الذي أثبتنا تحققه في شتى ألوان الفن ما بعد الحداثي، والذي يدل في حالة الأدب على خيار وقع عليه كتاب فترتنا المعاصرة ينم عن قناعة راسخة لديهم بضرورة العودة إلى ذواتهم الخاصة " منتقلين من أدب المثل (Littérature de l'idem) (حيث يعدوّن ناطقين رسميين لهوية جماعية) إلى أدب الذات (Littérature de l'ipse)، أي أدب الأنا" [1]، مع توفر عنصر الغيرية في هذا الأدب الذاتي، أي إلغاء مسألة التعارض القائم بين الثقافات واللغات واستبدالها بمسألة التعددية الناتجة عن تقبل فكر الآخر وتجسيده بالممارسة.

إن ما تكتسيه قضية "التجنيس" – التي رأينا أنها مرادفة لما اصطلح على تسميته بـ "التهجين" أو "الأجناسية النصية"- من أهمية كبيرة في الأدب الروائي ما بعد الحداثي تفرض علينا الإشارة إلى المصطلح من منطلق نقدي بحت، ذلك أن القارئ المتخصص يحاول جمع تلك الأشتات النصية والخلائط 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، وعلى رأسهم أرسطو طاليس (384ق م- 322ق م)، إلى تقييد النصوص الأدبية بأجناس تستوعبها وتضع فوارق بينها، فتوقفت المسألة في بداية الأمر، ولمدة قرون طويلة، في التقسيم الأرسطي الثلاثي المتمثل في الجنس الدرامي، والجنس الملحمي، والجنس الغنائي، التي يندرج ضمنها، ووفق هذا

1- Marc Gontard, op.cit.

الترتيب : المسرح، والفنون السردية والشعر الغنائي. إلا أن الميل اتجه، منذ العصر الرومانسي، نحو التكثير والتنويع، وهو المطلب الذي دعا إليه الأديب الألماني ولفغانغ غوته (Wolfgang Goethe) (1749- 1832) عندما رأى إمكانية " ربط العناصر الثلاثة بعضها ببعض (الغنائي الملحمي، الدرامي) وأن ننوع إلى مالا نهاية الأجناس «الشعرية» (...) ثم نبحث في الأعمال الأدبية النموذجية عن كل عنصر يكون مسيطرا بمفرده" [1] .

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

ما الجنس الأدبي؟

لقد فسح هذا السؤال المجال "لأشد الأجوبة تنوعا: فالجنس قد يكون معيارا، أو جوهرا مثاليا، أو منوال قدرة، وإما مجرد مصطلح تبويبي لا تناسبه أي إنتاجية نصية خاصة، الخ...." [2]. وما زاد الإشكال إشكالا مسألة صعوبة – إن لم نقل استحالة – تحديد الهوية الجنسية لمجموعة كبيرة من الأعمال الأدبية المعاصرة. فلا هي من جنس الرواية، ولا هي من جنس القصة أو الحكاية أو الشعر أو المسرحية، بل هي خليط من بعض ذلك أو كله. ولا هي مقتصرة على أجناس حديثة أو على أخرى قديمة، بل هي مزيج بين هذه وتلك. فكأننا إزاء أدباء ونقاد رافضين للجنس الصرف، تواقين إلى جنس عام، شامل لجُلّ ومختلف الأجناس الأدبية، أي إزاء مبدعين ومحللين معارضين للمبدأ البنيوي الذي تستخدم بمقتضاه "ثنائية سوسير: لسان/ كلام لتوضيح العلاقة بين النص

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

والجنس المناسب" [1]. تلك العلاقة التي تعكس" نظرة تبسيطية تضع الجنس في مستوى اللسان، والنص في مستوى الكلام" [2]. وهي النظرة التي تحصر النص في بنية، جاعلة إياه تحقيقا " للجنس التاريخي المناسب" [3] .

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

نعود إلى معضلة تداخل الأجناس الأدبية في العمل الأدبي ما بعد الحداثي وإشكالية 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)"، وهي مظهر من مظاهر التعالي النصي (Transtextualité)*، وهي نموذج قراءة تسمح بإحداث علاقة وساطة بين مجموع نصوص سابقة ونص 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

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

2- جان ماري شيفر، م.س، ص. 112

3- م.ن، ص.ن

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

الحالات، ليس من المفروض أن يعرف النص، وبالتالي ليس من المفروض أن يُظهر نوعيته الجنسية: لا تتحدّد الرواية على أنها رواية بشكل صريح، ولا القصيدة على أنها قصيدة. كذلك- وقد يكون ذلك بدرجة أقل (لأن الجنس ما هو إلا مظهر من مظاهر جامع النص «Architexte»). لا يتحدد البيت على أنه بيت، ولا النثر على أنه لنثر، ولا الحكاية على أنها حكاية، الخ.

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

تتحدد نوعية النص إذن استنادا إلى ما يتعلق به من مكونات تكون إما عامة أو عابرة، مهيمنة أو هامشية، وتكون مرتبطة في علاقات متعددة الجوانب تبدو أكثر علوا وشمولية من النص الظاهر، فتبدو الأبعاد المحيطة بنص روائي مثلا أعم من الرواية في حد ذاتها ذلك أنه موصول بالشعر والسرد 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، ومن حيث إنه يمثل "مظهرا من مظاهر توليد

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

النصوص الجديدة، وفي نفس الوقت عاملا من عوامل التدليل، مع كل ما يترتب عن ذلك من تعددية القراءات، وسيادة التأويل بدل سيادة الفهم" [1].

وكما سبق وأن 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" [2] الذي هو أعم من النص.

إن دراسة طرق الإبداع الأدبي التي يعتمد عليها الأدباء المعاصرون، والتي رأينا إلى حد الآن أنها مضطربة في أساسها، "ستجني، دون شك، فائدة كبيرة من تحليل التجنيس النصي- الجمعي" [3].

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 ب "إعادة التسريد (Renarrativisation)". ومنطلق 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، والمسيحية الحاملة لشعار الإنقاذ، والاقتصاد الحر الحامل لشعار الرّفاهية العالمية، والديمقراطية البرلمانية الحاملة لشعار المواطنة... الخ.

تنظر النظرية ما بعد الحداثية "شزرا وبحذر إلى الحكايات الخطية، خاصة تلك التي تدفعها لأن تصور نفسها على أنها ليست أكثر من حدث وسياق" [4]، وقد تجلى ذلك في شتى مظاهر الفكر ما بعد الحداثي الذي سعى

1- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص. 46

2- Gérard Genette, op.cit., p. 89.

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

4- تيري إيغلتون، م.س، ص. 66

لإنكار" النظريات الكبرى التي تحاول تقديم تفسير شمولي للظواهر، وتتخذ شكل منظومات كبرى مغلقة، نموذجها الإيديولوجيات الكبرى (...) ليتبني تصورا انفصاليا وفوضويا للزمن" [1] .

يبدو السرد في فوضويته وانفصاله 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 والتشظي الذين أشرنا إلى تحققهما في ذلك النوع من الكتابة.

تتجلي التفكيكية النصية في مظهرين متلازمين خاضعين لعمليتي التقطيع والتفكيك، بحيث يتولد لدينا خطاب متقطع وذات 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 وجمعها وكذا تنويع الكتابة، مما يفضي إلى بنية متقطعة قوامها "التوقفات السردية المفاجئة" [2] أو ما يمكن تسميته بالبياضات السردية.

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

يترتب عن تجسيد عمليتي التقطيع والتفكيك في الرواية ما بعد الحداثية إحداث قطيعة مع ما سميناه سابقا بالحكايات الخطية أو السرديات الكبرى،

1- محمد سبيلا، م.س، ص. 70

2- Marc Gontard, op.cit.

وهي قطيعة تكرس مبادئ "التعدد، والتقطيع والتفتح"[1] على مستوى الوظيفة السردية التي يوكل أمرها غالبا إلى "السارد- الكاتب"[2] (Narrateur-écrivain) على حد قول جانيت م. بتيرسون (Janet M. Paterson) في كتابها الموسوم: "لحظات ما بعد حداثية في الرواية الكيبيكية (Moments postmodernes dans le roman québécois) "*.

من جملة ما توحي إليه كلمة التفتح المذكورة أعلاه اهتمام الكتاب ما بعد الحداثيين «بالاختلاف» على حساب «الهوية»، و«بالهامش» على حساب «المركز» و«بالسطح» على حساب «العمق»، وهي مظاهر كنا قد أشرنا إليها في الصفحات الأولى من هذا المدخل، تتجلى على مستوى الشكل في كل ما سبق وأن 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، وتقديم صورة عن الواقع مخالفة لما هي عليه في السرديات الكبرى، إلى جانب ذلك عدت منبرا للتأكيد على فكر الغير المتسم بالتعدد والاختلاف. يقول "جون بارت" (John Barth)** موضحا هذه النقطة: "يبدع الكتاب ما بعد الحداثيين، بنتائج متنوعة،

1- Marc Gontard, op.cit.

2- Ibid.

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

**- هو جون سيمونس بارت (John Simmons Barth)-أحد أشهر الروائيين والكتاب الأمريكيين، ولد بكامبريدج(Cambridge) عام 1930، شغل منصب أستاذ بعدة جامعات أمريكية من 1953 إلى غاية 1995. ألف روايات عديدة تميزت بقصر طولها في الغالب، كما ألف كتبا عالج فيها مسائل نظرية متعلقة بالكتابة الخيالية، لا سيما كتابه الموسوم " أدب الاضمحلال " (La littérature de l'épuisement) (1967) الذي عد مرجعا لمسألة " موت الرواية " مقابل مسألة

أعمالا منشغلة بشكل متزايد بذاتها ومساراتها الداخلية، و بشكل متناقص بالواقع الموضوعي والحياة 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، والعرقية (حركة السود، حركة الهنود الحمر...)، والجهوية (الإفريقية، الأسيوية، اللاتينية، المتوسطية، المغاربية،...)، والدينية، واللغوية، ... إلى غير ذلك من الحركات التي يمكن إدراجها وفق ما سمته إحدى الناقدات المهتمة بالأدب ما بعد الحداثي، وهي الناقدة الكندية ليندة هوتشون (Linda Hutcheon)* - ب "سياسات الهوية (Politiques de l'identité)"، وهي سياسات "أثرت في ما بعد الحداثة فجعلتها تتخذ الهامش (L'excentricité) مركز

=«موت المؤلف» التي قال بها رولون بارت. اهتم كذلك بالكتابة ما بعد الحداثية فأشتهر بكتابه الموسوم "أدب التجديد: الخيال ما بعد الحداثي " la : La littérature du renouvellement) (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 والأدب الإنجليزي بجامعة ترونتو (Toronto) الكندية، وهي من أبرز النقاد ما بعد الحداثيين بأمريكا الشمالية. إلى جانب ما ألفته من كتب عديدة حول الأدب الكندي المعاصر، اهتمت كذلك بالأدب والنقد ما بعد الحداثيين لتؤلف كتبا نذكر منها: "الشعرية ما بعد الحداثية: تاريخ، نظرية وخيال" : Poetics of Postmodernism) (History, Theory and Fiction ؛ "سياسات ما بعد الحداثة" The politics of postmernism)).

اهتمام. ولم تجعلها ممكنة التحقق فحسب بل ساهمت في تحديد توجهاتها الموضوعية والشكلية " [1] .

راحت الرواية ما بعد الحداثية تغرف إذن من معين تلك السياسات التي كانت يوما من الممنوعات أو الطابوهات، والتي لم يكتب لها أن تعلو في زمن ارتفعت فيه الشعارات الكبرى المجدة للقضايا العظمى، ذلك الوقت الذي لم يتسنى فيه لبطل من أبطال رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي*، المجاهد خالد، أن يطرح أسئلة "كان الجواب عليها ترفا... ليس في متناول الجميع (...) ربما لأن الوقت آنذاك لم يكن للتفاصيل، بل كان وقتا جماعيا نعيشه بالجملة، وننفقه بالجملة. كان وقتا للقضايا الكبرى.. والشعارات الكبرى.. والتضحيات الكبرى. ولم يكن لأحد الرغبة في مناقشة الهوامش أو الوقوف عند التفاصيل الصغيرة "[2].

سعت الرواية ما بعد الحداثية للوقوف عند التفاصيل الصغيرة جاعلة إياها مادة خامة ما انفكت تحاول صياغتها في قوالب متداخلة وما فتأت تغير موضوعاتها وتنوعها.

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 يعقدوها بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير، أو بالأحرى بين الثقافة الرفيعة

1- 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

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

2 – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص. 136.

والثقافة الشعبية في الرواية ما بعد الحداثية. إن الأمر لا يعني انصراف الكتاب الكامل والصرف 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 وأدب الفئة الثانية أو بين ما هو أدبي وبين ما هو غير أدبي. وهي 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" [1]، ومن ثم "فليس بمقدورنا الحديث عن «الأدب» (Littérature) بصفة عامة، بل نتحدث عن النص محاولين تغطية مظاهر محددة انطلاقا من هذا المفهوم، ولا ترتبط تلك المظاهر بإنتاجات تدعى «أدبية» فحسب إنما ترتبط كذلك بإنتاجات «تاريخية»، «سياسية»، «دينية»، الخ " [2].

وليس 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" [3] ويرى أن ثمة وجودا لـ "نص الحياة (Texte de la vie)" [4] المجاوز للعمل الأدبي القديم. وفي محاولة تحديده للأدب، يتساءل "فيما إذا كان من الممكن مثلا إدماج نصوص المجانين، ونصوص الصحفيين، الخ" [5].

تمثل هذه العينة الصغيرة المؤلّفة من مواضيع «الكتابة»، و«السيرة الذاتية»، و«الأقليات» نقطة التقاء مجموعة كبيرة من الروايات ما بعد الحداثية

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

2- Ibid.

3- Roland Barthes, L'aventure sémiologique, Paris, Le seuil, 1985, p. 13

4- Ibid.

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

بشكل عام، وثمة مواضيع أخرى عديدة، يعمد الكتاب إلى إدماجها في رواياتهم، تتسم بالتعدد والتنوع والاختلاف ولا يسعنا الإشارة إليها من منطلق حصري تعدادي ولا يتسنى لنا تحديدها من منطلق نظري تجريدي، ذلك أنها تمت بصلة قوية إلى ثقافات الشعوب المتباينة ومظاهر حياة الأفراد والجماعات المتشعبة. ومن أمثلة ذلك مواضيع: الهوية، أنظمة الحكم، العادات والتقاليد، الفئات المنسية، التطرف، الأمية، الاستبداد، الاغتراب، الوطن، العولمة، البؤس...، الخ.

ثمة ظاهرة أكثر جلاء لا غرو أنها تسترعي انتباه واهتمام متتبعي الأدب الروائي ما بعد الحداثي، وهي الظاهرة التي لفتت انتباهنا لدى قراءتنا لأحد الأعمال التي اختتم بها الكاتب الجزائري "محمد ديب" مشواره الأدبي. يتعلق الأمر في اعتقادنا بظاهرة شكلية مضمونية في الآن نفسه، ظاهرة مجسدة لمبدإ الاضطراب في كتابة ميزت فترتنا المعاصرة، ظاهرة منتمية لحركة أدبية متذبذبة المعالم بقدر تبعيتها لتيار نقدي مُتعدد الإجراءات، ظاهرة عاكسة لمفهوم الدلالة من حيث هي تشكل وتوليد ومن حيث هي ظهور واختفاء، قرب وبعد، سطح وعمق. إنها ظاهرة تفاعل النصوص المتفاوتة دلالة والمتباينة مضمونا وشكلا في العمل الأدبي الواحد وكذا تكاملها وترابطها، لتبدو "المصالحة حاصلة بين المتخيل والواقع" [1] في بعضها و"السطوح والثنيات مكان الإعماق" [2] في بعضها الآخر. ومهما اختلفت وتفاوتت نسب توظيف الخيال والحقيقة، ودرجات إظهار الدلالة وإخفائها فإن للمسألة صلة بإستراتيجية القراءة من حيث إنها بحث مستمر عن الدلالة المتحركة وتجميع محتمل للدلالة المشتتة، وتلك هي مهمة القارئ الذي يخضع مثل تلك النصوص لمعالجة تفكيكية قوامها تقويض

1- محمد سبيلا، م.س، ص. 70

2- م. ن، ص. ن

وهدم كل ما هو ثابت وملاحقة كل ما هو متحرك دون أن تتحقق غاية إدراكه وتحديده.

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

إن ما تخضع له الدلالة داخل النص الأدبي من مستويات ومسارات هو ما يمنح صورة مبسطة عن البعدين التقريري والإيحائي** الذين ينطوي عليهما النص. بحيث يتسم البعد الأول بالثبات والموضوعية وقابلية التحليل، أما البعد الثاني فيتسم بالحركية والذاتية والتعددية. 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 والخفي، إنه الدلالة المصاحبة للدلالة الاصطلاحية في خطاب ما.

وهكذا يمكن أن "تعرف الدلالة الاصطلاحية للفظ «أحمر» على أنها لون معين يمكن تعريفه من خلال تحديد طول موجاته الضوئية، (...) أما الدلالة

---

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

**- عرفت ثنائية التقرير والإيحاء رواجا في عهد المنطق الفلسفي التعليمي الذي مثله عدد من فلاسفة القرون الوسطى وعلى رأسهم القديس طوماس الأكويني (Saint Thomas d'Aquin)، حيث استعملت في تمييز التعريف التوسيعي (التقرير) عن التعريف الاستنباطي (الإيحاء) في تحديد مفاهيم الأشياء. وليس ثمة أدنى شك في ثراء التراث العربي القديم بمفاهيم نالت حظ السبق من حيث إنها شكلت بواكير الدرس البلاغي والنقدي العربيين نذكر منها: التصريح والتلميح، المعنى ومعنى المعنى، الحقيقة والمجاز، ...

المصاحبة فهي ما يكتسيه لفظ «أحمر» من خصوصيات مرتبطة بفرد أو جماعة معينة داخل المجموعة الواحدة"[1]، فقد يوحي من منظور سياسي إلى الشيوعية، ومن منظور ديني إلى الإلحاد، ومن منظور تعليمي إلى الخطر، ومن منظور اجتماعي إلى العنف، ومن منظور ثقافي إلى الممنوعات والطابوهات، ....

تطرق رولون بارت لهذه المسألة في كتابه "المغامرة السيميولوجية (L'aventure sémiologique) حيث خصص لها عنوانا سماه ب "التقرير والإيحاء (Dénotation et connotation) "وقد ورد العنوان في القسم الأول* من الكتاب. وفي حديثه عن الثنائية استعان بارت بجهود اللساني الدنماركي لويس يالمسليف (Louis Hjelmslev)** في الميدان، حيث انطلق من مبدإ احتواء كل نظام سيميولوجي على مستويين: مستوى العبارة (ع) (Plan d'expression E) ومستوى المضمون (ض) (Plan de contenu C) مسميا العلاقة الرابطة بين المستويين (ق) (R) بالدلالة. يفترض بارت تحوّل نظام ع ق ض (E R C) إلى عنصر في نظام ثان، ويصبح النظام الثاني امتدادا للنظام الأول، "فالنظام الأول، يقول بارت، يشكل

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

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

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

مستوى التقرير في حين يشكل النظام الثاني (الذي هو امتداد للأول) مستوى الإيحاء"[1]. ورغم انفصال النظامين عن بعضهما البعض إلا أنهما متشابكان.

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

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

C R E 2 2 ع ق ض

C R E 1 1 ع ق ض

يتجلي الإيحاء أكثر ما يتجلى في " الأنظمة المعقدة التي تشكل اللغة المتمفصلة (Articulé) نظامها الأول (تلك مثلا هي حالة الأدب)" [5] 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 " [6] .

1- Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 77
2- Ibid.
3- Ibid.
4- Ibid.
5- Ibid.
6- Ibid.

و تمثيل[1] ذلك عند بارت هو كما يلي:

C R E 2 2 ع ق ض

C R E 1 1 ع ق ض

يمكننا أن نختصر كل ما قيل عن التقرير والإيحاء في صيغة مبسطة نقول فيها إن دوال (Signifiants) الإيحاء التي يسميها بارت بالموحيات (Connotateurs) آتية من أدلة (signes) النظام التقريري.

ومخطط ذلك هو الآتي :

د / م الإيحاء اللغة الواصفة د / م

د / م التقرير التقرير د / م

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

إلى جانب رولون بارت تحتل ثنائية التقرير والإيحاء موضعا مركزيا في أبحاث الكاتبة والناقدة والمحللة النفسانية جوليا كريستيفا*، التي أوردت بدورها عناوين وفقرات، في بعض مؤلفاتها، تتحدث فيها عن الثنائية وفق تسمية مغايرة هي: النص الظاهر (Phénotexte) والنص المولد (Génotexte). ومنطلقها

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

*- ولدت جوليا كريستيفا في 1941. استقرت في فرنسا منذ 1966، لتكون عضوا في مجلة تيل كيل (Tel Quel) رفقة رولون بارت، جاك دريدا، جان ريكاردو، فيليب سولرس وآخرين. ذاع صيتها في العالم بعد صدور أطروحتها للدكتوراه " 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 والمثقفات. درست ومازالت تدرس في جامعة باريس الفرنسية، وتعمل حاليا على رأس مدرسة الدكتوراه المتخصصة في اللغة والأدب والصورة بجامعة دونيس ديدرو (Denis Diderot) الفرنسية.

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

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

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

وإن تمعنا أكثر في مصطلح التدليل (signifiance)، الموظف في كتابات بارت وكريستيفا والوثيق الصلة بفكرة الصيرورة الدلالية، وجدنا أنه سيميائي النشأة، فهو تطوير لفكرة السيميوزيس (semiosis) التي ألح الفيلسوف الأمريكي شارل سندر بورس (Charles Senders Peirce)* (1839- 1914) على شرحها لدى حديثه عن العلامة. إن السيميوزيس من منظور بورس هي الحركية والعمل الناشئان داخل العلامة، "إنها فعل أو أثر يشكل أو يستلزم تشارك ثلاثة فواعل هي العلامة وموضوعها ومؤولها"[1]. ومادام النص علامة (مشكل من علامات غير منتهية) فإن مظهر الحركة والاشتغال داخله هي الدلالة. ومن ثم يكون " اشتغال النص واضحا في إطار تلك الحركيات، فيتجه نص ما إلى التجريد، ويتجه نص آخر إلى التجسيد، وما إلى ذلك من حالات "[2].

إن هذه العناية التي أولاها كل من بارت وكريستيفا للدلالة هي من جهة تكريسٌ لمبدإ السيميوزيس الذي سعى بورس لإثبات تحققه في العلامة، وهي انتقاد، من جهة أخرى، لأعمال بعض البنيويين التي سعت لعزل الدلالة وشكلنتها وحصرها في دائرة اللسانيات. وهي، بالمقابل، دعوة للنهوض بها (أي الدلالة) وتحريرها وزحزحة نظامها من خلال سيميائيات مهتمة بدراسة مسار إنتاج الدلالة وتشكلها، وهو الفرع الذي أطلق على تسميته "سيميولوجيا الدلالة".

---

*- اهتم هذا الفيلسوف منذ صباه بالمنطق والكيمياء، شغل كذلك بالفلسفة وعلم الجيولوجيا. عمل كأستاذ محاضر بجامعة هارفارد الأمريكية لمدة ست سنوات (1879-1884). وجدت فلسفته ضالتها المنشودة في السيميائيات حيث بحث كثيرا في العلامة، وعُرف بتقسيمه الثلاثي للعلامة: الممثل، الموضوع، والمؤول.

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

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

أشرنا فيما مضي إلى دريدا وقلنا إنه أتاح للقارئ مطاردة الدلالة التي لا تنفك تهرب داخل النص الأدبي، وسبيله في ذلك "غزو النص من داخله وإعادة تشكيله"[1] بتقويض كل ما هو ثابت فيه وكل ما يؤسس لتقابلات ثنائية، كالمركز والهامش، السطح والعمق ؛ النظام واللانظام، المعقول واللامعقول، المعنى واللامعنى .... فتكون القراءة مسلّمة بانعدام المعنى المطلق، وهي قراءة تنظر إلى الأمام عكس "القراءة الناظرة إلى الوراء والتي تبني تصورا عن معنى أصلي"[2]. وهي نفس القراءة التفكيكية التشريحية التي تدعو إلى التعامل الحر مع النصوص الأدبية وترفض القرارات الحاسمة والمعاني الثابتة حيث "يصبح المدلول أثرا لا ينفك عن السفر والترحال عبر سطوح الدال دون بلوغ جوهره أو إدراك حقيقته، لأن حقيقته هي تبدل الدوال باستبدالها وتعويضها" [3] .

لا غرو أن تكون "مفارقة المعن" [4] التي يقوم عليها النقد التفكيكي سببا، إن لم نقل دافعا، في تحطيم الحدود الفاصلة بين دائرة الأدب ودائرة النقد عند أدباء ونقاد من أمثال بارت، كريستيفا ودريدا وآخرين، فلم يعد هدف النقد تفسيريا مثلما كان عليه فيما مضي بل صار إنشائيا ووصفيا على غرار الأدب، فالنقد التفكيكي نقد تقوم مفاهيمه على أساس العزل والتجزيء شريطة أن يركب في النهاية ما تم تفكيكه في البداية، فنكون إزاء عمل إبداعي من مستوى آخر يوازي العمل الأدبي الأصلي، وهو عمل لا يسعى في كل

1- سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002، ص 188

2- إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان(الأردن)، 2002، ص.98

3- محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص. 235

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

الأحيان لوضع العمل الأدبي في دائرة الضوء بل يلقي الضوء على اللغة المستخدمة في تفكيك العمل وهي لغة إنشائية واصفة.

تستلزم هذه المكانة الممنوحة للقارئ عند التفكيكيين نقض لفكرة حضور المؤلف وراء النص، وهي الفكرة التي ركز عليها الفكر الأوروبي القديم والحديث، 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 ولا أجرم الكواكب موجودة خلف نورها في السماء" [1] . 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" [2]، غير أن العمل الأدبي مفتوح ومتعدد، لا سبيل لإيقاف أو إنهاء دلالته لأن "اللغة هي التي تتكلم لا المؤلف، وهي الفكرة الرئيس التي تعيد للقارئ المكانة التي يستحقها" [3]، ويكون تكلم تلك اللغة عبر بركان دائم الهيجان والثوران. وهي الفكرة التي نجد لها أثرا في المحاضرة* التي ألقاها جاك درايدا في جامعة بروفنس الفرنسية بتاريخ 19 مارس 1998.

يدل "الهيجان والثوران"** من بين ما يدل على خضوع الواقع للغة – عكس ما قيل في نظرية الانعكاس والنظرية التعبيرية- ويقتضي ذلك الخضوع تشظي

1- حلمي علي مرزوق – في النظرية الأدبية والحداثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأسكندرية، 2004، ص. 90

2- فانسان جوف، رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، ط1، إفريقيا الشرق، 1994، ص. 88

3- م.ن، ص. 89

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

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

الواقع وتنافره "على غرار اللغة التي يتجلى في حروفها وكلماتها ويتجلى بنسيجها وصورتها" [1].

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

خاضت التفكيكية في مسائل فلسفية كثيرة فعملت على نقد الفلسفة المثالية وأتباعها، وحرصت على إبطال مركزية العقل، وعنت بمفاهيم التغير والصيرورة، الهوية والاختلاف*، الحضور والغياب...، فراح دريدا في فرنسا وغيره من رواد التفكيكية في أمريكا من أمثال هارتمان(Hartman) وميللر(Miller) وبول دومان(P.Duman) راحو يدعون إلى القضاء على سلطة اللوجوس (Logos) التي يعود أصلها إلى الفلسفة اليونانية مرورا بفلسفة العصور الوسطى والفلسفة الأفلاطونية المحدثة، والتي 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، وكل هذه المعاني شاخصة إلى الحقائق الميتافيزيقية" [3]. كما راحوا يتحدثون عن نهاية عهد السيطرة الميتافيزيقية

1- محمد شوقي الزين، م.س، ص. 206

2- عادل عبد الله، التفكيكية-إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، 2002، ص. 121

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

3- حلمي علي مرزوق، م.س، ص. 89

وتوليه، معارضين التصور الذي بناه أرسطو طاليس حول الميتافيزيقا، والذي أخذ به جمهور الفلاسفة بعده، بما فيهم فلاسفة عصرنا، وهو التصور الذي عد الميتافيزيقا علما ل " الوجود من حيث هو كذلك" [1] .

تُسقِط التفكيكية إذن التقاليد النقدية والعلمية من حسابها فتقلل من شأن الكاتب لترفع من شأن القارئ، لأن الكاتب طبقة أخرى تتراكم فوق طبقات أولى، أو بالأحرى "هوية متشظية وأصداء متوالية لصوت نصوص متشابكة " [2]. أما القارئ فهو من يجمع الشظايا ويركب الأجزاء المشتتة بعد أن يفكك النص المكتوب إلى خلايا مختلفة ومتفاوتة المنشأ.

يشكل فعل "إعادة البناء (Reconstruction)" مرحلة لاحقة لفعل "التفكيك (Déconstruction)"، وهما مرحلتان لخصهما الباحث سمير سعيد في عنصرين اثنين أولهما التعرف وثانيهما الاحتيال، فيقول شارحا كل عنصر على حدة: "العنصر الأول الذي يمثل مرحلة التعرف، والإحاطة المطلقة بالنص أو الشيء المراد تفكيكه (...) إنها القراءة العميقة التي تستوعب القصد كله، ظاهره وباطنه، ومحمكه ومتشابهه، ما يعنيه الخطاب وما يمكن أن يعنيه أيضا، هي لحظة الحياد المسالمة التي يطمئن النص إليها خلال توغلها فيه حتى تمنحه مفاتيح كل شيء لديه، بل، حتى تغدو القراءة جزءا من الخطاب نفسه أو هي الخطاب على حد سواء. أما المرحلة الثانية، فهي مرحلة الاحتيال والمكر، فصل الدهاء والتأويل، إنها المرحلة التي تعمل على قلب مراتبية النص والكشف عن عجزه وتناقضه، أو تناقضاته الداخلية، ثم ومن خلال هذه القراءة وحدها يبدأ النص بتفكيك نفسه بنفسه أي بتقويضه لبنيته العارضية الشكلية المخربة" [3].

1- عادل عبد الله، م. س، ص. 157

2- محمد شوقي الزين، م.س، ص. 191

3- سمير سعيد، م.س، ص. 64

وسط ثنائية الكاتب / القارئ يفرض المكتوب نفسه، بل يحقق- في منظور التفكيكيين – ميلاد الثاني على حساب الأول، ويفلت من كليهما في منظور النقاد ما بعد الحداثيين. فبعد أن كان النص الكلاسيكي وحدة معلقة على ذاتها (وحدة لغوية مضافة إلى وحدة دلالية)، وبعد أن كانت الكتابة مستقلة تمام الاستقلال عن القراءة ؛ أصبح النص ما بعد الحداثي متوترا، وصار ينظر إليه على أنه " مقطع من لغة متمفصلة وسط تموقعات لغوية" [1]، فلم يعد منتوجا (Produit) بل أصبح إنتاجا (Production)، بمعنى أنه لا يقبل نهاية لأنه يتخذ من الدال لعبة لا حدود لها، ويمنحه أولوية على المدلول ليصبح النص نتيجة لذلك متحررا من كل تبعية ومستعصيا على التأويل. ولم تعد القراءة مجرد عملية استهلاك للنص بل صارت بدورها إنتاجا للنص وكتابة.

تراجع النص الكلاسيكي الذي تبنى نظاما خطيا (بداية- وسط- نهاية) ليفسح المجال لنص معاصر يتصف نظامه بأنه "متقطع ومشجر، أي أن الدال يحيل على دال آخر بصفة غير منتظرة مانحا القراءة معاني متعددة لم يضعها المؤلف بالضرورة في حسبانه وتقوم تلك القراءة على أنقاض قراءة غير متعددة " [2].

بمقتضى كل ما قلناه ينظر دريدا إلى النص على أنه " آلة اخ(ت)لافية (Differeti(a)l) مُشَوَّشَة ومُشَوِّشَة (لا شيء واضح بذاته، بل الكل يتخبط في

1- ورد هذا التعريف الخاص ب رولون بارت في "الموسوعة الكونية" (Encyclopaedia universalis) في المقال الموسوم: النص " نظرية لـــ "(Texte " Théorie du) (يعود تاريخ صدور الموسوعة إلى الفترة الممتدة من 1968 إلى غاية1975 ليعاد طبعها عام 1989). لمزيد من التفصيل ينظر إلى المجلة التالية:

Littérature Anne Marie Boisvert, octobre, Électronique et hypertexte In « La revue des ressources », Jeudi 24 2002, p. 2

2- Anne Marie Boisvert, Littérature électronique et hypertexte, p. 02

عماء) وسيكيزوفرينية البنية الوظيفة، لا تتكلم عن الواقع إلا بسحقه ومحقه ولا تعبر بدال إلا بتوزيعه وتشتيته ولا تعبر عن مدلول إلا بتأجيله وإرجائه" [1] .

وفي نفس السياق يعتبر بارت النص "نسيجا" [2] ويرى أنه "متعدد وهذا لا يعني أنه متعدد المعاني فحسب، بل يستكمل تعدد المعنى ذاته : تعدد غير قابل للتبسيط (وغير مقبول فحسب). ليس النص تزامنا للمعنى، بل هو مرور وعبور. فلا يمكن أن يكون خاضعا لتأويل ولو كان التأويل حرا، إنما يخضع لانفجار وتشتت " [3].

أما كريستيفا فتنظر إلى النص على أنه "جهاز عبر لساني (Translinguistique) يعيد توزيع نظام اللسان بربطه بالكلام التواصلي، بهدف تحقيق الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة" [4]، وهو ممارسة دلالية "مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبه داخلها بواسطة اللسان" [5].

يشكل النص المفتوح، المتعدد والمضطرب نقطة التقاء التفكيكيين وأصحاب سيميولوجيا الدلالة، وكذا نقطة انطلاق أعمال - إن لم نقل إبداعات - نقدية اهتمت أكثر ما اهتمت بتتبع مغامرة الدال ومفارقة 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

1- محمد شوقي الزين، م، س، ص. 204

2- Roland Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Le Seuil, 1973, p. 100.

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

4- Julia Kristeva, Semiotike : Recherche pour une sémanalyse, p. 52

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

"ليغدو موضوعا ديناميا يبحث فيه التحليل الدلالي مستفيدا من السيميوطيقا والتحليل النفسي والعلوم الرياضية والمنطقية واللسانية" [1].

ومهما يكن من أمر فإن الأساليب والطرائق المنتهجة في القراءة التفكيكية للنصوص أو في التحليل الدلالي لها أساليب وطرائق يشوبها الاضطراب والتغّيرُ شأنها في ذلك شأن النص المعاصر أو بالأحرى شأن الكتابة ما بعد الحداثية التي بينا في صفحات هذا المدخل أنها كتابة مشتتة ومضطربة المعالم والملامح.

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

وما دمنا قد ركزنا على الكتابة ما بعد الحداثية في مدخلنا، الذي نروم توظيف بعض ما جاء فيه لاستكمال ما تبقى في بحثنا من فصول، مادام الأمر كذلك لا نرى مانعا في إيراد فقرة استقيناها من كتاب مارك غونتار " الرواية الفرنسية ما بعد الحداثية" قصد تلخيص أهم ملامح تلك الكتابة المعاصرة المتمحورة حول العناصر التالية: "الانعكاسية الذاتية؛ التناصية؛ تداخل الأجناس؛ التهكم؛ تعدد الأصوات، حصول اللاتجانس، عدم نقاء الشفرات، السحرية الميتافيزيقية، عدم التحقق ؛ تحطيم الوهم التقليدي؛ عدم التعيين؛ إبطال التاريخ والطوباويات التحررية الكبرى، عودة المرجعية وذات التلفظ (في شكل متقطع وبذاتية مُسرِفة)، رفض الهوة بين الذات والموضوع؛ مشاركة القارئ في تقديم

1– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001، ص. 21

معنى للعمل، عودة للأخلاقي؛ خطاب سردي أكثر "وضوحا"؛ إعادة تحيين الأجناس القديمة ومواضيع 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 والتضمينات والإشارات، وتفاوتت فيها اللغات وتداخلت الأجناس وتباينت المضامين. ولعل في ذلك تجاوز لمراحل الالتزام التي عرفها الأدب في فترات طويلة من مساراه الملتوي المديد. ويحدث أن تتوفر شروط تلك القطيعة عند أديب واحد مر أدبه بفترات متعددة ومتباينة، وعرفت تجربته الأدبية انعطافات شكلا ومضمونا.

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 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 ب "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 ودراسة مواطن التقرير والإيحاء التي تنطوي عليها نصوص العمل الأدبي، محاولين ممارسة قراءة دلالية للنصوص بهدف اقتراح علاقة جامعة بينها. وستكون البداية إذن من النص الإطار لننتقل بعد ذلك إلى النصوص الأخرى التي ينطوي عليها العمل، وذلك ما سنحاول تحقيقه في الفصل الأول من بحثنا.

1- Marc Gontard, op.cit.

الفصل الأول:

التشكل العام للدلالة في "سيمرغ"

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

(محمد ديب، "لايزة"، ص. 107)

يندرج العمل الذي نقترح قراءته في هذا الفصل ضمن الأعمال الأخيرة التي أنهى بها الأديب الجزائري محمد ديب مشواره الأدبي. إنه عمل يستوقف انتباه القارئ من لحظة تصفّح عنوانه الذي يحيل إلى أكثر من سؤال. فهو يحيل إلى الموروث الفلسفي الروحاني وإلى التّراث الفكري العقائدي. كما يحيل إلى خلاصة حياة حافلة بتجارب عدّة تعدّدت مصادرها، وتنوّعت مظاهرها. حياة شكّل فيها موضوع البحث عن الذّات هاجسا قويّا، وكان لفن الأدب فيها حصّة وافرة قوامها الإبداع الغزير، والإنتاج الكثير.

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

سواء أكانت رحلة البحث التي أرادها ديب فلسفية أم صوفية فإنها جاءت محصلة لعمر مديد (ثلاث وثمانين سنة) وحياة أساسها التّرحال والاغتراب والالتزام الأدبي. فبين الحنين إلى الوطن الأم ومرارة (أو متعة) الاغتراب، وبين رحلة مطاردة الذّات ورحلة الهروب عنها، وبين الولع بتقليد الغالب والولع بمعاداته. بين كل هذا وذاك لا سبيل لإرساء سفينة ديب الأدبية، لا سبيل لإرسائها بحيث يوضع المنبوذ وراءها والمحبوب أمامها.

إذا كان السيمرغ يرمز عند ابن سينا إلى الملك المُخَلّص، أو بالأحرى إلى ملهم الفلاسفة ومُنجدهم، وإذا كان يرمز عند العطّار إلى ذات الإله التي يحترق الصوفيون شوقا للفناء فيها، فإنه يرمز عند ديب إلى إله - على غرار ما كان

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

سائدا في اليونان القديمة- يصبّ في ذاته خلاصة زهده الإبداعي، يشكو إليه ضعف حيلته في رحلة البحث عن الذّات التي أثقلت سنينه وأرهقت فكره، ويستغيث به في فكّ حصار غربته التي طال ليلها، غربة لازمته في ديار النّاس وديار ذويه، وأملاها عليه التّرحال والاستقرار، وغربة أبكته وأسعدته، فكتبها وأحسن كتابتها.

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

أن يكون لديب عمل - هو من أواخر أعماله- وأن يهبه اسما أسطوريا مميَّزا فذلك مردّه شوق النّوى الذي ما فتئ يلازم الكاتب الزّاهد ويغريه كلما تقدّم به السّن وخطت ريشته خطوة في المجهول: شوق إلى الوطن والاغتراب، وإلى الذّات والغير، وإلى الصّبا 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 تصوّفه فيلوح في أفق حياته الأدبية التي عرفت الالتزام والحياد والمواظبة. ليس من الغريب إذن - في اعتقادنا - أن يقع اختيار ديب على عنوان رمزي- "سيمرغ Simorgh"- اتّخذه كلافتة يُبعد بها ما هو قريب ويقرّب ما هو بعيد. وليس من الغريب أن يجعل العنوان نفسه يتصدّر العمل، مطلقا بذلك اسم الكلّ على الجزء، على غرار ما كانت تفعله نخبة من الكتّاب القدماء. ولا يُستبعد أن يكون لتقلبات الدّلالة المُرفقة بالعنوان الرّمزي علاقة وثيقة ب"انحراف الدّال" (l'oblicité du signifiant) [1] في حدّ ذاته. وهذا ما نسعى لتأكيده أو نفيه في مباحث هذا الفصل.

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

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 تُقدِم عليها طيور الأرض جميعا بحثا عن السيمرغ، حيث امتلأت السّماء بأسراب هائلة من الطيور التي لم يسبق وأن التقت مع بعضها البعض، والتي لم يَحِن فصل تجمّعها بعد. تولّد عن ذلك الالتقاء حلول اللّيل على الأرض في عزّ النهار بسبب احتجاب الشّمس عن الأنظار. انطلقت كلّ الطيور ملبية النّداء صوب مكان مجهول لا مكان فيه للاحتمال، جاعلة قلوبها أبصارا تهتدي بها.

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

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

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

يبادر الرّاوي الحاجب بكلام في جوٍّ هيمن عليه الصّمت ليعبر عن امتنانه وامتنان أصحابه للسيمرغ ويؤكد رغبتهم في مقابلته، إلا أن إجابة الحاجب تكون في شكل أسئلة يطبعها اللّوم والمعاتبة حيث قلّل من شأن المغامرة المجنونة التي أقدمت عليها الطّيور واستاء من جرأة كائنات لا قيمة لها أصلا. وبعد تردّد

كبير أجاب الرّاوي الحاجب بصورة صريحة أعلن من خلالها عن رغبته هو ورفاقه في مبايعة السيمرغ ملكا للملوك، وهي رغبة يعتقد الرفاق الإثنى عشر أنها ستنال قبول السيمرغ نفسه. حملت تلك الإجابة الحاجب على الامتناع عن الكلام واقتياد جماعة الطيور إلى غرف كثيرة متتالية لا تكاد تنتهي. وكان شعور الخضوع والخشية يزدادان كلما تقدم الغرباء إلى الأمام إلى أن بلغ ذروته في آخر غرفة أوصلهم إليها الحاجب، وهي غرفة يغمرها الضباب والغمام والحجب التي لا سبيل لاختراقها. غير أن الحاجب أخذ يكشف الستائر الواحد تلو الآخر إلى أن وصل إلى آخر ستار فرفعه تاركا الرفاق وحدهم أمام مرآة أبهرهم مشهدها. وما 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 ومتحرك 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.

عقب ديب نصّه الحكائي بمجموعة خواطر- تندرج 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 المسمّيات وغيرها في أسماء دون أخرى، فمهما تعدّدت الابتكارات الاستعارية فإن المفهوم يقوم دوما على نقيضه. والمرآة تُوهم الذّات أن ثمة ذاتا أخرى تراقبها من الجهة المقابلة. ومثلما ترى الذّات نفسها في المرآة فإنها ترى نفسها أيضا في القصيدة، لكن المرآة في هذه الحالة مرآة مظلمة.

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

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

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

• دوال النّص الحكائي: رحلة البحث عن الذّات

يقول ديب في مستهل نصّه متحدثا عن الطّيور: "أخذت تمرُّ وتمرُّ فوق الأرض وليس على مبعدة منها" [1]. يستلزم فعل المرور الوارد في هذه الجملة حركيّة كبيرة ناجمة عن رغبة ما عند الفاعل أو تخوفا معيّنا أو عادة موسميّة (موسم هجرة الطّيور)، لكن فعل المرور متبوع بظرف مكان تليه أداة نفي تحمل دلالة الاستثناء. لم تكن أسراب الطّيور المارّة على مبعدة من سطح الأرض حيث يتواجد الرّاوي. لكن لما هذا الجنوح إلى الأرض عند كائنات كيّفت أجسامها مع فضاء الجوّ؟ أهو تذمّر من الشّمس أو حنين إلى رمز الولادة والفناء؟.

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

← حركة (الطيران) [دال] ← هوية (دال)

← فضاء (الجو) [دال] ← انتماء (دال)

← تمرّ (دال) ← هجرة[دال] ← رغبة (دال)

← فرار [دال] ← خوف (دال)

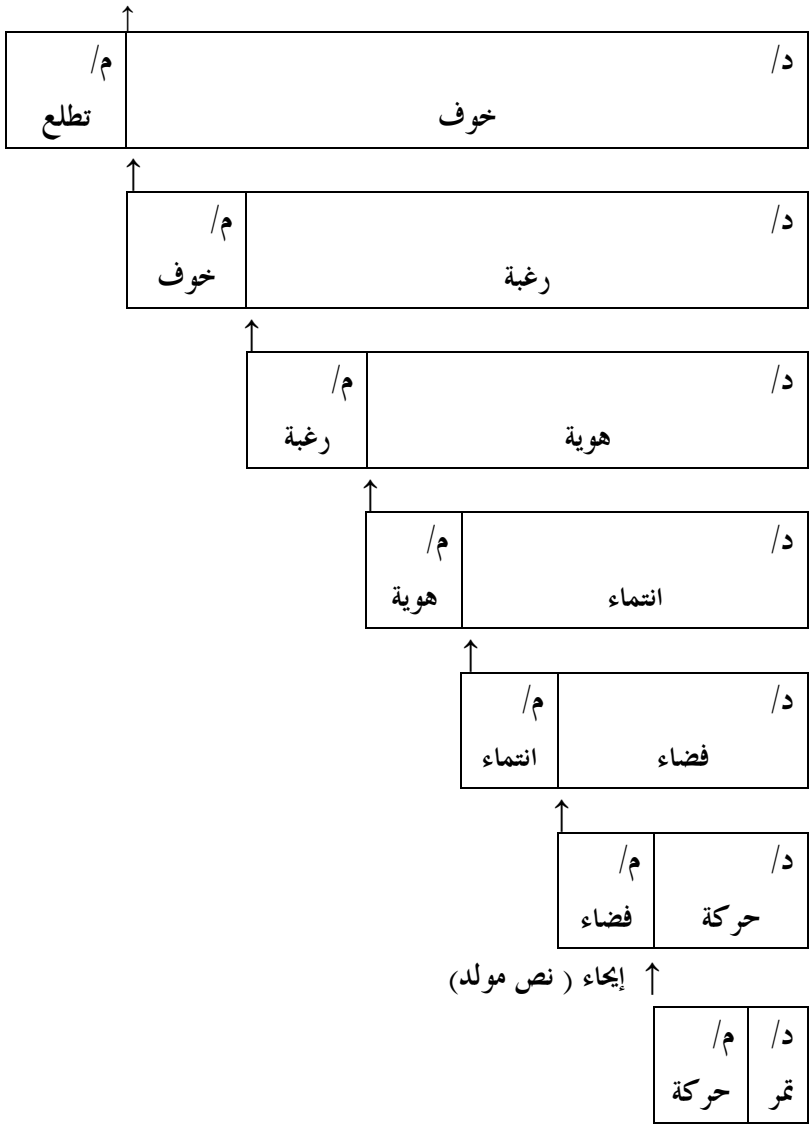
← عادة [دال] ← طبيعة (دال)

يحيل الدّال الأوّل إلى مجموعة دوال تحيل بدورها إلى دوال أخرى فتتشكّل عندنا سلسلة من الدوال غير المنتهية، ويمكننا أن نعيد صياغة

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

المخطط التّبسيطي السّابق اعتمادا على محوري التقرير والإيحاء وفكرتي النّص الظاهر والنّص المولّد التي سبق وأن أشرنا إليها في المدخل النّظري لهذا البحث. ويكون تمثيل المثال السّابق كما يلي:

..... تطـــــــــــــــلع .....

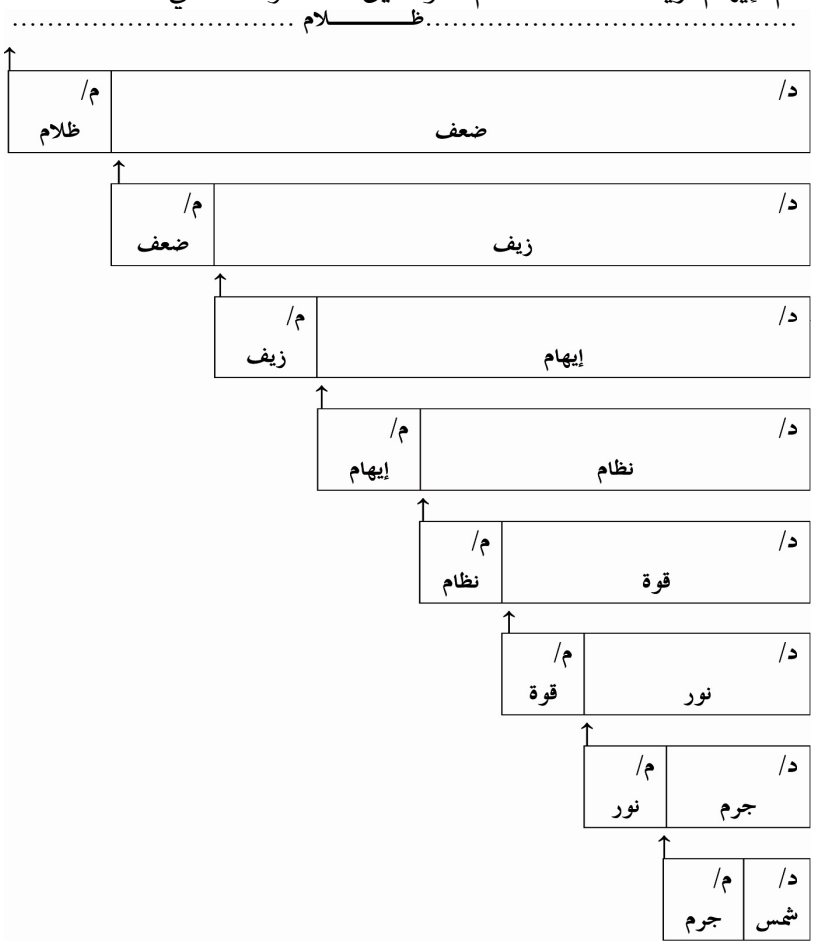


تقرير (نص ظاهر)

ومثلما تحدّث ديب عن الأرض وجعل منها معلما لفعل المرور فإنّه يصف الشمس قائلا: "شمس قديمة العهد في البلاهة" [1].

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

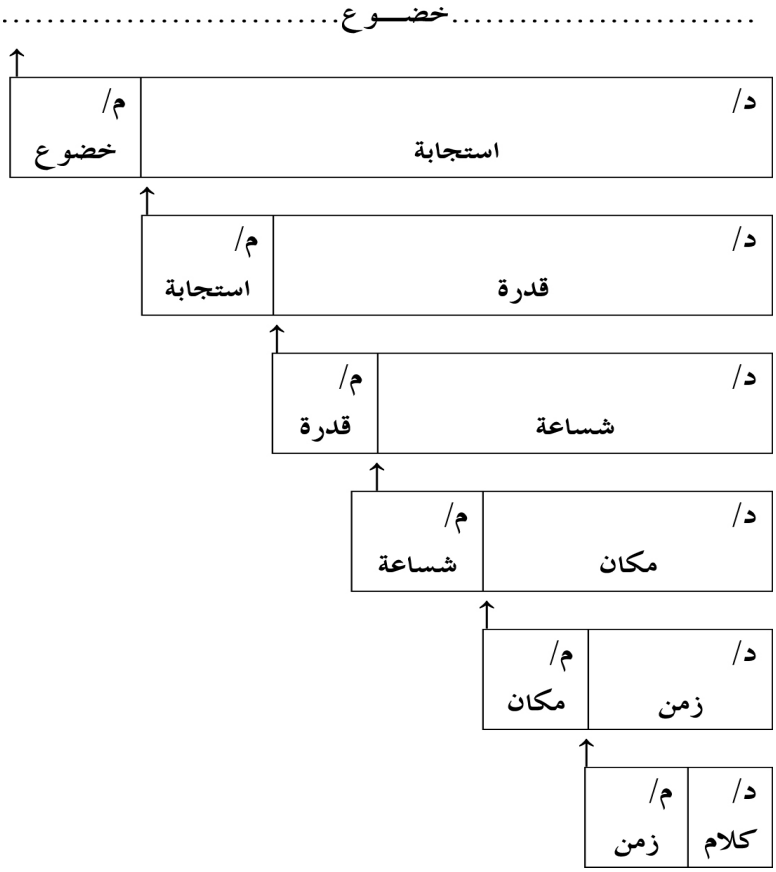
قد يرادف ذلك الجرم السماوي الثابت عند ديب دوال من قبيل: نور؛ قوة؛ نظام؛ إيهام؛ زيف؛ ضعف؛ ظلام؛... وتمثيل ذلك هو كالآتي:



1- Mohammed Dib, Simorgh, p. 09

ستلزم فعل المرور وفضاؤه 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].

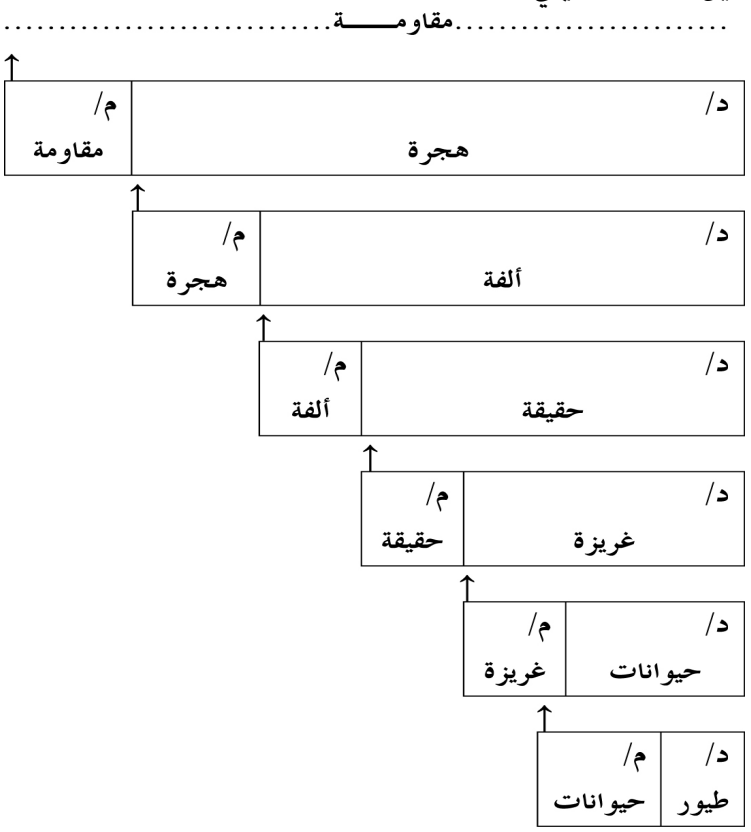
يدل فعل الكلام في الملفوظ السابق على فعل النطق الذي هو من سمة البشر. لكن أن يتحقق الفعل في زمن محدود ومكان غير محدود (فضاء لا نهاية له) وأن يُترجم إلى استجابة فورية فذلك من قبيل العظمة. لذلك يقودنا فعل(الكلام) إلى دوال أخرى من مثل: نطق؛ زمن؛ مكان؛ شساعة؛ قدرة؛ استجابة؛ خضوع؛... وتمثيل ذلك هو كالآتي:



1- Simorgh, p. 10

لكن الحركة ودافعها متناقضان ظاهريا: "طيور لم يعاشر بعضها بعضا أبدا، بل كانت تتقاتل فيما بينها، ذهبت جنبا إلى جنب. لا، لم يكن الأمر طبيعيا. حتى أن الفصل 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 جميعها ووحّدت 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؛... يمكن تمثيل ذلك كما يلي:



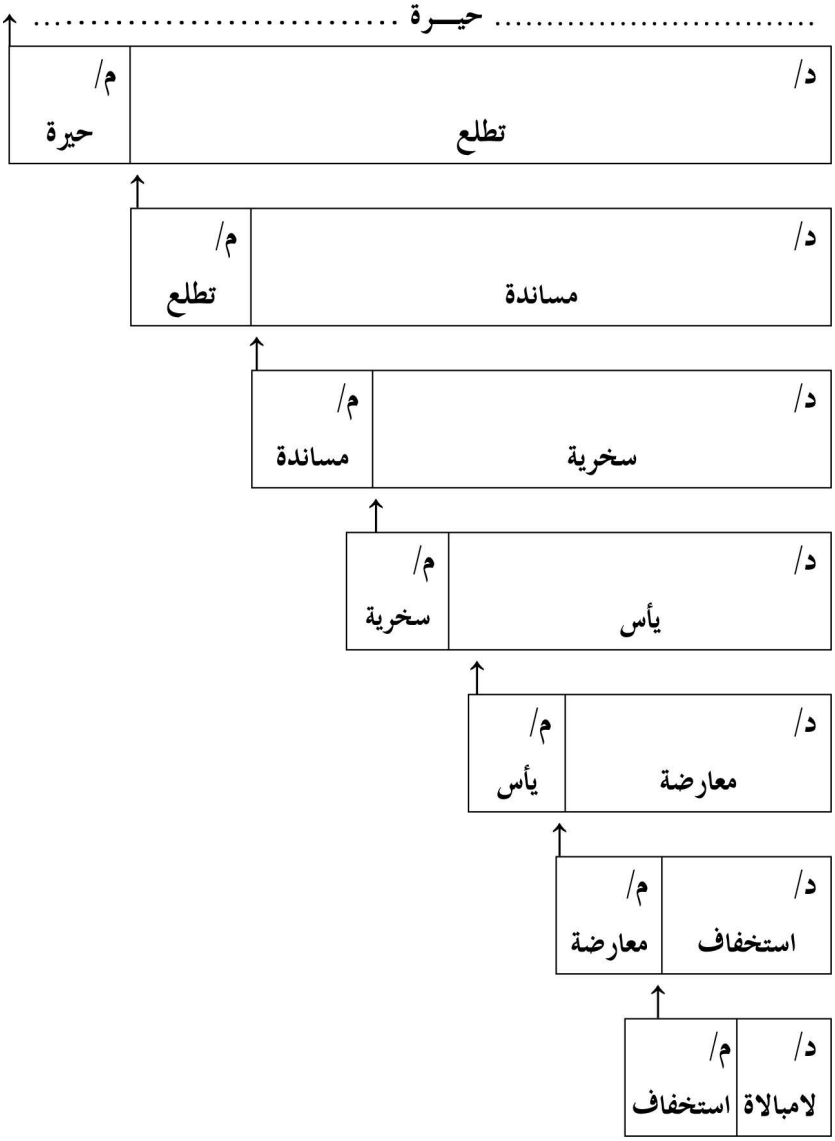
1- Simorgh, p. 11.

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

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

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

1- Simorgh, p 13.


حيـــرة .....
د/ تطلع
م/ حيرة
د/ مساندة
م/ تطلع
د/ سخرية
م/ مساندة
د/ يأس
م/ سخرية
د/ معارضة
م/ يأس
د/ استخفاف
م/ معارضة
د/ لامبالاة
م/ استخفاف

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

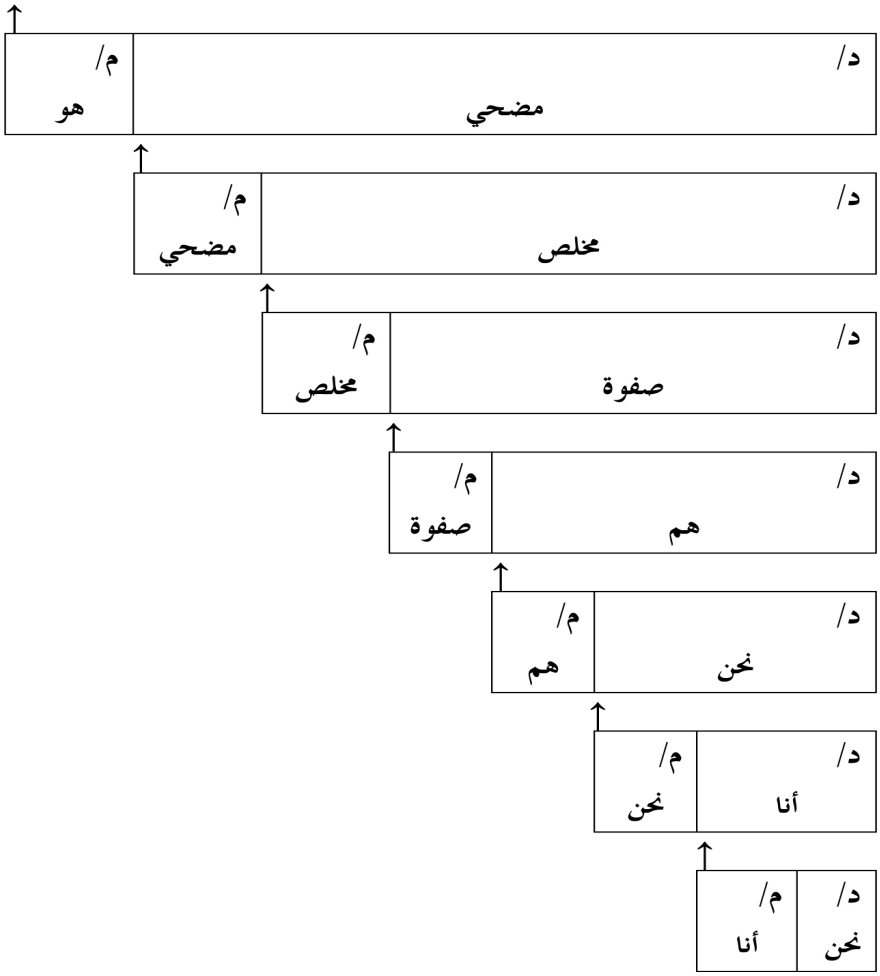
أن يلتحق الراوي بركب الطيور ويقاسمها نصيبها من المشقة بعد أن كان مجرد متفرج معلق على ما كان يراه من الأرض، فإن ذلك يدل على تطلعه إلى

الرقاء الذي طالما نشدته الطيور، وطالما فُضلت به عن غيرها من المخلوقات، بحكم تمتعها بأجنحة تعرج بها عاليا، بعيدا عن موطن الذل والعناء. وينسب الراوي لجماعة الطيور، التي ينتمي إليها، ما نسب قديما لطيور الإوز التي أنقذت روما النائمة من " غارة ليلية شنها الغاليون (les Gaulois) لتقدّم قربانا لإلهة الزواج الرومانية جونون (Junon) ويحتفظ بها في الكابيتول (Le Capitole)" [2]. 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؛ ص فوة؛ مخلّص؛ مضحي؛ هو؛.... يمكننا تمثيل ما قلناه كما يلي:

1- Simorgh, p. 13.

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



يلقي الراوي طلة على ما حل به هو ورفقائه فيقول: "بقي منا اثنا عشر من آلاف الذين ذهبوا. ماذا؟ أصحح ما قلته: من ملايين الملايين، بالأحرى! يا للهيئة التي أبدو عليها أنا كذلك. تبًا! كالإحدى عشر البقية. فراخ بائسة حقيرة، بي يصل عددها اثنى عشر، تحمل ريشا فوق العظام، تتخذ من ذلك الفجر البازغ معبرا لها" [1].

1- Simorgh, p 14.

وقع اختيار الكاتب على العدد اثنى عشرة وهو عدد أصغر بكثير مما اختاره العطار في منظومته "منطق الطير"، حيث وقف المتصوف الفارسي "على العدد (ثلاثين) حتى يستطيع استخدام الجناس المركب بين «سيمرغ» وهو اسم الإله بالفارسية، وبين «سي مرغ» وهو العدد الذي وصل وهو بمعنى ثلاثين طائرا" [1]. لما وقع اختيار ديب إذن على ذلك العدد؟ قد يكون للعدد علاقة بما جرت عليه العادة في التقاليد المسيحية التي أصبحت محل تقليد المجتمعات غير المسيحية في بعض النشاطات التجارية، كما هو الحال في المبيعات من الأواني الفخارية والألبسة الجاهزة، حيث يكتسي العدد اثنى عشر - أو ما يسمى بالدزينة [2] (La douzaine)- طابعا مميزا في مثل ذلك النوع من المقتنيات.

يعتقد أن يكون لهذا العدد علاقة بحواريي (Apôtres) المسيح عيسى بن مريم عليه السلام، كما انه استعمل عند شعوب عديدة منذ القدم، فقد دل على أشهر السنة عند الكلدانيين، وعلى التقسيمات القديمة للزمن عند الصينيين، وعلى البروج المرتبطة بعلم التنجيم عند المشارقة. كما دل على أتباع علي - كرم الله وجهه- عند الشيعة، وغير ذلك من الدلالات التي جعلت الرقم (12) يكتسي طابعا "رمزيا" [3] في ثقافات الشعوب المتعددة والمتباينة.

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

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

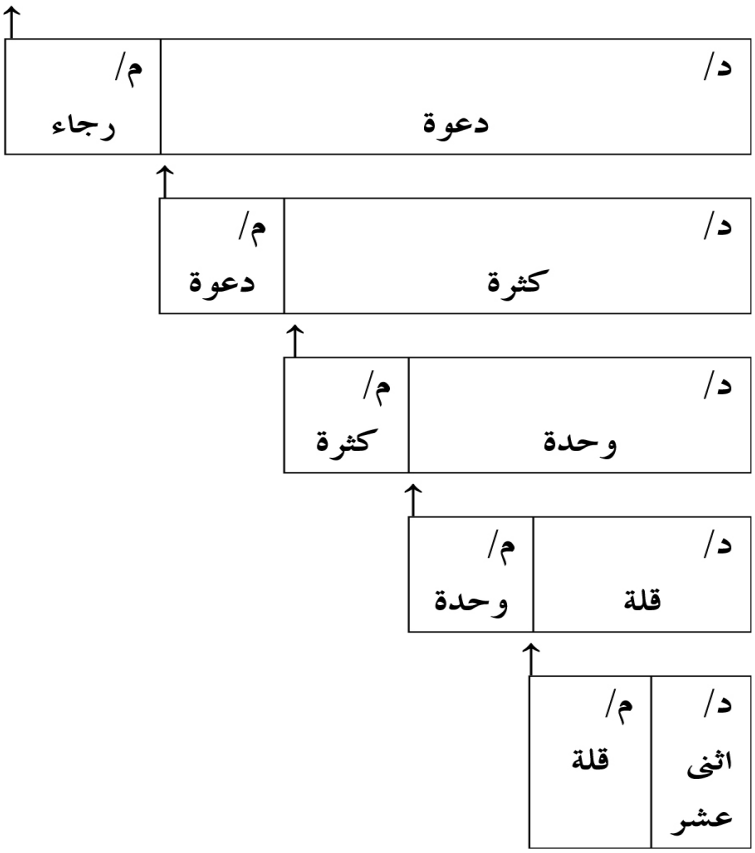
1-فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، ص70.

2 – متري إلياس، قاموس الجيب: فرنسي-عربي، دار الجيل، بيروت، 2001، ص. 166

3- Damien Tomezzoli, Petit Lexique du nombre12, www.douze.net, octobre 2007

وتمثيل ذلك هو كما يلي:

.....رجـــــــاء.....



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

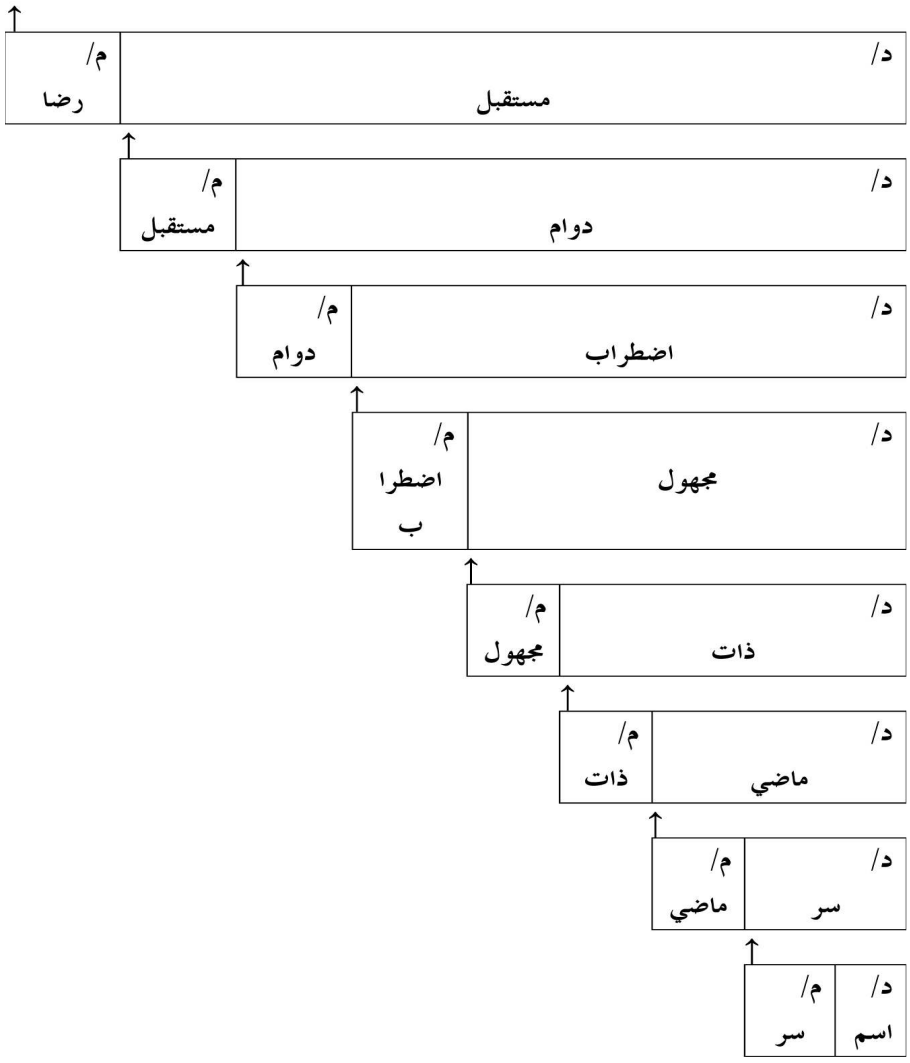
تصالح الراوي مع ذاته بعد أن صار طائرا يصبو إلى ما هو أبقى، لكنه يعتز بماض جرده من اسم، فجعله مهاجرا بلا عنوان، ومرتحلا بلا قبيلة. أيجد

1- Simorgh, p. 15

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

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

.....رضـــا .....



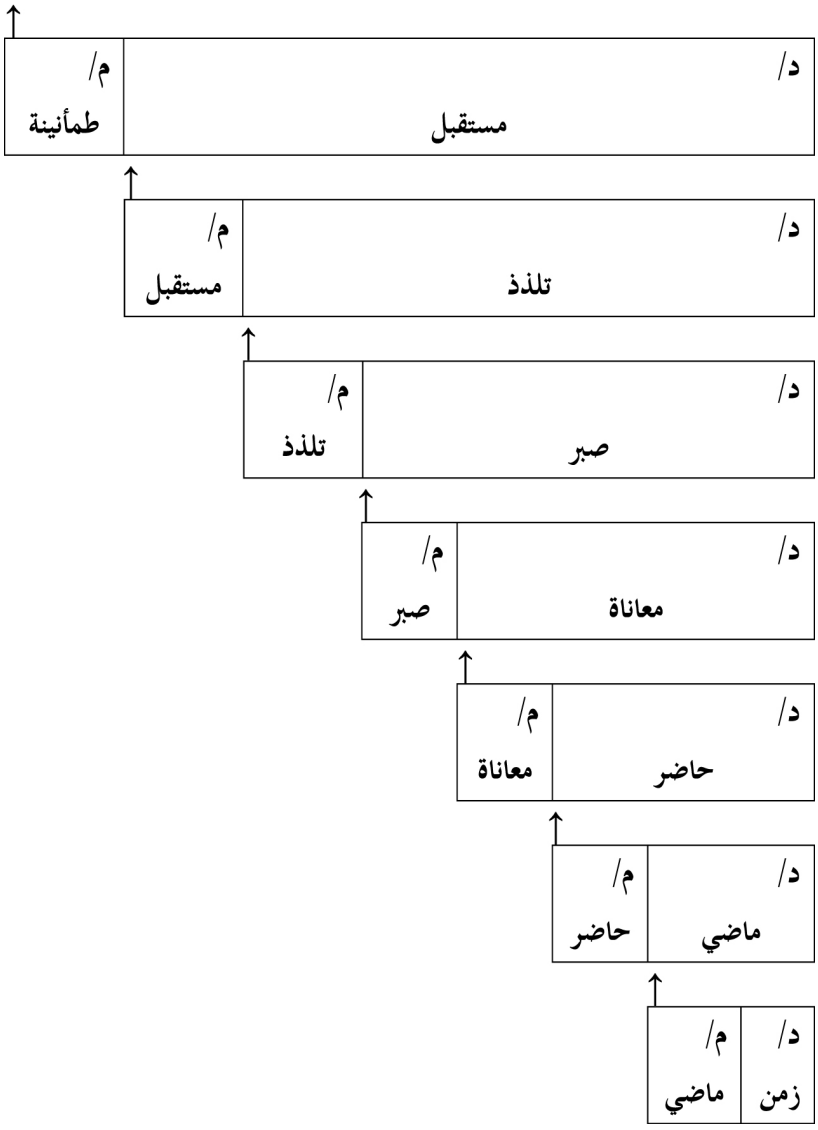
يتسلح الرفاق الاثنى عشر بعزيمة خارقة للعادة، حيث يقول الراوي منوها إلى ذلك: "سننتظر. الأبدية أو بعض لحظات لن تخيفنا. ما قيمة ذلك مقارنة بما بذل من وقت للوصول إلى السيمرغ؟ " [1]

يفقد الوقت مدلوله عند الراوي وجماعته، فلا الماضي ولا الحاضر متباينان من حيث القيمة. ولا لحظات الترقب أقل أو أعظم شأنا من أزمنة السفر. والخوف يتلاشى كلما تباطأت عجلة الزمن، أما التسرع فهو رأس المصائب. لكن متى يتساوى القريب والبعيد ويعادل القليل الكثير عند الراوي وجماعته؟ يحدث ذلك إذا ما انتقلت الزعامة من الجسد إلى الروح واتخذت من الكمال قبلة، إذا ما هان الموت في سبيل الحبيب وعظم الشوق للقائه. خليق بطيور ديب أن تقول ما قالته طيور العطار:" يا للحسرة على ما تحملناه من آلام بالطريق! لقد قطعنا الأمل من أنفسنا، ولكن لم نقطع الأمل من الهدف المنشود، وإذا كانت مئات العوالم مجرد ذرة من تراب هناك، فأي خوف إن وجدنا، أو أصابنا العدم؟" [2]

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

1- Simorgh, p 17.

2- فريد الدين العطار، منطق الطير، ص 416.



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

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

حلت عقدة لسانه الشبيهة بلسان الرجل المتسلط:

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

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

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

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

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

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

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

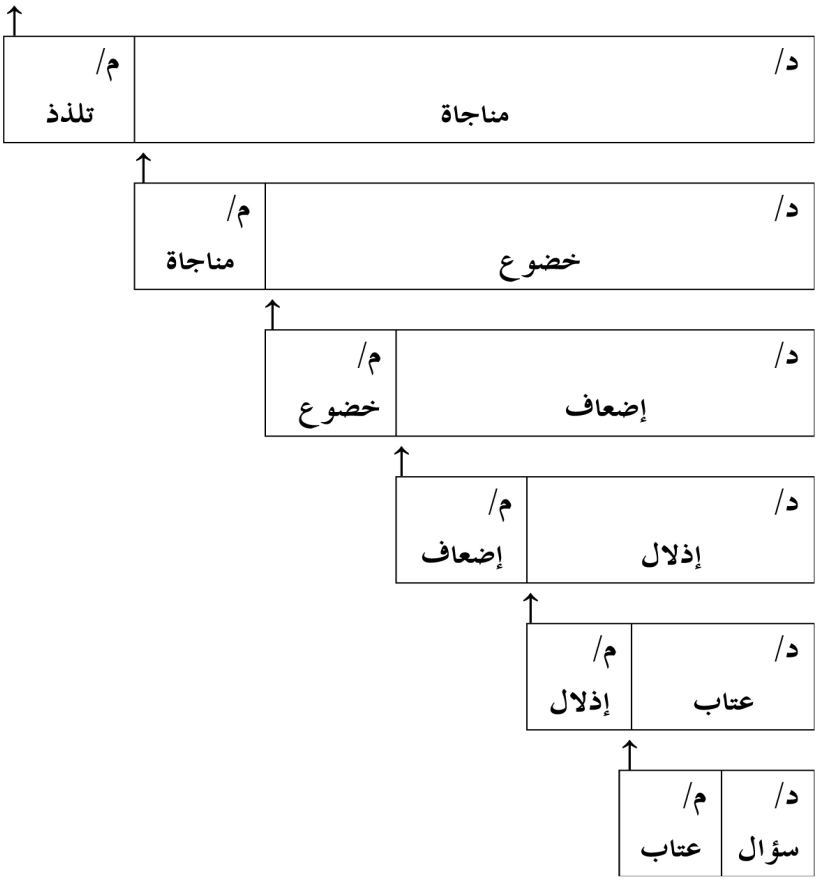
1- Simorgh, p. 18

2- فريد الدين العطار، م.س، ص. 241

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

يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط التالي:

.....تلـــــذذ.....



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

يقع فعل الغياب على شخص الراوي في وضع استوجب الأمر فيه أن يكون حاضرا. كيف تثبت صورته في الواقع وتختفي في مرآة الواقع؟ ألأن اسمه غائب؟ أم لأن "الأنا ليس سيدا في منزله" [2]؟ أم على خلاف كل ذلك "لأنك، يقول ديب

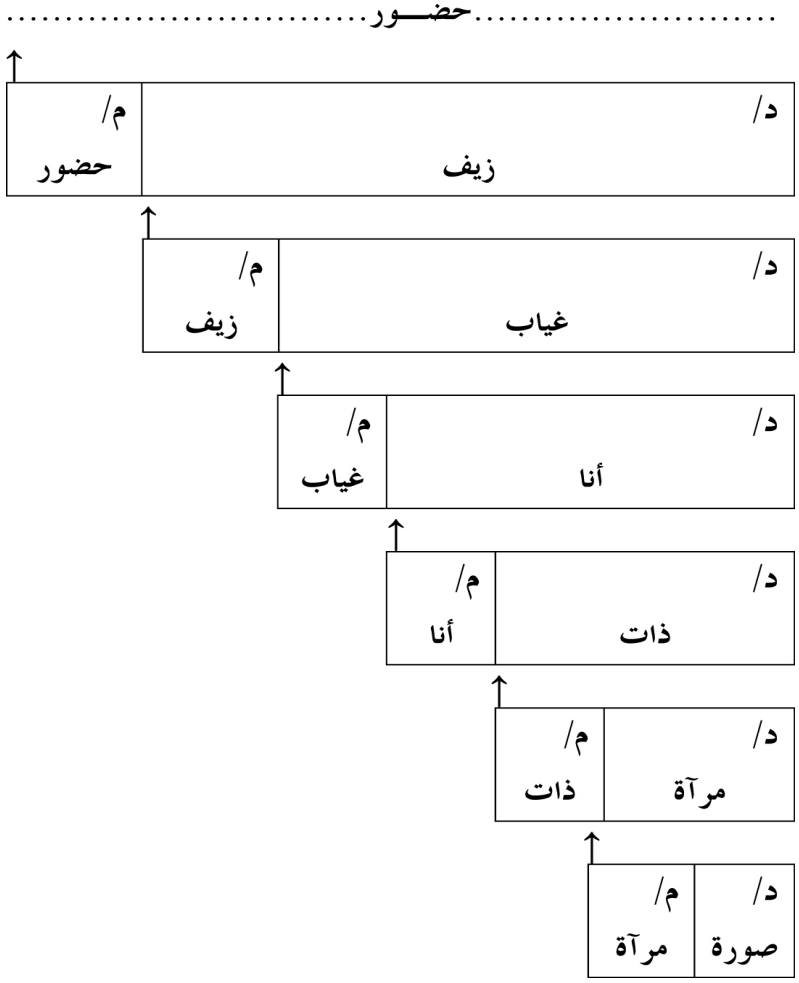
1- Simorgh, p. 19

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

مخاطبا الإنسان في كتابه الأخير "لايزة "؛ تسائل تلك الصورة منذ الأمس فقط بيد أنها أمامك كما لو أنها كانت موجودة في كل وقت" [1] .

قد تحيل "الصورة" الواردة في الملفوظ السابق إلى دوال أخرى ك: مرآة؛ ذات؛ أنا؛ غياب؛ زيف؛ حضور؛...

وتمثيل ذلك هو كالآتي:



1- Mohammed Dib, Laëzza, Éditions Albin Michel, Paris, 2006, p. 113

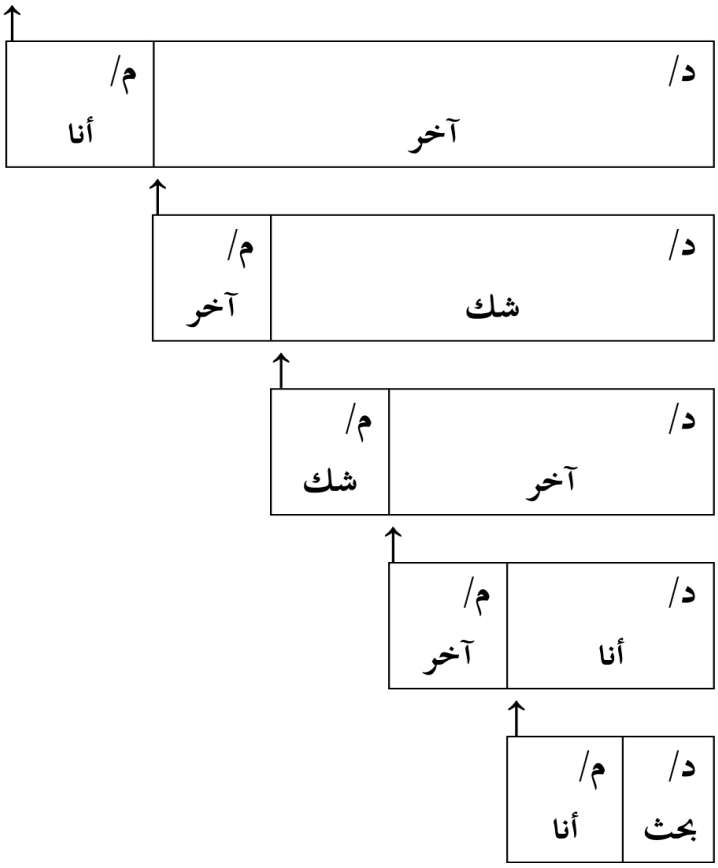
يصبح فعل الغياب الذي أفزع الراوي عاما على باقي الطيور. يقول الراوي متحدثا على لسان الجماعة: "وننشغل كلنا، وقد أصيب كل واحد منا بالذعور نتيجة اختفاء صورته في الشاشة الشيطانية. ننشغل بالبحث عن صورنا مقتلعين ما تبقى من ريش. كم ستدوم هذه المهزلة؟ لا فائدة من هذه المسألة بعد الآن". [1]

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

يبحث كل طائر على حدة عن ذات مغيبة بحثا يجعلهم إزاء " أنا آخر" [2]، أو بالأحرى إزاء ما عبر عنه بارت في شكل سؤال على هامش أحد نصوصه الذي أحال من خلاله إلى جاك لاكان (Jacques Lacan) قائلا: "أتكون الذات التي أتحدث عنها عندما أتحدث هي نفس الذات المتكلمة" [3] .

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

1- Simorgh, p. 20
2- Frank Évrard et Éric Tenet, Bertrand, op.cit., p. 103
3− Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 196



لكن الحقيقة العجيبة التي أذهلت الراوي هي قدوم ما لم يخطر بباله يوما إليه، يقول مختتما ما رواه: "(...) إنه شيء عجيب متحرك ومتحول، إنه جمال غريب من طبيعة قريبة منك ومن أنت، أو بالأحرى من أنت وأنا، وأنا ب.ا.ع منفعل. أتعلمون: يمر المجهول، مجتازا أحلامك ليأتي إليك أيها الشخص المسكين، يا من يفتح عينيه جيدا فجأة فلا يصدق أن يراه قادما ومبتسما. إنه هو. إنه أنا. إني السيمرغ" [1].

1- Simorgh, p. 20

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

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

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

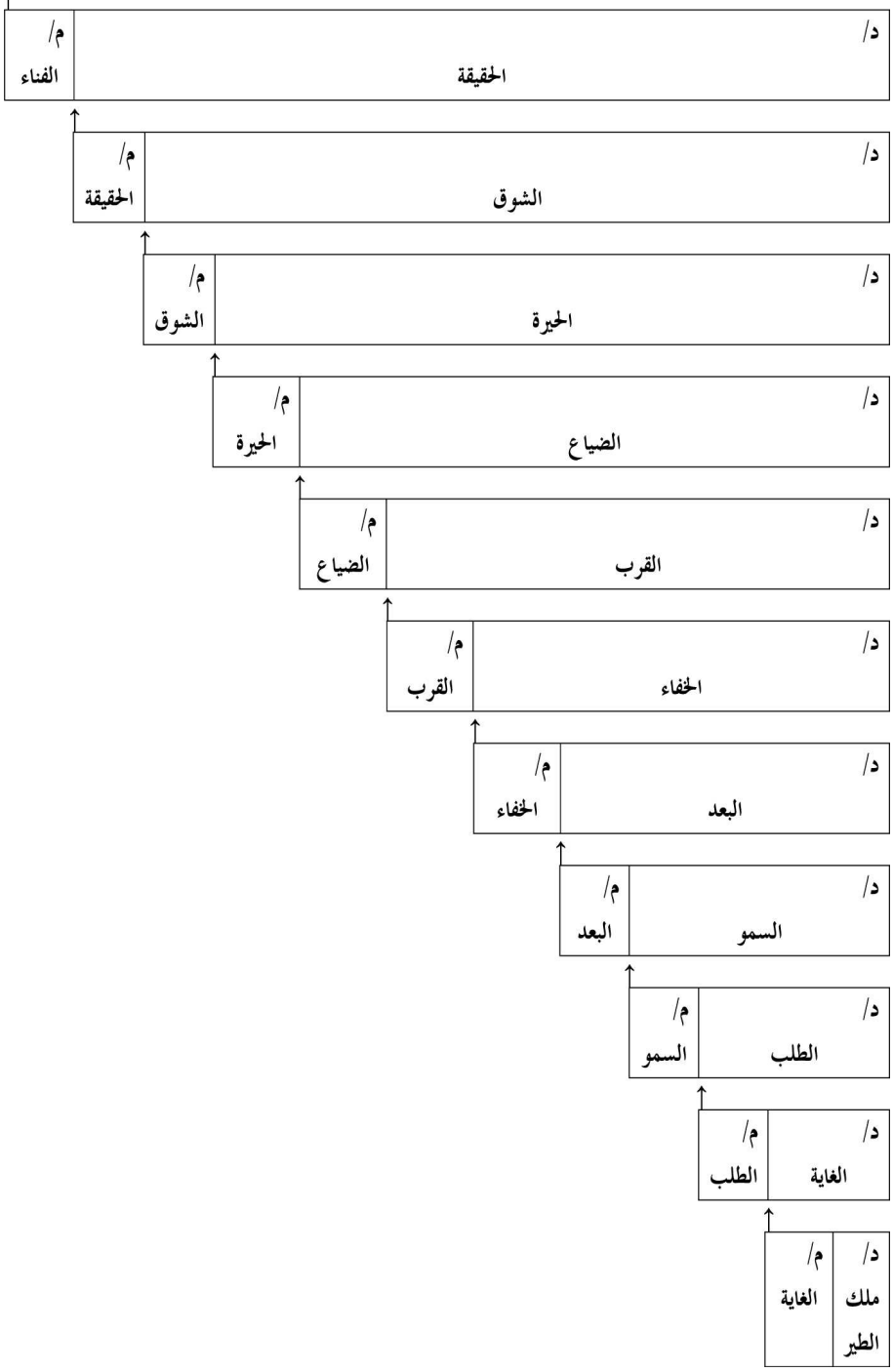
1- محمود الزيباوي، منطق الطير ,2003 www.alimbaratur.com

2- فريد الدين العطار، م.س، ص. 62

3- حمزة الحسن، الروائي محسن الرملي وبورخيس وأنا ، www.hamza.ws/mohsin.htm، 27-07-2003.

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

يمكننا اقتراح المخطط البياني التالي على سبيل التمثيل:


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

بمجرد أن تصل الحكاية الغريبة إلى نهايتها، ينقلنا ديب- دون سابق إشعار- إلى فضاء تجريدي لا مكان فيه للسرد والحوار. حيث يبدو من أخذ صورة طائر محتار في الصفحات الأولى من نصه الأول "سيمرغ" آدميا غارقا في تأملات لا حدود لها يستهلها بتساؤلات عديدة: "ما ذاك 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 ويغادركم ليسلك طريقه في العالم فيتبين أنه راشد في سلوكه، ومستقل ذو كفاءة عالية، لا يصيبه الهوان. ذاك الذي ينبغي الاعتماد عليه من الآن، والذي يجب الاعتراف من خلاله بامتياز الكائن وتجريديته. وذاك الذي يجب الكلام عنه، والتساؤل حوله، فضلا عن: التعليق عليه كي لا يقع في الحسبان اعتقاد بالتخلف والبلاهة " [1].

إن المشار إليه ب "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].

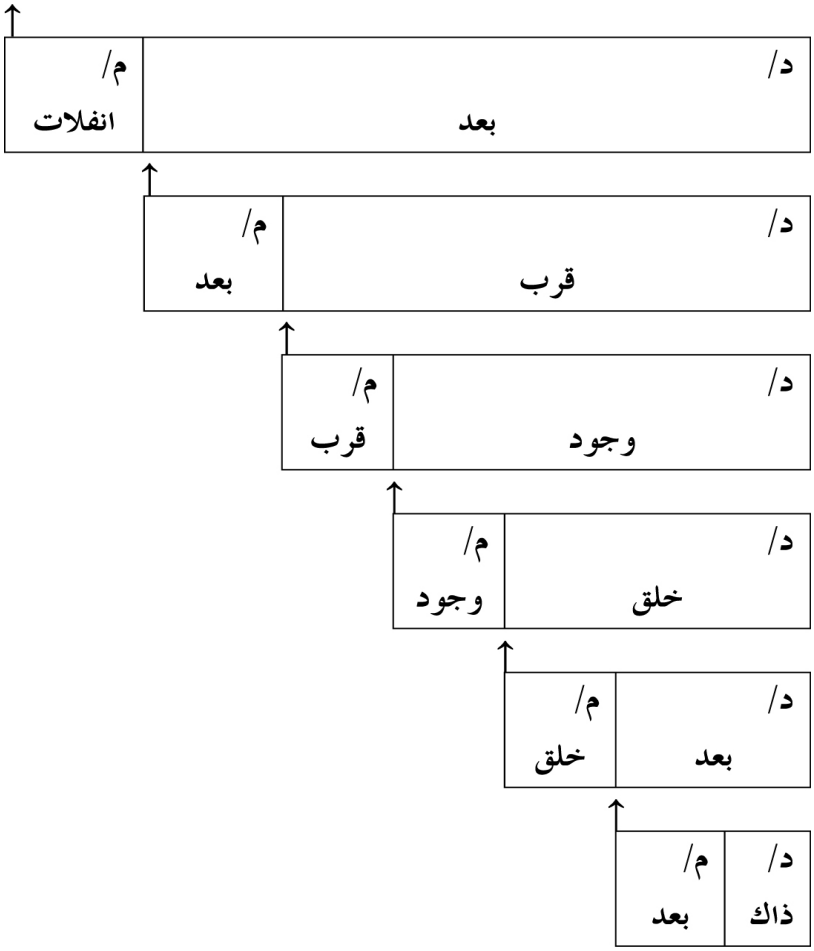
يبتعد ما عبر عنه الراوي باسم الإشارة "ذاك" بنفس القدر الذي يقترب، حيث يبين كلما سعينا للدنو منه، ويدنو كلما بعدنا عنه فارضا علينا بطاقة تعريف كنا سببا في وضعها وأضحينا على مبعدة من اكتسابها. قد نلحق باسم الإشارة " ذاك" دوالا من مثل: بعد؛ خلق؛ وجود؛ قرب؛ بعد؛ انفلات؛...

1- Simorgh, p. 21

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

يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط البياني التالي:

.....انفـــــــلات.....



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

ما ندركه في الواقع هو أن الشمس لا ريب في أنها مصدر إنارة وقد تتحول للحظات إلى عامل إعماء، لكن أن يكون الإعماء عامل إنارة وأن ينقلب الظلام إلى نور فذلك ما قد يتخطى حدود العلم ويخترق مبادئ العقل ليجد ملجئا له في

1- Simorgh, p. 22

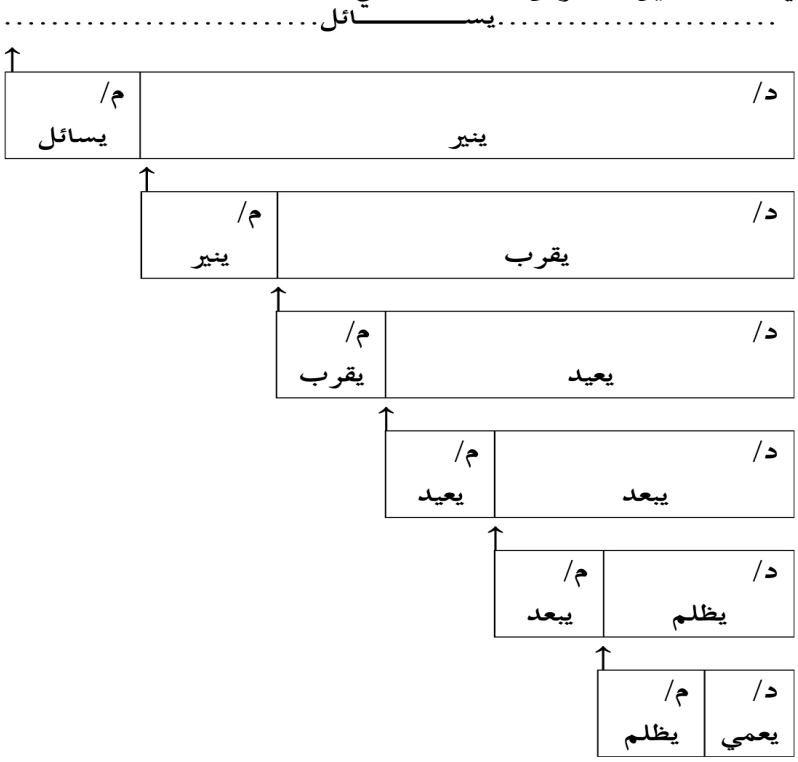
أقاليم الفلسفة وتضاريسها. وهو الأمر الذي نقبل تحققه في رأس شخص باعد به الكبر أجيالا وأشرفت شيخوخته على عصر ما أفضت إليه تجربته الحياتية من تبصر وعزوف عن ثوابت الأمور وأركانها.

قد يرتبط ما يعمي عند الراوي الأديب بظلام الكبر ودوامة الحياة وهما عنصران كفيلان بتسليط أشعة وهّاجة على ربيع الصّبا وخريف الكبر. فتصبح العودة حتمية إلى نقطة البداية.

ووسيلة العودة هي الأدب الذي له "قابلية في مساءلة العالم بقوة عجيبة، وإخضاع الاعتقادات والأفكار 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:



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

يستعير الراوي كلمة المرآة المستخدمة في الحكاية المتضمّنة قصة الطيور لكنه يسقطها هذه المرة على القصيدة فيقول: "القصيدة مرآتنا عندما نرغب في ذلك، لكنها بحق مرآة مظلمة لأناس غامضين نحن من يمثلهم، ولا نضع قناعا إلا لينظر إلينا. تعرف القصيدة ذاتها بذاتها، لكن لن يجديها ذلك في شيء بالقدر نفسه الذي لن يجدينا أمر التعرف على ذواتنا في المرآة، ولا أمر التعرف على أنفسنا بذواتنا" [1].

لا يكمن الخلل في المرآة بقدر ما هو كامن فينا، فكل ما فينا إيهام يحجبه إيهام، وقناعنا زيف ونحن زيف. فلا المرآة صالحة لفهم غموضنا، ولا القصيدة مؤشر إدراك لصاحبها. فالإبهام صفة ملازمة للإنسان لصيقة بعمل الأديب الذي يساهم- باعتباره دالا - في إضفاء ميزة الواقعية على "مدلول اقترن به ماديا مما يجعل مكانته في الواقع محل إشكال" [2]. لا ينفك الوهم يصاحب الأديب طوال حياته، ولا ينقطع أدبه عن المغالطة والإغراء كلما اتخذه الأديب نفسه مرآة يرصد بها ذاته المضطربة، وكلما عدّه القارئ لوحة يستنطق بها رسومات الفنان وألوانه، ويلج بها عالمه الغريب، عالم المتاهات.

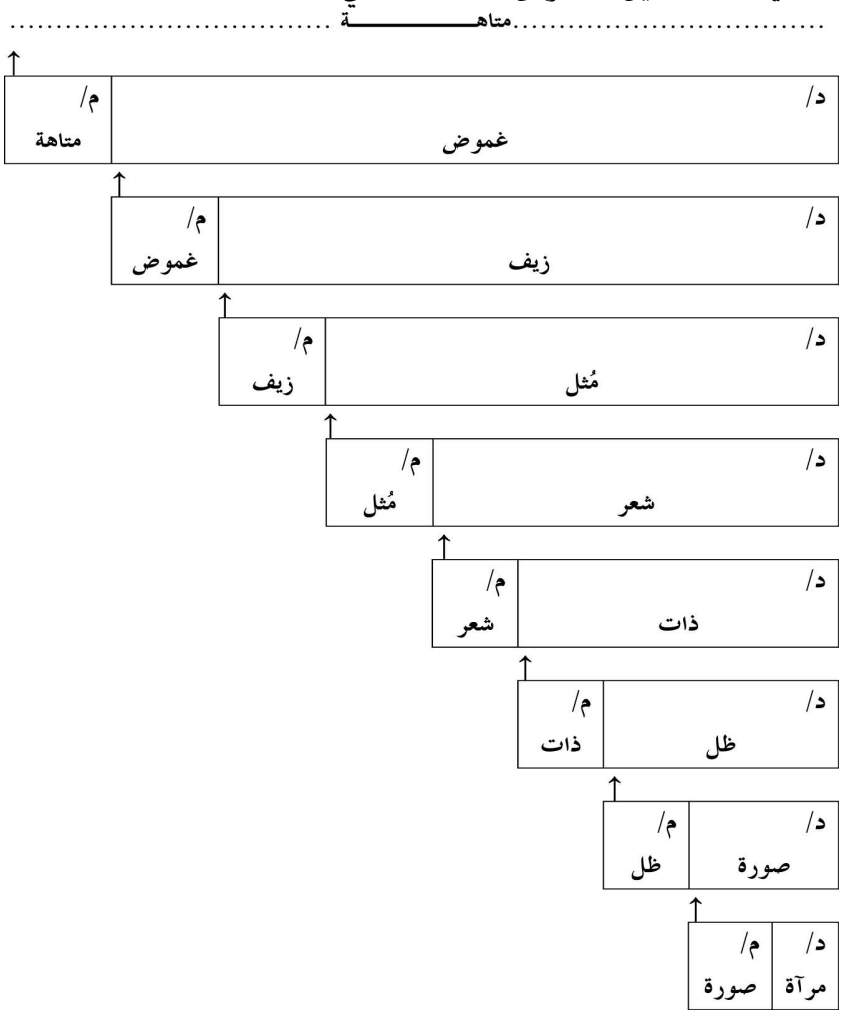
إن ما أكده الراوي قريب إلى حد ما عما تصوره أفلاطون (427 ق.م-348 ق.م) في خضم حديثه عن "أسطورة الكهف" [3]، حيث بين مؤلف الجمهورية أننا نكتشف في ذواتنا أفكارا نصل إليها عبر تناقضاتنا، وهي أفكار كامنة فينا دون أن نكون على علم بذلك، كما بين كذلك ما يتراءى لنا على الأرض من حقائق ليست في نهاية الأمر سوى مظاهر مزيفة لما هو في "علم المثل" [4]. يتوافق هذا التصور الفلسفي مع ما سعى ديب لتأكيده في تصوره المذكور آنفا والمرتبط بالمرآة، وهو تصور نجد له أثرا في إحدى رواياته الموسومة " الأميرة المغاربية" (L'infante maure)، حيث يقول متحدثا عن الظل كمفهوم آخر

1- Simorgh, p. 22
2 - Julia Kristeva, Recherche pour une sémanalyse, p. 231
3- André Cresson, Platon, sa vie, son œuvre, sa philosophie, 3ème édition, PUF, 1947, p. 93
4- Ibid, p. 98

نعتقد أنه يقترن بمفهوم المرآة، بل يصلح أن يكون مرادفا له: "الظل ها هنا من جديد، شفافة بالقدر الذي نتمناه. إنها هنا. لم تكن يوما في مكان آخر، ولم يتم إبعادها ولو للحظة واحدة. إنها لعوبة كما كانت دائما" [1].

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

يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط التالي:



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

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

مع ذلك يظن أنه متحكم في زمام 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 مثيل للقرد الذي ينحدر منه والذي بوسعنا أن نقول إنه ترقى تحت هيئته التنكرية الإنسانية. أيمكن أن يكون بمثل تلك السذاجة مع كل ذلك الذكاء؟ وأن يكون قد فقد كل احترام للنفس بقدر ذلك الاستعراض الفاخر؟ وأن يكون قد هوى إلى أسفل سافلين جالبا لنفسه قدرا من المجد؟ وأن يُقدِم على اللعبة التي يُجعل فيها من الخاسر رابح بذلك القدر من الطيش والغفلة؟ أن يخسر بمثل ذلك القدر ظانا أنه رابح بنفس القدر؟ من المؤكد أن يكون الإنسان بحكم كونه إنسانا، مصابا بمرض مرده ذاته" [1].

يحمل الإنسان في يده أداة ضياعه، وهي أداة رسمها عقله الموجه إلى الحيلة والصنعة، ورهانه في ذلك تحدي القدر ومحاولة الهروب من ذاته، فلا هو راغب في سلالته ولا هو رافض لبقائه. لقد حصر نفسه في حلبة موت يصارع فيها نفسه، وسجن نفسه في مصحة يقاوم فيها ذاته. لكن أين المفر؟ هل من منفذ

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

نجدة؟ أيستعين بما هو عند الشيطان فيسقط عن نفسه الانقياد، ويترفع عن سلالة أبيه الأول موليا فكره شطر الكمال، مسخرا عقله لإيقاف آلة القدر وإعمال 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 القرد- معالمها ليخلق حياة لا مكان فيها للانقراض والمعاناة. إن الأمر متعلق بالعالم الافتراضي وعالم الاستنساخ المترادفين ترادفا جوهريا.

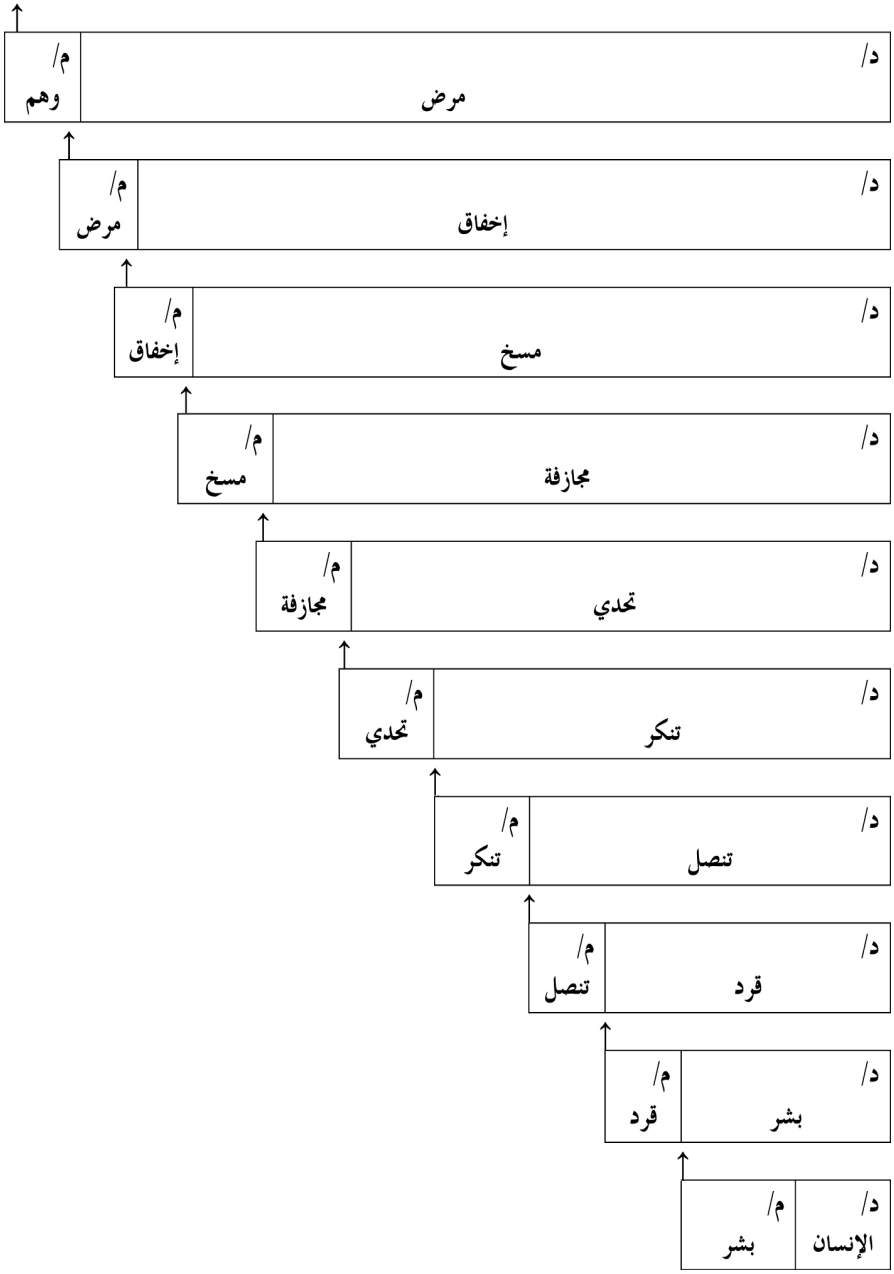
إن التحدي الذي رفعه الإنسان منحصر في حدود عالمه الصغير، عالم الذات الذي ما فتئ يحاول الإفلات منه، لكنه تحد أثبت لإنسان اليوم - أكثر من أي وقت مضى- بأن "كل شيء وقع فينا - كما أكد على ذلك دونيس ديدرو(Denis Diderot) - لأننا كنا نحن وسنكون دوما نحن، دون أن نكون للحظة من نكون" [1]. وانعدام التشابه بين مختلف الأطوار التي مرت منها الذات هو ما خلق هوة بين إنسان الأمس وإنسان اليوم، وهي الهوة التي حولت حياته إلى رهان لا يرجى منه إلا الخسارة. فكأن المجازفة واختبار النفس عاملان اختارهما إنسان اليوم لإحداث قطيعة كلية مع إنسان الأمس، علما أنه لم يزد أن تراجع عن إنسانيته منذ نشأته الأولى حبا لنفسه وبغضا لها في الآن نفسه.

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

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

يمكننا تمثيل ذلك وفق المخطط التالي:

..... وهـــــــــــم .....



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

1. تمر..... تطلع 2. شمس..... ظلام

3. كلام..... خضوع 4. طيور..... مقاومة

5. لامبالاة..... حيرة 6. نحن..... هو

7. اثنى عشر..... رجاء 8. اسم..... رضا

9. زمن..... طمأنينة 10. سؤال..... تلذذ

11. صورة..... حضور 12. بحث..... أنا

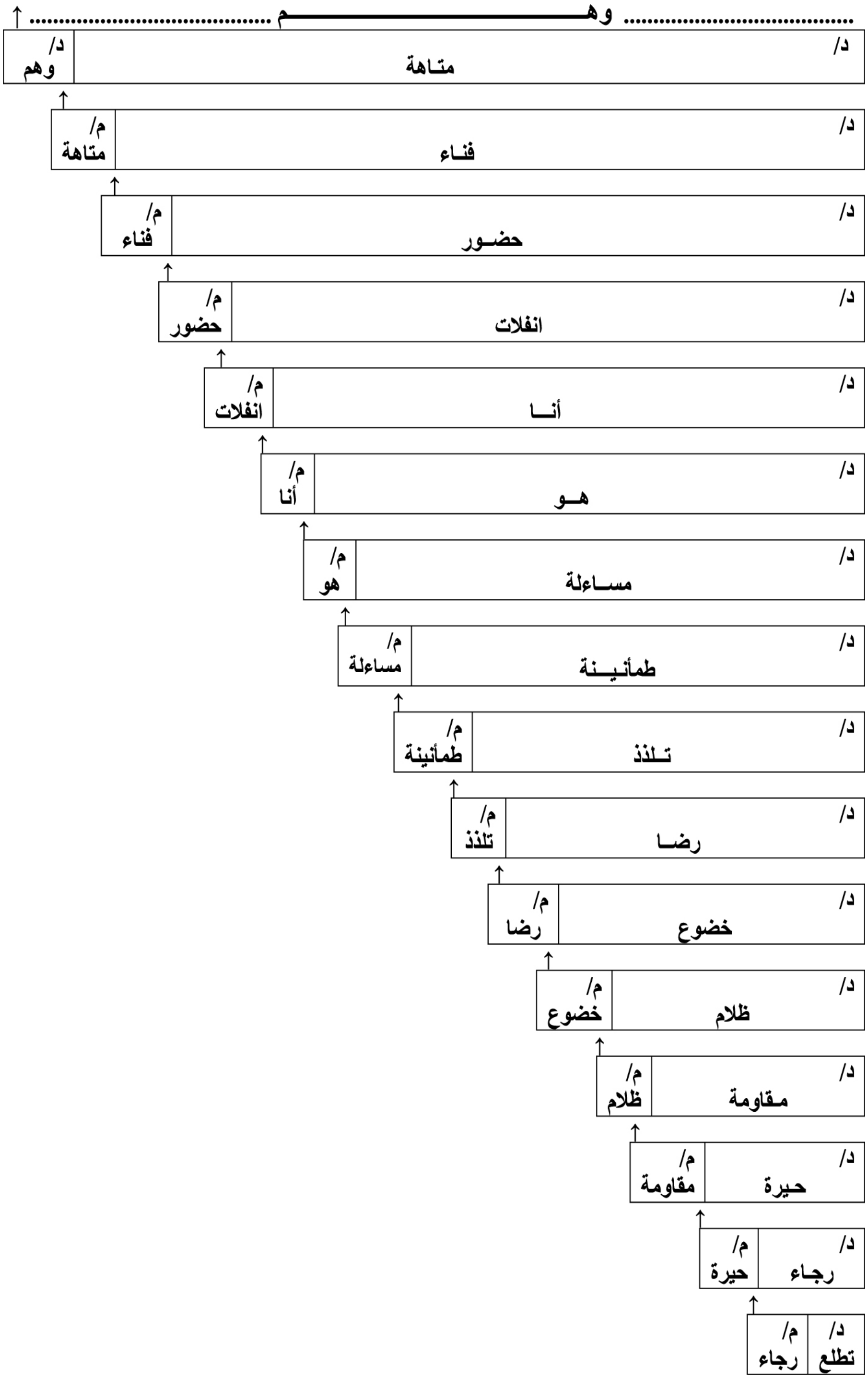
13. السيمرغ..... الفناء 14. ذلك..... انقلاب

15. يعمي..... يسائل 16.مرآة..... متاهة

17. الإنسان..... وهم

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

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


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

عمد ديب في هذا النص الأول إلى إعادة صياغة أسطورة السيمرغ المقتبسة من التراث الفارسي وإعادة بعث واحدة من إحدى قصص الأدب الصوفي المصورة لعلاقة الإنسان بالله، وهي علاقة يرى فيها العطار وغيره من المتصوفة أن الإنسان " مكون من جسد ينزع إلى الشهوات والعودة إلى أصله الخسيس، وروح نزّاعة إلى الطهر والعودة إلى أصلها الرفيع والرقي إلى واهبها" [1].

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

قام ديب من هذا المنطلق "بإعادة بعث إحدى الحكايات القديمة وإعادة الاعتبار إليها" [3] وهي إعادة تصوغ في الأذهان فكرة أن الإنسان" خليط من عنصري الخير والشر" [4] وتصوغها في قالب ساخر "مناف لدلالة الجدية المرادفة أيضا لدلالة الصفاء"[5]، وهو ما يتيح المجال لوضع التأويلات المؤسسة حول أسطورة السيمرغ جانبا و"استثمار فضاء من الحرية" [6] قصد منح تلك الأسطورة دلالة معاصرة مصورة لذلك الخليط العاكس للذات الإنسانية في جانبيها العقائدي والأخلاقي. فتهكم ديب لم تكن غايته إبطال مبادئ المتصوفة في رقي

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

2- Simorgh, p.p. 13-14

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

4- فريد الدين العطار، م.س، ص. ن

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

6- Ibid, p. 24

الذات الإنسانية وفنائها في الذات الإلهية إنما إبطال لمزاعم ما فتئ إنسان اليوم (الإنسان المنتمي إلى حضارة الغرب المتقدم) يرددها وهي مزاعم ملغية لحتمية القدر ومتحدية للموت، منطلقها علم جارف جعله يتخطى حدود الطبيعة ويخلق لنفسه عالما افتراضيا لا مكان فيه للأخلاق، يسوده صراع بين الإنسان وذاته.

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

المبحث الثاني:

تشظي الدلالة في نصوص "سيمرغ" وتحولاتها

" كنت أحب أن أحب، وأن أنشر حبي
على كل الكائنات دون أن أستثني من ذلك الأشياء"
(محمد ديب، " لايزة "، ص. 185)

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

- **البحث عن الذات عبر الذاكرة والكتابة والحلم والخيال:**

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

ويصلح في اعتقاد الراوي أيضا أن نسلب الحياة من مدن زرقاء من حيث مظهرها البهي وجوفاء من حيث تاريخها العابر، هي مدن الأمريكان الذين جعلوا من مساكنهم موضة يعتريها التغيير والتحريف، ليؤول الأمر في النهاية إلى مدن ميتة "مهجورة بعد استخدام" [3]. ثمة إذن مقابلة بين دالين اثنين هما: آثار ومدن. أما الدال الأول فيوحي إلى الحياة والاستمرارية، في حين يوحي الدال

1- Simorgh, p.p. 28-29

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

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

الثاني إلى الموت والزوال. وترتبط ثنائية الحياة والموت بوجود الذات أو عدم وجودها. فالموت الذي يدرك المدن الأمريكية سببه النسيان والغياب "فبمجرد أن يؤول مصير مدينة إلى الإفلاس تصبح محل هروب، وتغدو منتصبة في مكانها ومرفوضة بشكل من الأشكال" [1]. أما الحياة التي تعم الآثار الجزائرية فالعامل فيها هو الذاكرة والحضور وهو ما يجعل "الجزائريين يقنعون بمدنهم طالما لم تفرط فيهم" [2]. ويقترب هذا الوصف الذي خُصت به المدن الأثرية الجزائرية وكذا الإحساس الملازم للكاتب مما وصف به الراوي مدينته في رواية "من يذكر اليم" (Qui se souvient de la mer)، حيث يقول مشخصا ذلك الحضور: "مدن مهجورة، مدن ميتة لكنها لا تزال تجتاز الزمن مُحصَنة من كل أذى. أسيرعبرالطرق فينتابني في كل مكان نفس الإحساس. تبدو الأشياء وكأنها أبدية، فينكشف من كل لحظة الشيء العجيب، كما لو أنها انفصلت عن الزمن، أو أنها آخر ما بقي للعيش" [3].

أمام ظهور الذات وانمحائها يصبح الفضاء ببعديه المكاني والزماني "إشارة للاهتداء" [4]، وهو حال المدن الأثرية التي ترمز إلى " فضاء العيش وضياع الذات وإيجاد الذات" [5]، ويتجلى كل ذلك عبر استنطاق الماضي ومخلفاته الحية العالقة في ذهن الراوي بقدر علوقها في صخور المدينة الأثرية التي تخفي رموزا إنسانية وثقافية: "لماذا لا يكون ذلك ممكنا؟ كان من الممكن أن يكون مسكن النوميدي لوسيوس أبوليوس (Lucius Apuleius) بوجه احتمال كبير في هذه الضواحي، ومن الممكن أن يوقظ بنفسه، وبحوافر حماره، البلاط من

1– Simorgh, p. 32

2– Ibid.

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

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

5- Ibid.

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" [1].

فعلى غرار مشهد ذات الراوي المتحولة إلى ذات السيمرغ نلمس في هذا النص الثاني تحولا آخر من طبيعة أخرى موضوعه "الذات المنحلة" [2] في فضاء ينمو فيه "الوعي الميتولوجي" [3] 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 وإبداعية. فالفضاء وحده هو الذي يكفل لديب استرجاع رمزية وقدسية مكان ابتدع فيه أول عمل أدبي روائي في التاريخ هو رواية "الحمار الذهبي".

يصلح إذن أن نضيف دالا إيحائيا آخر ل "آثار" هو "إلهام" على خلاف دال "مدن" الموحي إلى وضع "خراب" ثقافي يصيب المدن الميتة الأمريكية. فالحياة الكامنة في المدن الأثرية للراوي هي ما يجعل ذاكرته حاضرة ويبعث فيها إلهاما تصحبه متعة لن يحس بها أغنى رجال العالم ولا أشهرهم على وجه الإطلاق. وهو التحدي الذي رفعه الراوي في قوله: " لا يمكن بالمقابل لأي أمريكي ولو كان أقوى وأغنى إنسان في العالم، من أمثال فورد (Ford) وبيل غايتس (Bill

---

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

1- Simorgh, p. 30

2- Heris Arnt, op.cit., p. 54

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

Gates)، أن يمنح لنفسه على طينته المتعة التي أمنحها لنفسي على طينتي، وهذا ما يشكل: فرقا بيننا، فرقا عظيما!" [1]

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

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

1− Simorgh, p.29

2- Ibid, p. 35.

3- Ibid, p. 36.

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

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

وحدها إلى حيث تركت رضيعها، ليليه بعد ذلك مشهد الفرحة المتولد عن عثور الأم على رضيعها بأعجوبة تحت أنقاض الرمال. فكأن بالراوي يقابل مشهد قسوة الرمل بمشهد عطفه على الأم ورضيعها. 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 وتعبر في حالة ديب عن "حركة دائمة في النص قوامها الانمحاء وإعادة الظهور" [2]. أي أن في اقتفاء الطريق التي ترسمها الدلالة في عمل أدبي واقتفاء 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 والأنا" [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

1- Simorgh, p. 34

2- Mariangela Capossela, op.cit, p. 272

*-تتعمق رمزية الفراغ في "الطلسم" عبر شخصية الراوي الذي يقول مناجيا الكتابة المتوارية في الحجارة الأثرية: "وأنا الآن محاط من كل صوب، يستنشقني الفراغ. أيها الفراغ الذي لا قاع لدلالته: كلمة واحدة، إذا ما تهجيتُ كلمة واحدة سأنجو بعدها! ستعم كل الكلمات الأخرى وتعيد إليها جميعا الحياة!». ينظر:

Mohammed Dib, Le Talisman, p.48

3- Ibid, p. 273.

4- Ibid.

أدبيا وافرا بقدر وفرة العطاء الثقافي والحضاري لبلده وثراء رصيده وأصالة تاريخه.

وفي نفس سياق البحث عن الذات يستعين ديب في نص "**اللون الأسوأ** " (La couleur pire) بعلامة جديدة هي الرسم، حيث يضعنا إزاء لوحة زيتية متداخلة الألوان من ابتداع عين حالمة ومتأملة هي عين الفنان الذي يدرك أكثر من أي شخص آخر مقدار حاجة الإنسان إلى بصيرته للاقتراب أكثر من ذاته: " (...) للوحة زيتية شكلتموها أنتم، فينظر إلى تلك اللوحة المعروضة أمام عين دائمة الحضور، عين كاملة المعرفة، عين مطلقة السلطة" [1]. ويكون الحلم "أكثر أساليب الاستعارة" [2] إيصالا إلى حالة الاستبطان التي تعني عند الراوي "الاندفاع وراء الذات" [3] وولوج عالم الرمز الذي يفضي دوما إلى حالة اصطدام "بلغز الموت والمصير الإنساني" [4] الذي يبعث على الحيرة ويحمل على التساؤل: " عيونكم مفتوحة، تنظرون وترون أنفسكم وأنتم حاضرون في المشهد الذي تنظرون إليه. أنتم في موضع نظركم بالداخل والخارج، موضع لا هو قريب ولا هو بعيد، لكنكم تتخذونه موضعا للنظر إلى أنفسكم النّاظرة إلى نفسها دون أدنى ضيق. أينبغي الشعور بالضيق في مثل تلك الحالة؟ لم تجتازوا الحد بعد، ولا يبدو عليكم ذلك على أية حال. أي حد؟ ذلك المرسم الخفي والرمزي الذي باجتيازه نلتحق بأنفسنا لنقف بالمقابل وجها لوجه مع الموت؟" [5]

1- Simorgh, p.155.

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

3- Ibid, p. 161.

4- Ibid, p. 158.

5- Mohammed Dib, op.cit., p. 148.

تتوارى خلف كل هذه الأسئلة نفس دلالة التصوف التي لمسناها في مشهد تحول ذوات الطيور إلى ذات السيمرغ وكذا دلالة الكتابة التي نعتقد أنها تلتزم هي أيضا بمبدأ "التساؤل قبل تخطي العقبة" [1].

في كل الأحوال يفتح لغز الموت عند الراوي مجالا للحلم والنظر إلى النفس نظرة تنسي رتابة الحياة وهو ما يجعله يحس أنه إزاء سنّ "متقدم تجاوز زمانه"[2] ويشعره في الوقت ذاته أنه "ما وراء قدره وسابق له حتى وإن كان حاضرا فيه" [3]. فيكون الحلم في مثل هذا الموضع حاملا لدلالتي الاستذكار والاستشراف اللتين لا غنى للأديب "الغارق في الغيم" [4] عنهما واللتين تحملانه على تخطي الواقع والاستسلام لصورة الظل:" مهما يكن فإننا كل ثانية هنا وهناك بين الحياة والموت. رجل هنا ورجل هناك على حافة خط الفصل. وكلما فكرنا قليلا كنا أول المتعجبين من استمرارنا في الحياة. كما أفترض ألا نصدق بأننا متنا بمجرد أن ننهي رحلتنا الكبرى. سواء أكنا أحياء مؤجلين أو أمواتا مؤجلين: ألا ننقطع عن الموت حيثما يتم اللقاء وحيثما يقع الحوار ومن كثرة ما عشنا؟ ينبثق حلمنا انبثاقا، فلا ننقطع عن كوننا من نراه يحلم ومن يرانا ويعلم بحلمنا مع بداهة الواقع التي لا تطاق" [5].

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" [6]. ففي إشادة الراوي بدور الحلم في جمع المتناقضات

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

2- Mohammed Dib, Laëzza, p.112
3- Ibid, p. 127
4- Jean Déjeux, op.cit., p. 166
5- Simorgh, p. 150

6-حميد لحمداني، م.س، ص. 192

المتناقضات إشادة ضمنية بدور الكتابة التي تنبثق من موضع افتراق تلك المتناقضات ومن "مكان الفراغ" [1] الفاصل بينهما؛ وهي أيضا إشادة بهاجس يتراءى للمبدع في صورة حلم سيكون على حد قول رولون بارت "بداية كتابة مستغنية عن ريشة وورق" [2]. وسيكون حصنا منيعا واقيا لصاحبه: " الحلم هو ما ينغلق على نفسه ويدخلنا إلى أحسن القلاع صمودا"[3].

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" [4] من الكاتب وبالتالي من عمله الإبداعي، ومن ثم ستتولد ثنائية "الكتابة والموت" [5] 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" [6] .

وصورة الظل هي أنسب الصور التي توحي عند الراوي بتحقق "حياة في الموت" [7] وهي صورة استعارية نعتقد أنها تشكل بديلا عند ديب لما ينبغي أن يقوم يقوم مقام "المغامرة الإنسانية" [8] التي كشف لنا من خلالها عن دلالات تحدي الدين والقدر عند الإنسان المعاصر. فثمة وجه تقابل وتضاد بين مخلوق افتراضي

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

2- Eric Marty, Roland Barthes, Oeuvres completes, tome IV, Roland Barthes par Roland Barthes, p. 665

3- Simorgh, p. 149

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

5–جاك دريدا، "توقع، حدث، سياق"، ترجمة مركز الإنماء القومي، مجلة"العرب والفكر العالمي"، العدد العاشر، بيروت،، ص. 88

6 –م.ن، ص. ن.

7- Julia Kristeva, op.cit., p.188

8- Jean Déjeux, op.cit, p.179

يتحدى الموت ومخلوق أدبي يمنح الخلود. والفرق بيّن بين الحالتين؛ ففي الحالة الأولى يتطلع الإنسان إلى الدنو بحكم تلاعبه بإنسانيته، أما في الحالة الثانية فالتطلع يكون صوب السمو عبر حلم إنساني: "لكن أليس ذلك هو ربما السر الذي يجعلكم أحياء. أي حلم تلك الظل المتطلعة إلى لحم وهيئة ولون" [1].

يموت الأديب ليحيا ظله في كل مكان وتنبعث من ثنائية "الموت والكلمات" [2] دلالة الحضور التي لم تكن في وقت مضى سوى "حضور بعيد مؤخر" [3] والتي يبدو وجودها على غرار ما هو الحال في الحلم والأدب "وجودا منكشفا ومحتجبا" [4]، وهو ما ينفي دلالة السكون وحتمية النهاية:" وما فاتكم فاتكم القيام به الساعة هو الموت لكن سيكون لكم بدّ في معرفة أنكم ظل وأنكم ستكونون كذلك باستمرار" [5].

وما يثير تساؤل الراوي في هذا النص هو السر الذي يجعل الأديب، القريب من صورة الإنسان الحالم، يبحث في مشهد لوحة زيتية (سبق وأن 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" [6]. سيكون البحث في تلك الحالة محاولة لإضفاء لون على تلك الذكرى ولن يكون اللون المضفى عليها من "مجال الأذهان ولا من مجال الأعيان" [7] بل سيكون من مجال القلب الذي يضفي عاطفة على تلك الذكرى فيجعلها في النهاية ذات لون إنساني:

1- Mohammed Dib, op.cit, p.154
2- Julia Kristeva, op.cit, p. 188
3- جاك دريدا، م.س، ص. 87
4- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 204
5- Mohammed Dib, op.cit, p. 157
6- Ibid, p. 153
7- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص. 56

"ذكرى لا لون لها لكن لا ينقصها بهاء. ستعملون على إعادة بعثها والعيش معها في رحاب ذاكرة منفعلة" [1].

قد يكون في لجوء ديب في هذا النص إلى المرسوم قصد تقريب دوال "الأدب" و"الحلم" و"الظل" باعتبارها "عوالم تحمل مرجعياتها في ذاتها" [2]، وقد يكون في ذلك لجوء إلى نسق دلالي مختلف عن الكتابة لكنه "نسق تعبيري" [3] تعبيري" [3] يصبح بفعل الكتابة التي تشكل لغة واصفة له "نسقا ديناميا متضاعف النمو" [4]، حيث ينمو نموا ذاتيا باعتباره يولد صورا حسية عاكسة لحالة التيه الملازمة لحياة الأديب الذي لا يتوانى عن "تأمل ذاته" [5]، لكنه ينمو نموا استعاريا يدفعه إلى "عقد صلة مع ما يتجاوز الواقع" [6] ويدخل في ميدان الخيال الذي يحتاج إليه الإنسان "من أجل إثبات أنه لا يزال قادرا على تجديد صورته والانفلات من ذاته من أجل تأكيد ذاته" [7]. وتلكم هي دلالة البحث عن عن الذات المستوجبة ولوج عالم الذات التي ضمّنها ديب نصه الإطار،والتي توافق على صعيد الإبداع "كتابة بدون «الكتابة »" [8]، أو بالأحرى"غيابا خاصا بالكتابة" [9] وحضورا دائما ومستمرا للحلم.

وفي سياق البحث عن الذات دائما نجد، إلى جانب الذاكرة والكتابة والحلم، استعانة بعنصري الخيال والعبث. حيث يسجل الراوي، بلغة تهكمية

---

1 - Mohammed Dib, op.cit, p. 150

2- حميد لحمداني، م.س، ص. 190

3- محمد مفتاح، م.س، ص. 188

4- م.ن، ص. 136

5- Jean Déjeux, op.cit, p.159

6-حميد لحمداني، م.س، ص. 204

7-م. ن، ص. ن

8-موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص. 41

9-جاك دريدا، م.س، ص. 87

وأسلوب ساخر، في نص "**فينكس كسول في ست عشرة وقفة**"(Phénix fainéant dans seize postures) مواقف متعددة ومتباينة تجاه نفسه وتجاه شخصيات يكتنفها الغموض. وتبدو دلالة العبث – كما يوحي بذلك العنوان – أكثر الدلالات اشتراكا بين نصوص متفرقة ومشتتة يشوبها الاضطراب. فنلمس عودة إلى دال "الصحراء" لكنها عودة تفقد رمزيتها الأولى التي افترضنا في نصوص سابقة أنها فضاء بحث وتيه لتتحول إلى فضاء من العبث واللامبالاة، ويتجلى ذلك في الصورة المغايرة التي وضعها الراوي لجمله الموصوف بالعناد والتثاقل في المشي، وكذا في حالة الغبطة التي كان عليها مقابل وضعه الحرج وموضعه الصعب:" فلم أنقطع منذ تلك اللحظة عن القهقهة وسط الصحراء وترديد أغنية: سيكون الأمر على ما يرام، سيكون الأمر على ما يرام!" [1].

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" [2]. ويبدو ديب ديب في هذه الإحالة مقتبسا عنوان كتاب "مذكرات ما وراء القبر" (Mémoire D'outre-tombe) للأديب الفرنسي شاتوبريون (Chateaubriand) (1768-1848). فالعبث هاهنا يقرن الكتابة بمرحلة ما بعد الموت، أي أن على الكاتب أن "يموت- على حد قول جان ديجو- ليحي" [3] 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

1- Simorgh, p. 158

2- Ibid, p. 161

3- Jean Déjeux, op.cit, p. 157

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"* [1].

قد يكون دور تلك اللغة التهكمية القائمة على إمداد نصوص ديب بعناصر دخيلة على اللغة الفرنسية هو إيجاد بديل عما عجزت اللغة ذاتها عن تصويره، وهو ما يمكن أن يمثل وجها من أوجه غيرية "فرضت نفسها باعتبارها نصا آخر وباعتبارها شيئا آخر في النص" [2]. أما تجسدها من حيث اعتبارها نصا آخر فيتجلى عند ديب في توفر عنصر الاختلاف بين نصوص العمل الأدبي الواحد الذي لمسناه في جملة نصوص "سيمرغ" المدروسة إلى حد الآن. أما تجسدها من حيث اعتبارها شيئا آخر في النص فيتجلى في كل ما يلمسه القارئ من مظهر غرابة ناتج عن توظيف كلمات غريبة داخل نصوص ذات طبيعة أدبية، وهي الغرابة التي يبدو أنها جاءت مكملة لغرابة اللغة الإبداعية على وجه التحديد.

لكن لا نستبعد أن تكون "لعبة الكلمات (Jeux de mots)" [3] التي عمد ديب إلى ممارستها في وقفاته الست عشرة لعبة تسعى "للبحث عن خطاب آخر(...) يقع على هامش الخطاب المألوف" [4] ولا يدل في اعتقادنا أسلوب "السخرية الغارقة في متاهة العبث" [5] على غياب التزام الكاتب بالواقع بقدر

---

*–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 »

1– Mohammed Dib, op.cit, p. 161

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

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

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

5– Jaques Baron, op.cit, p. 483

ما يدل على "قراءة جديدة للواقع" [1]. فأساس القراءة التي يمارسها الكاتب على الواقع هو "واقع لصيق بحياة قوامها الإشكال والصدفة" [2]، على حد قول عبد الكبير خطيبي، وتلك ميزة توحي بتفاعل المتخيل مع الواقع، وهو ما يوافق على مستوى الإبداع تداخلا بين اللغة الإبداعية واللغة المألوفة.

كما نعتقد أن "حالة التيه التي يشعر بها القارئ" [3] بين أدلة تعكس حالة "هذيان حاصلة على المستوى المعجمي" [4] ما هي إلا استكمال لكتابة "سريالية" [5] شرع ديب في إرساء معالمها بداية من 1966 مع أولى رواياته الخيالية الخيالية "مسيرة على الضفة المتوحشة (Cours sur la rive sauvage) ". وهي كتابة أرادها أيضا في هذا النص ليتابع رحلة البحث التي يبدو أنه اختارها منذ نصه الأول كأنسب طريق "للوصول إلى الحقيقة العميقة واستكشاف الخفي وفضاء الباطن ومقلوب الأشياء والقسم الآخر الغامض من الإنسان" [6]. لذلك نعتقد أن دلالة العبث المهيمنة على هذا النص تعكس خيارا عند الكاتب يتجلى على مستوى المضمون في عالم آخر بديل يريده للإنسانية، أما على مستوى الشكل فيكمن –على حد تعبير بيضاء شيخي – في " ممارسة موهبته الإبداعية بمنتهى الحرية" [7] وهو ما يرادف في "سيمرغ" كتابة أدبية مغايرة.

1- Beïda Chikhi, op.cit., p. 153

2- Abdelkebir Khatibi, Le roman maghrébin, François Maspero, Paris, 1968, p. 98.

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

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

5– Ibid.

6– Jean Déjeux, op.cit, p. 157.

7- Beïda Chikhi, op.cit., p. 153.

• **وهم الذات والإنسانية المستهدفة:**

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

1- Simorgh, p. 43.

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

3- Mohammed Dib, op.cit., p. 43

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

الاستيهامية إلى الأصول، والدعوة إلى أساطير العرق والكره المحتوم للأجانب" [1]. 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 وفظاعة، وهو ما يعني انقلاب " العمل الهجومي للذات إلى عمل دفاعي" [2]. فثمة دفاع عن الذات من الآخر الذي يختزل على حد تعبير تيري إيغلتون " إلى كل ما يزرع الاضطراب في هويتي" [3] وهو ما لا يعني الحرص على الاختلاف بقدر ما يعني تحقيق "نقلة تهتم بالذات وبمصلحتها الشخصية" [4].

ويتولد عن ذلك الإقصاء المتبادل "زوج وحشي (couple monstrueux)" [5] يرمز عند الراوي إلى "ذات التوق الفارغ" [6] التي تنبني على فكرة الحرية، لكن لكن الحرية هاهنا تحمل دلالة التحدي الموجه إلى الذات الإنسانية ومن ثم إلى القدر، وهو نفس التحدي الذي أشار إليه الراوي في النص الإطار، وكذا في نصه حول مدن الأمريكان التي يعد هروب سكانها عنها هروبا عن ذواتهم ورفضا لها. وبالمثل ترمز العنصرية إلى رغبة عند الإنسان في خلق "ذات مفردة مقررة لمصيرها" [7] وهو ما يستلزم إلغاء للآخر ووسيلة ذلك القهر والتطرف " فكل ما ستبدو الذات متحررة منه هو ذاتها وحسب" [8] مزيلة من طريقها كل ما

1- Mohammed Dib, op.cit., p. 52

2- ألان تورين، م.س، ص. 164

3- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ص. 164

4- م.ن، ص.ن

5- Mohammed Dib, op.cit, p. 44

6- تيري إيغلتون، م.س، ص. 167

7- م.ن، ص. 169

8- م.ن، ص ص. 162-163

ما لا يمت بصلة إلى عالمها المفتوح على "المدينة المثالية: مدينة المختارين" [1] وهو ما يحيل مرة أخرى عند الراوي إلى الافتراضية الرامزة إلى الطوباوية.

يقرب الراوي صورة العنصرية المولدة للتطرف والعنف فيجعل مشهدها شبيها بمشهد المتحف الافتراضي الذي نستنطق منه دلالة انقراض العلاقة الإنسانية، فيقول واصفا ذلك الزوج الوحشي: "قطعة جميلة موضوعة في متحف البشاعات الذي تبقيه الطبيعة مفتوحا كنموذج صالح لنا " [2].

ومقابل ذلك الوجه المغيب للإنسانية يعود الراوي – على غرار ما فعل مع لوسيوس أبوليوس – إلى أديب عاش هو أيضا في إفريقيا هو الشاعر اللاتيني تيرانس (Térence) (194ق. م- 159ق.م) المولود بقرطاجنة والذي عاش حياة عبودية لم يُعتق منها إلا في مرحلة متأخرة من عمره، وهو صاحب أعمال مسرحية (كوميدية) عديدة "مكتوبة على الطريقة الإغريقية ومطبوعة بصبغة أخلاقية" [3].

يعود الراوي إلى ذلك الشاعر فيعلق على إحدى مقولاته قائلا: "ما من أمر إنساني غريب علي. إن تيرانس الذي رأى النور على ضفافنا الإفريقية هو من قال هذا الكلام. إنه تفكير محكم كفيل لإلهام كل فعل من أفعالنا في كل لحظة من الحياة. لا تطلب ذاكرة القلب سوى إعادة تذكيرنا عن ثقة بشعاره الأبي: أنا إنسان" [4].

ويبدو أن الراوي قد أراد أن يتخذ من أشهر مقولات تيرانس مبدأ رجوع إلى الذات الإنسانية و"تحقيق" [5] لها، وهي المقولة التي أنهى بها نصه ليرفع بها صوت صوت القلب الرامز إلى موطن المشاعر الإنسانية وإلى الدواء الناجع الذي لا بد

1- Mohammed Dib, op.cit, p. 54

2- Ibid, p. 44

3- Nouveau Petit Larousse Illustré, p. 1713

4- Mohammed Dib, op.cit., p. 55

5- ألان تورين، م.س، ص. 457

منه لاستئصال "داء" [1] العنصرية التي لا تقبل أوصافا حسنة أو سيئة بقدر قبولها الاستنكار والتنديد، ولا تقف حكرا على طرف دون الآخر، فما يُضمره العنصري هو ما تضمره الضحية. فالتعارف مع الذات يستلزم تعارفا مع الآخر وهو ما لن يتحقق إلا إذا استعاد الإنسان هويته الإنسانية التي أضاعها بيده وأعاد "التفكير في مشروع الإنسان" [2] مقابل "النزعة الضد إنسانية" [3] التي حوّلت ذاته إلى "مخلوق السوق" [4] القابل للتشييء والمساومة 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 " [5]، وهو وهو دافع حرك الكاتب فحمله على كشف القناع عن ذلك الوجه البشع والتساؤل عما إذا كان التصوف، أو إقامة صلة مع الخالق، وكذا الخلو مع الذات والتصالح معها يشكل طريقا نحو الإنسانية الحقة.

وليقرب ديب صورة الإقصاء المتولدة عن العنصرية ورفض الآخر يضعنا في نص "**الزائرة التائهة**" (La visiteuse égarée) إزاء مشهدين متكاملين: مشهد الكنّاس "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.

1- Mohammed Dib, op.cit, p. 48

2- محمد سبيلا، م.س، ص. 101

3- م.ن، ص. 105

4- تيري إيغيلتون، م.س، ص. 166

5- محمد سبيلا، م.س، ص. 105

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

أما المرأة الغريبة فينم حوارها الداخلي عن حالة تيه ألم بجسدها وعقلها: "إني أراه، لا أرى سواه، لا أنظر إلا إليه. لكن الوصول إليه، آه، الوصول إليه ذلك ما لا أعرف كيفيته، لم أعد أعرف ماذا أفعل. لا، إنه أمر فوق طاقتي" [3]. كما ينم كلامها وحركاتها عن حاجة في نفسها وطيدة الصلة بما اقترف في حقها أو بما اقترفته هي في حق نفسها: "وما ينبغي فعله سوى إعادة المحاولة؟ الابتداء من جديد كغبية. الصعود والنزول ثم إعادة الكرة. إيجاد الممر. أين أنا؟

لا وجود إلا لهواء في كل مكان ومن غير الممكن الذهاب بعيدا. قد يكون ذاك هو ما يسمى بالمنفى. ولما جئت، أنا، إلى منفاهم؟ " [4].

يشترك الكناس الأسود والزائرة التائهة في كون ذاتيهما ذاتا معبرة عن "وضع مكمومي الأفواه ممن حرّم عليهم الكلام" [5] لا لعجز كامن فيهما إنما "لآخرية (غيرية) معممة" [6] لا مجال أمامها لفرض الذات أو تغييبها تغييبا كاملا.

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

2- Ibid, p. 157

3- Ibid, p. 61

4- Ibid, p. 63

5-تيري إيغلتون، م.س، ص. 167

6-م.ن، ص. 163

كاملا. فمن حقنا التساؤل عن دوافع انشغال المرأة الغريبة بأمر كنّاس منسي مغيّب لا همّ له سوى جمع الأوساخ والأوراق؟ ألرابط عرقي يجمع الاثنين؟ أم لمحنة مشتركة يتقاسمان مرارتها؟ أم لسلوك غريزي يدفع الغريب إلى البحث عن أخيه الغريب في ديار الغربة؟

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

" – خرجت من إفريقيا سيد.

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

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

3– Ibid, p. 106

4– Ibid.

5– Ibid, p. 105

6- Mohammed Dib, op.cit, p. 60

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

- نعم، نعم سيد، الكل مثلي.

- صالحون للتباهي، صالحون للرمي في الزبالة " [1]

لكن رد فعل الكنّاس الإفريقي تجاه ذلك الإقصاء وتجاه استفزازات المخلوق الآلي يحمل دلالة المقاومة بقدر ما يحمل دلالة الخضوع، "ففي حركة الحصّاد المهيبة"(Le geste auguste du semeur) [2] التي يُقدِم عليها لجمع أوراق الطمبولا* التي نثرتها الآلة الناطقة، في كل مكان من شارع كليشي (Clichy) الواقع بباريس، استرجاع ل "الحركة المهيبة لبذّار" [3] فيكتور هيجو (Victor Hugo) (1802- 1885). ومن ثم عمد ديب إلى استعارة بيت لشاعر فرنسي خدم بأدبه ومواقفه طبقة البؤساء والمقهورين ليوازن به بين بذّار راح يسرع الخطى

1- Mohammed Dib, op.cit, p.p. 59-60

2- Ibid, p. 60

*- 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) الفلنلندية رجلا يروّج لسلعته المكونة من أشياء كثيرة، بما في ذلك "مخ الكتروني"، والذي يرمي أوراق الطمبولا بصورة عشوائية غير مكترث في ذلك بالكناس. وما يميز هذا المشهد عما هو في "سيمرغ" هو وجود شخصية شاهدة عليه وراوية له هي شخصية "عيد" التائهة تيها أوسع دلالة من تيه الزائرة. يقول "عيد" واصفا المشهد وواضعا صورته داخله: "(...) بينما يتقدم كناس خطوة خطوة عليّ أن أتنحى جانبا كي أدعه ينظف الأرض مما تراكم فيها من أوراق(الطمبولا) في حركة واسعة النطاق لكنها مربحة. بعد الأوراق الأولى، الملقاة عشوائيا والتي أنهى كنسها، تلي أوراق أخرى. لكنه يتولّى بعيدا مثلما جاء، جاعلا كناسته تتجول كالمحش خطوة خطوة. وأنا أتظاهر بنسيان أفكاري بأمل أن تنساني بدورها". ينظر:

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

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

ويزيد من وتيرة عمله كيلا يدركه الليل في حقله، وبدّار راح يسرع الخطى ليحصد أوراق الطريق مكدسا آلام الاغتراب ومتناسيا ظلام الغربة التي غمرت حسه وأثقلت فكره. فما أراده ديب من هذا التناص بحث في نص هيجو "عما يملأ أو يكمل نقصا وجوديا تعاني منه الذات نفسها" [1]. والذات المقصودة هاهنا هي ذات شخصية الفرد الإفريقي العاكسة للذات المغتربة والعاكسة بدورها " للذات المبدعة " [2].

أما في حالة الزائرة التائهة فتبدو التساؤلات والحيرة دالة على ذلك الإقصاء من حيث إن تغيير الوطن يعني عدم امتلاك هوية أو تضييعها: "يا إلهي ربما أكون قد غيّرت البلد، وأنا نائمة. أحس أني سأواجه مشاكل هوية " [3]. 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. أدنسه، أضع فوقه قدر ما استطعت من براز وبراز. هذا ما يستحق. براز. هذا ما استطيع فعله" [4].

1- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 25

2- م.ن، ص.ن

3- Simorgh, p. 62

*- نجد حضورا متكررا ومكثفا لكلمة "جدران" في "من يذكر اليم"، فيقول الراوي-على سبيل المثال-متحدثا عنها: "تلك الجدران كلها متواطئة، كلها أعداء". ينظر:

Mohammed Dib, Qui se souvient de la mer, p.p. 158-159

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

4- Mohammed Dib, op.cit, p.p. 63-64

ويبدو هذيان المرأة الغريبة 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 وعن حقيقتها الخاصة" [3] وسبيل ذلك البحث الاستئناس بفصول الطبيعة تذكرا لفصول العمر ونسيانا لحاضر الغربة وواقعها:

"ربيع معك أزهر
لكن يا صيف معك أينع
خريف معك أستعد
شتاء، يا شتاء معك أرحل" [4].

إن الرحيل الذي تريده المرأة التائهة عبر نغمات قصيدتها وصور حلمها: " (...) أشعر بأني سأمضي، ينتابني نعاس. بمجرد أن تنغلق عيناي سأعاد إلى الوطن (...) " [5]؛ قد يكون رحيلا استشفائيا تكمن غايته الصحية في تشخيص أعراض التطرف والإقصاء والعنصرية واقتراح علاج لها أساسه "امتلاء الإنسان بحب مكتمل يضمن توحيد المظاهر المتباينة لعالم مزقته التوترات وعبث به الزمن" [6]. أما الهذيان الذي يطبع سلوكها ويميز كلامها فيجعلها " تَعبُر الجنون الجنون وتعقد صلة أخرى مع الواقع" [7]، فهو من هذيان المبدع الناجي من المرض المرض والاضطراب، أي أنه "هذيان يمنع الوصول إلى الجنون، بالمعنى اللفظي

1– Naget Khadda, op.cit, p. 115
2- Ibid, p. 116
3– Ibid.
4- Mohammed Dib, op.cit., p. 63
5– Ibid.
6– Naget Khadda, op.cit, p. 100
7- Beïda Chikhi , « Un divan pour en finir avec l'absence, ou Le temps retrouvé dans le roman algérien » , In "Romansk Forum", nº 20, 2005/1, p. 153

للكلمة، ذلك لأنه يلغي مؤقتا الهوة اللامعقولة الفاصلة بين ذلك العبور وما يمثل وجها مماثلا له أي الكتابة " [1].

فبالكتابة والإبداع يخفف ديب من آلام الغربة ويحاول وضع جسور بين المغترب ووطنه وبين المغترب والمنفى، أي بينه وبين ذاته وبينه وبين الآخر، وهو ما يوافق "وضعا بشريا" [2] مكملا لهوية الإنسان القابلة للتفاعل مع هويات أبناء جلدته الآخرين: "يفكر الناس فيكم وأنتم لا يساوركم الشك في ذلك. حتى إذا ما علمتم ما يودونه لكم ومن هم وكيف ذلك، سيغير ذلك حياتكم أحيانا" [3].
أحيانا" [3].

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

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

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

3– Mohammed Dib, op.cit., p. 64

4–تيري إيغلتون، م.س، ص. 165

5–م.ن، ص. 164

سجن المنفى إلى "بحث عن الآخر يسمو عن المكان والزمان" [1] ويكون المنطلق في ذلك الذات.

يقدم الراوي نموذجا آخر للاغتراب والإقصاء 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 والخدين كما لو أنها في صدد أداء أدوار تمثيلية موضوعها الأكل. وفي الوقت نفسه يصف سلوك امرأة جالسة في الجهة المقابلة من المائدة حيث تمتنع عن الأكل مكتفية بالتفرج على العرض الذي يقدمه الرجل.

ينطوي هذا النص – كما قلنا – على دلالة الإقصاء التي سبق وأن استنبطناها من دالي العنصرية والاغتراب. لكن الإقصاء هاهنا يقترن "بنظام دال "آخر هو" نظام الأكل" [2] الذي يمكن أن تصبح آدابه "قواعد إقصاء " أو " طابوها" [3] 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" [4]. حيث يستلزم دال "الالتهام" الوارد في صيغة فعل أمر إما حالة فيزيائية ظرفية عند الرجل مردها الجوع أو حالة نفسية دائمة سببها سلوك المرأة تجاه الرجل، وهي الفرضية التي تتدعم مع دال "المهزلة" الذي يأتي ليضفي دلالة الاحتقار على ذلك السلوك: "قم بمهزلتك. هيا قم بمهزلتك الآن. الآن؟ ككل

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

2– Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 31

3– Ibid.

4– Mohammed Dib, op.cit, p. 167

الأيام" [1]. 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" [2].

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

مثلما افترضنا أن تكون دلالة الإقصاء وليدة سياق الهيمنة، التي يبدو أن المرأة طرفا فاعلا فيه ليصبح الرجل "مهددا بالتبعية والاغتراب بسبب القوى السائدة التي تحوله إلى ممثل لإرادتها" [3]، يمكننا أن نفترض أيضا أن لتلك الدلالة وظيفة "تفكيك الصورة التقليدية للرجل وزحزحة الخط الفاصل بين الذكر والأنثى" [4]، 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.

1- Ibid.

2- Mohammed Dib, op.cit, p. 168

3 - ألان تورين، م.س، ص. 469

4- Naget Khadda, op.cit, p. 147

مثّل ديب إذن في نصه لدلالة إقصاء المرأة للرجل مستكملا الصورة التي وضعها في أعماله السابقة بخصوص "الثقافة النسوية الجديدة التي ما تفتأ تبحث لنفسها عن مكانة لها" [1] في مجتمع لم تعد تعنيه الفوارق الجنسية بقدر ما تعنيه ثقافة المتعة المتولدة عن "النظر إلى المرأة كذات مستقلة" [2].

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

ولا تنحصر صورة إقصاء الآخر، عند ديب، على الصعيد الفردي بل تتعداها لتصل إلى صعيد الدول مترجمة هيمنة 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 والوهم، فمن المستبعد أن يكافئ دال "العولمة" دال الحرية بحكم ارتباط الدال الأول بدلالة "الاستبداد" التي تمثل نقيض الدال الثاني. فلا العولمة مرادفة لحرية التفكير ولا هي مرادفة لحرية العيش بل هي موجهة لتسيير فكر الإنسان وفق "إيديولوجية ليبرالية جديدة" [3] همها الأكبر جعل الإنسان ينساق وراء سلطة المال المخلّة بالتضامن مع بني جنسه، والمزعزعة لنظام حياته الاجتماعية.

وسواء كانت العولمة على الطريقة الأوروبية أو على الطريقة الأمريكية (شمولية) فإنها لا تبتعد عن معاني الهيمنة والتوسع، غير أن الأطماع في حالة أوروبا لا تعدو أن تكون امتدادا لأساليب الماضي من حماية وانتداب واحتلال

1- Naget Khadda, op.cit, p. 146-147

2- Ibid, p. 147

3- Mohammed Dib, op.cit, p. 120

واستعمار. أما في حالة أمريكا فالأمر مختلف إذ تنتهج أسلوبا حضاريا لا يفرض عليها "أن تجبر أيا كان بالإقناع أو القوة" [1] لتحقيق شموليتها، فتقف موقف المتفرج مكتفية "بترك المسألة للوقت وترقب النتيجة بعد ذلك" [2]. فبينما تتجه أوروبا نحو العالم للهيمنة عليه، فإن العالم – بما في ذلك أوروبا – هو من ينقاد خلف أمريكا ليحذو حذوها عن طواعية.

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

ويزداد دال "العولمة" "انمحاء" [9] عندما يقرنه الراوي بدال "الحداثة" الذي يرادف في النص "الحنين"، أي التطلع إلى الجديد وإلى "ما لم يحصل وقوعه

1– Mohammed Dib, op.cit, p. 120

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، م.س، 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

بعد" [1]، والذي يلحقه الراوي أيضا بدلالة مجازية وردت في صورة شعرية:" موطن موطن كل الأحلام" [2]. وكأن به يقف موقف السّاخر من إفرازات العولمة التي توهم الإنسان بالحرية وتدفعه إلى الحلم وتغريه بالمجهول الذي لا يعترف إلا بالحاضر والمستقبل والذي "يحمي من الحنين إلى الماضي" [3]. وكأن به أيضا يقول 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 والاعتقادات ولكن على المجتمع الذي يحول القديم إلى حديث دون أن يغيره، على المجتمع الذي يعمل بشكل يؤدي إلى أن يقل دور الدين كرابط جماعي ويزيد من دوره كدعوة للضمير تؤدي إلى تفتت السلطات الاجتماعية وتثري حركة تحقق الذات " [4].

وتبلغ "العولمة" دلالة التطرف عندما يقرنها الراوي بالآلة فيجعلها عولمة آلية شعارها الافتراضية: "صار الحاسوب هو الآمر" [5]؛ وتنقلب الموازين جراء ذلك لنصبح إزاء إنسان مشيء وآلة مؤنسنة. والتطرف هاهنا مرادف للإقصاء أي "رفض الآخر واحتقار القيم الكونية العامة" [6]، 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" [7].

1- Mohammed Dib, op.cit, p.125

2-Mohammed Dib, op.cit, p. 120.

3- ألان تورين، م.س، ص. 130

4- م.ن، ص. 412

5- Mohammed Dib, op.cit., p. 126

6- ألان تورين، م.س، ص.414

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

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 والإقصاء: "ليست لرطانة العولمة، ولله الحمد، علاقة في شيء بالإنجليزية بل بتحريف الإنجليزية. لا ينبغي الخلط إذن. فالإنجليزية تكون بالأحرى لغة شكسبير (Shakespeare) وفلدينغ (Fielding) وديكانس (Dickens) وطوماس هاردي (Thomas Hardy) لا علاقة لهذا بذاك.لا علاقة لهذا بذاك أيضا فيما يخص الفرنسية " [1].

ثمة إذن فرق شاسع بين اللغة التجارية النفعية التي استحدثتها العولمة لنفسها وبين اللغة التواصلية الجمالية القديمة قدم البشرية. فالأولى "حملتها الأمواج المتتابعة للشمولية" [2]، أما الثانية فقد رافقت الإنسان في مسار "فتح عالم الذات" [3] وتضمينه حقيقة "الدعوة إلى الذات" [4]. وبين اللغتين فرق جوهري، حيث حيث تسعى لغة العولمة لفرض "حظر شمولي" [5] ينظر إلى الإنسان من الخارج، في في حين تهدف اللغة الأدبية إلى البحث عن هوية الإنسان التي أحدق بها "الخطر الشمولي" [6]، على حد تعبير ألان تورين، من كل جنب.

يضعنا ديب في نصه إزاء "التهديد الشمولي" [7] مواصلا استكمال صورة "المغامرة الإنسانية(L'aventure humaine)" [1] التي شرع في استعراض أوجهها

1- Mohammed Dib, op.cit, p.p. 122-123

2-ألان تورين، م.س، ص. 416

3-عمارة ناصر، م.س، ص. 55

4-ألان تورين، م.س، ص. 402

5-م.ن، ص. 402

6-م.ن، ص. 397

7-م. ن، ص. 403

البشعة بداية من النص الإطار. وهي أوجه تبدو مترادفة في دلالاتها الفلسفية من حيث إنها تجسد فكرة إلغاء رباط الإنسانية الذي "يوحدنا مع العالم ومع أنفسنا" [2]، لكن للكاتب عبر رحلاته المتعددة وعبر مغامرة الكتابة " نية في نزع المركزية عن مسألة الهوية بتحقيق مواجهة بين الغالب والمغلوب" [3] وسبيل ذلك مساءلة الذات مساءلة عميقة رجوعا إلى الأدب " كدال وصي " [4] عليها.

يلجأ ديب في نص آخر له - هو نص "**الدليل**" (Le guide) -إلى تقديم صورة مشخصة لكل ما من شأنه أن يلخص فكرة الشر الذي طال الذات الإنسانية ويقربها إلى أذهاننا، حيث تستوقفنا في ذلك النص شخصية ذلك الذي يتخذ هيئات إنسانية كثيرة، والذي يصف نفسه ويصفه الراوي بكثرة الكلام وغرابة الأطوار وحسن المنظر وبهاء الطلعة، وكذا بالجرأة والصراحة. وتستوقفنا تلك الشخصية من حيث كونها محدّثة الراوي دون انقطاع: " ليس من النادر أن نخوض هو وأنا، 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 " [5]. فحديث تلك الشخصية إلى الراوي من حديث النفس إلى صاحبها لكنه حديث يخفي دلالة الشر التي تضمرها النفس لصاحبها وللغير. وما يثبت صحة تلك الدلالة الأخلاقية في الراوي وغيره من الناس هو التزامهم الصمت حيال كلام من اعتبر نفسه شيطانا يدعو الناس إلى الرذيلة ويحررهم من سجن التردد: "أنا، إني أنا! لا أرى مانعا في أن أكون كذلك. أهناك من يرغب في أن أكون شيطانا، فليكن، سأكون كذلك. وأنتم أيها الناس الطيبون سيكون من السهل عليكم أن تحمّلوني عبء كل الآلام والمساوئ أو على أقل تقدير، عبء كل أحزانكم. لن أجعلكم محل

1- Julia Kristeva, op.cit, p.247

2-عمارة ناصر، م.س، ص. 55

3- Michel Feith, op.cit, p. 30

4- Julia Kristeva, op.cit., p. 247

5- Mohammed Dib, op.cit, p. 128

اتهام. تتوفر في قدرة الإلهاء التي يبحث عنها كل واحد منكم وتودون التمتع بها. كلفوني، كلفوني كيفما شئتم بكل الخطايا، ستعتنقون حزبي. مستعد أن أتحمل اللعنات والخزي. لقد اخترت أن أكون بابا تأتي منه الفضيحة. وأنتم أيها المغفلون لو تعلمون مقدار العون الذي تمدونه إليّ! أعترف أن ذلك يستجيب لرغبتي 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" [1].

تقترن دلالة الشر بناء على ما ذكر في النص بدلالات القناعة والرغبة والجرأة التي ينبغي تحققها فيمن يلتزم برفع راية الشر، وهي الراية التي سلمها ديب لإحدى شخصياته ليرمز بها إلى النفس الأمارة بالسوء وهو ترميز يبدأ من دال "الدليل" الذي يعكس وضع إنسان اليوم الذي اعتنق "صفات الخسّة والدناءة" [2] واختار طريق النفس التي ذمها العطار في منظومته قائلا:" إن نفسي لي عدو، فكيف أقطع الطريق إذا كان رفيقي لصا؟ النفس كالكلب لم تطع لي أمرا مطلقا، ولا أعلم متى أحرر روحي من ربقتها" [3]. ومن المفترض أن تكون لتلك الدلالة الرمزية علاقة بدلالة "الإنسان الجامع" [4] لنزعات التحدي المعلنة ضد القدر والذات المجسدة في النص الإطار في كل ما هو من " مجال الفرد وفي كل ما يدور حول محور الذات" [5]، وهي المتاهة التي حملت الراوي إلى الغوص بعيدا في " قلب ذلك الغمام الميتافيزيقي حيث يحصل الضياع قبلا " [6].

1- Mohammed Dib, op.cit, p.p. 128-129

2-فريد الدين العطار، منطق الطير، ص. 121 .

3-م.ن، ص. 267 .

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

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

6- Mohammed Dib, op.cit, p. 23

لقد اقترح الراوي في النص الإطار طريقا صوفيا " لمجاهدة النفس البشرية حتى تتخلص من كل العلائق وتتطهر" [1]، وها هو في نصه هذا يقرب صورة النفس جاعلا منها شخصا يدل الناس إلى المعصية:" أنا دليل بطبعي. دليل حقيقي" [2]، ويقف وراء مصائب الناس متلذذا لألمهم:" كذلك أنا في جنسي أول من أصادف ويدكم في النار" [3]. ومن بين تلك المصائب: المساس بحرمة مسجد، وهتك أعراض الناس، والمساس بتاريخ بلد، وكذا إحلال الشقاق والخلاف بين أفراد حي واحد.

يقترب الدليل الذي اتخذه ديب رمزا للنفس الأمارة بالسوء من ميفيسطوفيليس (Méphistophélès)، وهي شخصية الشيطان التي رمز بها الأديب الألماني غوته بدوره إلى مصدر المعصية والخطيئة، والتي قال على لسانها شارحا طريق الظلال: "طريق نحو ما لم ينله ولن يناله أحد" [4] ووسيلته مفتاح يودعه الشيطان في "يد الإنسان" [5] 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" [6] الحاصل في نص ديب "أداة إقناعية" [7] كفيلة للتأكيد على على حالة الإخفاق التي ستواجه أيضا النفس الأمارة بالسوء لتصبح في النهاية

1- فريد الدين العطار، م. س، ص.100

2- Mohammed Dib, op.cit., p. 130

3- Ibid.

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

5- Ibid, p.110

6- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 42

7- م.ن، ص.ن

محل شفقة؟ أم أن دخول أدلة غوته إلى نص ديب الجديد "ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها" [1] بحيث يصبح الشر مولدا للإلهام والاندفاع؟

إن في النص ما يدل على تعاطف الراوي مع شخصية "الدليل" الموصوف بأنه "صديق مدهش وساحر" [2]، وبأنه "فاتن" [3]، وبأنه أفضل الأصحاب: " أليس أليس من الأفضل أن يكون الشيطان صديقا من أن تكونوا أنتم الأصدقاء" [4] * .*

نعتقد أن في هذه المفارقة تأكيدا من جهة عند ديب على حقيقتين فلسفيتين مؤداهما أن "الشر عامل أساسي في توازن الكون" [5] وأن ثمة "تكاملا "تكاملا بين الخير والشر" [6] وهو ما يوافق من جهة أخرى – وعلى صعيد الكتابة والإبداع الأدبي –حقيقة يلتزم بها الأديب في أعماله، وهي حقيقة نابعة من إيمان وقناعة راسخين فيه بأن "الأدب تشفير نهائي لأعمق آلامنا ومصائبنا وأخطرها" [7]، وهو بمقتضى ذلك الوضع الذي يشوب النفس الإنسانية والذي يهدد دوما سعادتها واستقرارها "تفريغ وصب لما هو دنيء عبر الكلمة المضطربة" [8].

1– حميد لحمداني، م.س، ص. 25

2- Mohammed Dib, op.cit, p. 135

3– Ibid, p. 137

4- 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.

5- Michel Feith, op.cit, p. 30

6– Ibid, p. 26

7- Julia Kristeva, op.cit, p. 246

8– Ibid, p. 246

يصلح إذن أن نقول مستنتجين، إن للشر دلالة رمزية في نصوص ديب توحي بإمكانية تحديد ما هو أخلاقي في الإنسان " عبر وساطة النفس والذات " [1]، وهو ما يكافئ "الشرخ الحاصل بين الذات وخطابها" [2] والذي يسعى الأدب – من من بين وسائل التميز الإنساني – إلى سده عبر مغامرة إنتاج المعنى المفضية عند ديب إلى " عملية بحث جدلي عن الدلالة " [3] على حد تعبير نجاة خدة.

وليستكمل ديب تصوره حول العلامات الدالة على استهداف مشروع الإنسانية ومحاولة تدمير الذات يعود إلى مسألة الاستنساخ، التي سبق وأن أدرجها ضمن تأملاته في النص الإطار وضمن حديثه عن أضرار العولمة، ليجعل منها موضوع مساءلة في نص "**مستنسخي إذا ما متّ** " (Mon clone si je meurs). وتتأسس تلك المساءلة على إيراد جملة من الافتراضات التي يستند فيها الراوي إلى الواقع ليضعف به حجة القائلين بالاستنساخ، ويرفع 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" [4] على الأقل من حيث الشكل: "clone " و"clown". لكن هذه المقاربة لم ترد - في اعتقادنا- عفويا إذ نفترض أن تحمل دلالة الاستخفاف باعتبار المهرج شخصية تنتحل أوصاف وسلوكات شخص آخر انتحالا ساخرا، وهي الدلالة التي نفترض أن تقف وراء دال "مستنسخ" التي نجد لها مدلولا جاهزا في النص يتمثل في عبارة " كائن

1- عمارة ناصر، م.س، ص. 190

2- عمارة ناصر، م.س، ص.ن

3- Naget Khadda, op.cit, p.92

4- Simorgh, p. 126

افتراضي" [1]؛ أي أن المستنسخ كائن صنعته الآلة ليتخذ صورة من كان عاملا في وجوده، أي الإنسان، لكنه سيتخذ أسوأ صوره وينافسه في امتيازاته وينازعه في سلطاته.

وتصلح أن تكون "المائدة الافتراضية" [2] التي تخيل الراوي نفسه فيها رفقة مستنسخه "علامة بصرية" [3] تحيل باعتبارها أيقونة إلى هيمنة متجسدة في المأكل والمشرب لتحيل باعتبارها رمزا إلى هيمنة تقترب أكثر فأكثر من ذات الإنسان وكرامته ومبادئ حياته وفلسفة وجوده وما إلى ذلك من عناصر محددة لهويته. سيكون للإنسان إذن أنا أخرى، أو بالأحرى تصير الأنا كيانا مشتركا بين الإنسان ومستنسخه أو شيطانا موزعا في نسخ عديدة أو بوجيز العبارة "شيطانا في حد ذاته" [4]، وهي العبارة التي نجد لها مرادفا آخر في نص "**الدليل**": "مضاعفي من الظلمات" [5]. ومثلما افترضنا أن يكون "الدليل" رمزا للشر فإننا نفترض أن يكون "المستنسخ" أبشع صور الشر وأخطرها فهو ليس مجرد تحد للآخر كما هو الحال في "العولمة" أو تحد للعلم كما هو الحال في "الافتراضية"، بل هو غرور عند الإنسان يدفعه على غرار الشيطان – في مشهد عصيانه للخالق – إلى الترفع عن سلالته و"الطمع في أن يصل إلى عرش الله" [6].

فما وقع إذن في نصوص "سيمرغ " هو تدرج في دلالة "الأنا الإنسانية (Le moi humain)" [7] التي بدت في البداية أيقونة لفكرة إقصاء الآخر باستعباده،

1–Ibid, p. 126

2– Mohammed Dib, op.cit., p. 173

3–محمد الماكري، الشكل والخطاب– مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص. 242

4– Mohammed Dib, op.cit., p. 173

5– Ibid, p. 132

6– Ibid, p. 174

7–Naget Khadda, op.cit, p..86

لتصبح بعد ذلك مؤشرا على فكرة تحدي الطبيعة "برفض فكرة الحدود" [1]، لتتحول بعد ذلك إلى رمز لفكرة تحدي القدر بتجاهله وهو ما يجعلنا إزاء علامة أخرى هي "لا إنسانية "استنفذ فيها" الرصيد الاحتياطي العاطفي للبشرية" [2] وتلك علامة- مؤشر تدفعنا للعودة إلى النص الإطار لاستنباط العلامة الرمز المتمثلة في "خسة الإنسان" وهي الدلالة المتولدة من منطلق أن الإنسان " فقد كل احترام للنفس (...) وهوى إلى أسفل سافلين" [3].

اقترن دال "الاستنساخ " في بداية النص بدال "المعجزة" [4] الذي يفترض أن يكون في دلالته العلمية "خلقا لكائن بشري مماثل لكائن بشري آخر حيا كان أو ميتا" [5] ليقترن في نهاية النص بدال "الإشفاء" [6] الذي يعني في دلالته الفلسفية استخلاف العرق الأوروبي ولو كان ذلك على حساب الأعراق البشرية الأخرى المعمرة للأرض وهو ما يعني في قاموس الإنسانية – إن صحت العبارة – "اقتراف جريمة ضد العرق الإنساني (...) ومساس بالعائلة الإنسانية " [7].

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" [8] عند ديب، وهو ما ما يمثل طوباوية أساسها حلم "برجل المستقبل المتشبع بأساطير الشرق والغرب

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

2– Simorgh, p. 188

3– Ibid, p. 25

4– Ibid, p. 188

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

6– Mohammed Dib, op.cit, p. 175

7- Véronique Tharreau, op.cit.

8– Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 387

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

• كلام الأطفال موضع مساءلة:

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

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

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- Mohammed Dib, op.cit, p. 116

3- Ibid, p. 114

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

*- بذلك برّر ديب أحد دوافع اختياره للفظ " أميرة " (Infante) في رواية "الأميرة المغاربية". وهو من جملة ما صرح به في آخر مقابلة له جمعته بمحمد الزاوي عام 1998 والتي تم نشرها في كتاب"الجزائر، أصوات في الزوبعة "(Algérie, des voix dans la tourmente) عن دار النشر(Le temps des cerises). (ينظر إلى ملحق البحث).

لكن كلام "دولي" يكتسي دلالة رمزية من حيث إنه يكشف عن حالة انتظار مصحوبة بعاطفة حزن وأسى عند أم راحت توقف دمع ابنتها كيلا ينغص حلمها ويعكر صفو براءتها لتنوب عنها في البكاء مثلما نابت عنها في الكلام: "المطر يسقط. ما فائدة ذلك؟ ماما تمطر أيضا من عينيها. سننتظر رفقة هذا المطر الخفيف إلى غاية يوم الغد.إنها تمطر بخفة كذلك فوق أشجار الحديقة. أنا لا. ثم أمطر أنا أيضا من عيني. لكن ماما تشرب تلك القطرات الساقطة من عيني. هكذا لن يكون بمقدوري الإمطار فوق الحديقة" [1].

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" [2] من منطلق أن مفارقة الآخر تعني أيضا "افتقاده" [3]. 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 فوقي" [4].

ومهما يكن من أمر فإن في استعارة ديب لدال "المطر" ومقاربته بدال "الدمع" ترميز إلى دلالة النقاء المتولدة عن الحالتين، فمثلما يحمل المطر الآتي من السماء خصوبة للأرض (الحديقة) المعرضة للجفاف فإن الدمع يحمل صفاء للروح من حيث إنه " يحييها ويطهرها من خطاياها" [5]. فكأن ثمة إدراكا عند الطفلة

1- Mohammed Dib, op.cit., p.111

2- Charles Bonn, Lecture présente de Mohammed Dib, ENAL, Alger, 1988, p. 176

3- Ibid, p. 182

4- Mohammed Dib, L'infante maure, p.p. 129-130

5- Carine Goyon, op.cit, p. 80

لسر السعادة المتأتية عن وضع الشقاء (الفراق) وهو سر يسعى العمل الأدبي لإظهاره و"يجد صدى له - على حد قول بيضاء شيخي- فيما ينتاب الطفل الدييي (L'enfant dibien) من شعور إزاء الشيء المنير الذي يقدم على ابتداعه دون أن يمنحه اسما " [1].

وثمة "إشارات إيحائية" [2] في كلام الطفلة دولي تظهر مقدار "امتزاج ما هو مثير وما هو مألوف" [3] في عالمها الرحب، وهو ما يوافق خاصية مشتركة بين الأدب والحلم والهذيان التي يبدو أن ديب أراد تأكيد وجودها في نصوصه حول تيه الطيور في البحث عن الذات، وكذا تيه المرأة في إيجاد منفذ عبر المنفى، وتيه الراوي في الرجوع إلى الماضي ورسم طريق صوب الإنسانية الحقة. ويوافق كل ذلك " تيها للدلالة داخل النص النهائي الصامت " [4].

الكلام إذن هو كلام الأم، أما الحلم فهو مِلك ملاكها الصغير، وهو ما يحرر دال "الفراق "من مدلول" اليأس" ويضفي عليه دلالة "الأمل" المقترنة بالانتظار: "لكن لدي الآن كلمات لي. لا يعرفها بابا بعد. سأقولها له عندما يعود كي يتعلمها" [5]. فما عمد ديب إلى وضعه من "فراغات ظاهرة أو خفية" [6] في خفية" [6] في كلام الطفلة " دولي" يُشعر القارئ بمدى انفتاح لغة الأطفال وقابلية وقابلية إخضاع أدلتها للنفي والاستفهام لتكون دلالاتها المستترة مستجيبة للصيغة الاستفهامية البارتية:" فليدرك معناه" [7]. ويمكن أن نلحق تلك "اللغة التي

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

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

3- Naget Khadda, op.cit, p. 117

4- Charles Bonn, op.cit., p. 176

5- Simorgh, p. 114

6 - حميد لحمداني، م.س، ص. 119

7- Eric Marty, Roland Barthes, Oeuvres complètes, tome IV, In Roland Barthes par par Roland Barthes, p.731

التي تأخذ الباحث في مصيدتها" [1] بجملة الأسرار التي قرنها ديب في نصه الإطار بالإبداع الفني بصورة عامة والتي 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" [2] 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 الأسى هي ما يلصق بتلك الذكريات وهي دلالة متولدة عن حالة البؤس والحرمان التي صبغت حياته وحياة أطفال الجزائر الذين عانوا ويلات الاحتلال الفرنسي وشعروا قبل الأوان بمزالق "الوعي الطبقي ومأساة الحياة" [3]، 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 فبهدف الانصراف وتحمل لطمة يد المعلم الكبيرة فوق الرأس، كذلك كان الحال. ولم

1- Charles Bonn, op.cit., p. 178

2- Mohammed Dib, op.cit, p. 138

3- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، ص. 151

أحب المدرسة بكل بساطة ولا أحببت ما فيها. كانت جدرانها بالنسبة إليَّ بمثابة جدران زنزانة" [1].

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

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

يظهر ذلك الموقف الرافض للمدرسة الاحتلالية على حساب إنسانية المعلمين في الاستثناء الذي أقامه الراوي لما هو مقبول فيما هو مرفوض: "(...)

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

2- سعاد محمد خضر، م.س، 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

كنت أغتنم فرص الغياب كلما كان الأمر ممكنا دون أن أجلب لنفسي متاعب، وكنت أفعل ذلك بشكل خاص في أيام الاختبارات، ومع ذلك فقد أحببت معلمي الأهلي منهما والفرنسي، وما تزال صورة وجهيهما عالقة في ذاكرتي رغم افتراض وفاتهما منذ مدة طويلة " [1]. ويقترب ذلك الاستثناء مما عبر عنه مصطفى غريب – أحد أبطال رواية نجمة لكاتب ياسين – في شكل رسالة وجهها إلى أستاذه:" أستاذي العزيز، لن أسلم ورقة امتحاني، فاليوم يوم المولد النبوي. إن أعيادنا غير مسجلة في تقاويمكم، لقد أحسن الرفاق صنعا إذ لم يأتوا. لقد كنت واثقا من أنني سأكون الأول في الامتحان، ولكنني أخ مزيف! أحب "العلوم الطبيعية" ولكن الأخضر لم يوافقني على المجيء إلى المعهد، فجئت وحدي. سأسلم ورقتي بيضاء. لقد جئت فقط لأعرف موضوع الامتحان، ولأحس بما يبعثه الامتحان في النفس من الرهبة. أحب العلوم الطبيعية ولكني سأسلم الورقة بيضاء" [2].

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" [3] مقابل وضع القهر وحالة القسوة المنجرّين عن الامتحان الذي يحمل دلالة رمزية لنظام المستعمر وأساليبه. فمن حب المعلم والعلم يتولد دليل " الحلم الذي يقود جزئيا إلى الحرية" [4].

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،

1- Mohammed Dib, op.cit, p. 143

2–كاتب ياسين، نجمة، ترجمة محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1987، ص. 232

3– Abdelkabir Khatibi , Le roman maghrébin, p. 58

4– Ibid, p. 57

وهو ما أربك صورة الوطن في ذهن أطفال الجزائر: "جزائريون، جزائر، الجزائر (Al Djazaïr). لا أحد كلمنا أو أعطانا الدلالة أو المعنى التي تنطوي عليه، لا أولياءنا في المنزل ولا أيا كان في الخارج. المدرسة هي من سيطلعنا على ذلك، لنكتشف فجأة بأننا ننتمي إلى بلد محدد وننتمي إلى أرض أخرى" [1].

لكن ذلك الوضع الذي طبع "ماضي طفولة" [2] الراوي لم يتغير في شيء وهو يعيش طور المعلم إذ أصبح التدريس مسؤولية ملقاة على عاتقه وتحولت المدرسة إلى فضاء " ضياع تام" [3] له ولتلامذته الأربعين:" صرت بدوري معلما، وتم تعييني في سن الثامنة عشر، أو التاسعة عشر في بلد رهيب فيه أحجار وأحجار ومهما غصنا ففيه غبار وغبار وفيه ريح وريح" [4]. ويوافق هذا الوصف ما جاء على لسان الراوي في " الصحراء المسطحة": "لا أرى سوى صخرا وغبارا، لا أرى سوى تلك الشعلة المهلكة للعيون. لا حقيقة سوى حقيقتها. لن يتسنى لي أن أكون أنا أيضا حقيقة إلا إذا خرجت منها وتُوجت بإكليل نورها." [5]

فثمة تقارب بين دلالة البحث عن الذات في المدرسة الجزائرية المحتلة ودلالة البحث عن الطريق في الصحراء التي سبق للراوي وأن لمّح إليها في نص "مدن زرقاء ميتة". غير أن الدلالة الرمزية الأساسية التي يمكن للقارئ استنباطها من الماضي الطفولي للراوي هي دلالة التيه التي رافقت ماضيه الدراسي وهو ينكب على تعلم ثم تعليم لغة المستعمر دون أن يحول الجوع والبؤس والحرمان بينه وبين تلك الحاجة التي تبدو حيوية عنده وحتمية بالنسبة لتلامذته المزاولين لمقاعد القسم طمعا في تعلم اللغة الفرنسية بقدر طمعهم في سد جوعهم بما كانت تحضره الأم من طعام بائس: "(...) ولن تتأخر أيضا في تخصيص صبيحة

1– Mohammed Dib, Laëzza, p. 172

2- سعاد محمد خضر، م.س، ص 165

3– م.ن، ص 168

4- Simorgh, p.143

5- Mohammed Dib, Le désert sans détour, p. 73

أخرى لفتل الكسكس، وهو القوت الوحيد الذي كنا نقنع به. ومن كان يفكر في الاشتكاء، ليس أطفالنا (الجزائريون) المحتاجين إليه لمواصلة تعلم لغة فرنسية يدرسها طفل جزائري لم يكن سنه يفوق سن أكبرهم إلا بقليل" [1].

يعكس ذلك الاهتمام الخاص باللغة الفرنسية التزاما لدى ديب بمعرفة "لغة الآخر (La langue de l'autre)" [2] التي بواسطتها" سيعكس ذاته لا وفق الصورة التي يقدمها المستعمر حول الإنسان المغاربي إنما وفق صورة حقيقية" [3] باحثة عن "هوية عميقة" [4] تسعى لفرض " إنسانية أخرى ينبغي على المستعمر الاعتراف بوجودها (...) وتهدف إلى إثبات وجود ثقافة لا علاقة لها بالاحتلال" [5] . . لكن ذلك الالتزام لم يتوقف عند الراوي حتى بعد تحرر بلاده من نيران الاستعمار:"(...) دافعت عنها، فيما يخصني، قدر استطاعتي ولم أنقطع عن خدمتها رغم أنني لم أعد فرنسيا منذ 1962. ما الذي أعطتني بالمقابل(...) " [6]. ويدل تساؤله الأخير على الجحود الذي لقيه مقابل حياة مكرسة في خدمة اللغة الفرنسية، ورغم أن ذلك التفاني يبدو وليد الحاجة والنقص والتعويض إلا أن سريره قد وُضع في تلك اللغة – كما يقول في "لايزة" – "دون أن يكون بالضرورة سريرا مفروشا بالورد" [7]، وهي دلالة أخرى على مقدار العناء الذي جناه لقاء عطاء كبير أسداه للغة غيره عاملا بمبدأ استوحاه من تقاليد وطنه ينص على ما تنص عليه الحكمة:" اعمل خيرا وانساه" [8].

1- Simorgh, p 146
2- Charles Bonn, Le roman algérien de langue française, L'Harmattan, Paris, 1985, p. 07
3- Jean Déjeux, op.cit, 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
7- Mohammed Dib, Laëzza, p. 99
8- Simorgh, p.p. 146-147

ويفترض ديب في آخر كتبه أن يكون مصدر ذلك العناء جحودا مزدوجا يتجلى في الموقف السلبي لكل من فرنسا والجزائر من موروثه الأدبي بعد وفاته، حيث يقول: "بصريح العبارة لا أرى فرنسا متكفلة بمثل تلك الهبة، لكن الجزائر؟ (...)" [1].

لا ينحصر التزام ديب في معرفة لغة الآخر واتخاذها "أدبا للاغتراب" [2] بل يتسع نطاقه ليشمل "لغة أخرى (une langue autre)" [3] تعكس دلالة" الغيرية" [4] الغيرية" [4] عند كاتب ما انفك منذ بداياته الأولى يبتدع على حد تعبير جون ديجو(Jean Déjeux) "أدب بحث" [5] هو في "حالة حمل دائمة" [6]، لتصبح اللغة من من هذا المنطلق "ملكا لمن يستعملها" [7]، دون أن يكون في ذلك الاستعمال مجلبة مجلبة للفخر والشهرة للكاتب. نجد لهذه الدلالة الموحية بالتزام على شتى الأصعدة حضورا في "الشجرة ذات القيل" (L'arbre à dires) إذ يقول: "(...) كبرت في تلك اللغة واكتملت حياتي فيها، بحيث صرت لا أعي كلما أتكلم أو أكتب بأني أفعل ذلك بالفرنسية. لا أدرك ذلك إلا وأنا بصدد الكلام أو الكتابة. لا يجدر بي نيل مجد لقاء ذلك على وجه الخصوص" [8].

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" و"الصحراء" و"الذات"- "مرآة لإبداع الكاتب" [9] عاكسة "لعالم

1- Mohammed Dib, Laëzza, p. 157
2- Christiane Chaulet Achour, op.cit, p. 09
3- Jacques Noiray, Littératures Francophones -1- Le Maghreb, Belin, Paris, 1996, p. p. 09
4- Jean Déjeux, op.cit, p. 160
5- Ibid, p. 69
6- Foued Laroussi, « Écrire dans la langue de L'autre ? » -Quelques réflexions sur la la littérature francophone du Maghreb, p. 183
7- Ibid, p. 185
8- Mohammed Dib, L'arbre à dires, Éditions Albin Michel, Paris, 1998, p. 192
9- Amina Azza Bekkat, « Expression du désert- Roman, Un immense révélateur », In " El Waten", n° 5135, Alger, jeudi 27 septembre 2007, p. 22

ديب الداخلي" [1] وحاملة لانشغالات الأدب الجزائري خصوصا والأدب المغاربي عموما التي أوجزها جاك نواري (Jacques Noiray) في أربعة انشغالات: "يحدثنا دوما عن الباطن والتساؤلات الكبرى والمضايقات الكبرى التي تمثل قاعدة الإشكال في الشخصية المغاربية المشتركة" [2].

لا يبتعد هذا النص المقترب – كما أسلفنا الذكر – في قالبه من السيرة الذاتية عن دلالة البحث المستمر التي مهد لها ديب في نصه الإطار فيما يمكن أن يعد "رجوعا إلى الذات" [3] وتطلعا إلى "الحقيقة وتصالحا للإنسان مع ذاته" [4]، وهو وهو ما لم يكن ليتحقق لو لم يقدم على "مغامرة أدبية أو بالأحرى مغامرة الإبداع" [5] التي سعت عبر لغة الآخر لإحداث تفاعل بين "الواقع المتخيل والواقع المعاش" [6] ووضع أطراف معادلة الكتابة القائمة على إيصال الأدب إلى "نقطة الغياب" [7].

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 وحدّتها، حيث تتمسك منى بموقفها في اتباع قاتل والديها وأخويها رغم التهديدات الموجّهة إليها. فليس أمر القتل هو ما يفزعها ولا أمر اصطحاب القاتل إنما بقاؤها وحدها هو ما يفقدها ثقتها بنفسها.

1- 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

2- Jacques Noiray, op.cit, p. 11

3- Jean Déjeux, op.cit, p. 160

4– Ibid, p. 159

5– Ibid, p. 170

6– Ibid.

7– موريس بلانشو، م.س، ص. 41

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" [1]. يبدو جليا أن في تشبيه منى لقاتل أفراد عائلتها بذابح الدجاج دلالة على سهولة وسرعة استيعابها لدال "الموت" الذي يرمز من حيث هذه اللغة الصبيانية إلى ظاهرة الإرهاب التي تبنت لنفسها لغة العنف، وهي النافذة التي نفترض أن يكون ديب قد فتحها ليظهر من خلالها مسرح الدماء الذي ارتضته أقلية من الناس في حق السواد الأعظم دون أن يولوا في ذلك اعتبارا للجنس والسن والانتماء.

ويتجلى تحدي الطفلة للقاتل من حيث رغبتها الملحة في مصاحبته: "أُليد الذهاب معك – لا أليد البقاء لوحدي" [2*]. فدال "الوحدة" الذي يولد دلالة "الخوف" عند الطفلة هو ما يولد دلالة "الطمأنينة" عند القاتل. فما تعانيه منى هو إرهاب الوحدة في حين يعاني القاتل من إرهاب الإقصاء. لذا تجد الطفلة ملاذا لها عن الوحدة في القاتل ويجد القاتل ملاذا له عن الإقصاء في الوحدة. فدلالة "الوحدة" عند الطفلة رمز ل "شعور غياب إزاء العالم" [3]، أما دلالتها عند القاتل فهي "تحول للغيرية إلى ذاتية" [4]، وهو مظهر من مظاهر التطرف الذي يوافق عند عند كريستيفا اجتياز الذات ل "عتبة الاضطهاد" [5].

لكن المفارقة التي يلمسها القارئ في نهاية النص هو أخذ شخصية القاتل بيد الطفلة منى إيذانا بميلاد شعور الشفقة في أعماقه: "يصل بكل سرعة،

1- Simorgh, p. 177
2- Ibid, p. 180

* – وردت الجملة في صيغتها الأصلية كما يلي:

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

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

4– Ibid

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

يمسك بيد منى ويحملها على اتباعه" [1]. فدلالة الإنسانية المتولدة عن موقف مواجهة منى لمن اتخذه ديب رمزا للعنف تفتح المجال للتساؤل عن رمزية اللغة. وأول ما يتبادر إلى الذهن بخصوص تلك الرمزية هو أن الطفل باعتباره " كائنا فارغا " [2] مزودا باستعدادات فطرية للتعلم واكتساب المعارف، فإنه يحمل قابلية في أن يتحول إلى " ناقل صوب الخيال واكتشاف الجوهر الأساسي للأشياء" [3].

إن في تلاعب ديب بكلام الطفلة منى تلاعبا مقصودا نية في اتخاذه منبرا لرفع صوت البراءة عاليا وجعله بديلا لما يعتري أقوال وسلوكات الكبار الراشدين من تطرف وبشاعة وقبح، فهو "كلام صبياني وراشد في الآن ذاته منحت لنا قراءته من حيث احتمال كونه كلاما أخيرا وأصليا" [4]. وهو من ثم كلام يستدعي بحثا حثيثا لأن صدوره من أفواه الأطفال "سر" [5] – كما سبق وأن مر معنا – لم يرد ديب إفشاءه ليجعل منه طريقا آخر لولوج عالم الطفولة الأبيض الذي تكون لغة الطفل فيه أداة – على حد قول نجاة خدة – "للعثور على مفتاح الأحلام الذي يساهم في تحقيق مصالحة العالم مع نفسه " [6].

إن الدعوة الضمنية التي يمكن استنباطها مما مر معنا من نصوص حول الطفولة هي دعوة ديب إلى الإقدام على رحلة بحث أخرى غايتها الاستكشاف، وهي رحلة التدبر في كلام الأطفال الذي لا تنضب رموزه ودلالاته، وهو الكلام الشبيه في ضيائه بكلام المتصوفة والقريب في غرابته وجماله من كلام الأدباء. ولا غرو في أن تكون تلك الرحلة مضنية – على غرار ما هو الحال في التصوف

1- Mohammed Dib, op.cit, p. 182
2- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p.27
3- Ibid, p. 113
4- Carine Goyon, op.cit, p. 24
5- Mohammed Dib, op.cit, p. 1 16
6- Naget Khadda, op.cit, p. 114

والأدب – لأن في اقتفاء كلام الأطفال نفاذ عبر الكلمة المألوفة قصد تحرير " كلمة مكبوتة " [1] وكذا "الصعود صوب المنبع" [2] منبع الطفولة الصافي.

• انبعاث الماضي والدلالة عبر الأدب:

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

أما الدور الأول فهو يعكس شكلا من أشكال "التفاعل النصي" [3] مع نص أدبي قديم على أساس "علاقة نقدية" [4]، وهو ما يوافق ميتانصية (نصية واصفة) عند ديب تجلت في كل ما 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" [5] 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 وإعلاء شأنهم" [6]. ويمكننا أيضا الحديث عن بعد أدبي فني مرتبط في أساسه

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

2- 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

3- Gérard Genette, PALIMPSESTES, p. 07

4- Ibid, p. 11

5- Ibid, p. 08

6- Mohammed Dib, op.cit, p. 229

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" [1] وهو ما يمكن أن نقابله بصيغة بارت: "إغفال في تقديم المعنى" [2] ولكن الإغفال، وإن بدا هاهنا حاملا لدلالة ظاهرية مؤداها وصول طور حياة أوديب الطفل والملك والضرير التائه إلى نقطة نهايتها الحتمية، فإنه يتيح المجال للبحث عن الدلالة الخفية عبر " مستويات الإيحاء المختلفة " [3] المقترحة في النص.

كما يمكننا الحديث عن بعد إنساني للميتانص عند ديب في إطار تعليقه على مشهد امتثال البنت أونتيجون(Antigone) لرغبات أبيها أوديب جاعلا القارئ الجزائري أقرب الناس إلى تخيل مكان وقوع المشهد وتفهم دلالاته: "يكون المشهد الذي يُظهر أبا، وهو شيخ بائس تقتاده ابنته إلى المغامرة في مسالك محفوفة بالمخاطر، يكون كافيا للقول إنهما سيركبان على متن سيارة كبيرة للسياحة في اليونان أو يلجآن إلى إيقاف السيارات، أما في الجزائر فيمكن المراهنة كثيرا أنهما سيمشيان على الأقدام كما خضع لذلك معاصرو أوديب وأنتيجون؟ ويكون كفيلا لإذابة قلب الجزائري بأكثر مواساة" [4].

ورغم ما يبدو على الميتانص في أنه يقدم نصوص سوفوكليس "عن طريق السخرية" [5] فإنه يتولد "بعد دلالي جديد" [6] في نص ديب ينم عن "طموح نقدي" [7] نقدي" [7] يوحي عبر تساؤلات كثيرة إلى "حتمية جمالية وفكرية" [8] ينبغي

1- Mohammed Dib, op.cit, p. 229

2- Roland Barthes, S/Z, p. 86

3- Naget Khadda, op.cit, p.78

4- Mohammed Dib, op.cit, p.p. 230-231

5- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص. 125

6- م.ن، ص. 118

7- Naget Khadda, op.cit, p. 161

8- Ibid.

تحقيقها في عمل أدبي لا يزال مستمرا في تكونه، وهو ما يوافق "المسار الرمزي للكتابة" [1] الذي افترضنا أن يكون مجسدا عبر آخر* مؤلفات ديب.

ما نحن بصدده إذن في هذا النص هو – على حد قول نجاة خدة – "رحلة مسرحية ولدت في إمبراطورية المكان البعيدة ليقوم كاتب جزائري باسترجاعها وتحويلها (...) وما ذلك إلا دلالة على استعداد روحي عند كاتبنا وفضوله المعرفي وسهولة تنقله داخل الإرث الكوني" [2]، 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 والاغتراب والحرمان - وهي المسائل التي صاغها ديب في رواية "رقصة الملك "(La dance du roi) في قوله: "ذلك الموت الذي تمناه الشيخ في منفاه" [3]- ونعتقد أنه أراد عبر علاقتي التناص والميتانص أن يبطل مزاعم البعض– وعلى رأسهم الأوروبيين – في أن السن الطاعن " علامة على السقوط وقلة الاعتبار وعدم الاستحقاق" [4] ليبرهن أن تلك المرحلة الأخيرة من حياة الإنسان الإنسان تعادل مرحلة النقاء، التي سبيلها "البحث عن المعبر" [5]، سواء أتعلق الأمر 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" [6]، وهو ما يوافق دال " السمو " الوارد في عنوان النص. ومن بين ما يرمز إليه هذا الدال: التحرر والاستعداد

1- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p. 85

*– تعد أيضا مسرحية "أوديب في كولونيا" آخر أعمال سوفوكليس المسرحية وأطولها على الإطلاق.

2– Naget Khadda, op.cit, p.p. 160-161

3- Mohammed Dib, La danse du roi, Éditions du Seuil, Paris, 1968, p. 106

4- Simorgh, p. 227

5- Ibid, p. 106

6- Ibid, p. 228

لمعرفة الذات وإدراك الحقيقة، وكلها دلالات تدور في فلك الأدب عند ديب وتتأسس على" ما هو مشترك بين علامات الأصول الأسطورية وكذا علامات الوضع الإنساني" [1]. أو بالأحرى تعميق حفرة الكتابة أو التساؤل الدائم عن الماضي وحاضر الإنسان.

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

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

ولا يحيد الراوي في نص " **باباديامانتيس** "(Papadiamantis) عن أسلوب القراءة التحليلية المنتهجة في نصه السابق، لكنه يكتفي بتخليص عملين للأديب الإغريقي المحدث ألكسندروس باباديامانتيس (Alexandros Papadiamantis) (1851- 1911) ممارسا بعد ذلك قراءة نقدية عليهما ومشيدا بطريقة الكاتب الفريدة في الكتابة. كما يخوض في الجانب التنظيري

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

حيث يتحدث بإسهاب عن المسكوت عنه باعتباره مظهرا من مظاهر توليد الدلالة في النص الأدبي.

يبدو الراوي وهو يصف ويقرأ عملين لبابادياماتيس أنه بصدد ممارسة "نشاط كنائي (Une activité métonymique)" [1] غايته تعزيز الصورة التي رسمها عن الأدب كتابة بصورة تعكس " تجربته في القراءة" [2] وهو ما يوافق على مستوى عمل ديب "انصهار الكتابة الشعرية مع الكتابة النقدية، أي انصهار الكتابة مع القراءة" [3]. وثمة أيضا في اعتقادنا بحث عن دلالة الكتابة عند الآخر وهو ما يفرض – على حد تعبير رولون بارت –" أن تكون لغة (المبدع) متقِنة للغة أخرى (هي لغة القراءة)" [4]، 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 وأصالته وحداثته. لا أعتقد أني قرأت أبدا ما يضاهيه. إنه نموذج كتابة لا سبيل لإلحاقه بأي نموذج آخر" [5].

فالطابع الحواري لنص بابادياماتيس مع نصوص من سبقوه ونصوص معاصريه هو ما يسترعي انتباه ديب ويستدعي إعجابه، ذلك لأن الحوارية – التي تبناها هو أيضا في عمله هذا وأعماله السابقة – " تقدم عالما مفتوحا على التطور والتأويل" [6]، كما تسمح "بامتداد لذات الكاتب في مرايا ذوات (كتاب آخرين)" [7].

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

2− حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص.33

3- Frank Évrard et Éric Tenet, Roland Barthes, p. 62

4- Roland Barthes, Critique et vérité, Éditions Seuil, Paris, 1966, p. 73

5- Mohammed Dib, op.cit, p. 245

6− حميد لحمداني، م.س، ص. 36

7− م.ن، ص.ن

ونلمس انشغال ديب بعمل باباديامنتيس انشغال الناقد الذي يبدو كأنه "كاتب يحس بأن اللغة قضية" [1] محورية في الإبداع وهي اللغة التي تتراءى في صيغة رموز: "بريشة باباديامنتيس تصدر رموز من تلقاء نفسها" [2]. 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" [3] وهو ما يعني أنه "لا يهم فعل "الاكتشاف" في العمل العمل الأدبي بقدر ما يهم فعل ملء العمل بلغة القارئ الخاصة" [4].

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 والقارئ، وهو ما يمكن أن يتجسد على صعيد الصيغة بلغة للأدب ولغة حول الأدب.

ويبدو اهتمام ديب "بالمسكوت عنه (Le non dit)" [5]،على أكثر من صعيد في هذا 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" [6] (Leurre) على حد حد تعبير جوليا كريستيفا) محطة أولية لإعادة توليد الصيغة المضمرة أو بالأحرى تتبع مسار تولد الدلالة في النص المفترض قراءته.

1- Frank Évrard et Éric Tenet, op.cit, p. 53
2- Mohammed Dib, op.cit, p. 243
3- Roland Barthes, Critique et vérité, p. 73
4- Frank Évrard et Éric Tenet, op.cit, p. 57
5- Mohammed Dib, op.cit, p. 239
6- Julia Kristeva, Recherche pour une sémanalyse, p.225

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 ديكرو(Ducrot)- : "المسكوت عنه مدلول لا يظهر على السطح " [1].

يكون المسكوت عنه من منطلق ما قصده ديب عاملا في الإبداع وحافزا على القراءة التنقيبية، وهو ما يصلح أن يتخذ معيار رفعة أو قلة عند الأدباء مقدار حضوره أو غيابه في أعمالهم: "(...) مسكوت عنه رفيع الشأن عند كبار المؤلفين وقليل الشأن عند غيرهم" [2]، ويمكننا أن نجعل هذا الجانب الإحصائي والتقييمي عند ديب مستندا إلى مفهوم النص الأدبي عند إيكو من حيث إنه "نسيج من المسكوت عنه" [3]، وهو ما يعيد إلى أذهاننا صورة العمل الأدبي الحقيقي في أنه عمل "يكون المعنى فيه ضمنيا بالضرورة ويتموضع بين فجوات الكلمات" [4].

وجد ديب في أعمال الكاتب الإغريقي بابادیامنتيس من تلك الخصوصية ما لم يجده عند سابقيه من أمثال سوفوكليس ويوريبيدس وإسخيلوس، وما لم يجده عند معاصريه، وهو ما جعله يحظى بسمة التميز عنده: "يسكن ذلك المسكوت عنه بدرجة كبيرة بابادیامنتيس اليوناني الأصل وكذا عمله، وهو ما يمكننا الكشف عنه" [5]. فكأن الكتابة التي يريدها ديب هي "كتابة ينفذ

1- Umberto Eco, Lector in Fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, traduit par Myriem Bouzaher, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, p. 62
2- Mohammed Dib, op.cit, p. 244
3- Umberto Eco, op.cit, p. 62
4- Frank Évrard et Éric Tenet, op.cit, p. 61
5- Mohammed Dib, op.cit, p. 239

المسكوت عنه إليها بقوة" [1] مما يفسح المجال للقارئ لاستنطاق النص. أي أن النص الأدبي هو ذلك "النص الذي يبحث عن شخص يساعده في الاشتغال (...) شخص قادر على تحيينه" [2]. فما يحتاج إليه الكاتب هو قارئ مؤمن بقدسية الأدب، وما تتطلبه القراءة هي كتابة تكون للغة فيها سلطة على كافة المستويات.

للقراءة التي مارسها ديب على أعمال بابادیامنتیس عبر ميتانص نقدي دلالة رمزية تكمن في التأكيد بأن الأدباء والقراء محتاجون إلى بعضهم البعض، فيحصل عبر مغامرتي الكتابة والقراءة بحث متبادل عن الأنا والآخر، وتكون اللغة باعتبارها نقطة بداية الكتابة هي "الغياب الواضح الذي يجب أن تملأه القراءة" [3]، لتغدو القراءة في تفاعل دائم مع كتابة ترتسم ظلالها عبر مرآة الأدب التي استطاع ديب أن يمنحنا، عبر نصوصه المتنوعة التي يتصدرها النص الإطار، انعكاسات لها عبر صورة الذات المهشمة.

هي إذن الدلالات التي حاولنا استنطاقها اعتمادا على تقنية رصد حركة بعض الدوال الواردة في نصوص "سيمرغ" وتتبع مسار تشكل الدلالة فيها استنادا إلى عناصر قراءة مرحلية منطلقها عينة من مقتطفات مأخوذة من كل نص على حدة وعودة إلى بعض مؤلفات ديب الأخرى، وهي قراءة خضعت في بدايتها للدلالة التقريرية التي يفترض أن تكون سابقة للدلالة الإيحائية ومحددة لها على حد تعبير رولون بارت، الذي يشرح طبيعة العلاقة الكائنة بين الدلالتين قائلا: "لا قيمة لذلك المفهوم المزدوج (التقرير والإيحاء) إلا في حقل الحقيقة" [4].

وقبل أن نخلص إلى الدلالة الجامعة بين كل تلك النصوص علينا أن نشير إلى مجموعة نصوص أخرى صغيرة ومتفرقة تضمنها الكتاب، وهي نصوص

1- Rachid Simon, « Islam ; Iman ; Ihsan ; Idéologème du roman dibien », http://annales.univ-nosta.d3, septembre 2005.

2- Umberto Eco, op.cit, p. 6 4

3- عادل عبد الله، التفكيكية- إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص. 103

4- Eric Marty, op.cit, p. 646

يطبعها التشتت اندرجت ضمن عنوان واحد هو" **سياجات المعنى** "(Les bocages du sens)، وهو عنوان نجده في نهايتي القسم الأول والقسم الثاني من "سيمرغ " متبوعا بالرقمين اللاتينيين (I) و(II) وفق هذا الترتيب، محتلا بذلك موضع الصدارة في عمل ديب من حيث عدد الصفحات والكم الكبير للنصوص الفرعية* المتباينة شكلا ومضمونا.

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

احتل موضوع "الكتابة" القسم الأكبر من مجموع المواضيع المعالجة في نص "سياجات المعنى"، فراح ديب يرسم صورة متعددة الجوانب عن تجربته في الكتابة وعن نظرته إلى اللغة الفرنسية وموقفه منها، معرجا على فكرة الإبداع الأدبي ومبديا آراء نقدية حول الأدب العالمي بصورة عامة والأدب 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.

---

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

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

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

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 وتخييلية" [1] ذات صلة وثيقة بالحياة. فبدت تلك النصوص مفككة لعناصر الحياة في مسار فكري متحول ومنتقل باستمرار من "وجوده الضمني إلى وجوده العلني" [2]. وقد استدعت الكتابة عند ديب "الإمساك بما هو عالق بمسرح الحياة" [3] والإفصاح عما هو عالق في ذاكرته ومخيلته فبدا ذو "رؤية

1-حميد لحمداني، م.س، ص. 286

2-عادل عبد الله، م.س، ص. 84

3 – Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 227

متأملة ومحللة وناقدة ومبتكرة" [1] وبدت نصوصه ومواضيعه قائمة على نظام من "التشتت والفوضى والتشعب" [2]، وهو ما قلنا إنه يوافق كتابة مضطربة تنشأ باستمرار بين واقع رتيب و"خيال محتك بسريالية تردد عليها، وعاكس لأصداء صوفية" [3] لازمت أعماله الأخيرة بصورة خاصة.

غير أن حالة الاضطراب التي صاحبت كتابة ديب لا تمنع في اعتقادنا من نشوء "علاقة دلالية" [4] بين النصوص بعضها البعض. وتقوم تلك العلاقة على "علامات الاتساق" [5] 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، فيصلح أن يحمل ذلك النص دلالة "الغيابات الرمزية التي تنتشر بشكل مختلف ولا منطقي داخل الذات ويتم رصدها بواسطة الكتابة" [6]. 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 والأدب. فبالكتابة يتحقق ذلك العبور الذي لن يكون في نهاية المطاف سوى "وساطة بين الذات والعالم من خلال رمزية اللغة" [7].

1–حميد لحمداني، م.س، ص.282.

2–محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص. 70

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

4– فان ديك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص. 206

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

6– عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ص. 25

اللغة" [1]. فتصبح الكتابة "حفرة تحفر في الذات" [2] ويتكرر فعل الحفر في كافة النصوص.

- وبقدر ما يمثل "متطلب التكرار" [3] مظهرا من مظاهر اتساق العلامات في نصوص ديب فإن "متطلب التطور" [4] يمثل مظهرا ثانيا من مظاهر ذلك الاتساق، حيث نلمس في كل عودة إلى الذات دلالة أخرى تكون إما مكملة للأولى أو منافية لها – ولا يعني النفي هاهنا الاستقلالية – فكما تبلورت في النص الإطار دلالة البحث عن الذات من خلال الرحلة الصوفية فإنها تبلورت بعد ذلك في رحلة استنطاق الآثار ورحلة استرجاع الذاكرة ورحلة استكشاف عالم الطفولة، ففي هذه الرحلات يستكمل ديب مشروع بناء الذات الذي وضع أسسه في أول نصوصه، لكنه يعطينا بالمقابل ما من شأنه أن يهدم ذلك المشروع فيضعنا أمام ما ينجر عن العنصرية والعولمة والاستنساخ والافتراضية والإرهاب من دلالة "الإقصاء" التي تعصف بالذات والآخر. فأمام هذين الوجهين المتناقضين تبدو دلالة "وعي الذات والآخر" [5] دلالة وسطى ارتضاها ديب، والتي يمكن التعبير عن الجدلية المتحققة فيها وفق التساؤل الآتي:" أليست الذات هي ذات وآخر في الوقت نفسه؟ ولكنها لا تستطيع أن ترى نفسها إلا في مرآة ذاتها" [6]. فنصوص "سيمرغ" هي، على حد قول عمارة ناصر، "كشف لما تفعله الذات وتذكير لما تنساه" [7]، وهو ما يتجلى للقارئ من خلال رصده لدال " الذات " على

1- عمارة ناصر، م.س، ص.ن

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

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

4- Ibid.

5- نبيل سليمان، م.س، ص. 78

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

7-عمارة ناصر، م.س، ص.25

على أساس "دينامية نصية" [1] مولدة لاستمرارية دلالية مشتغلة في نظام حركي أساسه البحث المستمر عما 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 وأدبي يرمز للخلاص.

– من هذا المنطلق يمكن أن نقول إن ثمة انسجاما للنصوص فيما بينها، ويتجلى ذلك في استجابة مضامينها "لتوجه الدلالة" [2] 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" [3]، ودائريتها" [3]، وهو ما يمثل انسجاما على صعيد "الممارسة اللغوية (L'activité langagière)" [4] على حد تعبير دومينيك مانقونو (Dominique Maingueneau). 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" [5]، وهو ما يكفل لنا بأن ندرج مؤلف ديب ضمن ما سماه بارت ب ب " كتاب الأنا (Le livre du moi)" [6] أو ما اصطلحت عليه كريستيفا ب"رواية ب"رواية الذات (Le roman du sujet)" [7]. فالذات في علاقتها بالكتابة وفي

1- Dominique Maingueneau, op.cit, p. 218
2- Ibid, p. 227
3– عباس أمير، العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل – مدخل معرفي إسلامي، ص. 36
4- Dominique Maingueneau, op.cit., p. 21 2
5– عباس أمير، م.س، ص. 36
6- Eric Marty, op.cit, p. 695
7-«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

تقلباتها هو ما يشكل همزة وصل بين نصوص "سيمرغ ". وهي الدلالة الجامعة التي يحدثنا عنها ديب على حد تعبير ديجو "بعينيه الداخليتين" [1].

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

1- Jean Déjeux, op.cit, p.179

الفصل الثاني:

الهوية والكتابة 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 والآخر، وهي علاقة تعكس بوضوح قضية الهوية التي نعتقد أن موضوعها لم يحظ في المؤلفات السابقة بالجدل الذي حظي به في هذا المؤلف.

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

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

.

المبحث الأول:

الهوية المنسجمة والهوية المتشظية

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

(محمد ديب، " سيمرغ "، ص. 209)

يلمس القارئ حضورا مضطربا لموضوع الهوية، عبر نصوص "سيمرغ" المتداخلة، ويتجلى ذلك الاضطراب على أكثر من صعيد: فعلى صعيد لغوي يمكن ملاحظة مقدار استعمال ديب لكلمة "جزائر" كعلامة لغوية كاشفة عن أحد معالم هويته كشخص وأديب. وعلى صعيد دلالي تبدو الصورة التي رسمها عن الهوية شديدة التحول والتغير. أما على صعيد آخر، هو الصعيد المعرفي (الفلسفي)، فيبدو حيال تصورين متعارضين: تصور يبدو فيه باحثا عن هوية منسجمة موصلة إلى معالم ثابتة تتحدد في علاقتها مع انتماءاته الفردية والاجتماعية والثقافية والوطنية والعرقية والإنسانية، وتصور آخر يعرض فيه ما آلت إليه هوية اليوم من تهديم وتفكيك جراء تيارات فكرية جعلت "الذات الإنسانية- على حد قول لوهمان (Luhman) – تفقد كل وجود فعلي" [1] لها. ومن شأن التعارض الحاصل بين هذين التصورين أن يعكس تعارضا آخر على صعيد الممارسة الأدبية عند ديب قوامه مقابلة- في عمله هذا – ما هو حداثي بما هو ما بعد حداثي، وهي مقابلة تتيح المجال للقارئ في أن يتساءل عن مظاهر ذلك الجدل الذي أراده ديب "نموذجا لحالة تفتت الإنسانية وتناثرها شظايا" [2]، والذي أراد أن يمنحنا من خلال " سيمرغ " نموذجا " للأدب الذي يقاوم بطريقته" [3] 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 حداثية وما بعد حداثية، وفق هذا الترتيب.

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

2- فريدة النقاش، قضايا ما بعد الحداثة في الأدب والنقد، www.althakerah.net، 16مارس 2008

3- Ibid.

• **الهوية المنسجمة:**

كشف ديب ما من مرة عن هويته التي لن يصعب على القارئ تحديد أبرز معالمها استنادا إلى نسبة الحضور الملحوظة لكلمة "جزائر" في مجموع نصوصه. وهي الكلمة التي اقترنت بدلالة الانتماء الشخصي: "في جزائري مسقط رأسي" [1]، وكذا بدلالة الانتماء الأدبي: "ككتاب جزائريين" [2]، "الأدب الجزائري" [3]. ففي مثل هذه العينة، وفي عينات أخرى، يظهر تمسك ديب القوي بالمبدأ الحداثي القائل بضرورة " الامتثال للهوية " [4]، حيث يطلعنا بشكل صريح على بلده، لكنه – وهو يفعل ذلك – يلمح إلى مشاعر الحنين والبعد والإقصاء المتولدة بداخله وهو يسعى " للتأكيد على هوية" [5] قائمة على أسس ثابتة تتحدد بالرجوع إلى التركيبة الاجتماعية والثقافية واللغوية لوطنه الجزائر. وتتحدد تلك المشاعر وفق سياق الاغتراب الذي تدور حوله معظم نصوص "سيمرغ "، ويأتي ذلك من منطلق كون الاغتراب ظاهرة إنسانية معبرة بالدرجة الأولى عن "المنطقة العتمة في الذات الإنسانية" [6]. وهو ما يفتح المجال لأكثر التساؤلات وأكبرها والتي يأمل ديب نفسه أن تلقى إجابات عند جمهور الشباب الكاتب باللغة العربية على وجه الخصوص، إذ يقول في حوار* جمعه مع الصحافي ع. حميدة من يومية "اليوم" الجزائرية: "(...) إن غربتي عن بلدي هي غربة متعددة، غربة يصعب

1- Simorgh, p. 32
2- Ibid, p. 72
3- Ibid.
4- ياسين الحاج صالح، ضمائر الحداثة المنفصلة والمتصلة و... المعاقة، www.dctcrs.org، 17مارس 2008
5- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص.39
6– Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 101
* – حوار جمع ع. حميدة مع ديب على هامش اجتماع تخللته شهادات مثقفين ومبدعين حول ما يحدث بالجزائر"، وكان ذلك في مارس 1994، بمقر فناك (FNAC) بباريس.

تغطية جراحها، لكن أملي يبقى كبيرا في الجيل الجديد، الجيل الذي يكتب بالعربية "[1].

وليس المكان وحده هو ما يحدد معالم غربة ديب الإنسان والأديب بل إن لهاجس الزمن(الطفولة والشيخوخة) دخلا في ذلك، فيبدو – نتيجة ذلك – كمن يستدعي الذات في "مكان الغياب"[2] والتلاشي المستمرين قصد مكالمتها وإشباعها بذكريات الطفولة ورموز الكبر، 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]، 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:

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

"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 (...) " [1].

وفي أسلوب نثري أكثر قربا إلى اللغة الشعرية يقول:" الظلال التي تضيعها الغيوم على الطريق تهيم في الحقول، تهيم في حيرة هائلة. نحن نهيم أيضا. ولكن ظلال أي غيوم نحن؟ نحن نهيم" [2].

إن ما ينجر عن حركة الماء في النهر هو ما ينجر عن حركة الغيوم في السماء، فالاضطراب سمة مشتركة بين الحركتين، لكن مجرى النهر وظلال الغيوم هما بمثابة انعكاس أشد اضطرابا لتلك الحركة. فالذات من هذا المنطلق ظل شديدة التغير لا تعكس في كل الأحوال صورة، وبالتالي هوية، صاحبها بل هي شفافة ولعوبة مثلما بينا ذلك آنفا*، كما أنها – وعلى غرار المرآة – لا تعرف الذات بنفسها ولا النفس بذاتها، وهي المسألة التي توقفنا عندها في النص الإطار حينما أشرنا إلى المقاربة الاستبطانية التي أقامها ديب بين القصيدة والمرآة والظل: "تعرف القصيدة ذاتها بذاتها، لكن ذلك لن يجديها في شيء بنفس القدر الذي لن يجدينا أمر التعرف على ذواتنا في المرآة ولا أمر التعرف على أنفسنا بذواتنا" [3].

بإمكاننا أن نقول مستنتجين، على غرار ما فعل مراد يلّس، إن "خلف تلك الصور المرآوية تنام انعكاسات مخاوفنا ورغباتنا وهذياننا" [4] وتحمل تلك

1- Simorgh, p. 75

2- Ibid, p. 76

*- ينظر إلى المبحث الأول من الفصل الأول (دوال النص التأملي).

3- Mohammed Dib, op.cit, p. 22

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

المنعكسات – في نصوص ديب – دلالة "النزول إلى أعماق الذات وإلى أعتم النقاط فيها" [1]، 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" [2]، 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" [3].

ورغم تلك الصورة المبهمة والمجهولة للهوية إلا أنها ستؤول إلى الفقدان وتتحول إلى "هوية نافرة" [4] – على حد تعبير لاكان – وتكون المرآة مسرحا لذلك الضياع:" أحدنا يغيب عن النداء. لا يظهر على الصورة. إنه أنا" [5] .

يقع تحول آخر عبر المرآة نفسها – لا يعقبه الراوي بمشهد تكميلي – حيث يحل السيمرغ، الممثل لملك الطيور عند الفرس والرامز للذات الإلهية عند الصوفيين، محل صورة الراوي المفقودة: "إنه هو. إنه أنا. إني السيمرغ" [6]. وفي هذا هذا المآل الذي اختاره ديب لذات راويه يبدو منتهجا صيغة الحسين بن منصور الحلاج (244 ه- 309ه/ 858م- 922م) في قوله:

1– Carine Goyon, Étude littéraire de L'Infante Maure de Mohammed Dib, p. 109

2- Axel Honneth, op.cit, p. 32

3- Mohammed Dib, op.cit, p. 15

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

5- Mohammed Dib, op.cit, p. 19

6- Ibid, p. 20

رأيت ربي بعين قلبي فقلت: من أنت؟ قال: أنت! [1]

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

أدنيتني منك حتى ظننت أنك أني [2]

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" [3]، حيث يتحول موضوع البحث في النهاية إلى الذات الرامزة بدورها إلى شكل من أشكال "البحث الهوياتي والروحي" [4]، والروحي" [4]، فتبدو "الذات الفاعلة (Sujet opérateur)" [5] فاقدة لموضوع القيمة القيمة المتمثل في الهوية من منطلق قول غريماس (Greimas) بأن "(موضوع القيمة) حيز تستثمر فيه قيم تقترن بالذات أو تنفصل عنها" [6]، ولا يتجلى "مشروع "مشروع الذات" [7] 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 إلى الذاكرة الزاخرة بالماضي الإنساني للبشرية، وعالم الطفولة الواسع الآفاق، والفضاءات

1– ديوان الحلاج، تقديم وضبط وشرح صلاح الدين الهواري، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2005، ص. 36

2- م.ن، ص. 91

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

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

5- A.J.Greimas, op.cit, p. 21

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

7- A.J.Greimas, Du Sens II- Essais Sémiotiques, p. 23

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

1- Groupe d'auteurs, op.cit, 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"، "الثقافة"، العدد 05، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2004، ص. 46

6 - Mohammed Dib, Laëzza, p. 144

7- Mohammed Dib, op.cit, p. 144

يمكن أن يكون منطلقنا أيضا في تحليل الهوية المتحولة مبنيا على "طور المرآة" [1] كمفهوم يجسد رمزية في "سيمرغ"، من حيث إنه يلعب دورا هاما في " تشكيل وظيفة الأنا" [2]، ويحمل دلالة التعرف التي يحددها لاكان ب"التحول الحاصل في الذات لدى تحملها لصورة ما" [3]، فما وقع إذن بعد توحد ذات الراوي الراوي وذات السيمرغ في النهاية هو " تداخل فضائي صراع متنافرين حيث تتعثر الذات في عملية البحث عن المترفّع وقلعة الباطن البعيدة، وهو ما يرمز على صعيد الشكل إلى الهذا(le ça) " [4] الوثيق الصلة في حالة ديب بتقلب فوري لصورة الأنا وغموض "مصير الذات" [5].

وينبثق عن هذا التوجه الذي سبق وأن 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 وأنتم، فيقول: "أنا الضمير الأول للمفرد. أنا، مفرد؟ وأنتم، أأنتم شخص آخر؟" [6]. ففي ذلك التساؤل تأكيد على ما تحقق في حالة المرآة من "تجليات الضعف (double) المظهرة لحقائق نفسية غير متجانسة" [7] مرتبطة في حالة ديب بتعلم الأنا والنحن والأنتم وغيرها من الضمائر المرادفة في مجموعها – كما رأينا آنفا – للأدب.

1- Jacques Lacan, Écrits 1, p. 89

2– Ibid.

3– Ibid, p. 90

4– Ibid, p. 94

5– Ibid, p. 91

*– ينظر إلى المبحث الثاني من الفصل الأول (وهم الذات والإنسانية المستهدفة).

6- Simorgh, p. 102

7- Jacques Lacan, op.cit, p. 92

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 وطوريا، 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" [1]. فليس للذات من وجود دون الآخر، وليس للهوية من مرجعية خارج سياق الغيرية.

إن الهوية التي يريدها ديب، وإن بدت في مظهرها المتحول المستجيب لمبدأ الغيرية الذي كثر تجسيده عند أنصار ما بعد الحداثة، وإن بدت أيضا دائمة الارتباط ب"وضع الآخر" [2] وعاكسة "للفضاء الثقافي أو النفسي المغاربي" [3] على على حد تعبير شارل بون، فإنها لا تنفصل، في جميع الأحوال، عن الوضع الإنساني المستجيب للتصور الحداثي القاضي ب"التحكم المنسجم في العالم عبر أنا موحدة" [4]. وما تلك الأنا الموحدة إلا "ذاتا تضيع بالقدر الذي تعثر فيه على نفسها" [5]، فهي من منطلق لاكان "على استعداد دائم للاختفاء من جديد، مؤسسة بعدا قوامه الضياع" [6]. وقد استطاع ديب أن يترجم تلك الخاصية التي تنبني عليها الذات الإنسانية بأن جعل من موضوع البحث عنها وتحقيقها أمرا ضروريا للوقوف بالمرصاد أمام "«مجتمع اللامبالاة» الذي يسير بخطى متسارعة" [7]، والذي يحمل في مشروعه أفكارا مناهضة للإنسانية وملغية لهوية الإنسان.

1–Jacques Lacan, op.cit, p. 90

2- Charles Bonn et Y. Baumstimuler, Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, L'Harmattan, Paris, 1991, p. 11

3- Ibid, p. 17

4- Axel Honneth, op.cit, p. 32

5- Jacques Lacan, Les quatre concepts de la Psychanalyse, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.p. 34-35

6- Ibid, p. 33

7- Axel Honneth, op.cit., p. 34

وصفوة القول، إن ما تم رصده في "سيمرغ " من مظاهر هوية قوامها الظهور والاختفاء على أساس من الحركة والثبات لا ينبئ، في اعتقادنا، بتذبذب صورة الهوية عند ديب وتزعزعها بل ينبئ بتصور منسجم يسعى لاستكمال بناء تلك الصورة التي باشر في مشروع البحث عنها منذ أولى محاولاته الأدبية* معبرا عن تمسكه وإيمانه القوي بها في مختلف أعماله الإبداعية، والأرضية التي وضع عليها أسس ذلك البناء هي أرضية بلده الجزائر، أو بالأحرى "مكان تحدده الأول" [1]، 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 والأبقى.

• 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 راحت تسائل ما يبدو واضحا للعيان ومأخوذا من الحياة اليومية للإنسان و"تضع تحت عدسة عينها" [2] 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

---

*- دخل ديب إلى مجال الأدب بقصيدة نشرها عام 1947 تحت عنوان "نجمة النسر الواقع فيغا (Vega)"، وتبدو تلك القصيدة راسمة لمشروع برنامج جمالي وثقافي لما سيشكل أساسا لعمله في المستقبل،و يمكننا قراءة في القصيدة ذاتها تصورا أوليا لموضوع البحث عن الذات ولتوجه رمزي وصوفي وحضور شعري سيتكرر توظيفه في مختلف أعماله الأدبية.(ينظر إلى ملحق البحث).

1- Groupe d'auteurs, op.cit, p. 17

2- Michel de Certeau, L'invention du Quotidien, Arts de Faire, Éditions Gallimard, Collection « Folio », Paris, 1980, p. 156

محاورتها فراح " يناقش ويحلل ويعطي رأيه ويذهب بعيدا في مساءلة" [1] العنصرية والإرهاب والعولمة والافتراضية والاستنساخ، وكلها مظاهر وأعراض تستجيب ل "مبدأ السلطة والوصاية والهيمنة: أي ما يمكن تسميته بمبدأ الاضطهاد(le principe paranoïde)" [2] القائم على انعدام الثقة بين الناس والاعتزاز المفرط بالذات عند بعضهم، وهو ما يترجم عند ديب بالأنانية التي لا يرى أنها حكر على الفرد وحده بل " ثمة وجود لأنانية الدول على غرار أنانية الأفراد" [3]، ويترجم كذلك بالفوقية التي دفعت النازيين – على حد قوله في " لايزة " - إلى "ارتكاب الجرائم المعروفة لا لأنهم كانوا ألمانيين بل لأنهم كانوا بشرا كغيرهم من البشر وأنهم أيضا عدوا أنفسهم، بلا شك، فوق كل البشر" [4].

سينصب اهتمامنا على تلك الأعراض المشخصة لداء الإقصاء على اعتبار ما تحمله من مشروع مناهض للإنسانية يتأسس على فكرة "استحاق الإنسان وتهشيمه" [5] ويتولد عن ذلك التهشيم تهشيم للذات، وهو ما يضعنا إزاء صورة مضطربة لهوية ما بعد حداثية، يرفضها ديب، قائمة على "التشتت والتشظي والشعور بالفقدان" [6]. ويمكننا أن نتحقق من قيام منطق الإقصاء على إلغاء ذات الآخر وهويته:

- تتحدد العنصرية، في "سيمرغ"، باعتبارها شكلا من أشكال ذلك الإقصاء، ك "منبر للترفع والتفوق" [7] اللذين تفعلهما إرادة التسلط " التي تمنح كل فرد إمكانية التحول إلى ذات حاكمة والخروج من وضع الحياد" [8]، ولا

1- جمال فوغالي، م.س، ص. 46

2- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 400

3- Mohammed Dib, op.cit, p. 88

4- Mohammed Dib, Laëzza, p. 109

5- فريدة النقاش، م.س

6- نادية صادق العلي، مدخل لما بعد الحداثة، www.althakerah.net، 16مارس 2008

7- Simorgh, p. 40

8- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 400

يقف الأمر عند هذا الحد بل يبلغ نقطة التطرف التي تجعل ذلك الفرد العنصري – على حد قول ألان تورين – "مسكونا بهويته ولا يرى في الآخرين إلا ما يجعلهم مختلفين عنه (...) أما الآخر فيبدو بسهولة وكأنه يمثل تهديدا مطلقا: إما هو وإما أنا" [1]، وهو ما يستلزم منطق الموت الذي تصبح العنصرية بمقتضاه "آلة حرب من بين آلات الموت وأدواتها" [2]، وتستهدف من ورائه " الإطاحة بالذات" [3] وإشعار وإشعار الآخر بفقدانه لهوية يتحدد وفقها.

- أما الإرهاب فهو صورة متقدمة من صور العنف التي صاغها ديب في قوله: "أحمل القتل في نفسي" [4]، وهي صورة تعكس بصدق فكرة "العنف الذاتي" [5] التي أصبح الفرد ما بعد الحداثي يجسدها في سلوكه اليومي، فتجتاز فتجتاز الذات "عتبة الاضطهاد" [6]، على حد تعبير كريستيفا، منمية روح "التعصب الإثني واللاتسامح الديني" [7]، وهي أعراض تشخص داء العنصرية ووباء ووباء الإرهاب الذي ينذر في نزعته الأصولية عند ديب ب "سرطان يدمر مجتمعا أو فريقا أو عائلة" [8]. فثمة رجوع إلى "الهوية العرقية" [9] أو إلى "نواة مغلقة

1- ألان تورين، في الحداثة وما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد، www.althakerah.net ، 16مارس 2008

2- Mohammed Dib, op.cit., p. 40

3–ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 93

4- Mohammed Dib,op.cit., p. 65

5- عبد الله الغذامي، آفاق ما بعد الحداثة، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008

6- Julia Kristeva, op.cit., p. 40 1

7- نادية صادق العلي، م.س

8- Mohammed Dib, op.cit., p. 96

9- ألان تورين، في الحداثة وما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد، www.althakerah.net ، 16مارس 2008

للهوية" [1]، بحسب تعبير لوهمان، وهو ما يفضي بشكل أو بآخر إلى "تعصب الهوية" [2] المنبني على حساب هوية الآخر.

- إلى جانب العنصرية والإرهاب تأتي العولمة كشكل آخر من أشكال الاضطهاد، وهو اضطهاد غايته الهيمنة ومرده السعي الحثيث للإنسان، أو حلمه – على حد قول ديب – في أن "يصوغ (العالم والحياة) في معادلة واحدة نهائية" [3]، نهائية" [3]، فالاضطهاد في هذه الحالة يرمي إلى "إيقاف حركية الذوات" [4] وجعلها تسير في صالح ذات متسلطة تعمل على إرساء قواعد "إيديولوجية الإحراز (idéologie de l'obtention)" [5] وفرضها فرضا يقوم على "فكرة الغلبة الهادفة الهادفة إلى قهر الذوات «الضعيفة»" [6] وإقصائها من دائرة الهوية المركزية التي تنحصر في الدائرة الأورو- أمريكية.

ينتقد ديب العولمة كشكل من " أشكال الهيمنة في العقلنة الحديثة" [7] مكذبا مزاعمها الوهمية ومنددا بنزعتها الاحتلالية ومقاصدها التي لا تعدو أن تكون "مقاصد أمبريالية" [8]. فهو في نقده هذا أقرب ما يكون إلى الرؤية ما بعد بعد الحداثية في رفضها للعقلنة الحديثة و"دعوتها للتعدد ومقتها المزعوم للشمولية" [9]، كما يبدو نقده مؤسسا على استلزام غيدنس (Giddens) المؤكد

---

1 - سليمان الديراني، م. س

2- J.F.Dortier, «L'individu dispersé et ses identités multiples», In "Sciences Humaines", n°37, France, 1994, p. 18

3- Simorgh, p. 77

4- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 400

5- André Helbo, L'enjeu du discours- Lecture de Sartre, Éditions Complexe, PUF, Bruxelles, 1978, p. 74

6- Ibid, p. 74

7- عبد العالي معزوز، إشكالية العقل والعقلنة في الحداثة الفلسفية، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

8- Mohammed Dib, Laëzza, p. 98

9- فريدة النقاش، م.س

المؤكد على أن "الحداثة هي من يعولم" [1]، وكأن به يذهب مذهب تورين في قوله: "إن الحداثة لم تعد قوة للتحرير ولكنها صارت مصدرا للاستبعاد وللاضطهاد والقمع" [2]، مما يجعل منها "وعيا إيديولوجيا مراوغا مخاتلا" [3] لا علاقة له بمسألة إلحاق الشرق بالغرب والجنوب بالشمال إلا في حدود ثنائية "السيد والعبد الهيغيلية" [4]. وهي المسألة التي لمسنا حضورها عند ديب في كل ما ما سعى لاستحضاره من رموز في نصوصه المختلفة هادفة لإيصال هوية الشرق بهوية الغرب عبر رباط الإنسانية الذي بات من الضروري الاعتصام به.

- ومن بين أشكال التطرف الأخرى التي عالجها ديب تبدو الافتراضية وجها مكملا للعولمة، أو بالأحرى مظهرا من مظاهرها البارزة المنذرة ب " نقص التواصل بين الناس بسبب تطور وسائل الاتصال" [5]، وهي المفارقة التي تتجلى علاماتها في " النقلة المجتمعية الحادة التي أحدثتها تكنولوجيات المعلومات" [6]، حيث وقعت من خلال العالم الافتراضي محاولة في "الخروج عن الكلام" [7] لاستبداله بلغة العولمة التي تشعرنا ب "افتقاد الإنسانية لإنسانيتها" [8]، وهو ما يعني على وجه الاستلزام "محاولة في الخروج عن دلالة (الذات والتمثيل والخطاب والمعنى) واستبدالها بما هو شيء آخر فيها: الإنتاج باعتباره إشارة" [9]، أي أن الذات المقهورة ستذعن للمادة وتنقاد وراء كل ما لا يعدو أن يكون "تمثيلا

1- Anthony Giddens, The consequence of Modernity, California : Stand Ford University Press, 1990, p. 63

2- عبد الله الغذامي، آفاق ما بعد الحداثة، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

3- طيب تيزيني، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة: إشكالية ونقد، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

4- Ibid.

5- Mohammed Dib, Laëzza, p. 119

6- نبيل علي، العرب في مواجهة التحدي المعلوماتي، www.althakerah.net، 16 مارس 2008 2008

7- Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, p. 33

8- Simorgh, p. 67

9- Julia Kristeva, op.cit., p. 31

سمعيا أو بصريا" [1]، وهو ما يوافق – على حد تعبير كريستيفا – "عملية اتصال اتصال لا نية تواصل فيها ولا تبادل أفكار" [2]. فالخروج عن الكلام يستلزم خروجا عن الذات وعن الآخر وإحداث قطيعة إنسانية.

يبدو رفض ديب الواضح ل " هوية الإنسان أو اللاإنسان الجديد" [3] التي جاءت لتطبع مرحلة " ما بعد الحداثة وما بعد الفلسفة وما بعد الحضارة وما بعد التاريخ وما بعد الإنسان" [4]، على حد تعبير سامي أدهم، وهي الهوية التي مثل لها لها بصورة الآلة الناطقة التي راحت تتحكم في الإنسان وتمارس إقصاء عليه، أي انه راح يظهر مدى" ازدياد سطوة الآلة" [5] على الإنسان الذي أراد أن يصنع حقيقته حقيقته عبر تلك الآلة وأن يتحدى قدره من خلال هوية جديدة تضع له " أنا أفكر جديدة" [6]، وهو ما أبعده كل البعد عن ذاته وحال بينه وبين الآخر.

- يأتي الاستنساخ كأبشع صور الإقصاء التي يمارسها الإنسان على ذاته وهويته، من منطلق حديث ديب عن كائن آخر من خلق الإنسان الغربي هو المستنسخ الذي سيكون "منتوجا لا كائنا بشريا" [7]، وهو ما يؤذن بعصر "صناعة الوهم" [8] وينذر بعهد "يزداد (فيه) اغتراب الإنسان" [9] عن الإنسان، وتحل وتحل الرذيلة فيه محل الفضيلة وتكون الحصيلة انتصار "المظهر الخداع أكثر على الإنسانية" [10]، وغياب كل ما يشعر الإنسان بإنسانيته. إن في رفض ديب

1- Julia Kristeva, op.cit., p. 38
2- Ibid, p. 43
3- سامي أدهم، الفلسفة. الصنعة. المعلوماتية. السبيرنطيقا. الذكاء الصنعي، www.althakerah.net، 16 مارس 2008
4- م ن
5- نبيل علي، م.س
6- سامي أدهم، م.س
7- Simorgh, p. 86
8- نبيل علي، م.س
9- م ن
10- Mohammed Dib, Comme un bruit d'abeilles, p. 97

لهذا التصور ما بعد الحداثي الذي يستمد مرجعيته من "مجتمع الموجة الثالثة" [1] رفضا لتصور يتأسس مشروعه على "المواجهة مع الذات" [2] يفضي إلى "دوامة التيه التيه والضياع" [3] التي تحدق بالهوية الإنسانية من كل صوب.

يرفض ديب إذن الصورة المتشظية والمتذرية للهوية التي أفرزتها التيارات الفكرية المعاصرة المتصارعة والمتناحرة فيما بينها والتي تسعى عبر أداة العلم "لتحطيم احترام الإنسان القديم لذاته" [4]، على حد تعبير نيتشه(Nietzsche)، ويبدو في رفضه محذرا من مغبة الوقوع في "فخ الهوية" [5] الذي يوهم بأحقية "الاكتشاف الجديد للذات" [6] تحت شعارات العرقية والأصولية والإقليمية والقبلية التي تغذيها حرية لا حدود لها.

كما يصلح الرفض في أن يؤكد إيمان ديب بـ "هوية متعددة" [7] تقوم على على مبدأ الانسجام الحداثي الذي يتأسس في جملة نصوص "سيمرغ " على عناصر "هوية تبنى ويعاد بناؤها في سياق تفاعلي كائن بين الذوات بعضها البعض" [8]، أي هوية متشكلة في العلاقة الرابطة بين الذات والغيرية.

والغيرية، كأكثر العناصر استثمارا عند ما بعد الحداثيين، تتحدد أيضا عند ديب في كل ما سعى لاختلاقه في" سيمرغ " من جو ملؤه التواصل و"الحديث

1- نبيل علي، م.س

2- نايف العجلوني، الحداثة والحداثية، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

3- م ن

4- Friedrich Nietzsche, Généalogie de la morale, texte et variantes établis par Giorgio Collia et Mazzino Montin, Traduction I. Hildenbrand et J. Gratien, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 25

5- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 390

6- م.ن، ص. 393

7- Simorgh, p. 215

8- Catherine Kerbrat – Orecchioni, Le discours en interaction, Édition Armand Colin, Paris, 2005, p.p. 156-157

عن الآخر الذي يعني الحديث عن الذات" [1]، وقد قدم لنا صورة عنها في آخر كتبه، في قوله:" (...) آخر يشعركم بغيريتكم بدئا بهويتكم الخاصة. آخر يعلمكم من تكونوا ومن لا تكونوا " [2]. أي أنها علاقة قائمة على مبدأ الانفتاح الانفتاح المتجسد عنده عبر "الرحلات والتبادلات المتضاعفة التي تقرب اليوم الناس من بعضهم البعض" [3].

يصلح أن نقول مستنتجين، على غرار ما أكدت أوريكيوني (Orecchioni)، بأن الهوية عند ديب "بناء تفاعلي دائم نركبه بتركيبنا مع الغير" [4] وهي، على غرار الأدب، لا تعترف بالحدود الضيقة والواسعة بين أفراد المجتمع الإنساني وتسعى "لإعادة جمع ما تفرق، لكن دون التخلي عن الحنين إلى وحدة العالم الضائعة" [5]، والتنازل عن حلم تصالح الإنسانية مع ذاتها.

استرعى موضوع الهوية اهتمام ديب، ولن نبالغ إن نحن قلنا إنه من أبرز مواضيع الكتابة عنده، فيمكن الحديث عن كتابة الهوية وهوية الكتابة في إطار غيرية سمت رايتها منذ لحظة استعراض الكاتب في النص الإطار لوقائع رحلة البحث عن ذاته وعن ذات الآخر، عبر رحلة الكتابة المضنية التي تواصلت عبر نصوص " شبيهة بالسماء من حيث تكتلها ومن حيث استوائها وعمقها في الوقت ذاته، ومن حيث نعومتها ولا محدوديتها وافتقارها إلى معالم" [6]. عن تلك الكتابة المضنية والمفتقرة إلى معالم سيكون حديثنا في المبحث الموالي.

1- Mourad Yelles, Les miroirs de Janus – littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb – Caraïbes), p. 19

2- Mohammed Dib, Laëzza, p. 115

3- La dernière interview de Dib, in "Le Matin", n°3412, Alger, 08 mai 2003, p. 06. (ينظر إلى الملحق)

4- Catherine Kerbrat – Orecchioni, op.cit, p. 160

5- ألان تورين، في الحداثة وما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد، www.althakerah.net، 16 مارس 2008

6- 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، وهو ما يشعر القارئ بأن العمل مكتوب، أو بصدد الكتابة، في نفس لحظة قراءته. ومرد ذلك إحساس يتملك القارئ لحظة القراءة بأن الكاتب يبوح له بسر عمله، أو بالأحرى يكشف عن التشكل الداخلي أو السيرورة الخفية لعمله.

ومادام اهتمامنا منصبا على محاولة تتبع تلك السيرورة الخفية وفهم 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 وتحديد معالم تلك الكتابة على الصعيد الشكلي، على أن يتم التركيز على ما من شأنه أن يعكس جدلا مفترضا بين الحداثة وما بعد الحداثة عند الكاتب.

1- دلالات الكتابة في " سيمرغ ":

ترادف الكتابة باعتبارها نشاطا إبداعيا عند ديب المتعة والمرارة والمغامرة والخضوع والحركية والاستمرارية والالتزام، وهي الأفكار التي تبناها في "سيمرغ " تبنيا يجعلنا نستحضر مقولة له صرح بها غداة استقلال الجزائر، في مجلة " إفريقيا الأدبية والجمالية "(L'Afrique littéraire et artistique)، حيث أكد أنه "على الكاتب أن يكون قبل كل شيء وفيا لأعماله" [1]، وهو ما نلمسه في هذا العمل الذي جاء مكرسا للمبادئ التي أسس عليها نشاطه الإبداعي منذ ما يربو عن نصف قرن من الكتابة.

ولأن المغامرة والالتزام هما ما يشكل محور دوران الأفكار الأخرى وهما الأصل الذي تتحدد وفقه الكتابة عند ديب فإننا سنكتفي بالحديث عنهما:

1- Jean Déjeux, op.cit, p. 176

• **الكتابة مغامرة:**

ترادف الكتابة عند ديب – كما قلنا- المغامرة أو المجازفة التي تستوجب عدة قوامها اللغة في قالبها ومضمونها وكذا الفكر في خصوصيته، والمغامرة هاهنا تكون وليدة الوعي والقناعة التي لا تتحدد رسالة الكاتب بدونهما: "لا ينبغي الإقدام على مغامرة بمثل تلك الخطورة إلا إذا كانت لدينا قناعة كبيرة ووعي تام بحمل أشياء معينة في خلدنا، ليس بمقدور غيرنا معرفتها، وإيصالها إلى الآخرين" [1]. فالكتابة من هذا المنطلق "هي عملية التفكير وجوهره، هي الواسطة 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]، وهي في حالة ديب يأس ألّم به منذ بداياته الأولى: "لم أشرع في الكتابة، في واقع الأمر، إلا وقد تملكني شعور الكآبة وإحساس اليأس" [5]. وهو 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 والمعاناة" [6] اللذين يشكلان "سر قوة" [7] نصوص جاءت "ثمرة لبدايات عريقة" [8] كانت ولا تزال بمثابة "مغامرة متواصلة الخطورة" [9] قوامها "حركات

1- Simorgh, p. 86

2- عبد الكريم الجبوري، الإبداع في الكتابة والرواية، 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, op.cit, 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

الذهاب والإياب التي تشق طريق البحث" [1] المتواصل والمستمر عن حقيقة تكافئ تكافئ في دلالتها الفلسفية " بحث عن الذات وعن الدلالة التي ينبغي إعطاؤها للعالم " [2]، وهي الحقيقة المفقودة التي بلورتها نصوص "سيمرغ" أكثر، في اعتقادنا، من أي نصوص أخرى سابقة.

توافق دلالة المغامرة التي ارتضاها ديب للكتابة في "سيمرغ" وأعمال أخرى له، الطرح الرومانسي الحداثي الذي تتحدد الكتابة بموجبه على أنها "مغامرة ثورية (...) تهدف إلى تحرير الإنسان" [3] ويعني التحرير في حالة ديب "تحرٍ "تحرٍ ما فتئ يزداد عمقا حول الإنسان وقدَره وعالم الغيب والزوج والسعادة (أو ما يعتقد أنه سعادة) والحرية" [4]. فبالقدر الذي يتحرر ديب بالكتابة فإنه يحرر بها و"بالقدر الذي يبتدع كتابته فإنها تبتدعه أيضا" [5]. فيصلح أن تكون الكتابة في في دلالتها الرومنسية عند ديب "مغامرة (...) لم تعد المعرفة والحرية تشكوان فيها من حدود" [6]، فما من حدود اعترضت الراوي عبر رحلات بحثه الكثيرة التي استهدفت الذات الإنسانية عبر مرايا التصوف والأدب والذاكرة والطفولة، باستثناء ما افترضنا أن يشكل وجها نقيضا للإنسانية وأن يقف حاجزا يعترض بناء مشروع "إنسانية متصالحة وإنسان متحرر عارٍ في حقيقته العامة" [7]، وذلك حاجز يرجعه الكاتب إلى خسة الإنسان ذاته.

1- Naget Khadda, op.cit, p. 152

2−Ibid, p. 63

3- 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

4- Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Courty, Alain Rey, « Dib Mohammed », In " Dictionnaire des littératures de langue française", 2° édition, Bordas, Paris, 1994, p. 680

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

6- Jean-Marie Domenach, Approches de la modernité, Édition Marketing, Paris, 1995, p. 9

7- Jean-Pierre de Beaumarchais, op.cit, p. 680

أمام " الحرية والخيار اللذين تمثلهما الكتابة " [1] جدير أن نوسع من مجال المغامرة التي لا تتوقف في صيغة "كتابة المغامرة" [2] بل تتعداها لتصبح عملية تكميلية إذ يصبح "من الممكن بالنسبة للمؤلف الإقدام على مغامرة أدبية، أي مغامرة الإبداع، بقبول المخاطر" [3]، وذلك ما يوافق صيغة "مغامرة الكتابة" [4] التي قال بها جان ريكاردو (Jean Ricardou) وتتجلى تلك الصيغة في " سيمرغ "في كل ما يمنحه ديب من "رمزية شاملة لمغامرته" [5] التي يمكن أن نعدها "خلاصة تأملاته في عالم الفن والأدب" [6]، حيث يعلن الكاتب في هذا المؤلف أكثر من أي مؤلف آخر له عن "إقامته في الكتابة ويضع معالم كل ذلك الفضاء الواسع الذي لا يعترف بالمفهوم الضيق للحد" [7]. فليست الحياة هي المسرح المسرح الوحيد للكتابة في " سيمرغ " ولا هي موضوعها الرئيسي الوحيد، بل الكتابة في حد ذاتها كوسيلة وغاية هي أيضا ما استرعى انتباه ديب ليخلق بذلك "عالما (إبداعيا) في المكان والزمان، في الحقيقة والخيال" [8] وهو عالم يمكن أن نوجزه في عبارة جاكلين أرنو: "عالم الكتابة الباطنية" [9] الواسع الآفاق والدائم، وإلى تلك الديمومة لمّح لمّا وُجه إليه السؤال: "لما تكتب؟ إذ قال مجيبا: "لقد لعبت حياتي مرات عديدة بأساليب مختلفة. وكانت الكتابة إحدى

1- Frank Évrard et Éric Tenet, op.cit, p.24

2- Jean Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman, Seuil, Paris, 1971, p. 32

3- Jean Déjeux, op.cit, p. 170

4- Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, Seuil, Paris, 1967, p. 111

5- Roland Barthes, Le bruissement de la langue, p. 363

6- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص. 282

7- Djamel Eddine Merdaci, « Dib à l'écran- les mots, les images », In " IBTIKAR ", " IBTIKAR ", n°1, Office National des Droits d'auteur, Alger, janvier 1998 , p. 69

8- Jacqueline Arnaud, La littérature Maghrébine de langue Française – tome I – Origines et perspectives, p. 16

9- المرجع نفسه، ص. 247

تلك الأساليب، إحدى تلك المغامرات وستبقى كذلك لأنها أطول تلك الأساليب عمرا" [1].

بقيت نظرة ديب إلى الكتابة في " سيمرغ " إذن نظرة وفية لتصور حداثي لم يحد فيه عن دلالة المغامرة التي جعلها أساسا في استكمال " « مسيرة طويلة » من تصالح الإنسان مع ذاته والآخرين " [2] التي التزم بها منذ أولى أعماله.

• **الكتابة التزام:**

يتعزز افتراضنا القائل بتمسك ديب في آخر أعماله الإبداعية بفكرة رومنسية حداثية بنى عليها مشروعه الإبداعي، بدلالة أخرى حرص بواسطتها على تحديد وظيفة الكتابة إذ جعلها التزاما ينبغي تجسيده عبر الفعل الإبداعي، فنراه يبوح بسر كان قد رافق أعماله الإبداعية الأولى، وهو سر مرتبط بخيارين اثنين وقع عليهما، هما: الكتابة واللغة. لكن لا يلبث أن يجعل مسألة الخيار مقترنة بفكرتي الإرغام والمجالدة، حيث سعى لترجمة آلام شعبه في وبلغة المستعمر. وذلك ما عبر عنه صراحة في قوله:" الكتابة. تمثلت المشكلة بالنسبة إليّ في البداية الأولى، في ترجمة وقائع بلد فقير (الجزائر) بلغة الأغنياء (الفرنسية). وهو ما لم أقدر على فعله في تلك البدايات إلا لقاء قيود معجمية واختزالات تركيبية وتنازلات أخرى ضرورية لكنها شديدة البلاغة في الوقت نفسه. بقيتُ مرتديا ثوب الفقير " [3].

الكتابة إذن في منطلقها عند ديب ترجمة لواقع الوطن ب وفي وإلى لغة المستعمر، فهي من هذا المنطلق التزام تحرّى به فرد لم يجد من وسيلة ينقل بها ألم وبؤس أبناء وطنه سوى استعارة ثم تبني لغة خصمه تبنٍ جعله – على حد قول دومينيك دوسيدور(Dominique Dussidour) – "يضع ثقته في اللغة المكتوبة،

1- Sari Fewzia, « Il est mort le poète », In "Le Quotidien d'Oran", n°2531, Algérie, 04 mai 2003, p. 12

2- Jean Déjeux, op.cit, p. 179

3- Mohammed Dib, op.cit, p.p. 66- 67

وهي اللغة الفرنسية على وجه الخصوص، حابسا وجهة نظره" [1]، ومقتصرا في بداياته الأولى – أي في الخمسينات – على "تقديم وصف للحياة اليومية في صورة حكاية جافة لكنها شفافة ومحزنة دون أن تتخللها مراث ولا تعليقات رغم تمحورها حول البؤس والظلم " [2]. 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 ولالا عيني، وحميد سراج وكومندار وزهور،... فكأن "محمد ديب أراد من خلال رواياته الواقعية أن يجعل الشعب الجزائري يتكلم كما يتكلم في الواقع، ويريد أن يعطيه وجودا لا يمكن إنكاره " [3].

تنازل ديب عن مواقفه مقابل استعارة "سجل سردي فقير (Registre narratif pauvre)" [4] تابع للغة فرنسية منحته القدرة على إيصال واقع بلده وآلام شعبه عبر مواقف شخصياته المناهضة للاستعمار والمطالبة بالحياة. فهو بذلك رفع راية التحرر منتهجا أسلوب الكتابة، التي ما فتأت تعين أصحابها على الثبات والصمود، وهي في حالة ديب موجهة صوب الاستعمار في لغته الخاصة، وموضوعة في خدمة أبناء الوطن الذين يشرح لهم رسالة الكاتب في خضم حديثه عن الكاتبين الروسيين تولستوي (Tolstoï) ودوستويفسكي (Dostoïevski)، فيقول: "حقيقة لا يمكن للكاتب أن يشفي ولا حتى أن يخفف الآلام التي يقاسيها فرد أو شعب، لكن بوسعه أن يساعدهم على رؤية واضحة قصد الدفاع عن أنفسهم دفاعا مجديا" [5].

1- Dominique Dussidour, Mohammed Dib- l'habit du pauvre, http://remue.net, 03/05/2003

2- Ibid.

3- يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، ص. 239

4- Dominique Dussidour, op.cit.

5- Mohammed Dib, op.cit, p. 207

يمكننا من منطلق ما أوردناه من شواهد أن نرتاح إلى نتيجة تبدو بسيطة وعامة في ظاهرها وهي 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" [1]. وتستمد دلالة الالتزام تلك مرجعيتها من فكرة الالتزام الوجودية التي نفترض أن يكون ديب بموجبها "قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن الإنسان" [2]، على حد تعبير جان بول سارتر (Jean Paul Sartre)، ولم يكن "سيمرغ " هو العمل الوحيد الذي رسخ فيه مبدأ "رسالة الكاتب" [3] بل يلحظ القارئ احتراما لذلك المبدأ في جل الأعمال الأخرى، أي أن "الإشكالية الأصلية للإنسانية تتكرر وتتحول بواسطة الكتابة" [4]. والتحول المقصود هاهنا هو تغير القالب الذي تصاغ فيه فكرة الالتزام الذي صار في الأعمال الأخيرة قالبا خرج فيه ديب عن "العادات الأدبية بصفة خاصة" [5]، وهي المسألة التي سنقف عندها لدى دراستنا لتجليات الكتابة الكتابة على صعيد الشكل.

ظل ديب إذن وفيا في "سيمرغ" لدلالة "الكتابة وظيفة" [6] التي قرن بها أول أول ومختلف أعماله، لكن ذلك الوفاء لم يقتصر فقط على الدلالة الاجتماعية لفكرة الالتزام، أي على "علاقة الإبداع بالمجتمع" [7]، بل امتد إلى اللغة كأداة

1– مرزاق بقطاش، الكتابة قفزة في الظلام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص. 183

2– جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1956، ص.24

3– م.ن، ص. 27

4- Naget Khadda, op.cit, p. 31

5- Paul Sérant, La littérature de l'engagement, p. 137

6- Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Éditions du Seuil, Paris, 1953, p. 28

7- Ibid, p. 28

أولى للالتزام المتأتي عن الكتابة وجعل منها موضوع حب وتفاني مستعملها: "اللغة التي نبتدعها في استعمالنا الخاص والفردي والتي ننقلها معنا يوميا بالملايين إلى القبر " [1]، وهي الفكرة التي تستوقف القارئ في "الشجرة ذات القيل" حيث يبدو الكاتب أكثر تفصيلا: "إن اللغة التي علينا استعمالها تنتظرنا قبل ولادتنا. وبمجرد أن نولد تستقبلنا وترافقنا في كل خطوة من الحياة وتكون سندا لنا إلى آخر رمق، ولن تفارقنا أبدا " [2].

فاللغة من هذا المنطلق تنتظر مستعملها وتكون شاهدة على ميلاده وحياته ووفاته، وتكون جزءا لا يتجزأ منه ومن دونها لن تكتسب المعرفة ولن يتحقق التواصل ولن يبتدع الأدب، فرغم أنها "لا تمثل الحياة إلا أن حياتنا ستخيب بدونها" [3]. اللغة إذن أساس الحياة وركيزة الإبداع ووقود الكتابة، فهي - وفق وفق هذا التصور – أداة "الالتزام الوجودي" [4] الذي يوافق في "سيمرغ " كل ما سعى ديب لتأكيده من حقيقة قوامها "سلطة اللغة" [5] – على حد تعبير شارل بون بون – التي تقوّي الكتابة وتتقوى بها، ويأتي هذا الطرح مخالفا للنظرة ما بعد الحداثية 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 وبين العالم – وكأنها زجاج معتم أو عدسة مشوِهة" [6] وهو ما دفع البعض للقول بأنه " لا يمكن أن نثق في اللغة ولكن لا مفر من استعمالها" [7].
استعمالها" [7].

1- Mohammed Dib, op.cit, p.p. 187- 188
2- Mohammed Dib, L'arbre à dires, p. 42
3−Ibid, p. 43
4- Naget Khadda, op.cit, p. 62
5- Charles Bonn, Lecture présente de Mohammed Dib, p. 219
6- خميسي بوغرارة، ما بعد البنيوية: ديريدا، التفكيكية وما بعد الحداثة، http://www.nizwa.com، 2008
7- م ن

وإذا كانت نظرة ديب إلى اللغة في عموميتها هي نظرة "الكاتب الالتزامي" [1] فإن نظرته إلى لغة الكتابة عنده – التي تكتسب خصوصيتها من حيث إنها لغة الآخر وما ذلك الآخر سوى مستعمر الأمس – هي كاتب تمتع بسلطة "قول شيء ما" [2] بفضل تلك اللغة بقدر تحمله لمعاناة الاغتراب فيها، وهي المعاناة التي نعتقد أن لها صلة وثيقة بالإطار الزمكاني المرادف للسياق الثقافي الذي وقع فيه "تمفصل للغة" [3] ذلك الكاتب المغترب: "بذلك يضع الفرنسي معالم معالم لمكان انتمائه وقد 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" [4].

لا يبدو موقف ديب من اللغة الفرنسية مماثلا لموقف مالك حداد الذي اعتبر "الكتابة بها اغترابا فيها" [5]، ولا لموقف كاتب ياسين الذي عدها "غنيمة حرب" [6]، فهو وإن عبر بدوره عن شعور الألم والضيق (المتولدين، كما أثبتنا في في الفصل الأول من البحث، عن الجحود المزدوج* الذي لقيته أعماله) في وتجاه تلك اللغة فإنه يشيد بدورها في حمله على الكتابة والتميز: "ما من ألم يضاهي ألم الكتابة في لغة أخرى غير لغتنا (...) لكن ذلك الألم هو ما يجعل منا كتابا" [7].

1- جان بول سارتر، م.س، ص. 23

2- Eric Marty, Roland Barthes, op.cit, p. 686

3- Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du Discours, Éditions du Seuil, Paris, 1996, p. 28

4- Simorgh, p.70

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

6- Ibid, p. 186

*- ينظر إلى المبحث الثاني من الفصل الأول (كلام الأطفال موضع مساءلة).

7- Mohammed Dib, op.cit, p. 77

ما قام به ديب في معرض حديثه عن اللغة الفرنسية من جمع بين صفات متضادة كالحدة والصرامة والبشاعة وكذا الجمال والتأثير والعطاء، يفتح المجال للافتراض بأن اللغة عند ديب "ليست ملكا لأحد" [1]، على حد تعبير عبد الحق سرحان، وهذا في حد ذاته التزام يرمز إلى وسطية حرص ديب على التحلي بها وهو يتعامل مع لغة الآخر خاصة إن كان ذلك الآخر، كما قلنا آنفا، عامل خلاف في الماضي. وترقى تلك الوسطية عند ديب لمنزلة المبدأ الذي صرح به منذ ما يزيد عن أربعة عقود، حيث أكد أنه "سيواصل في فترة الجزائر المستقلة الكتابة بالفرنسية لأنها أداته في العمل وبأنه لا يحس بعداوة مبدئية تجاه تلك اللغة ولا حتى تجاه فرنسا بصورة عامة" [2]. وقد يكون أيضا ما عبر عنه في "سيمرغ" – على لسان بلزاك (Balzac) (1799 - 1850) – بقوله: "يا لصعوبة التحول إلى كاتب ومعرفة اللغة الفرنسية قبل عشر سنوات من الأعمال الهيركولية (Herculéens)" [3]، قد يكون ذلك علامة على "الوعي اللغوي المتزايد الذي يؤثر في الكاتب المستعمل للغة الفرنسية" [4] ويجعل تلك اللغة "محل "محل استكشاف كتابة تجد هي نفسها محل إعادة مساءلة في حدودها" [5]، فبين الكتابة واللغة علاقة تفاعل مستمرة، حيث "تصبح الكتابة – في نصوص ديب - «فعل لغة» حقيقي" [6]، فالالتزام الحاصل في الكتابة هو التزام في اللغة باعتبارها أداة تميز وإبداع، أي أن "خيار الكتابة بتلك اللغة (...) يكشف عن «مسار» أدبي" [7]، نعتقد أنه يحول دلالة اغتراب ديب في اللغة الفرنسية إلى "عامل

1- Foued Laroussi, op.cit, p. 181
2- Jean Déjeux, op.cit, p. 176
3- Mohammed Dib, op.cit, p.191
4- Gauvin L., L'écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens, Karthala, Paris, 1997, p. 09
5- Touriya-Fili-Tullon, Identités et écritures contemporaines, « Acta Fabula », Numéro 6, volume 7, http://www.org/revue/document1703.php, Novembre-décembre 2006
6- Gauvin L., op.cit, p. 05
7- Ibid

"عامل طمأنينة" [1] بحكم مساهمة تلك اللغة – لغة البلد المستضيف – في إلغاء الحواجز التي تحول بين ذات الكاتب وذات الآخر وتخلق عقدة بين الإنسان والفن لتغدو "الكتابة هي المنتصرة" [2] في آخر الأمر.

فالالتزام الذي اختاره ديب في مختلف أعماله، وعبر عنه بجلاء في "سيمرغ" هو التزام لغة وكتابة بقدر ما هو التزام أفكار وقناعات، وهو 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" [3].

ومثلما توقفنا في المبحث السابق عند عنصر الغيرية على أساس أنه بناء تفاعلي بين هوية الكاتب وهوية 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 وإقصاء. ولم يبدع ديب في لغة غيره فحسب بل أحب تلك اللغة فتغنى بها تارة ووجّه إليها العتاب واللوم تارة أخرى، فبدت ذاته منفتحة على "غيريتها الخاصة" [4] ولم تشكل لغة المستعمر عامل انفصام لها.

وإذا بدت الغيرية متجسدة في "سيمرغ" عبر تأثير اللغة الفرنسية في ديب وتأثرها به بحيث تتولد ثنائية (ديب / اللغة الفرنسية) وتستمر في حركية قوامها

1- Touriya-Fili-Tullon, op.cit.

2- Amina Azza Bekkat, Littératures d'Afrique : langue française et rencontre de cultures, Université de Blida, p.12

3- K. Smaïl, « Le dernier des géants », In "El Waten", n°3777, Alger, 04 mai 2003, p. p. 05

4- Marc Gontard, op.cit.

انتقال اللغة بين "خضوع وسلطة يمتزجان بلا هوادة" [1]، فإنها تتجسد أيضا في كل ما عمد إلى إيراده من كلمات وعبارات تمت بصلة وثيقة إلى اللغة العربية، أو إلى معالم الثقافة الجزائرية على وجه التحديد، ويمكننا أن نحصي تلك الكلمات وفق الهيئة اللفظية التي جاءت عليها:

Ifriqiya (افريقيا)؛ Tfou (تفو)؛ Médina (مدينة)؛ Souks (سوق)؛ Frina (فرن صغير)؛ Minbar (منبر)؛ Oui sidi, bien sidi (نعم سيدي، مفهوم سيدي)؛ Salamalecs (سلام عليك)؛Bled (بلاد)؛ Mouna (منى)؛ Hicham (هشام)؛ Maâmar (معمر)؛ Ziani (زياني)؛ Ghaïtas (أبواق)؛ Ghrama (غرامة)*.

تحيل هذه الألفاظ والعبارات بصورة خاصة إلى عناصر لغة شفوية تتحدد داخل ثقافة شعبية جزائرية يطبعها التعدد والاختلاف. 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، واستحضار التحية المعهودة (سلام عليك) في الأوساط الشعبية، وكذا استعمال مقولة شعبية ارتبطت في ماضيها بصيغة قولية (نعم سيدي، مفهوم سيدي) تنم عن امتثال السواد الأعظم من الجزائريين لأوامر رؤساء الزوايا وأحزاب الطرقية الدينية. إلى جانب إيراد بعض ما له صلة بثقافة الأعراس (أبواق)، وثقافة التكافل الاجتماعي (غرامة)، وثقافة التمسك بالأسماء القديمة (هشام، معمر، زياني).

تحمل هذه الألفاظ المنثورة هنا وهناك على طول العمل الأدبي " دلالة الانتماء" [2] التي لا تتولد نتيجة مزج عفوي عند ديب للغتين مختلفتين بل تنشأ

1- رولون بارت، سلطة اللغة، ترجمة محمد سبيلا وعبد 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

2- يوسف الأطرش، م.س، ص. 286

وتتولد – على غرار ما قلناه في مدخل هذا البحث – من "لغة مرحلية تتخذ فيها اللغةُ العربية اللغةَ الفرنسية مسكنا لها بشكل طرسي، كما تتحت اللغةُ الفرنسية اللغة العربية، مع ما في العملية من موضع لا يقبل الترجمة وهو ما يوافق مواطن تعميق غيرية مزدوجة تقوم عليها الذات" [1].

تتجسد الغيرية أيضا في " سيمرغ " عبر ما نلمسه من استعمال مكثف لألفاظ وعبارات تابعة للغات أجنبية تتصدرها الانجليزية لتليها الألمانية واللاتينية والفنلندية. ويدل ذلك التكثيف اللغوي من جملة ما قد يدل على تفتح ديب على ثقافات العالم ولغاته، هو الذي عاش في بلدان كثيرة كألمانيا وبولونيا وتشيكوسلوفاكيا وكذا الولايات المتحدة الأمريكية وفنلندا، مما سمح له بالاحتكاك عن قرب بالوسطين الأوروبي والأمريكي واكتساب نظرة عامة عن نظام حياة شعوب تلك البلدان، وهي 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" [2] بل تؤكد حقيقة إيمان ديب الراسخ بقدسية الكتابة الأديبة التي نعتقد – على غرار ما تؤكد أمينة عزة بكات – أنها " ليست موضعا لإظهار الهوية إنما موضع جليل للالتقاء مع الغيرية" [3]، فاختيار ديب للغة الآخر هو قبول ذلك الآخر و" تأكيد للغير بأننا في حاجة إلى كلامهم" [4].

كل 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 الكتابة في دلالتها الرمزية الحداثية

1- Marc Gontard, op.cit.
2- 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
3- Amina Azza Bekkat, op.cit, p. 13
4- Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p. 14

"شكل من أشكال المساءلة" [1] أو بالأحرى "فن صياغة الأسئلة لا فن الإجابة عنها أو حلها" [2]، وهو ما حمل فؤاد لعروسي إلى التأكيد على أن جمال أعمال ديب " لا يكمن في مواجهتها للتغيير بل في تموقعها أمام الأحداث " [3]، أي أن نصوص ديب "جواب يتكشف انطلاقا من السؤال لأن (طبيعة السؤال تكمن في كونه يفتح أفق الممكن ويبقيه مفتوحا)" [4]، وقد وجدنا في " سيمرغ " أنموذجا حيا عن مساءلة دائمة لكل وحول كل ما هو كتابة وإبداع وذات إنسانية.

يجدر بنا أن نقول في النهاية إن ما استوقفنا في "سيمرغ " من دلالات محيلة إلى ماهية الكتابة ووظيفتها لا تخرج في سياقها العام عما سطره ديب في أعماله السابقة من مبادئ قائمة على اتخاذ الأدب وسيلة "لبلوغ الحقيقة وتحقيق الحرية" [5] عبر ما بدا وثيق الصلة بفكرتي المغامرة والالتزام الحداثيتين، 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 وللَحِق التهديد بالإنسانية جمعاء" [8]، ويمكن إلحاق ذلك الرد إلى جملة الردود التي نظر من خلالها إلى الكتابة في "سيمرغ" على أنها وسيلة صمود ناجعة أمام التيارات

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, op.cit, p. 188

4- آمنة بلعلى، « نحو بديل تأويلي لنقد الشعر»، مجلة "الخطاب"، العدد 02، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ماي 2007، ص. 42

5- Nadine Toursel et Jacques Vassivière, Littérature: textes théoriques et critiques, Armand Colin, France, 2004, p. 268

6- Souheil Dib, «Le devoir d'écriture», In "Le Quotidien d'Oran", n°2531, Algérie, Dimanche 04 mai 2003, p. 12

7- Saint-John Kauss, op.cit.

8- Nadine Toursel et Jacques Vassivière, op.cit, p. 259

الفكرية المعاصرة المتطرفة المستهدفة لمشروع الإنسانية والملغية للأدب كأسمى وسيلة لنقل "تجربة عريقة وفريدة" [1] من إنسان لآخر.

أما وقد فسح لنا المجال لأن نستنتج بأن ديب لم يزد أن كرس في "سيمرغ "أفكارا خاصة بالكتابة من حيث هي نشاط وخطاب وهي الأفكار التي تجعل الأدب حصانة للأديب من كل تطرف يطال الإنسان ويمس ذاته ويهدد حريته ويدنس لغته وأدبه، 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 ولا 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 والواقع:

لمسنا حديث ديب المسهب عن طفولته باعتبارها أول معلم لسيرة ذاتية قلما حدّث عنها القراء بتلك الصورة في كتبه السابقة. ورغم ما يبدو على ذلك الحديث من واقعية وجدية في ذكر وسرد بعض مشاهد طفولة أقل ما قال عنها إنها منقوصة إلا أننا نلمس، بالمقابل، التحاما وثيقا لتلك الحقيقة بخيال مقصود أو " بنفحات من الخيال " [2] على حد تعبير رولون بارت. فكأنه برجوعه إلى الطور

1- Ibid.
2- Eric Marty, Roland Barthes, op.cit, p. 695

الطور الأول من حياته يقترب من "أناه الشخصية" [1] لكنه وهو يفتح نصوصه على الذات فإنه يكسي عمله "صبغة الخيال على الأنا وينتزع الأنا من الواقع" [2]، وهو ما من شأنه أن يغالط القارئ ويوهمه بحقيقة ما يطلعه عليه النص، ذلك أن "النص البيوغرافي وجه من أوجه القراءة" [3] إلى جانب كونه "هجينا يتم حشوه بشظايا السيرة الذاتية للكاتب" [4].

تعد تلك المغالطة سمة من سمات الكتابة ما بعد الحداثية التي تستند إلى مبدأ موضوعي ينص على أن "كل ما هو سيرة ذاتية أدب وكل ما هو أدب سيرة ذاتية" [5]. ونلمس ترسيخا لهذا المبدأ عند ديب في كل ما عمد لإيراده عبر مختلف نصوص "سيمرغ" من مضامين وشخصيات تمت بصلة إلى واقعه وشخصيته هو، مما يضفي إحساسا لدى القارئ بأن ثمة "مساواة في الاسم بين المؤلف والراوي المعبر عنه بضمير المتكلم والشخصية، لكن المؤلف والشخصية لا يشكلان وحدة ولا أنا أعلى. فتكوّن الذات يكون شبيها بخيمة مرتحلة، أي أنه أنا بالمعنى اللاكاني (Lacanien) للكلمة إذ لا يمكن تثبيته بصفة نهائية" [6].

ويبلغ 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 والنهائي، حيث استبعد أن يكتب الكاتب سيرته الذاتية، فقال مشيرا إلى مصدر المقولة: "عن ماكس فريش في

1- 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

2- Ibid, p. 31

3- Ibid, p. 24

4- Ibid.

5- Ibid, p. 23

6- Ibid, p. 18

*- وردت المقولة في نهاية نص" سياجات المعنى(II)" وفي نهاية القسم الثاني من الكتاب.

ستيلر(Stiller): "يمكننا رواية كل شيء باستثناء حياتنا الحقيقية" [1]. فالكاتب من منطلق ديب "يكتب حياته بتعميق المسافة الفاصلة بينه وبين ذاته وتحرير المتخيل من مربطه" [2]، مما يجعل سيرته الذاتية تكتسب شرعيتها في فضاء من "السرد والكتابة" [3] وهو فضاء لا يستوجب "الإتيان بأي حقيقة أو مصداقية (جدية) موضوعية إنما ينبغي الإتيان باحتمالات ومحاولات واقتراحات حول الحقيقة المصداقية / الجدية داخل مسار خطابي" [4]، وتستلزم هذه التقابلات الأخيرة تكاملا بين الصدق والكذب في العمل ما بعد الحداثي بصورة خاصة، وهو ما عبر عنه دوبرفسكي (Doubrovsky) في روايته "الكتاب المهشم "(Le livre brisé) إذ يقول: "حتى عندما نريد أن نقول الحقيقة فإننا نكتب بصفة كاذبة، ونقرأ بصفة كاذبة" [5]، وهو ما عبر عنه بصيغة أخرى في قوله: "رواية حياتنا معناها دائما الحياة رأسا على عقب" [6]. أما بارت فيجعل من غياب وحدة الكاتب عاملا في تهشيم نصه وتهشيم سيرته الذاتية إذ يقول في مقدمة كتابه "صاد، فورييه، لويولا" (Sade, Fourier, Loyola) الصادر عن دار لوسوي (Le Seuil) عام 1971: "ليس للمؤلف الآتي من نصه والذاهب إلى حياتنا وحدة" [7].

تزول الحدود الفاصلة بين المتخيل والواقع – فيما يبدو لأول وهلة معطى واقعيا عند ديب– فيتحقق ما يشبه "الانعكاس الذاتي" [8]، وآية ذلك في "سيمرغ " "سيمرغ " مشاهد من حياة الكاتب تعكس بداية "سيرة ذاتية ملتبسة " [9] – على

1- Simorgh, p. 224
2- Frank Évrard et Éric Tenet, op.cit, p. 108
3- Alfonso de Toro, op.cit, p. 18
4– Ibid.
5- Ibid, p. 30
6– Ibid.
7- Frank Évrard et Éric Tenet, op.cit., p.106
8– إيهاب حسن، «تجاوز ما بعد الحداثة– أو التفاعل المفتوح بين المحلي والعالمي»، ترجمة محمد سمير عبد السلام، مجلة "الكلمة"، العدد 10، أكتوبر 2007، ص. 05
9– م.ن، ص. 05

على حد تعبير إيهاب حسن* - مفكَّكة ومفكِّكة لماض مغالط، كما تشكل منعطفا آخر يسلكه الكاتب في رحلة البحث عن الحقيقة العميقة الراسخة في الخيال.

يمكننا أن نستنتج إذن أنه حصلت في "سيمرغ " عملية رصد واقع الكاتب لكن العملية جاءت مصحوبة "بإمكانية تخييل (ذلك الواقع) من داخل علاماته الخاصة" [1]، وذلك مظهر شكلي يحمل دلالة "علاقة الفن المعقدة بالحياة" [2] التي التي تجسدت في الكتابة ما بعد الحداثية.

- **جدل القراءة والكتابة:**

إلى جانب المصالحة الحاصلة بين المتخيل والواقع يلحظ القارئ انتقالا لديب في نصوص عمله من وضعية كاتب إلى وضعية قارئ، والعكس صحيح، وإسهابه في الحديث عن فعلي الكتابة والقراءة كنشاطين متداخلين تداخلا عضويا. فبين ما سبق وأن عبر عنه في كتابه "تلمسان أو أماكن الكتابة" بقوله: "ممارساتي الكتابية (Mes exercices d'écriture)" [3] وبين ما ضمنه في عمله من فصول قراءة متعددة ومتنوعة تطال مؤلفاته ومؤلفات غيره من الأدباء والفنانين، بين ذلك التمثيل المضاعف لفعلي الكتابة والقراءة يستشف القارئ

---

*- ناقد ومفكر أمريكي من أصل مصري، يعد من أهم المنظرين الأوائل لاتجاه ما بعد الحداثة في الأدب والثقافة. من أهم مؤلفاته: "أدب الصمت"(1967)؛ "الأدب الأمريكي المعاصر"(1973)؛ "التحول ما بعد الحداثي"(1987)؛ و"بين النسر والشمس- حول آثار اليابان"(1996)؛ (ينظر إلى المرجع السابق، ص. 11).

1- محمد سمير عبد السلام، مطاردة الفراغ ... قراءة فيما بعد الحداثة وما بعدها والملامح الروائية، http://www.assuaal.com ، 16 مارس 2006

2- م ن

3- Mohammed Dib, Tlemcen ou les lieux de l'écriture, p.47

"أدبية" [1] مصحوبة بأدبية واصفة (Méta- littérature) على حد تعبير رولون بارت، وتتجسد في "كل الكتابات التي يستودع فيها كاتب ما مخططاته ومشاريعه ومشاغله بخصوص العمل المراد كتابته" [2].

ويمكننا أن نرصد ثلاثة مظاهر "للحدث النقدي المصنوع" [3] في "سيمرغ"، فهو أولا ممارسة نظرية للإبداع والنقد، وهو ثانيا نقد للإبداع وهو ثالثا ميتانص. ولا بأس أن نشير إلى عينات من مجموع تلك المظاهر التي تؤكد تمتع ديب "بثقافة الأدب والنقد" [4] التي قلما تجتمع عند الكاتب الواحد:

يخوض ديب، من خلال نصوص كثيرة، في العملية الإبداعية ويبدو فيها شارحا لسر الإبداع الأدبي من متاهة منجرّة عن الإلهام وصعوبة متأتية عن التحكم في اللغة، أما متاهة الإلهام فتبدأ في نظره من لحظة تلقي الكاتب لوحي الكلمات وولوجه عالم الممكن والمستحيل وصولا إلى لحظة التردد ومرحلة 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 " [5].

أما صعوبة التحكم في اللغة فهي ما يشكل خط الفيصل بين كبار الكتاب وصغارهم، ذلك أن زحزحة اللغة عن كيانها الأصلي هو ما يحدد عمل المبدع، ويجعله متميزا، ولا يحقق تلك الزحزحة سوى من بسط سيطرته الكاملة على اللغة، لأن اللغة الإبداعية "ليست ملكا لمن يداعبها بل ملك لمن

1– عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004، ص. 101

2- Roland Barthes, La préparation du roman I et II, cours et séminaires au Collège de France (1978-1979- et 1979-1980), p. 185

3 – عبد السلام المسدي، م.س، ص. 305

4– م.ن، ص. 349

5- Simorgh, p. 97

يقهرها" [1]، فكلما كانت اللغة عامل سلطة وارتياح عند مستعملها كان ذلك عاملا هاما في رقي كتابته وعلو شأنه ككاتب، ونلمس كل هذا البعد النظري لعملية الإبداع في قوله:" عندما نقرأ لكبار الكتاب ينتابنا إحساس غامض بأنهم يحتلون فضاء اللغة بكامله وبأنهم يتحركون فيه بكل حرية، طولا وعرضا، وبأن اللغة في كافة أبعادها تبدو مكيفة وفق معاييرهم، وعلى عكس ذلك يبدو من هم أقل شأنا منهم منزعجين في نفس اللغة" [2].

وإلى جانب خوض ديب في العملية الإبداعية يقدم أسسا نظرية يشترط توفرها في الناقد الحقيقي، فيقول ملحا على عنصري الثقافة والفضول:" ثمة أناس لن يصبحوا أبدا نقادا، فلبلوغ ذلك ينبغي توفر قدر ضئيل من الثقافة وحد أدنى من الفضول" [3].

ما يفهم من هذا القول هو أن الثقافة والفضول عاملان ينبغي توفرهما لدى كل من يود أن يكون ناقدا، وهما عاملان لصيقان بفعل القراءة لا يتحددان إلا عند من امتلك – بفعل الممارسة – قدرة على "إعادة تأسيس النص (المقروء) وكتابته" [4]، وهو ما يكسب القارئ مع مرور الوقت رصيدا معرفيا على صعيدي الإبداع والنقد، ويتجلى فعل القراءة الواعية أول ما يتجلى في "حركية العين" [5] – على حد تعبير ميشيل دوسرتو (Michel de Certeau) – التي تتكيف تدريجيا مع النص المقروء تكيفا يجعل صاحبها يُقدم – يقول ديب في "الشجرة ذات القيل" – على "رحلة منظمة أو على رحلة قد لا تكون منظمة

1– وردت هذه المقولة في عنوان كتاب لكاتب ياسين نشر مؤخرا، ولمزيد 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 –Ibid, p.94

4- Frank Évrard et Éric Tenet, op.cit, p.71.

5- Michel de Certeau, L'invention du quotidien, Arts de faire, p. 253

بالضرورة" [1]، وهي رحلة تستوجب عليه الاستعانة– في جميع الأحوال – بأدوات إجرائية وتوظيف آليات معرفية يسعى بواسطتها لاستكشاف ما هو مكنون داخل النص أو العمل الأدبي الموضوع قيد الدراسة وكذا البحث عن " مستودع الدلالة " [2] فيه.

وتشكل 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 (...)" [3]. وإلى معيار اللغة النقدية يضيف مبدأ "الوعي النقدي" [4] – 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 ورديء القول انطلاقا من قراءة سيئة" [5]، فالقراءة وفق هذا الطرح تكون واعية ومسؤولة بقدر حريتها وعظم المتعة المنجرة عنها.

وتصادفنا نصوص أخرى كثيرة هي بمثابة نصوص نقدية راح ديب يمارس فيها ومن خلالها عملية النقد على أعمال أدبية وأدباء، مثل ما مر معنا في الفصل الأول مع سوفوكليس وبابادیامنتیس، مثل ما هو الحال مع أدباء آخرين من مختلف الأوطان والعصور، 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 والذي كان

1- Mohammed Dib, L'arbre à dires, p.199
2- Michel de Certeau, op.cit., p. 248
3- Simorgh, p.191
4- Roland Barthes, Le bruissement de la langue, p. 34
5- Mohammed Dib, op.cit, p.73

التاريخ بالنسبة إليه أسطورة العصور (Légende des siècles)، والذي أصبحت ريشته في خدمة الجمهورية لما أخذت الريح تندفع بجدية. التأخر في استدراك الأمر أحسن من تضييعه" [1]، فيبدو في حكمه النقدي هذا معيدا لحقيقة تغير الاتجاه السياسي في أعمال هيجو وفق صيغة الالتزام القائلة بأن " الآداب تصنع هي أيضا أزمنتها" [2] والتي آمن بها هو أيضا.

أما الميتانص الذي لمسناه أكثر في النصين الأخيرين من "سيمرغ" فإنه ينم – كما سبق وأن 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" [3] هي ممارسة القراءة التي موضوعها الكتابة.

لم يكن هدفنا من استحضار مجموع العينات السابقة هو مجرد استعراض ما فيها من دلالات مؤكدة على تمتع ديب بالذائقة الأدبية" [4] النابعة في أصلها من فكرة المغامرة والالتزام الحداثيتين- التي سبق وأن خضنا فيهما في مقدمة هذا البحث – والتي يتحدد الأدب والنقد بموجبهما على أنهما معاناة ومسؤولية على خلاف التصور ما بعد الحداثي الذي لا مجال فيه للمسؤولية ولا 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، والقارئ المكتوب له، والناقد الذي هو في آن واحد مكتوب له وكاتب عما هو مكتوب له" [5]، أي أنه نص "يمتزج فيه الخطاب الأدبي بالخطاب النقدي" [6] خالقا قارئا ومبدعا في الوقت نفسه لا تفصلهما فوارق. وهي

1- Mohammed Dib, op.cit, p.195

2- Jean Déjeux, op.cit, p. 171

3- آمنة بلعلى، م.س، ص. 43

4 – عبد السلام المسدي، م.س، ص. 350

5 – م.ن، ص. 25

6- Claudine Potvin, " L'esthétique et le détail dans « Nous Parlerons comme en écrit »", in"Voix et images", n°40, France, automne 1988, p. 40

وهي خاصية من الخواص الشكلية للكتابة ما بعد الحداثية التي تقوم على " تكسير الحد بين الإبداع والنقد" [1]، فيتملكنا إحساس ونحن نقرأ "سيمرغ" بأن " التمييز القائم بين الكتابة والقراءة ينمحي" [2] شيئا فشيئا لتغدو القراءة التي يمارسها ديب هي أيضا " كتابة ومنتوج من منتوجات النص لا مجرد عملية استهلاك" [3] 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» [4] ومن شأن هذه الميزة أن تحول النص إلى أداة " لحفر أسئلة أساسية" [5] يكون مجال إعادة صياغتها والإجابة عنها عند عند القارئ المؤول ممكنا ومفتوحا.

- **النص الفسيفساء:**

إن ما لمسناه إلى حد الآن في "سيمرغ" هو "ضبابية الحدود والفواصل" [6] التي يقوم عليها الواقع والمتخيل ويتميز على أساسها فعل الكتابة عن فعل القراءة. وسبق وأن لاحظنا تشظيا للدلالة على مستوى النصوص بدئا بالنص الإطار. ولا نكاد نعثر على نص يحمل في ثناياه إشارة إلى نص آخر سبقه ولا حتى عنوانا يحيل إلى عنوان آخر، فكل نص وكل عنوان يقود إلى "مسلك مضلل" [7] يرغم القارئ على التوقف في كل مرة بحثا عن العلاقة المفترضة بين

1- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ص. 78

2- Anne- Marie Boisvert, « Littérature électronique et hypertexte », In " La revue des ressources", jeudi 24 octobre 2002, p. 03

3- Ibid.

4- André Akoun, Les formes nouvelles de la critique, p. 93

5- Jean Déjeux, op.cit, p. 179

6- سليمان الديراني، م.س

7- Claudine Potvin, op.cit, p. 42

حدث وآخر أو شخصية وأخرى: يفتتح العمل على حكاية الطيور المرتحلة بحثا عن ملكها السيمرغ ("سيمرغ")، ليليه بعد ذلك مشهد وقوف ديب على آثار بلده الجزائر وآثار أمريكا ("مدن زرقاء ميتة")، ليليه حديث الراوي عن العنصرية ("زوج جهنمي")، ثم يأتي بعد ذلك سرد لظروف عمل كناس أسود مغترب ووصف للحالة النفسية لغريبة تائهة ("الزائرة التائهة")، ويدخلنا العمل بعد ذلك في صفحات أقرب ما تكون إلى اليوميات ("سياجات المعنى I")، ودون سابق إشعار يقدم الكاتب ملاحظات في قالب صبياني حول بواكير اللغة الصبيانية ("كيف يصدر الكلام عن الأطفال")، ويستعيد ديب بعد ذلك أسلوبه التحليلي حيث يقف عند مسألة العولمة وأضرارها الوخيمة ("عولمة، شمولية، ولكن أيضا؟")، ويليه حوار الراوي مع شخص يرمز للشر ("الدليل")، ويسترجع ديب بعد ذلك ذكرياته في المدرسة كتلميذ ثم كمعلم ("طفولة منقوصة")، لينقلنا بعد ذلك إلى عوالم الحلم والفن والرمز ("اللون الأسوأ")، ثم يضعنا إزاء مواقف يطبعها العبث والسخرية ("فينكس كسول في ست عشرة وقفة")، ليتبعه مشهد امرأة تتابع باهتمام صورة رجل وهو يأكل ("أوبرات هزلية")، وفي أسلوب ساخر يندد ديب بعد ذلك بأضرار الاستنساخ ("مستنسخي إذا ما متّ")، لتليه قصة الطفلة منى – الواردة في صيغة حوار – المصرة على مصاحبة قاتل عائلتها ("منى")، وتعود اليوميات بعد ذلك ("سياجات المعنى II")، ثم يعود الراوي إلى أسلوب القصة حيث يروي لنا ظروف وملابسات وفاة الشخصية الأسطورية أوديب ("سموّ أوديب")، وآخر ما يختم به ديب عمله حديث عن الأديب الإغريقي المحدث بابادياماتيس وإشادة بأعماله ("بابادياماتيس").

يوضح لنا هذا الوصف مقدار اعتماد ديب في عمله على "الإلصاق والتشظي كإجرائين يفضلهما الأدب ما بعد الحداثي" [1]، فلا علاقة مباشرة بين نصوص "سيمرغ" بعضها البعض، لذا يصلح أن نسمي العمل في كليته "النص /الفسيفساء (Le texte / Puzzle)" [2]. ويصلح أن نطلق على الكتابة المتأتية عن

1- Marc Gontard, op.cit.

2- Claudine Potvin, op.cit, p. 42.

تطبيق ذلك النص عبارة "الكتابة المفتوقة (écriture décousue)" [1]، وبين تلك الكتابة وذلك النص جدلية يظهر أثرها في "عملية تحويل النص وتفجيره لتقليب المعنى وإرجاعه إلى أصله" [2] لكن كتابة ديب ليست هي من يبحث عن الأصل، حسب تصور دريدا، إنما "الكتابة الجامعة (L'archi-écriture)، أي القراءة التي تضم الكتابة" [3] والتي يمارسها القارئ واضعا نصب عينيه النص " كلغة في علاقتها مع الخطاب الذي يشغّلها" [4]، لذا ستكون مساعيه في إعادة إلصاق شظايا الخطاب المتناثرة نشاطا إبداعيا لا يقل شأنا عن الممارسة الإبداعية.

يعد نص "سياجات المعنى" – كما قلنا آنفا – أطول نصوص "سيمرغ"، ويشكل النموذج الأصلح في اعتقادنا "للنص المشتغل وفق إجراء التشظي وعملية التشتيت" [5] فنلاحظ في هذا النص الفسيفساء خليطا من نصوص صغيرة تتباين مواضيعها التي لا تقتصر على الأدب وحده بل "تمتد لتشمل لغة الحديث ولغة الصحافة والاقتصاد والسياسة، ... " [6] فيقترب النص في جانبه هذا من إحدى خصائص ما بعد الحداثة التي "تنظر إلى الإبداع الإنساني نظرة واحدة" [7] على أساس اندراج مواضيعه وميادينه ضمن " نظام إشاري واحد هو الذي صار يعرف حاليا بسيميائية الثقافة" [8]. فالنص الفسيفساء لأنه نص الحياة، على حد تعبير بارت*، فهو يفكك الواقع اليومي عبر نصوص صغيرة.

1- Claudine Potvin, op.cit, p. 43.

2- Mourad Yelles, op.cit, p. 15

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- حامد أبو أحمد، نظريات ما بعد الحداثة، www.althakerah.net.، 16 مارس 2008

7- م ن

8- م ن

*– ينظر إلى التمهيد.

قد يكون دافع ديب في الاعتماد على التشظي في عمله هو الحرص على "كتابة البدايات دون النهايات" [1]، علما أن "أساس تكوّن العمل هو ما يقع خارج النص" [2]، فالفوضى التي تبدو ميزة أساسية في نصوص "سيمرغ " والتي تعني ظاهريا "غياب النسق وتلاشي البنية" [3] هي ما يحدد انفتاح النص أو عدم انفتاحه، والانفتاح بالمعنى الذي يعطيه دريدا للكلمة يفضي إلى "لعبة" [4]عند الكاتب أو القارئ على حد سواء. فأما الكاتب فيتلاعب ببنية نصه الإبداعي، أما القارئ فيفكك ويبني بنية النص المقروء، ومن هذا المنطلق يمكن أن نقول مستنتجين إن تكوّن نص ديب هو ما يشكل عقدة فيه.

وما دمنا بصدد الحديث عن تكوّن النص في "سيمرغ" فعلينا أن نشير إلى مقدار استخدام التناص كآلية مظهرة "للنصية" (Textualité) التي تطبع الكتابة" [5] عند ديب، فنراه يكثر من استعمال المقولات التي لا يعلّق عليها في الغالب لتصبح "علامة من علامات اضطراب النص" [6] لكنها في الوقت ذاته علامة دالة على دخول "يد ثانية (Seconde main)" [7] في تكوين النص، وهو ما ما عبر عنه ديب بصفة نظرية في قوله: "من المقولة المجردة من سياقها نوسع مجال رؤيتنا ونضيّق مجال رؤية صاحب المقولة" [8]، فتجسد المقولة كإجراء نصي "العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا" [9]، مما قد يحدث تتابعا في الدلالة بين الخطابين أو خرقا لها. لكن الأهم من كل ذلك هو الدور الذي تحتله المقولة في

1– Eric Marty, op.cit, p. 671

2- Ibid.

3- محمد الجابلي، العرب والعولمة: حجاب العقل وفوضى الجسد، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008

4- Lucie Guillemette et Josiane Cossette, op.cit.

5- Ibid.

6- Marc Gontard, op.cit.

7- Ibid.

8- Simorgh, p. 187

9- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص. 52

البحث عن "تقنية جديدة في السرد" [1] لتكون بديلا عما اعتمده ديب في أعماله السابقة.

ويأتي الميتانص كعلاقة نصية أخرى قائمة على مبدأ التعليق، حيث يستحضر ديب في نصوصه نصوصا أخرى لغيره فيتعهدها بالقراءة والتعليق لتغدو النصوص الأولى فضاء "للكشف عن النقاط العمياء في النصوص السابقة" [2]، فيكشف ديب على سبيل المثال عن الحقيقة الصوفية التي يفترض أن تعلق بشخصية أوديب في آخر أعمال سوفوكليس المسرحية، كما يسعى لإظهار آلية المعنى المسكوت عنه، أو "المغطّى عليه" [3] ،على حد تعبير عبد السلام المسدي، المسدي، في أعمال باباديامنتيس باعتبار ما تلعبه من دور في إضفاء صفة التميّز على أعماله في علاقتها مع سائر الأعمال الأدبية الأخرى لمعاصريه ولمن جاؤوا قبله وبعده. 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" [4] – لاكتشاف باباديامنتيس الإنسان واستكشاف أدبه. ولعل الرسالة التي جاءت في نهاية الكتاب كفيلة لإظهار هذا المسعى: "لم يعبث الدهر به بل بأولئك الذين مازالوا يجهلونه إلى حد اليوم" [5].

إلى جانب المقولة والميتانص يقترب "سيمرغ " من النص ما بعد الحداثي من حيث استخدامه لأساليب "المحاكاة التهكمية والمعارضة" [6]، 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

1- Naget Khadda, op.cit, p. 187

2- خميسي بوغرارة، م س

3– عبد السلام المسدي، م س، ص. 302

4– حميد لحمداني، م س، ص. 14

5- Mohammed Dib, op.cit, p. 247

6- حامد أبو أحمد، م.س

ما يبعث فيها على الجدية بقاموس لغوي فظ (الشمس اللعينة، اللعنة عليّ، الرحلة اللعينة، تبّا، أترغبون في المزاح، ...)، كما راح يخلق في نفس النص "عالما تتصادم فيه الصوفية الدينية والتكنولوجية الحديثة" [1]. فالمفارقة هي ما يولد السخرية في نص ديب كاشفة عن "«القوى المتحاربة» التي تعمل داخله" [2]، فعلى صعيد المضمون ينخرط تصور الكاتب إلى حركة الانبعاث الفكرية التي ترى في الماضي عاملا في إنقاذ حاضر الإنسانية ومستقبلها، أما على صعيد الشكل فيشكل لجوء الكاتب إلى "الجمع والمزاوجة بين أنساق حديثة وأخرى قديمة" [3] – كتقنية شكلية ما بعد حداثية – رفضا لما كان عليه الحال في الفترة الحديثة من هيمنة "للأساليب المغلقة" [4] التي كانت إحدى عوامل إقصاء الجمهور العريض العريض من ممارسة الإبداع الذي لم يكن حكرا سوى على النخبة.

إن ما يؤكد كذلك فرضية كون عمل ديب نص فسيفساء قائم على نظام من التشظي هو لجوؤه إلى استعمال علامات شكلية مميزة كالخط المائل (L'italique) والأرقام التعدادية لفصل النصوص عن بعضها البعض، فهي كلها علامات تصلح في أن تكون بمثابة "علامات وقف مميزة للنص المتشظي" [5] على على حد تعبير مارك غونتار. أما البياض الذي كثر استعماله أيضا في العمل فيصلح في اعتقادنا أن يحدد فضاء عدم التعيين أو فضاء كل ما هو خفي أو "مسكوت عنه " على حد قول ديب.

تنم كل مظاهر التشظي التي أثبتنا وجودها في نص ديب عن كتابة أقرب ما تكون إلى الكتابة ما بعد الحداثية في "اهتمامها الكثير بالشكل

1- ألان تورين، في الحداثة وما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد، www.althakerah.net ، 16 مارس 2008

2- خميسي بوغرارة، م.س

3- حامد أبو أحمد، م.س

4- م ن

5- Marc Gontard, op.cit

والحيل الشكلية وفي إدمانها على التورية" [1] من حيث إيهامها بعكس ما هو في الأصل، فيتحقق تفكك العمل على أساس كون النص الذي يشكل دعامة - فيه وله – قد "فَكك نفسه بنفسه" [2] يقول جاي هيليس ميللر*، وهي الصيغة الشكلية التي تجعله " امتدادا من الإمكانيات" [3] والتي تلزم القارئ وفق تصور دريدا اتباع "«التأجيل» والشك اللامنتهي" [4] وهو يحاول جمع شظايا النص والبحث عما خفي من دلالاته.

- **النص الهجين:**

يأتي التهجين ليعضد ميزة التشظي التي قلنا إنها تطبع نص ديب، فتستوقفنا في العمل أربعة أجناس يمكن توزيعها وفق خانات الجدول الآتي:

الجنس / النص	مقال	قصة	حكاية	سيرة ذاتية
سيمرغ			+	
مدن زرقاء ميتة	+	+		
زوج جهنمي	+			
الزائرة التائهة		+		
سياجات المعنى (I) (II)	+	+		+
كيف يصدر الكلام عن الأطفال		+		
عولمة، شمولية، ولكن أيضا؟	+			
الدليل		+		
طفولة منقوصة				+

1- خميسي بوغرارة، م. س

2- م ن

*– ينظر إلى التمهيد.

3- خميسي بوغرارة، م.س

4- م ن

اللون الأسوأ	+			
فينكس كسول في ست عشرة وقفة		+		
أوبرات هزلية		+		
مستنسخي إذا ما متّ	+			
منى		+		
سموّ أوديب	+		+	
بابادیامنتیس	+			
المجموع				
16	08	08	02	02

دون أن نزعم أن ثمة حتمية في "انتساب النص إلى جنسه" [1] وعملا بمبدأ قابلية انتساب النص إلى أكثر من جنس، يمكننا أن نعتمد على نتائج الجدول المرسوم أعلاه والتي تكشف عن توزع مضطرب للأجناس في نصوص "سيمرغ"، حيث تحتل القصة والمقال موضع الصدارة لتليهما – وبنسبة أضعف – الحكاية والسيرة الذاتية. لكن النص الذي يبدو أكثر استيعابا لكل تلك الأجناس هو نص "سياجات المعنى"، فإلى جانب اشتغاله وفق إجراء التشظي – كما أكدنا ذلك سابقا – فإنه يجسد بجلاء "تحولا أجناسيا" [2] مستمرا من شأنه أن "يمس الوحدة الجنسية" [3] للعمل في كليته.

وجدير أن نشير هاهنا إلى احتواء أعمال أخرى لديب على نص كهذا تتداخل فيه الأجناس الأدبية وغير 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 ذات القيل" (1998)، ومجموع

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, op.cit.

4- Mohammed Dib, L'arbre à dires, p.189

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 وتجسيد ديب فيها للمبدأ ما بعد الحداثي القاضي بتجاوز مبدأ "النقاء الجنسي" [4] الذي تميزت به الأعمال الحداثية.

نعتقد أن التهجين الذي كرس أكثر في "سيمرغ" و"لايزة" أداة شكلية وظفها الكاتب قصد تمديد بساط الكتابة الذي لا ينتهي – على حد قول جيريمي هوترن (Jeremy Huthern) في معرض حديثه عن دلالة التفكيكية عند دريدا – فهو "بساط لا ينتهي ولا ينكشف للعيان طرفه الآخر أبدا" [5]، وهو ما من شأنه أن يجعل العملين أكثر إثارة وتميزا، فالتهجين هو ما يسمح، في نظر جان ماري شيفر، بإطلاق صفة العظمة؛ ذلك أن النصوص لا تقاس عظمتها "بغياب سمات أجناسية فيها، بل – بالعكس – بتعددها الأقصى" [6]. إن تداخل الأجناس في " سيمرغ " هو إذن ما يفتح المجال للتساؤل عن الهوية الأجناسية للعمل بقدر ما تم التساؤل سابقا عن دلالة الكتابة في ذات العمل؟

إن ما يمكن أن يشكل بداية تفكير يسعى للإجابة عن ذلك السؤال الشائك هو المنظور الذي يفترض أن يكون ديب قد اختاره لتأليف عمله، فيبدو وكأننا إزاء "سلسلة من «مشاهد حياة»" [7] متناثرة هنا وهناك عبر خطاب متشظ متشظ دائم التفكك والتحول، لكننا ونحن نلتقط تلك الشظايا التي "يعتنق

1- Mohammed Dib, Laëzza, p. 95

2- Naget Khadda, Mohammed Dib- op.cit, p. 161

3– Ibid, p. 152

4- Marc Gontard, op.cit.

5- خميسي بوغرارة، م.س

6– جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس، ترجمة عبد العزيز شبيل، ص. 158

7- Naget Khadda, op.cit, p. 152

فيها ديب كل الأجناس ويزيل حدودها ويعيد توزيع شفراتها ويخصبها بلقاح الأشكال السلفية" [1] فإننا نحس أن في "مزاوجة الأجناس أو تجاهلها – على حد قول جيرار جينيت – جنسا" [2] في حد ذاته، والمنطلق يكون من النص الإطار الذي أراده ديب حكاية متبوعة بمقال يؤطرها، ويتواصل مسار العمل في تراوحه بين القصة التي تبدو سليلة الحكاية والمقال 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" [3]، فنصبح كأننا إزاء عالم ترويه القصص التأملية، وما النموذج الذي افترضناه للوصول إلى هذه النصية الجامعة سوى " نموذج قراءة " [4] " يقوم على مبدأ كون "الجنس ينتمي إلى حقل مقولات القراءة ويبنين نمطا للقراءة" [5]، أي أنه على القارئ أن يكترث "بالنص الذي لا يعبأ بالأجناس" [6] وهو وهو ما يحمله على وضع العناصر المتشظية لنص ديب تحت مجهر التحليل.

أما وقد تتبعنا السمات الشكلية للكتابة في "سيمرغ " فقد آن لنا أن ننحو منحى جان ديجو في تأكيده على أن "محمد ديب هو تقريبا الوحيد الذي جدد كتابته من بين الكتاب المغاربة" [7]، وقد كان للكتابة الروائية التي اختص فيها أكثر من أي كاتب آخر في الساحة الأدبية الجزائرية، بالغ تأثير على مشواره الإبداعي الطويل ويبرز ذلك التأثير في "سيمرغ" باعتبار ما فيه من عناصر توحي بعادة اكتسبها الكاتب جراء بسط مستمر لأفكاره على مساحة إبداعية

1- Naget Khadda, « Mohammed Dib ou la parole originelle », In "Le Quotidien d'Oran", n°2531, Algérie, dimanche 04/05/2003, p. 12

2- Gérard Genette, Introduction à L'architexte, p. 88

3- Naget Khadda, op.cit, p. 12

4- جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس، ترجمة عبد العزيز شبيل، ص. 155

5- م.ن، ص. 153.

6- Gérard Genette, op.cit, p. 86

7- Jean Déjeux, op.cit, p. 170

واسعة النطاق، لكن عملية البسط تلك سلكت نهجا آخر قوامه التشظي والتجنيس، وإزالة الحدود الفاصلة بين الواقع والمتخيل والتقريب بين فعلي الكتابة والقراءة.

وقد تم كل ذلك للكاتب في إطار كتابة اعتنقت في شكلها "البعد الأفقي" [1] الذي نادى به أنصار ما بعد الحداثة، وهو ما حولها إلى كتابة مضطربة أساسها التيه والفوضى.

أيكون ديب وفق هذا التصور قد استجاب في عمله الأخير لمعطيات خطاب ما بعد الحداثة الذي ينبني على " البعثرة وعدم الانتظام والفوضى المستمرة " [2] ؟

إن ما أثبتنا تحققه في "سيمرغ " من أفكار تؤكد إيمان ديب باللغة وثقته فيها وكذا اتخاذه من الكتابة فضاء للمغامرة والالتزام لَيصلح أن يكون وجها نقيضا للطرح الأول.

ثم إن "التراكب العميق للأجناس في الكتابة الديبية" [3] وقيام العمل على على نظام النص الفسيفساء ليثبت أكثر من أي وقت مضى حرص ديب على استكمال رحلة البحث عن الجمال" [4] التي لم تكن لتنفصل عن رحلة البحث عن الحقيقة عبر الدلالة الخفية للأدب.

ويمكن بالمقابل أن نستشعر من توظيف تلك الأجناسية النصية وذلك الخلط النصي ضعفا في اهتمام ديب بشكل مؤلفاته الأخيرة على حساب المضامين، ذلك لأن مع تقدم سن الكاتب، يقول ديب مجيبا على سؤال لمحمد الزاوي، "يخوض في تلك المسائل التي لم يتعود أن يخوض فيها وهو شاب. مسائل

1- سعيد بن ناصر الغامدي، تقويم الاتجاهات الحداثية العربية، http://www.islamweb.net، فيفري 2005

2- سليمان الديراني، م.س

3- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, p. 152

4– Ibid

مرتبطة بالأخلاق والجانب الروحي" [1]. 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. ولأن الكتابة هي سفينة الأديب التي تحمل على متنها مشروع إنسانية متصالحة مع ذاتها فإن ربانها سيكون وحده من يواجه الصعاب ويلقى المغامرة.

والرأي الذي يمكن أن نتبناه فيما يخصنا هو ذلك الذي يؤكد حرص ديب على "إعادة شحن كتابته" [2] باستمرار وتجديدها إن على مستوى الشكل أو المضمون، وهو ما تحقق فعلا في "سيمرغ" الذي، وإن بدا التناقض فيه حاصلا بين أفكار حداثية تمسك الكاتب بها وأعلن مواصلة الالتزام بها وبين ممارسة ما بعد حداثية للكتابة بكافة عناصرها، فإن بدا هذا الجدل فعليا في هذا العمل فإنه لا مناص من القول إن ما يستلزمه بالدرجة الأولى هما " مطلبا الجمال والفكر" [3] اللذان لا يمكن أن نلج بدونهما عالم ديب الإبداعي، ذلك العالم الذي جلب له مزيدا من المعاناة بقدر ما جلب إلينا متعة مستمرة، وعن تلك المعاناة يقول في "لايزة": "لم يجلب لي نشاط الكتابة أبدا سوى عدم الرضا، وغيضا وهمًّا سواء أكان ذلك على صعيد الشكل أم على صعيد المحتوى، وهي المسألة التي لم أتوانى عن استدراكها وتعويضها بكتابات جديدة، لأصل في نهاية المطاف، تبّا وتبّا لنفس النتيجة " [4].

حري بنا أن نقول مستنتجين – على غرار ما فعل سهيل ديب – بأن "الأعمال السبعة والثلاثين التي أنتجها محمد ديب في مختلف الأجناس (رواية، شعر، قصص، مسرحيات، حكايات، مقالات) هي إذن محطات متعددة في

1- La dernière interview de Dib, In "Le Matin", p. 06. (ينظر إلى الملحق)
2- Naget Khadda, op.cit, p. 151
3- Ibid, p. 161
4- Mohammed Dib, Laëzza, p.p. 109-110

عمل واحد* يمتد على ما يزيد عن نصف قرن من الكتابة" [1]، ولأن "سيمرغ" كما قلنا مرارا هو خلاصة مشوار ذلك العمل المتكامل فإنه حصيلة لقناعات ديب ووساوسه وخلاصة تناقضاته.

*- يمكننا أن نطمئن إلى هذا الاستنتاج إذا ما علمنا أن ديب نفسه اعترف في "الشجرة ذات القيل" بوجود جسور بين أعماله. ينظر: Mohammed Dib, L'arbre à dires, p. 208

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

خاتمة

"من اللحظة التي نشرت فيها كتبي لم تعد ملكي بل ملك القراء والنقاد والطلاب. لكن مقابل تلك الحرية الممنوحة للجمهور في التصرف عن رغبة، أود أن تحترم حريتي الخاصة، وأن 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، وها نحن نؤكد على الطابع الرمزي لذلك العنوان وعمق دلالته. فقد سمح تتبع مسار حركة الدوال في عينات كثيرة من النصوص باستنتاج وجود كتابين داخل المؤلف يصلح أن يكون "سيمُرغ " عنوانا لهما: كتاب الذات وكتاب الكتابة.

أما الكتاب الأول فقد فتح ديب صفحاته ونصوصه على الإنسان كعالم صغير ينبغي ولوجه واستكشاف خباياه، عبر رحلة بحث عما هو باطن فيه، أي الذات الإنسانية التي صارت عرضة للضياع وباتت محل تجاهل إنسان اليوم لها. فجاء مقترح ديب، بمقتضى هذا الوضع الذي يوشك أن يعصف بالإنسانية، مقترحا هدفه إنقاذ الذات المستهدفة واستهداف كل ما يقف عقبة في طريق الإنسان ويحول بينه وبين ذاته. حيث شخص في النص الإطار، وفي جملة من نصوص عمله، الأعراض الجديدة لنزعة البقاء التي أصابت الإنسان وجعلته يرهن ذاته ويراهن على الخسة، ومن تلك الأعراض تحتل العنصرية والافتراضية والاستنساخ وكذا العولمة موضع الصدارة فيما يمس الذات ويدنسها. ويرفق مع ذلك التشخيص وصفة علاجية يوجب فيها البحث عن الذات لا التخلي عنها، والرجوع إليها لا الهروب منها، وهو ما لن يتحقق إلا إذا استرد الإنسان احترامه لذاته، وعاد إلى نفسه منغمسا في طفولته المشرقة وماضيه الإنساني ومتدبرا في آفاق الكبر، كما لن يتحقق ذلك إلا إذا أحيا علاقته مع غيره. فكتاب الذات مفتوح إذن في "سيمرغ" على إنسانية لا توقفها عقبات ولا تحدها حدود ينادي فيها ديب، أكثر من أي وقت مضى، بعالم منسجم مع نفسه يقوم على الاختلاف، والاعتراف بالآخر والإيمان بالقدر الإنساني.

أما الكتاب الثاني فهو كتاب يعيد فيه ديب تجديد ثقته بالكتابة مثلما عهدناه في كافة أعماله السابقة، فنلمس اعترافه المتكرر بسلطة اللغة، ومسعاه التقليدي في البحث عن كتابة مكتملة حريصة على الاستمرار في الوجود وبلوغ

الحقيقة، وهو ما يشعر القارئ بأن الكتابة هي موضوع بحث نفسها بقدر ما هي موضوع بحث الكاتب. وعندما تغدو الكتابة موضوع بحث فإنها تتراوح بين الحقيقة والخيال وتقوم على البناء والتفكيك من حيث هي فكر وممارسة.

لقد أثبتنا من خلال دراستنا أن ثمة جدلا فعليا حاصلا في "سيمرغ " بين الكتابة من حيث هي تصور وممارسة. أما في الجانب الأول فقد حافظ ديب على المبادئ الأولى التي دخل على أساسها إلى عالم الإبداع الأدبي، وظل متمسكا إلى آخر أعماله بالأفكار التي تجعل من الأدب فضاء للحرية والالتزام، وقد عدّها في عمله هذا – إلى جانب الحلم والخيال الفني – سندا له في البحث عن الذات المفقودة، والإشادة بالازدواجية (ومن ثم بالتعددية) المتحققة على مستوى اللغة والثقافة، وهو ما يعني إيمانه القوي والمستمر بهوية تحقق تواصلا بين الشرق والغرب، أو بالأحرى هوية تتحدد عناصرها داخل أفراد المجتمع الإنساني.

أما في جانب الممارسة فيمكن القول إن ما قام به ديب هو إخضاع عمله لمعطيات النص العصري المستجيب لتجربة التشظي والتذرية والتجنيس، وهي المعطيات التي، وإن 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، والذي جاء خلاصة لمسيرة طويلة من الالتزام والتفاني، لا يستجيب في اعتقادنا إلا لضرورة الاهتمام بالمعنى على حساب المبنى، خاصة إذا علمنا أن الرواية هي ما شكل مبنى أغلب أعمال الكاتب، وأن اللغة الشعرية هي ما ميز كتاباته الكثيرة، وأنه لما شعر مع انتهاء كل عمل له بالخيبة واليأس، مثلما اعترف بذلك في " تلمسان أو أماكن الكتابة"، فإنه غلّب الفكرة على الصورة فجعلها في "سيمرغ" فكرة للذات التي تتعضد بالكتابة.

لقد اقتصرت دراستنا على الوقوف عند مظهر تعارض المضمون مع الشكل في "سيمرغ" على أساس ارتباط المسألة بالحداثة وما بعدها عند ديب،

لكن تبقى الفضاءات التي يفتحها العمل رحبة واسعة لكل باحث يجد متعة في استكشاف العمل الديبي الذي ينفرد – في المحيطين الجزائري والمغاربي – بحوارية نصوصه وشعرية لغته وعالمية أفكاره، وتلكم سمة تمنحه أحقية امتلاك صبغة الكونية بجدارة.

تظل المساءلة والقراءة طريقا رحبة مفتوحة على مصراعيها مقدار انفتاح طريق الكتابة والإبداع على آفاق الممكنات والمستحيلات، وستظل طريق ديب طريقا تنادي سالكها، تدعوه إليها، وتعده بالطول والالتواء والمغامرة المتجددة؛ وقد أحسنت آسيا جبار، إحدى بنات جيل أديب الجزائر، وصف تلك الطريق وأجادت في استحضار صورة فاتحها ومعبّدها، فقالت، في كتابها "تلك الأصوات التي تحاصرني (Ces voix qui m'assiègent)" معترفة، ومدينة للفاتح والمعبد: "الطريق مفتوحة، الطريق محفوفة بالكمائن. وأنت محمد ديب، كشاف ليلة اليوم، أنت الحليم والوديع القاسي، همستَ وألححتَ، في عام ألف وتسعمائة وسبعين، حينما قلتُ وأعاد صدايَ «الطريق مفتوحة»: إن رغبة ملء حقل العادات لن تنال منا! والطريق مفتوحة، تنادينا دون انقطاع."

ودون أن نزعم أننا وفيّنا الأديب حقه وأعطينا العمل دلالته المرجوة، فإننا نتمثل هنا بقول الطبيب الفيلسوف ابن طفيل في خاتمة رحلته الفكرية في كتابه "حي بن يقظان": "(...) وأنا أسأل إخواني الواقفين على هذا الكلام أن يقبلوا عذري فيما تساهلت في تبيينه، وتسامحت في تثبيته. فلم أفعل ذلك إلا لأني تسنّمت شواهق يزلّ الطرف عن مرماها، وأردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق (...)".

.

ملاحق

" لأن للحب شمسا كذلك"

(محمد ديب، "سطوح أورسول"، ص. 170)

I- نصوص لمحمد ديب مترجمة ترجمة حرة:

1- سيمُرغ: (Simorgh)

-1 -

أخذت تمر وتمر. فوق الأرض وليس على مبعدة منها.

شمس لعينة. أخذت حقيبتها جراء ما كان يمر أمام عينيها. يمكن تفهم ذلك. جراء ما كان يمر أمام عينيها من أعداد غاية في الكثرة وبخفق الجناح. غطت وجهها. شمس قديمة العهد في البلاهة. والظل لا تتوانى عن التمدد. لقد صار الوقت ليلا في منتصف النهار، وقبل الأوان. أو كأنه كذلك. ما ذلك بالمزاح. شكل من أشكال حظر التنقل، وللتحرك والتقدم ما من حركة هناك ولا تقدم. الوادي في حالة فرار لكن الماء باق كما هو يهتز في مكانه. أخذت تمر وتمر. صار الوقت ليلا، ليلا على وجه التقريب. عشرات العشرات، مئات المئات، آلاف الآلاف. ريش. صحاري من الأجنحة، كيلومترات.

فوق الأرض، وليس على مبعدة منها.

لحظة. ينبغي أن أتمخط. آه، أين توقفت؟ سيول أجرفها نحوك. دوامات أخضعها لك. دورات أدور بها حولك. أمواج أخرج بها إليك. لفائف أطويها لك، ألصقها بدبرك.

إما في مكان ما، وإما أن الأمر لم يكن ممكنا. ليس الأمران سوية. لقد أعلن شيء ما. وهي راحت تركض. راحت تركض كإله. من غير الممكن. أخذت تمر وتمر، على مبعدة كافية من الأرض. 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، عاليا حيث يمرون كلهم. غيوم من الريش. أخذت تمر، دون أن تنتهي من الانتهاء. والظل لم تكن تمر، الظل التي كانت تلقيها على الأرض لم تكن تمر ولم تكن تتحرك. أين كانت ستذهب. لمعرفة ذلك يمكن الذهاب لارتداء اللباس، بل كان ثمة وقت أيضا

لقضاء الحاجة قبل معرفة إلى حيث تتسارع للوصول. أن تطير جموعا وفق ذلك الشكل خاصة وأن الفصل لم يكن فصل، ولا الساعة ساعة. فصل الهجرات الكبيرة. لا يزال الصيف في عزه. لا، لم يكن الوقت قد حان بعد، أوقات الهجرة الكبيرة.

في انتظار ذلك، أخذت تمر ولم تكن تنتظر. عشرات العشرات، مئات المئات، آلاف الآلاف. أن تنتهي من المرور ومن الذهاب فذلك بعيد. لم يكن ينقص طرف منقارها سوى الرسالة التي يتعين حملها إلى حيث كانت ستذهب. لو كانت تعلم إلى من ستذهب وأين ستجده. لكن لم يكن ثمة علم بذلك.

إن كان ينبغي تسميتها كلها فهي من كل شيء، زمر. تسميتها كلها؟ يا عيني! المعروفة منها بكثرة، ذلك ممكن أحيانا، مع بعض التحفظ. أعرف البعض منها، لأني أربيها. أما معرفتها كلها؟ مهلا، لا ينبغي التعبئة بفرط. الفرط كان موجودا بحق: صرّارات، وعقبان بحرية، وعقبان منسورية، وعقبان الشط. إنها نسور إن صح القول، عائلة كبيرة. بط بري، وكراكي سوداء، وحُبارى، وبُقْوَيْقات، وقُليْعيات وطيور المدر. أن نسمي معناه أن نعرف، ومن غير الممكن معرفة كل شيء. لكنها المعرفة في صميمها. التحول إلى صديق اللقالق. تمت رؤيتها وهي تمر: بط بري مماثل، وعقبان البحر، وزرازير، وغربان الزرع، وطيور الدمية، وبجع، وحَذَف. وسنونوات، وسنونوات، وسنونوات. السنونوات اللطيفة أيضا. وسمامات، ليست ذوات الخمسة أذناب، البتة.

حتى وإن لم يتم إدراك ما كان يجري عندها كلها فإن ذلك كان بالمقابل مدعاة للسعادة ما دامت تمر. سعادة تشق عليكم. والسبب هو دافع كل ذلك؟ الكل، ومن هو من باسمه الحقيقي؟ تبا. تماما بما في ذلك طيور الدوري، ما هو مهمل وتافه. لم يكن ذلك ممكنا. ما سبق وأن شوهد شيء كذلك الشيء أبدا، ومع ذلك! عيارات كبيرة وكبيرة وتلك الصغيرة، الأكثر صغرا في

الوقت ذاته. طيور الدوري! وصعو، لم لا؟ من المؤكد أن يكون ثمة صعو، وصعو أيضا.

من كل شيء. من المستحيل يا رب. ولم يكن ذلك وداعا كما جرت العادة. أؤكد لكم ذلك. من كل شيء، ولم يكن باديا بأنه وداع. طيور لم يعاشر بعضها البعض أبدا، بل كانت تتقاتل فيما بينها، ذهبت جنبا إلى جنب. لا لم يكن الأمر طبيعيا. حتى الفصل لم يحن بعد! وكانت تطير في اتجاه واحد حيث لم تعتد التوجه. تنبأ إن استطعت إلى أين؟ وتستأنف يا رب. يتقدم السيل ولا شيء آخر سوى التقدم. استجابت كلها للنداء كالرجل، لم يكن ذلك ممكنا، كالرجل الواحد. ما كان يرغمها على السرعة ويدفعها. لكن اللعنة، إلى أين يدفعها؟ إلى حيث لا توجد سوى الأشياء غير المحتملة والمجهول بحرف ميم كبيرة، وإلى الله المقصد. اللعنة!

راحت لتكتشف ذلك، وعلى حساب سلامتها، وتتغوط فوقكم أيضا وأيضا. لم تجد القذرات مانعا في التغوط فوقكم. هيا، لم يكن في ذلك شر كبير. الوادي الذي لا يزال ذاهبا والذي لا يزال باقيا على الدوام حيث هو. يتوقع أحيانا أن لن تتعرف على نفسها بمجرد وصولها. وأحيانا لا علم بذلك. أن تتوجه بعيني القلب ويبدو أنها تمتلك كلها تلك الأعين، هنالك أهلا بالمصيبة إلى أقصاها. للقلب دوافعه لكنه لا يدري دائما إلى حيث يتجه"، فيخضعكم لإرادته. كان ذلك أشبه بالذهاب إلى المجازفة بخفق الجناح. بالتأكيد! دون التوقف أبدا، أبدا. راحت تركض. يا لتلك السماء العاصفة المتشكلة، اللعنة، تشكلا ظرفيا.

الضوضاء التي نتجت عن كل ذلك، تلك الآتية بالمقابل من الأرض والتي تدفعكم نحو الأسفل وتفتح لكم أبواب الخوف. لم يكن ما تصدره كذلك، فصوتها كان يملأ السماء ويدفعكم نحو الأعلى ويفتح لكم أبواب السعادة. راحت تمر وتفر، عشرات العشرات، مئات المئات، آلاف الآلاف. أهي نبوءة

ذاعت؟ للإعلان عن ماذا؟ لتعدها بماذا؟ وإن يكن الوعد أحيانا وعد عرقوب ليس إلا، لتقع بذلك ضحية تضليل؟ أن تكون ذاهبة نحو ما وراء الما وراء لأنها كانت مؤمنة بذلك إيمانا قويا قوة الصخر، وكل ذلك من أجل حبات من جبن المعز؟ أعرف الأمة المجنحة بعض الشيء، إنها ليست مولعة بالمنطق. تبا للمغامرة القاسية التي خاضوها. ما كنت لأستاء من ذلك: تلك الكائنات المجنحة المغفلة، التي مسختها الطبيعة في آخر الأمر وخذلتها. أكل حبات من جبن المعز. راحت مؤقتا تقذف عليكم ذكرياتها الملطخة بالغائط، وكل ذلك الشفق الذي راحت تشكله فوق الأرض، قد يقال إنه أبدي.

ثم جاء آخر من جاء وذهب. سيكون للغسالة عمل كبير مع الغسيل، كل ما كنت أرتديه. آخر ما بقي. لم يتم توقع ذلك، ومع مرورها مرت الظل. تلاشت. لمعت الشمس وعاد إليها بريقها كما كان الحال في الماضي، كما لو أن أمرا لم يحدث. لست مباليا بكِ، كما لو أن أمرا لم يحدث. احتفظ نور النهار بشيء من العتمة، بحلكة كسته من على الظاهر. بيد أنها، أي الطيور، ذهبت بعيدا، راحت تركض آخذة معها ظلالها بعيدا إلى حيث يستحيل أخذها. ذلك ممكن حقا، أمنحكم تذكرتي. تركض مخلفة دائما ظل ظلها وراءها. أتان منتسبة إلى حيوانات صغيرة تفر تاركة ذيلها وراءها. تترك في قلبكم ما يشبه الأمل واليأس.

-2 -

لا، إنه لينبغي تقبيل رد في عَقعَق مسن!

مدينة السيمرغ هنا. وها هم هنا. من هم؟ نحن! نحن كإوز العاصمة، كما سبق للقدماء أن قالوا.

تم الدخول إلى عاصمة السيمرغ تحديدا، وكان الوصول في ظلام الليل الحالك. شرع الليل الآن في إظهار نهايته، وسبيل ذلك فيما يبدو لكم فم الغول

الذي هو فمه. حل فكّيه الكبيرين وتنفس بجهد، فصارت جدران المدينة كلها بيضاء، بيضاء بياض الحليب. عجبا. كل هذا..هذا البياض!

اللعنة عليّ. مدينة السيمرغ! وننتظر تحت جدرانها، نحن فرسانها الملكيون. اثنا عشر، وما من أحد آخر وصل سواهم، اثنا عشر لم يكونوا ساطعين بما فيه الكفاية ولا مجنّحين بما فيه الكفاية، حتى هي لم تكن هيأتها هيأة العنقاء. وننتظر أن تفتح أبواب القصر وأن يتم إدخالنا أخيرا إلى حيث نكون بجنبه. بعد هذه الرحلة اللعينة التي عاقبنا أنفسنا بها، لن يطول الانتظار. هذا ما أتمناه. الوقت الذي استغرقته هذه الرحلة اللعينة، بكل بساطة لا فكرة لنا حول ذلك ولا ذكرى منذ وقت طويل، وكأننا دخلنا، في مجموعنا، زمنا آخر، زمنا جديدا. فلنطوي الصفحة. تحيا الأزمنة الجديدة!

و أنا أتسلح بالصبر رفقة الاحد عشر الآخرين، ألقي نظرة ما بعد نظرة على الرفاق في هواء السحر البارد. تبا، إني أفعل هذا للمرة الأولى منذ انطلاقنا. طرنا إلى هنا والبصر مصوب نحو الأمام دون تشتت، إلى الأمام دون أن ننظر إلى الجانب، أنا والآخرون، كل الآخرين، مقدار ما كان منهم وما بقي، دون أن نعير أيما اهتمام لرفقاء السوء مقار ما كان منهم. لا تبعث هيئتنا على الطمأنينة، ولا هيئة الاحد عشر.

بقي منا اثنا عشر من آلاف الذين ذهبوا. ماذا؟ أصحح ما قلته: من ملايين الملايين بالأحرى! يا للهيئة التي أبدو عليها أنا كذلك. تبا! كالأحد عشر الباقين. فراخ بائسة حقيرة، بي يصل عددها اثنتي عشرة، تحمل ريشا فوق العظام، تتخذ من ذلك الفجر البازغ معبرا لها.

ما حدث لنا هو أننا دخلنا زمنا آخر، كل ما في الأمر أننا لم ندرك ذلك، وقد دخلنا تلك الحالة، ذلك الزمن الآخر. لا زلت لا أرى نفسي مستعدا بعد لأن أقول أي زمن. والحالة التي أقصدها هي حالتنا الراهنة. نفاية من الأرياش المجعدة، أشخاص يلوثهم الغائط إلى العينين، أنا وهم على حد سواء.

لم يسبق لي أن رأيت، إلى حد الآن، وبعد تلك النظرة الوحيدة التي أنعمت بها على نفسي، شيئا مماثلا. وأتساءل، بمقتضى الظروف، إن لم يكن من المستحسن أن أقلق بعض الشيء.

لكن ما الذي أستطيع فعله؟ وما الذي يستطيع الآخرون فعله؟

إذا كان من الواجب قول الحقيقة، فإني لم أكن فيما مضى على أحسن حال مع ذاتي. تغيرت، لن أقول لا. لكني سأبقى دائما من أكون، ب.ا.ع. إني ب.ا.ع حتى وإن جهل الآخرون ، الاحد عشر، ذلك. بلا اسم عائلي. لقيط معتوه. ذاك هو اسمي. لم أعرف نفسي بغير ذلك الاسم أبدا. لأن الأمر كذلك. آمين.

الشيطان وحده يعرف في نهاية المطاف الأهوال التي ركبناها خلال مغامرتنا، وليس من العجب، بعد ركوبنا لها، ألا يبقى منا سوى اثني عشر. لكن ما فائدة ذلك! حملة لم تودي بحياة الجميع، أليس ذلك انتصارا في حد ذاته! أجل، إنه انتصار. تبا! كل الآخرين، كل من انطلق معنا كان يلقى حتفه كلما تقدمنا. ما كان من الممكن أن يكون الأمر خلاف ذلك. وأخذنا نتضاءل ونتضاءل وبسرعة صار كل واحد منا أقل شبها لما كان عليه سابقا. وبقينا اثنا عشر.

سنظل سويا، سويا بسبب ذلك، لأننا صرنا اثني عشر فقط، تجاه حالة التستر. حينما يحدث لكم شيء كذلك الشيء ما من شيء أفضل يمكن فعله: أن تتكتف الجهود، وأن يكون كل واحد ظلا حارسة للآخر ولنفسه. كلام ينبغي ترديده دون هزء.

بقينا إذن سويا.

لن تجدوا، بوجيز العبارة، كلمات لوصف هيئات الآخرين أيضا. إنها هيئات مثيرة للشفقة، مثلي تماما.

سلوك متسولين، ذوي ثياب رثة، يتضورون جوعا. أشباح، ستثير الخوف في نفسها إذا ما كان بمقدورها رؤية نفسها في مرآة. إنهم نحن: رسوم ساخرة

محزنة، كذلك يثير مشهدها الرعب بشكل من الأشكال. عيوننا الغمصاء المحدقة في ألم في بريق الفجر، والحدقات الملتهبة جراء الفضاءات المأسوية المجتازة والبصر الذي كشف لنا بسبب هلاكه وفنائه، دودة أرض فوق الأرض. نحن من كنا ننتظر على أبواب القصر، لكننا مصقولون من فولاذ أكثر مما نحن مصقولين من لحم وريش. فولاذ مسقي.

نحن من كنا ننتظر على أبواب القصر.

رحنا نصبر في انتظار اللحظة التي سيستقبلنا فيها حضرة السيمرغ. فليكن ذلك مدعاة رضاه! أوراق اعتمادنا؟ تلك الفضاءات المأسوية غير المنتهية التي اجتزناها من هناك حيث أتينا إلى هنا حيث نحن.

من المحتمل أن يكون وصولنا قد أعلن عنه منذ ليلة البارحة ومن اللحظة التي وطئنا فيها الأرض. طلبنا أن نحظى بمقابلة في اللحظة ذاتها، في حدود الإمكان بوساطة شرفاء أفاضل جاءوا للقيانا. لا ننزعج لما نكون أشخاصا أفظاظا بلداء: نشق القمر ونطلب أي شيء. هل أصغى هؤلاء فقط إلى طلبنا أم لم يصغوا؟ صحيح أن الوقت كان متأخرا. شخصيات مهمة متعجرفة التزمت بقناع رصين ثم أرتنا رقبتها العارية دون أن تنبس ببنت شفة.

و ننتظر. إنه يوم الغد. لا نزال في الساعات الصغرى من النهار. من المؤكد أن يكون الوقت مبكرا كي ينكشف حضرة السيمرغ. من المؤكد والأكيد ألا يكون بصدد عقد مجلسه وعلى استعداد للسماع لتقارير وزرائه. لا لن يدخل قاعة العرش في هذا الوقت المبكر ويعتلي العرش. سننتظر. الأبدية أو بعض لحظات لن تخيفنا. ما قيمة ذلك مقارنة بما بذل من وقت للوصول إلى السيمرغ؟ صارت احتياطات صبر رفقائي وأنا، تعادل من اللحظة، إن جاز لي القول، ما هو عند الأب السماوي المعطاء، لكنني أتساءل نتيجة ذلك عم إذا كان الأسياد المستاؤون الذين لا مظهر لهم ولا هيئة، كما يبدو ذلك على أعين المبعوثين

الأشراف، سيدخلوننا بعد كل الطالبين على افتراض أنهم مستعدون لاستقبال طلبنا. يا للبؤس إن أتيح لنا شقاء التأكد من ذلك!

لم يبدو لي الأمر محتملا.

-3 -

لم يكن بالفعل محتملا. في لحظة من اللحظات قدم أحد أولئك...الحجاب نحونا في هيئة صامتة ورسمية، وبإشارة بالرأس دعانا للحاق به. وثب الخفقان إلى صدري، وانتظرت أن يهدأ لكن رجفي الداخلي لم يتناقص جراء شوقي لأن أرى أخيرا وجه السيمرغ. وكنت مستعدا لأن أنتزع آخر الأرياش التي احتفظت بها في موكب الرحلة لمجرد التصور أنني كنت أعيش تلك اللحظة. لم نكن مخطئين ولا أخطأ آلاف وملايين الأشقياء الذين هلكوا في سبيل حلم واحد وأمل واحد تعلقوا بهما. قبلوا ركوب الأهوال كلها بطيبة خاطر. كان ينتابني إحساس بأنهم ليسوا مستائين من مصيرهم. وكنا نحن في مثل ذلك اليوم المشهود، سواء شئنا أم أبينا، رسل إيمانهم، نحن من نجونا بأعجوبة ليس إلا للتأكيد على محنهم. إني شاهد.

كنت أقول الآتي: " فلينسى كل شيء! إلا ذكرى تلك الساعة، ونحن ندفع وندفع بالمقابل ثمن أرواحهم".

إنه هو، ذلك الحاجب الأكبر أو الخادم الأكبر أو السيد الأكبر مهما كان شأنه، راح يدمدم عوض أن يوجه إلينا كلمة، فرحت أصانع وكلي فخر ببؤسي:

– نحن مدينون لحضرته، لقد جئنا من مكان شديد البعد، أتعلم ذلك؟

حلت عقدة لسانه الشبيهة بلسان الرجل المتسلط.

– ما دهاكم؟ أن تأتوا إلى حضرته وتطمعوا في رؤيته. أصبتم بالجنون عندما

هرعتم من بعيد لأجل ذلك! ما الذي دهاكم؟ من أنتم؟ ما تظنون؟ ما تظنون أنفسكم؟

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

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

لم ينعم علينا مخاطبنا بكلمة واحدة بعد ذلك، فاقتصر على تمريرنا من قاعة إلى أخرى، ولم تتكيف أبهة كل قاعة تكيفا حسنا مع ضجة أصواتنا، فكلما تقدمنا إلا وكان ذلك مدعاة للمضايقة لنا وكلما أرهبتنا الأبهة وارهقتنا. كان ذلك أشبه بالجلالة.

قاعة بعد قاعة، لم نعد نرى بعد ذلك النهاية.

كان لدي شعور فوري بأننا مررنا إلى القاعة الأخيرة، وكانت مغمورة في الظليل، في جو من شأنه توليد الرعب. قدس الأقداس. الرعب والخضوع.

لكن حجبا بدأت هاهنا تعترضنا، شفافة غير أن تتابعها يولد ضبابة عالقة في الهواء، ضبابة كان الحاجب- إن كان حاجبا أو مهما يكن- يفعّلها كلما اقتربنا من العمق بذريعة إبعاد رقع خفية من ستر شفاف. كلما اقتربنا من العمق وفقدنا بذلك هيئة ومظهرا، تؤول كل حقيقة إلى عدم، إلى الهواء الذي نتنفسه، وكذلك كان دليلنا.

هو من أنهى رفع آخر حجاب واختفى ليدعنا نجابه مرآة. مرآة! أنتم تمزحون! مرآة تنظر إلينا وننظر إليها. هي هاهنا ونحن هاهنا، وجها لوجه. والمهزلة التي تعيدها إلى الوجه، إنها صورة ، إنها نحن في شكل رسم: دجاجات بائسة مذعورة، الريش شائك ونادر، الذيل في الأسفل وكذلك هو المنقار. ونحن

هاهنا مذهولون بتأمل نسخنا الاثنتي عشرة المثيرة للضحك. تتحدثون عن سلوكات غريبة! كل ما ينظر إلينا بطرف عينه.

هيجان وغضب ويأس فينا. ليس ذلك فيّ على الأقل. لكني أحس بقدوم ذلك وصعوده وتهديده. أحس بأن شرياني بدأ يفور، وأنا الكأس ستفيض. وفي هذه اللحظة، نعم في هذه اللحظة ودون أن أصدق عيني، أرى الشاذ، الشيء الخارج عن المألوف، وأنا متذمر في لحيتي أفكر خلال ثواني ودقائق مستثمرَة في ثقل: إننا أحد عشر عوض عن اثني عشر، ذلك هو العدد الذي رحنا نتدبر فيه داخل ذلك الموضع. أحد عشر، علما أننا تقدمنا في اثني عشر على حد علمي.

يغيب أحدنا عن النداء. لا يظهر على الصورة. إنه أنا، بمنتهى الصدفة. لا أرى نفسي في أي مكان قرب رفقائي الاحدى عشر. لكن هؤلاء أراهم، اللعنة، بشكل حسن وفق تراصفهم داخل المرآة بسحنتهم الحزينة، ولا أثر للبيضة المضحكة التي كنت أمثلها بسترة رديئة من أجنحة سوداء سومت عند الرثاث.

الأمر بسيط، لست مماثلا لأحد. الجميع حاضر، ولست كذلك. أنا غائط ورجفة. ها هو فعل الرجف ينتابني، لست متعودا على ذلك. لكني لا أتمالك نفسي فيستولي علي ويناديني. أينما أتواجد بينما أبناء الجلدة أولئك..ها أنا ذا ألاحظ أنهم يثورون، وهم تحت فعل حمى لعينة، فيسقطون في مكانهم، ويحركون أجنحتهم بغباوة، ويلتفتون إلى ما حولهم باحثين عن أنفسهم. أعرف الأمر، أدركه. ما يجعلهم هم أيضا في مثل حالاتهم تلك: يحدث لهم ما كنت أول ضحية له. يحدث أن لا أحد منهم ولا آخر يجد نفسه في المرآة علما أنهم يرون بالتأكيد الأحد عشر الباقين، بما فيهم أنا. إن ذلك بديهي، فلا يستدعي أمر التفطن إلى ذلك أن يكون كل منا نسرا. فكما فعلت بكل بساطة، وأنا من كان الأول: لا أحد منهم يجرؤ على البوح به إلى الآخر بصوت عال ومفهوم، ويجرؤ في أن يقول كلمة. وننشغل كلنا، وقد أصيب كل واحد منا بالذعور نتيجة اختفاء صورته في الشاشة الشيطانية. ننشغل بالبحث عن صورنا، مقتلعين ما تبقى من ريش. كم ستدوم هذه المهزلة؟ لا فائدة من هذه المسألة بعد الآن.

لا فائدة من هذه المسألة، إذ ارتسم، شيئا فشيئا ورويدا رويدا، شكل أمام عينيّ الطائشتين آخذا في النهاية جسما وقواما ورداء فوق رداء. من ذاك؟ ذاك ماذا؟ جنس لا يشبه أي جنس آخر؟ أي جنس آخر. لا البتة. إنه شيء عجيب متحرك ومتحول، إنه جمال غريب من طبيعة قريبة منك ومن أنت، أو بالأحرى من أنت وأنا، وأن ب.ا.ع منفعل. أتعلمون، يمر المجهول مجتازا أحلامك ليأتي إليك أيها الشخص المسكين، يا من يفتح عينيه جيدا فجأة فلا يصدق أن يراه قادما ومبتسما. إنه هو. إنه أنا. إني السيمرغ.

-4 -

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 ويغادركم ليسلك طريقه في العالم فيتبين أنه راشد في سلوكه، ومستقل ذو كفاءة عالية، لا يصيبه الهوان. ذلك الذي ينبغي الاعتماد عليه من الآن، والذي يجب الاعتراف من خلاله بامتياز الكائن وتجريديته. وذلك الذي يجب الكلام عنه، والتساؤل حوله، فضلا عن: التعليق عليه كي لا يقع في الحسبان اعتقاد بالتخلف والبلاهة. لكن قد يكون من الحكمة، قبل المضي لبلوغ قمة ذلك الخشوع، التساؤل فيم إذا كان ذلك التأصل ذاتي النشأة ضمن قرار طوعي ميزته الغرابة! سيكون ذلك طبيعيا في وضع هو وضع تأصل. ولا يخفى عليكم، بالمقابل، أن ذلك الشيء تلقى، من جهة، علم مبدع ووعيه، بيجماليون المثير للشفقة إن جاز ذلك، وتلك قصة أخرى؛ وأنه ما من سبيل، من جهة أخرى، لأن يوضع الذكاء والعرفان في ذلك الشيء إلا من الخارج ومن حوله. وإن يكن له دلالة بها يكون للتأصل قيمة وله دلالة اكتسبها، فضلا عن ذلك، من ورائه هو فإنه لا سبيل، بالمقابل، لتسميته، إذ كيف يمكن تسمية ما لا يمكن قوله وما لا ينتمي البتة إلى تجربتنا اليومية، ولا ينتسب إلى أية معرفة. سيكون اسمه، إن عزمنا على تقديم اسم له، في أسوأ الأحوال: إعجاب، وعد، فرحة. ولا ندري أي اسم آخر من الطينة نفسها، وإلا سيتم إجهاد الفكر وابتكار

استعارات أخرى. الشمس التي تعمي، على سبيل المثال، لأنها تنير، لكن ينبغي بسرعة إضافة: الشمس التي تنير لأنها تعمي، لكن هذه الشمس الأخيرة لا تنتمي، بالمقابل، إلى ميدان عرافتنا ولا إلى تقسيماتنا الفلكية. وها نحن نعود إلى نقطة انطلاقنا، دو أن نحوز على معرفة جديدة. ما ينير هو ما يعمي. ولن تتجاوز معرفتنا هذا الحد. تعض الحية ذيلها وتلتهم نفسها، تلك ظاهرة خارجة عن حقل المعرفة لا سبيل لتمثيلها. سيتعلق الأمر بالقصيدة كي لا نسمي الشيء باسمه. هو على أية حال كائن حي يسلك، مثلها، سلوكا مطابقا.

ومن يكشف نفسه من دون أن يمتلك حتى اسما، ولكن في رحاب المغامرة وفي تقلبات افتراضيته. أغبياء نحن لأننا نعتقد أنه باستطاعتنا أن نسمي، ذلك لأننا واثقون تمام الثقة مما نراه عندما ننظر في مرآة. المؤرخون التعساء هاهنا مخذولون. ممنوع لمس وتدليل وتقبيل الأنا الأخرى التي تراقبنا من جهة المرآة الأخرى؛ ممنوع لمس ومس كل شيء قريب منها. القصيدة مرآتنا عندما نرغب في ذلك، لكنها بحق مرآة مظلمة لأناس غامضين نحن من يمثلهم. ولا نضع قناعا إلا لينظر إلينا. تعرف القصيدة ذاتها بذاتها، لكن ذلك لن يجديها في شيء بالقدر نفسه الذي يجدينا أمر التعرف على ذواتنا في المرآة، ولا أمر التعرف على أنفسنا بذواتنا.

فلنقل الأشياء بصفة أخرى، لنقل إنكم لا تملكون أدنى فكرة عم هو التدوين الموسيقي: تجهلون وجود ذلك، ولم تروا في حياتكم صفحة تَوْليفةٍ، فتقع أعينكم على كل ذلك، وتكون إزاء صفحة منقوشة أو مخطوطة، وذلك هو الأحسن. يكون مرد الانطباع الذي تصلون إليه عملا فنيا مكتوبا لا هو بالتصويري على وجه التحديد ولا هو بالتجريدي على وجه التحديد، لكنكم لا تتصورون بشكل من الأشكال ما يُفترض أن يحويه، وذلك ما يتنقل ويطوف حول مداه، وما من أجله عزف ولمن وُجه، وهي المسألة التي تتجاوز الصورة الكتابية بقدر تجاوزها لإطار الصفحة الممنوح لكم. ما من مجال للشك بأن

الموسيقى المنشدة بالداخل تظل عادية، لكنها غير محدودة تقع وراء ذلك الخط وخارج حدود الصفحة.

الآن وقد وضعنا جانبا توليفتنا التي لا تفقد، على الرغم من ذلك، قيمتها التصويرية فلنقل إنكم منغمسون في سماع الموسيقى- وقد تم إفادتكم بها في الوقت نفسه- التي تتكفل الورقة نفسها المليئة بالعلامات بإعطاء صوت لها (إعطاء مسلك لها)، وفي اللحظة التي تنشط فيها إذن تلك العلامات والإشارات وتصبح أصواتا وأرواحا، في اللحظة ذاتها تلتقط أذنكم، التي تصغي للأنغام المعروضة للسماع، تلك الأصوات وتتابع عملية المد النغمي: لكن شيئا آخر يحدث في اللحظة نفسها. هنالك تحديدا يرتفع شيء ما ويتم إدراكه فيما هو خفي يتجاوز الموسيقى، إنه شيء ينشأ في مجموعه من التفكير المنطقي ومن العاطفة أو التفكير السحري. بذلك يتم نقلكم، شيئا فشيئا، نحو وضعيات لا علاقة لها بالموسيقى، لكنها وضعيات أخذت فيها الموسيقى بيدكم وأدخلتكم إليها. بذلك يتم تمهيدكم إلى ما هو مطلق.

لكن ذلك هو شأن كل شيء، وشأن القصيدة أيضا.

بيد أننا في وضع الاندفاع ندفع حالات هذياننا إلى أبعد الحدود: إلى أي مكان بعيد لن يحملنا ذلك الاندفاع! يمكن أن نراهن على بلوغه قلب ذلك الضباب الميتافيزيقي حيث يحصل الضياع قبلا. لا أكثر ولا أقل. لا شكرا. فيما يخصني أوقف النفقات.

جدير أيضا أن نشير إلى بديهة أخيرة: في شأن كهذا، كما في جميع الشؤون، يسود ما لا يقبل الوصف، وهي حالة عدم قبول الوصف محكوم عليها بأن تبقى كذلك وأن تظل كذلك رغما عنا.

ما من داع للتأسف عن تعذر اجتيازنا لأي عتبة من العتبات. ففي الحفر، حيث ترمينا حالات ضعفنا وحيث تدعنا في عناء كبير، هنالك يُعدّ عدد كبير من نزعاتنا فراش نومه.

لو فكرنا قليلا لتبين مقدار ما سيسهم مفهوم الافتراضية، المشار إليه عرضا، في إفادتنا ضمن ذلك المجال! وأية كلمة إضافية هاهنا لن تكون زائدة عن اللزوم، وما دام أنها عرضت فيما سبق فإنه سيُستلزم هاهنا اقتصاد كل ما من شأنه أن يكون بحثا عديم الفائدة. إن التحدي الذي يوجهه لنا تحديا وقحا. ولن ندع الموضوع على أية حال.

إن المؤسسات والمواضيع المعتمدة عليه (ذلك المفهوم) معروفة لدينا قبلا منذ وقت طويل، وتعد شتى الوجوه التي يأتي عليها وجوها مألوفة: قصيدة، لوحة زيتية، سيمفونية،بعد جزئي، مبدأ التردد لهايْسنبُرغ (Heisenberg)، ظاهراتية النفس. إنها وجوه إنسانية من خميرة جيدة، ويسوغ أن نسرد مزيدا من الأمثلة. لكن اليوم ظهر شكل في هيئة شيطانية إن صحت العبارة: وهو شكل الافتراض والاستنساخ، وما هما إلا شيء واحد.

كيف تم الوصول إلى ذلك، بأي ذكاء تائه؟ أيكون مرد ذلك تخوف فصيلة البشر المفاجئ في البقاء، وعلى وجه الخصوص فصيلة الغربيين الدنيا؟ لم يكن الإنسان دوما هنا. يدرك الإنسان ذلك جيدا. وُلد الإنسان مزودا بقدر. إنه قدر ذاته. كيف تجرأ على الإفلات من قدره؟ وكيف يستطيع فعل ذلك؟ إنها رغبة منه في أن يفلت من نفسه إن استطاع ذلك؟

مع ذلك يظن أنه متحكم في زمام 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 مثيل للقرد الذي ينحدر منه والذي بوسعنا أن نقول إنه ترقى تحت هيئته التنكرية الإنسانية. أيمكن أن يكون بمثل تلك السذاجة مع كل ذلك الذكاء؟ وأن يكون قد فقد كل احترام للنفس بقدر ذلك الاستعراض الفاخر؟ وأن يكون قد هوى إلى أسفل سافلين جالبا لنفسه قدرا من المجد؟ وأن يُقدِم على اللعبة التي يُجعل فيها من

الخاسر رابح بذلك القدر من الطيش والغفلة؟ أن يخسر بمثل ذلك القدر ظانا أنه رابح بالقدر نفسه؟ من المؤكد أن يكون الإنسان بحكم كونه إنسانا، مصابا بمرض مرده ذاته.

بحكم كون الإنسان إنسانا لن ينقطع أبدا عن انضمامه لكافة المغامرات دون أن يكون أبدا راغبا في ترك أساليبه، أساليب مدّع مخدوع سعيد بتلك اللعبة. سعيد إلى حد الآن.

[Mohammed Dib, Simorgh, p. 9-…-24]

2- 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 وفقط، ستبقى هناك.

هو ما يزال رافعا شوكته إلى السماء ونافخا الخدين. كان ينتظر. ماذا؟ ينتظر ماذا؟

هي جالسة هناك وبصرها مصوب إليه، وهو ينتظر ونظرة 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، وهي مليئة بتلك الأشياء التي راحت تتدلى وتتقطر. وهل كانت تتكركر؟ لا، ربما لا. انفتح فمه وانفتح الرأس معه. لم يكن الرأس مربع الشكل ولا دائريا.

بلع كل شيء بحيث اختف فجأة بضربة شوكة واحدة. لكن الشوكة لم تختف، لا لقد خرجت الشوكة سالمة وكلها نظافة ونقاء.

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 وتتقطر- وتتكركر، ربما لا؟

راحت تلك الشوكة تغرز أسنانها التي لم تكن تأكل، لا. والأخرى جالسة هناك في الجهة الأخرى من المائدة، وراحت تنظر. هي لم تكن بدورها هناك لتأكل، أما هو فقد أخذ خداه يتحركان ويعملان.

كان خداه يعملان ويتحركان. وكانت فكوكه تقوم بالشيء نفسه مستعينة بديدانها الشبيهة بالعرى الممتدة والمقترنة على طول الفوهة التي تقوم باستقبال كل ذلك. كل ما كانت الفوهة تدخله إلى الفرن كان سبيله الامتصاصات التي تحصل عندما تبتعد الديدان، كما هو الحال الآن. تتلون بلون الدم ويظهر 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، وفي تلك اللحظة راحت تتصاعد راسمة بسمة، ولم تكن كذلك بل ما يقارب ذلك. لم تكن سوى بسمة لإظهار ذلك المهراس المتواجد في العمق، وإظهار تلك المتاريس المتواجدة أيضا في الخلف بأسنانها الصفراء المسوسة، تلك الأسنان المسطحة والمتباعدة.

متراس في الأعلى ومتراس في الأسفل ينشطان وفق حركتهما المِقصّية. لكن العصارة تسيل فيها ويفيض منها فتات تلك الأشياء. لكن الدودتين تراقبان وتوقفان كل هذا في المدخل وتدوسانه بالداخل عند الحاجة. وفي اللحظة التي يقع فيها تهديد، يُستدرك الأمر بخفة.

وهو يهمهم: أف! أف وأف! هو راح يعمل. راح يعمل، ويسحق، ويطحن. وهي تنظر إليه من الجهة الأخرى للمائدة، من الجهة المقابلة. وهي تنظر.

أف! أف! راحت الشوكة تنغمس وتنغمس مجددا، وترتفع محملة كذلك بتلك الأشياء التي امتلأ بها صحنه. تلك الأشياء التي راح يغرزها بين الدودتين

اللامعتين للمخاط. راحت قبضة اليد تصعد من جديد وتنزل من جديد، أما قبضة اليد الأخرى فقد وضعت على المائدة. كل ذلك الرأس غير المصغر الذي كان ينبغي مساعدته في عمله المتمثل في الولادة، وإطعامه بكل تلك الأشياء التي امتلأ بها صحنه. إطعام وإطعام دون توقف ودون نسيان من أجل ولادة ستكون ابتلاعا. التهام. وهو 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]

3- **نجمة النسر**

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

[تعد قصيدة " نجمة النسر Vega " أول عمل أدبي لديب، وقد ألفها سنة 1947 لتنشر 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, Vega, In « Ombre gardienne », Éditions Sindbad, Paris, 1984, p.p. 67]

4- تائهة في الأرض:

[Mohammed Dib, Sur la terre, errante, In « Ombre gardienne », p.p.p.26-27-28]

5 - الترجمة ولادة جديدة:

(...) وأنا جالس على طاولة عملي أتلذذ بإعادة تدوين ترجمة، ناسيا النص الأصلي. أحرص في كل الأحوال على نسيانه. الترجمة، حل معادلات، معادلات تقبل دوما، وفي الوقت ذاته، حلولا كثيرة حتى أبسطها. ما الحل الذي ينبغي قبوله ضمن تلك الحلول ما دام سيأخذ منها واحد فقط؟ يخضع الميزان الذي يمنحه لكم لإلهام، وأنتم الميزان الذي منه تسقط المعادلة الفارضة لنفسها والمنكتبة كلمة كلمة والمشكّلة للعتمة القادرة على دفع اللغة الأخرى إلى الواجهة الخلفية وحلها. لا يحدث الأمر دفعة واحدة، حيث سيظل نصكم أنتم تحت تأثير لبعض الوقت. لقد صار الأصل شبحا لكنه يعمل عمله فيما تصرون على جعله واقفا على رجلين. ينبغي معرفة ذلك، وليست معرفة ذلك بالأمر الهين دائما. ها أنذا إزاء ذلك الطور، أعيد تدوين صفحات ينبغي أن تنتقل إلى ولادة جديدة بعد أن تم تحريرها من وضعها الأول.

[Mohammed Dib, Neiges de marbre, Éditions Sindbad, Paris, 1990, p.101]

6- مُدت جسور بين أعمالي...:

أدرك في الواقع أنه لم يكن ينتابني أبدا إحساس بأني شرعت في تأليف كتاب وبأني استخلصت من الكتاب الأول، بعد إنهائه، علامة للشروع في كتاب آخر. كنت أعرف منذ البداية أنني سأكتب شيئا غير منته، بغض النظر عن الاسم الممنوح له، شيئا أتطور بداخله، ولا أزال أقاوم به بعد خمسين سنة من الكتابة: المادة نفسها، العالم نفسه والعمل نفسه إن شئنا. لكن لا شيء يتطور تطورا خطيا، إلى الأمام قدما، بل إن نموه يكون بارتداد كحال نجمة، فيشع مثلها في الاتجاهات كلها، حيث يكون أكثر قوة في اتجاه ما خلال لحظة معينة، ويكون أكثر قوة في اتجاه آخر خلال لحظة أخرى.

يمكن أن يشهد على ذلك أولئك الذين لديهم فضول في قراءتي، فقد مدت جسور بين عمل لي وآخر في مجموع أعمالي، ولم يكن ذلك نتيجة حسابات بل نتيجة طبيعية لطريقة في الممارسة. إنها أواصر تربط كل كتاب بآخر، لا في حلقة منطقية بل في حلقة عضوية، ذلك لأن ما سعيت لوضعه لم يكن سلسلة روائية أو شعرية، بل كنت على العكس مفتونا بمغامرة قائمة على عملية استكشاف كلها صدف، فكانت العلامات الإشارية في تلك المتاهة الباطنية تعدو وتتقاطع وتشتد وترتخي، مختفية ومتجلية في الوقت ذاته. وكذلك تظهر شخصيات وأماكن مرة أخرى وتتكرر مواقف. أيمكننا حقا الحديث عن التقدم بالارتداد؟ أتساءل؟

[Mohammed Dib, L'arbre à dire, p.p.207-208]

II- بعض رسائل ديب وتصريحاته:

- "إن قراءة أعمال ستينيبيك (Steinbeck) وكالدويل(Caldwell) هو ما ألهمني فجأة، ولأول مرة، أنه بإمكان شخص مثلي أن يكتب، من جهة، بالفرنسية دون أن يكون فرنسيا، وأن يقوم بعمل كاتب دون أن يضطر للانضمام إلى التيار الأدبي الفرنسي، وأنه من شأن الحياة اليومية والمألوفة التي كانت على مرأى ومسمع 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، وقد أوردها كلود إيف ميد (Claude- Yve Meade**) في كتابه (رواية شمال إفريقيا الواقعية من 1889 إلى 1955** Le roman réaliste nord-africain de 1889 à 1955**) ينظر:**

[Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 177

- " أعمل بانتظام بطريقة ثابتة لا ارتخاء فيها (...) أحضر أولا تصميمي، خطة كل فصل (...) بالموازاة مع ذلك أجمع مادة موضوعي وآخذ رؤوس أقلام. لما

تكون المادة جاهزة أتموضع أمام الطاولة. لدي ريشة مطواعة بما فيه الكفاية، لكن أفكاري الأولى ليست كذلك. لا أقدم الإفراز الأول غالبا. إن نثري كثيف، لذا ينبغي عليّ أن أقلمه بلا عاطفة" .

[تصريح أدلى به ديب في لقاء أجرته له مجلة " المجهود الجزائري " (L'Effort algérien) عام 1952. ينظر:

[Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p.169

- "أعيد كتابة مخطوط إلى أن أصل عشر مرات أحيانا قبل أن أرسله إلى الناشر"

[تصريح أدلى به ديب في لقاء أجرته له مجلة (اعتراف مسيحي Témoignage chrétien) عام 1958. ينظر:

[Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 169

- "فالإشكال فيما يخصنا نحن كروائيين جزائريين هو تخطي ذلك المحظور والتحدث عن الذات، وتجاوز بعض الممنوعات الأخلاقية النابعة من تربيتنا (...) علّمونا أن نقدر أكثر فأكثر الكرامة والحقيقة، لكن الرواية تفرض تجاوز ذلك، فينبغي المساس بالكرامة للذهاب إلى ما هو أبشع أحيانا وقبيح أحيانا أخرى: الحقيقة ".

[تصريح أدلى به ديب في مجلة " إفريقيا الأدبية والجمالية " (L'Afrique littéraire et esthétique) بعد الاستقلال . ينظر:

[Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française, p. 175

- "أنا شاعر بصفة أساسية وكان 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) والمنظور الزمني المتبع في تأليف مجموع أعماله:

"(...) كنت دوما أنطلق في كتابة مؤلفاتي من مادة سابقة الإعداد، مادة كشفت بعد مضي سنوات قليلة الإمكانات التي تَعد بها. ثمة ما يشبه هاهنا حدسا بخصوص العمل الآتي. وبالفعل 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، وكانت 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 ويتكاثرون على حساب مأساتنا نمو الأعشاب الضارة وتكاثرها. لقد تجرأتم على فتح النقاش بشجاعة حول مسألة تتجاوز كل ما هو متفق عليه لتتركونا في حالة من الفزع الغامرة، وكل ذلك لتأليف عمل هو لروائي حقيقي لا لشخص انتهازي يستفيد من وضع راهن. لن يسع الجزائريين إلا أن يعبروا لكم عن امتنانهم كما أعبر لكم عن امتناني. بوسعهم أن يحيّوا صدقكم ورزانتكم، وأن يجدوا في نصكم الرائع الملحمة التي نسميها عن كامل طواعية النصب المخلد لذكرى الضحايا العزل لأعمال الإبادة الشيطانية. ألف شكر لكم.

لا ينتابنّكم شك في أن تلقى روايتكم صدى عميق في قلب كل قارئ، جزائريا كان أم لا... ".

[ورد نص الرسالة في جريدة (Le Matin). ينظر :

[Anouar Benmalek, Mohammed Dib nous a quittés, in Le Matin, n° 3409, dimanche 04 mai 2003.

III- آخر لقاء مع ديب :

محمد زاوي: في رواياتكم الأخيرة، "الأميرة المغاربية (L'infante maure)"، المسألة مرتبطة بزوج مختلط....

محمد ديب: فلنتفق جيدا: ليست الشخصيات الرئيسية هي شخصيات الزوج المختلط، وإن كان لهذا الزوج حضور في الواجهة الخلفية.

م.ز: ما الذي أردتم تحديدا إبرازه من خلال قصة لقاء بين رجل من الجنوب وامرأة من الشمال من جهة، وقصة طفلهما من جهة أخرى؟

م.د: يندرج نظام عمل كتاب ما ضمن المنتوج ذاته وكذلك هو الحال بالنسبة لشروحاته... والأمر هاهنا متعلق برواية. لذا لا ينبغي تقديم شروحات تعليمية، فبمجرد اقتراحها يصبح اهتمام القارئ مركزا عليها فقط. وذلك ما يندرج ضمن متع القراءة، فلا يتم تأليف كتاب كما لو أنه برهان رياضي: حيث تطرح مسألة لتأتي محاولة حلها، فهو يأتي كشكل من أشكال الإلهام، هنالك يُبتدع كلما تقدمت عملية كتابته، ومن ثمّ لا يكون الكاتب بالضرورة على دراية بما سيحصل، ولا يكون نتيجة ذلك عالما هو شخصيا بما سيقول.

حقيقة أن لكل عمل أدبي، بعد أن يفرغ من كتابته، دلالة معينة لكن تلك الدلالة لم تكن بالضرورة متوقعة في البداية، فالكاتب يكتشف ذاته ويكتشف عمله وهو يكتب.

م. ز: على كل "الأميرة المغاربية" عنوان يفترض أشياء كثيرة....

م. د: ما أردت إظهاره هو، بكل بساطة، طفل: كيف يعيش، كيف ينظر إلى العالم وكيف يقاوم. لا يهمني إن كان ذلك الطفل وليد زوج مختلط أو أن يعيش في بلد أو في آخر. إن الطفل هو ما يهمني بداية، وقد تضاعفت اليوم الرحلات والتبادلات التي تقرب الناس من بعضهم البعض، فثمة أناس يسافرون

كثيرا ويلتقون بغيرهم ويعجبون ببعضهم البعض ويتزاوجون أحيانا، وثمة تزايد مستمر في أطفال ينتمي أحد أوليائهم لبلد مختلف ولغة مختلفة وثقافة مختلفة عن ما هو عند الآخر؛ واستطيع أن أقول إن العالم أكثر سيرا في هذا الاتجاه، والأمثل أن يكون العالم برمته مكونا من أطفال وليدي أزواج منتمية لثقافات مختلفة لا غير.

في كتابي نجد أنفسنا، على وجه التحديد، إزاء زوج يكون الرجل فيه ذا أصول مغربية، يمكن أن يكون جزائريا أو مغربيا أو تونسيا، أما المرأة فهي منحدرة من بلد شمالي، يمكن أن يكون السويد أو النرويج أو فنلندا. يولد طفل من ذلك القران: إنّ الأطفال الأغنياء نتيجة ثقافتين هم أيضا أغنياء بخيال بل بخيالين ممتزجين، خيال يكسبهم ميزة أساسية، يؤسس هويتهم.

لهذا السبب يكون الطفل الآتي من زواج مختلط- لا تعجبني كلمة "مختلط" كثيرا- طفلا ممتلكا لعالم أحلام أكثر اتساعا وامتدادا مما هو عند طفل منتم إلى بلد واحد وثقافة واحدة أكثر تجذّرا ورساءً. للطفل فضاء يسع خياله، فهو بشكل من الأشكال ملك على مجال خياله. الطفلة ملكة بشكل من الأشكال، ومنها جاءت لفظة "الأميرة" (l'infante).

م.ز: بالمناسبة، لما "الأميرة"؟

م.د: ينبغي التأكيد على أنّ لكلمة "الأميرة" دلالة إيحائية خاصة وأن الأمر مرتبط بأطفال ملوك إسبانيا، كما تفترض الأميرة المغاربية كل تلك الروابط الماضية، إلى جانب ثقافة حقبة أخرى.

م.ز: يعيش الطفل الآتي من زوج مختلط تشتتا في موضع من المواضع. أتوافقون هذا الرأي؟

م.د: لا! إنه زعم باطل. الإنسان البالغ الذي يضطر، لظروف معينة، إلى الاغتراب يعيش في حالة كهذه تشتتا، أما للطفل فلا؛ اللّهم إلاّ إذا كان الزوج يعيش خلافا لا سبيل لإزالته وذلك ما يخلق شرخا عند الطفل. يمكن أن يتحقق

ذلك مع الأزواج التي تتقاسم اللّغة نفسها. إن الأولياء الذين لا يسود بينهم تفاهم يلدون أطفال تعساء، ولهؤلاء حضور في كل مكان، إذ لا تستدعي مسألة خلافهم المجيء من بلدان مختلفة.

لا وجود إذن لتشتت في نظري إنما ثمة فضولية عميقة، وقد سبق لي وأن سألت أناسا بالغين ينتسبون إلى مثل تلك الأزواج فأكدوا لي أنّهم امتلكوا، وهم أطفال، ذلك الحلم الكبير السعة الذي يشمل بلدين على الأقل؛ وأكثر الأفكار التي تراودهم هي فكرة كون البلد الذي لا يعرفونه بمثابة مملكة ساحرة. وإذا ما كان أحد الأولياء غائبا فإنه يتم في الغالب تخيّله تخيلا يجعل منه شخصية عظيمة في بلده بكل تأكيد. يحلم الطفل بهذا، ولما يصير بالغا سيكتشف أن ما حلم به ليس صحيحا في كل الأوقات.

م.ز: تبدو رواياتكم الأخيرة منطلقا لتفكير حول الاغتراب. لكن يُنظر إليكم أيضا على أنكم عدتم إلى كتابة أكثر عمقا .

م.د: إن الفعل هو ما يكتسي أولوية ونحن شبان، لكن مع تقدم السن يتم استبداله بالتفكير، فالكاتب الشاب نسبيا يطرح أسئلة مرتبطة بالجمال والفعالية، لكن مع تقدم السن نطرح باستمرار مسائل أخلاقية، ذلك أن في الحياة مراحل تجعلنا ننتقل من طور إلى آخر.

م.ز: مررتم أنتم أيضا بتلك المراحل. أحدثتم لمرات عديدة قطائع في أعمالكم، وعاودتم بالأحرى الكرّة من ثلاثية إلى أخرى ؟

م.د: عموما لا وجود لقطيعة عند إنسان ما، اللهم إلا إذا تغير الشخص تغيرا تاما. عليّ أن أضيف، فيما يخصني، بأني اعتقدت ومازلت أعتقد، طالما كانت الجزائر مستعمرة، بأنه ينبغي على الكاتب أن يؤدي واجبه تجاه بلده، أصالة عن نفسه، بعرض مطلب بلده وشعبه. إضافة إلى توفر شيء خاص في تلك الفترة، إذ لم يكن للجزائر وجود في أدب الجزائريين ولم يكن لها حق امتلاك اسم بعد، حتى وإن وُجد من الكتاب الفرنسيين من كتب بصفة عابرة على

الجزائر من أمثال جيد (Gide) أو آخرين؛ وكان ثمة أيضا روائيون فرنسيون بأعداد كبيرة ممن انتموا إلى فترة الاحتلال. كانت عند هؤلاء نظرة خاصة عن الجزائر، وهي النظرة التي لم تكن تعني شيئا بالنسبة لجزائريين من أمثالي، ولم تكن مطابقة للواقع. ولأني كنت جزائريا فقد أحسست بحاجة إلى وصف ذلك الواقع وذكره، والواجب هو من أملى عليّ ذلك: واجب منح اسم للجزائر والإشارة إليها. وقد كان ذلك الواجب صورة من صور الإيمان، فيكفي وصف الناس واستعراض بناهم الجسمية وكذا سلوكهم والطبيعة المحيطة بهم. كان ذلك كافيا وقتذاك لوصف مشهد جزائري، ومن ثم تجسيد صورة الإيمان وجعل الجزائر تمتلك وجودا أدبيا.

م.ز: وجعل الجزائر تمتلك وجودا سياسيا...

م.د: تطرح القضايا السياسية نفسها بنفسها ويحدث ذلك في الوقت ذاته. فإذا ما أردتم أن تعكسوا واقع فترة معينة تم إدخال القضايا السياسية بصفة قاعدية؛ وقد اعتقدت، فيما يخصني ومن اللحظة التي غدت فيها الجزائر مستقلة، أنه لم يعد من واجب الكاتب، الذي غدا مستقلا هو أيضا، تقديم وطنه وعرض مطالبه بل الانغماس في عملية تفكير أكثر ذاتية، وهي العملية التي ينبغي أن تعنى، على أساس ذلك الظرف، بأوضاع الكاتب الأكثر عمقا من جهة وأوضاع المجتمع من جهة أخرى.

راحت الكتب في مرحلة أولى تعرض- إلى حد ما- البلد والشعب بصفة خارجية: إن ذلك الأدب أدب "واقعي"، لكن الواقعية تستلزم أيضا عرض ما هو في الداخل؛ فقد غدا التفكير الذي تحرّى العمق من ثمّ ضرورة مُلحة. لم يكن ثمة قطيعة إذن، ولا وجدت لحظة تغيرت فيها شخصية الكاتب، إنّما وجهة تفكيره هي من تغيّر، حيث أخذت موقعها في سلم تطور جد عادي.

م.ز: أينطبق ذلك عليكم؟

م.د: بدأت أستعيد حريتي تجاه شكل من أشكال الكتابة يدعى "واقعي"، وينبغي التأكيد مرة أخرى أنّ الواقعية لا ترتبط فقط بالمظهر الخارجي للأشياء، بل ترتبط أيضا بالحياة الباطنية للأشخاص. لقد تطوّرت نحو شكل جديد من الكتابة، نحو مواضيع جديدة لم تُفقدني الواقع الخارجي: فبعد أن كتبت "من يذكر اليم؟" (Qui se souvient de la mer ?) و"جري على الضفة المتوحشة" (Cours sur la rive sauvage)، عدت إلى قضايا أكثر اجتماعية في "رقصة الملك" (La danse du roi) و"إله وسط الهمجية" (Dieu en Barbarie).

م.ز: أتكون الكتابة بالنسبة إليكم عملية فيزيائية ؟

م.د: لا اعتقد أن تكون التكلفة هامة، فالعمل الفكري لا يتعب مثلما يتعب العمل العضلي. لكن ثمة بالمقابل، وبكل تأكيد، تكاليف ذهنية. ويبدو لي من جهة أخرى أنه كلما عملنا أكثر، وأقدمنا على رياضة فكرية، كلما كان الفكر أكثر قابلية للعمل. فالتوقفات هي بالأحرى ما يثقل.

م.ز: بما تشعرون في لحظة كتابة رواية ؟

م.د: ينتابني إحساس بأني لست من يكتب ويبدع، وبأن الأشياء تعرض نفسها بنفسها، وبأنه ما عليّ سوى الاستماع والنظر. وفيما يخص الحوارات والخطابات فلست بحاجة حتى لأن أبحث عنها. فأنا أسمعها وأكتبها. تفطّنت إلى هذه الحقيقة منذ زمن بعيد، وهو القسم الذي لا يمسه كثير تصحيح في مخطوطاتي؛ فالحوارات تظل غير قابلة للتغيير في حالتها الأولى تماما كما هو حال شخوص أخرى تطالبني، وهي تتكلم في حضوري، بتدوين كلامها مع الحفاظ على ما كانت عليه.

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

م.د: أبدا، أبدا...

م.ز: ومن الجزائر؟

م.د: نعم. دعوات للمشاركة في لقاءات أدبية، إنها في الغالب من تنظيم الجمعيات الخاصة.

م.ز: غالبا ما كانت تنظم ملتقيات حول عملكم الأدبي في الجزائر وفي بلدان أخرى، لكنكم لا تحضرون أبدا. كيف تعللون حالات الغياب تلك؟

م.د: لا أحضر عموما لعوامل عديدة: فهناك عامل السن الذي يصعب عليّ الأشياء، وتعترضني أيضا مشاكل صحية وعلاج صحي قاهر يفرض عليّ القيام بكشوفات متكرّرة.

م.ز: غالبا ما يعود اسمكم في جملة الأعمال المنصبة حول الاغتراب في الأدب المغاربي: أتكون غربتكم غربة رجل سياسي أم غربة عامل مغترب أم غربة مفكّر؟

م.د: إجابتي بسيطة للغاية: إن غربتي هي غربة عامل مغترب. إذ لم أجد، بعد الاستقلال، مكانا لي في بلدي على الرغم من الوعود والمساعي، وكان لي عائلة على عاتقي وجب التكفل بها. اقترحت نشر كتبي في الجزائر، ولا تزال العقود موجودة، منها ما يعود إلى سنة 1965، ومنها ما هو قريب العهد يعود إلى 1979 و1981.

م.ز: هل تلقيتم إجابات بخصوصها؟

م.د: أبدا، أبدا....

م.ز: هل كتبتم إلى المسؤولين؟

م.د: لا، لم أكتب إليهم أبدا، لكني التقيت كثيرهم، لاسيما مسؤولي المؤسسة الوطنية للنشر سابقا (ex-SNED). اقترحت عليهم خدماتي دون المطالبة بشيء يذكر.

م.ز: كان ذلك في أية مرحلة؟

م.د: في السنوات الأولى من الاستقلال، في 1964 و1965، حيث كنت أتنقّل كثيرا وكان يقال لي، في كل مرة، "سيتم دراسة القضية"، ويطلب مني

أن أعود إلى بيتي لأنتظر. وقد اقترحت نشرا مشتركا لكتبي بعد أن حصلت على ترخيص من ناشري الفرنسي؛ أي أنه عوض أن تقتني الجزائر تلك الكتب من دار النشر الفرنسية بأثمان مرتفعة كان من الممكن أن تطبع في الجزائر وتباع بأثمان في متناول الجمهور. كما اقترحت نشر عمل في نسخة أصلية لكني لم ألق للأسف جوابا. لهذا السبب أقول إني أعيش في فرنسا بصفتي عاملا مغتربا ذلك لأني وجدت في هذا البلد إمكانيات في السكن وسبل العيش، وهو ما لم أجده في الجزائر.

م.ز: نقل عن جرائد جزائرية أنكم سعيتم في سنوات السبعينيات (1970) للإقامة في الجزائر، أيكون ذلك صحيحا؟

م.د: لم تكن مسألة الإقامة مع عائلتي أكيدة، إذ كان من المفروض أن أجد شيئا أولا، وهو ما لم يحدث، علما أني لم أكن أطالب بضمانات.

على كل، كان ثمة وجود لفئة من المفكرين ممن همشوا، فلم أكن وحدي في ذلك، وكان ذلك تقليدا معمّما في الأوساط الإدارية. كان لدى المسؤولين والمسيرين، بعبارة أخرى، زبائن، حيث كانوا ينصّبون منهم أولئك الذين يجلبون لهم منفعة معينة. أؤكد مرة أخرى أني لا أتحدث عن نفسي، ذلك لأني كنت أمتلك، قبل أن أقدم على تلك الإجراءات، وسائل العيش في فرنسا، فلم أكن إذن مضطرا إلى إيجاد شيء بصورة عاجلة. كنت أرغب في العودة إلى بلدي بكل بساطة.

م.ز: عاد كاتب ياسين إلى الجزائر لكنه سرعان ما وجد نفسه مهمّشا...

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

إذا ما أخذنا مثالا واحدا وجدنا أن "كاتب" كان يرغب في تأليف مسرحيات والاستفادة من مقر وفرقة دائمة تكفل له العمل بشكل تلقائي ومنظم وهام. ما الذي سيكلف السلطات العمومية إن هي منحت مسرحا؟ ما الذي قدم له وللمسرح؟ لقد تمّ إرساله هو وفرقته إلى سيدي بلعباس. أقول هذا كي أثبت ببساطة أني لم أكن وحدي في مواجهة الصعاب، بل ثمة من عاشها مثلي من أمثال "ياسين" وآخرين؛ ولست بصدد الحديث عن كل أولئك الشبان الذين اضطروا لمغادرة الجزائر بعد الاستقلال في سبيل البحث عن العمل وإيجاد وسائل العيش، علما أنّه بوسع بلدهم، الذي كان بأمس الحاجة إليهم، استبقاءهم.

إن جميع الجزائريين المتواجدين هاهنا بصفتهم مهاجرين هم، في واقع الأمر، ضحية رفض بلدهم.

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

م.د: في الواقع، لا نعود أبدا. وليست المسألة مقتصرة على الغربة وحدها. لما نرحل فإننا لا نعود بكل تأكيد، وإذا ما كان ثمة عودة فإن العائد ليس هو الشخص المرتحل نفسه.

م.ز: ما طبيعة العلاقة التي تقيمونها مع الجزائر اليوم ؟

م.د: علاقاتي مع الجزائر هي علاقات جزائري أو مواطن إزاء وطنه، إزاء الوسط الذي يعرفه. فالعلاقات إذن علاقات جد طبيعية.

م.ز: كتبت صحيفة لوموند (Le Monde) ل 20 ماي 1994 في ملحقها الخاص بالكتّاب: "يُسمع ديب في رواياته صوتا أكثر عمقا في وقت تبتعد فيه الجزائر نوعا ما". إلى ما تعود تلك التغيرات 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 عاملا في إظهار تلك التغيرات. تقع تغييرات على مستوى التوجه أو الهدف خلال عملية تطور طبيعية.

م.ز: أمازال سكان الدار الكبيرة وعمر الصغير ولالا عيني وحميد سراج عالقين في ذاكرتكم ؟

م.د: نعم بالطبع، لكن المرحلة في الحقيقة كانت مرحلة أخرى، فلم يعد الجزائريون كذلك. لم يعد الجزائريون كجزائريي مرحلة الدار الكبيرة.إنها كتب تنتمي إلى ماضي الجزائر وتاريخها ،إنه خط آخر.

م.ز: لكن عمر، لالا عيني وحميد سراج مازالوا دائما أحياء؟

م.د: نعم، بكل تأكيد! في الحقيقة استعنت – وإن كانت هذه الكلمة غير موفقة الاستعمال – في كل شخصية من تلك الشخصيات بنماذج متعددة، غير أنهم كانوا أناسا أعرفهم على أقل تقدير وقد واظبت على ملاقاتهم أو الالتقاء بهم. إن أخذ الملامح والخصوصيات الجسمية لعدة شخوص وتكوين شخصية منها هو ما يشكل جزءا من عمل كاتب ما.

م.ز: ألا يكون عمر هو هابيل (Habel)، ذلك المغترب في بلاد الشمال الذي يبحث عن امرأة ضاعت منه؟

م.د: نعم، إن شئتم، وعلى أساس كون البطل ذاته هو من يؤلف الكتب ذاتها.

فعلا ثمة ثابت، عند أي كاتب، يتجسد تجسدا لا واعيا لديه. تلتقي تلك الثوابت إذن من كتاب لآخر، وقد يظهر ذلك أحيانا في جملة التفاصيل التي تعود دون أن يدرك المؤلف ذلك، وبالتالي يمكن لشخصية ما- سبق وأن تقمصت دورا في واحد من الكتب الأولى- أن تجد نفسها في مظهر آخر، أو في جزء منه، ضمن الكتب التي تمّ تأليفها لاحقا.

ليست هذه الميول التي نتميز بها جميعا مقتصرة على الكاتب وحده: إنّ وجود ثوابت في طباعنا وسلوكاتنا هو ما يجعلنا من نكون.

م.ز: ما تزالون، منذ ما يربو عن عشر سنوات، تتابعون تجربة اللقاء الغرامي. ففي رواياتكم الأخيرة ودواوين شعركم تُظهرون لنا ديبا مغرما بالمرأة التي يتخذها دليلا له. هل، وأنتم في سن الرابعة والسبعين، مازلتم مغرمين ؟

م.د: لا يستدعي الأمر طرح هذا السؤال. فجوهر المسألة لا يكمن، في حقيقة الأمر، في معالجة عاطفة الحب ما دام الشعور بالحب داخلا في الطبيعة الإنسانية. إن ما كان أساسيا في عملي، بالنسبة إليّ، هو إعطاء مكانة للمرأة في كتبي. أما أن تكون تلك المرأة جزائرية، كما كان ذلك حال أعمال كثيرة لي، فإن ذلك جاء بصفة تلقائية، فلطالما عاشت المرأة مهمّشة في مجتمعنا وهي مسألة أخرى دفعتني للحديث عنها، فكنت أرغب دوما في أن يكون لها حق تتمتع به كما هو شأن الجزائر. ذلك ما حرّكني.

لست بصدد الحديث عن الأدب العربي ما دام ذلك الأدب زاخرا، بكل تأكيد، بحكايات الغرام. فقد ابتدع العرب نموذج الزوج الغرامي، أو بالأحرى نموذجا أصليا أبديا، على نحو نموذج مجنون ليلى. فحتى من لا يعرف شيئا عن الأدب العربي يعرف وجود ذلك الزوج. إن ما أردت الحديث عنه هي الجزائر، فقد دخل هذا البلد مع الاحتلال وحتى قبله في مرحلة أصفها بمرحلة "القسوة الفكرية"، وهي القسوة التي بلغت حد ممارسة تصلب على المجتمع وهو ما ولّد 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 أُشعر بها الغير

بالمقابل لأن في الحياة كما في الأدب عدة وسائل لإشعار أحد بأننا نحبه. أُشعر بها الغير كي نعي هذا الإحساس شيئا فشيئا، ولأنه ينبغي أن تقال يوما.

م.ز: منذ ما يقارب أربع سنوات جمعكم لقاء مع الصحفي والكاتب الراحل طاهر جاووت. ما الانطباع الذي تركه فيكم ؟

م.د: التقينا، في حقيقة 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 للظّن، 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 سانت 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: أتتابعون ما يحدث بالجزائر، لاسيما بعد مقتل محمد بوضياف؟

م.د: طبعا، طبعا... ينتابني قلق وأعيش حالة شرخ جراء كل الهزات التي تهزّ الجزائر، أحس بذلك ككل جزائري. لما يرتكب جزائري آخر جريمة قتل فإني أتقاسم معه، شئت أم أبيت، مسؤولية تلك الجريمة. إن القتلة يحمّلوننا تلك المسؤولية عن وعي منهم أو عن غير وعي، وهو ما يجعلنا تعساء ويشعرنا بالخجل لأننا جزائريون: على الجزائريين أن يخجلوا لكونهم جزائريين لأن ثمة جزائريين آخرين يرتكبون جرائم باسمنا جميعا، لا باسمهم فقط، على الصعيد المعنوي .

ما من شيء أو دافع يبرر القتل، حتى وإن ادّعينا الدين، فما أباح الاسلام أبدا القتل من أجل القتل ولا أي دين آخر. البتة. لا يخفى عليكم أن القصاص في القتل، في زمن النبي، لم يكن بالقتل.

إن ما يحدث يمكن تفسيره في اعتقادي بحالة اضطراب: انه اضطرب ذو طبيعة نفسية، ولما يتم بلوغ ذلك الحد دون أن يكون ثمة من مبرر منطقي فإن المسألة مرتبطة بعلة عقلية. لقد أصبحت الجزائر شبيهة بسجن– عيادة نفسية من المقياس العالي.

ويتم كذلك تبرير ما يحدث، بدرجة أقل، كما لو أنّ المسألة مرتبطة بتصفية حسابات أو أعمال ثأر شخصية ساهمت حالات الفوضى الحالية في تذكيّتها. لن تتأتى المصالحة إلا عن حل سياسي، وهو ما لا يعني تحقيق الديمقراطية بصفة تلقائية.

م.ز: حتى وإن كان ثمة حوار مع الأصوليين؟

م.د: حتى وإن كان ذلك الحوار إيجابيا فإنه لن يُصلح ما حصل من ضرر، ذلك لأنّ البلد كان محل تشتيت، حاله كحال جسد يتعذر عليه الشفاء جراء مرض أصاب الأعضاء إصابة عميقة. لا بد من وقت، وقد يحدث ألا يستعيد الجسد عافيته: ذلكم هو حال مجتمعنا الذي لا يزال عرضة للأمراض.

[**آخر مقابلة لمحمد ديب جمعته بمحمد الزاوي عام 1998، 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 من جريدة " Le Matin **". ينظر:**

La dernière interview de Dib, in Le Matin, n° 3412, 08 mai 2003, p. 06]

قائمة المصادر والمراجع:

" محمد لما تلك الثقة بيني وبينك؟

ما الذي نمتلكه فيحول بين فراقنا؟

يبتسم لأول مرة ويجيبني بأقصر قصيدة له: " المستقبل ..."

(محمد ديب، " الظل الحارسة " تقديم لويس أراجون (Louis Aragon**)، ص. 42)**

المراجع بالعربية:

1- الكتب:

- عادل عبد الله: التفكيكية- إرادة الاختلاف وسلطة العقل،ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، 2002 .

- فريد الدين العطار: منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، ط 2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002.

- ديوان الحلاج: تقديم وضبط وشرح صلاح الدين الهواري، 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، بيروت1991.

- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.

- عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب 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 وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.

- مرزاق بقطاش: الكتابة قفزة في الظلام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

- رولون بارت: سلطة اللغة، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ط5، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2005.

- عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2004.

- موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2004.
- جان ماري شيفر: من النص إلى الجنس، مقال من كتاب «نظرية الأجناس الأدبية»، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994.
- ماري شيفر: ما الجنس الأدبي؟ ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997 .
- فان ديك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
- تيري إيغلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، ط1، دار الحوار للطباعة والنشر التوزيع، سوريا، 2000.
- فانسان جوف: رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، ط1، إفريقيا الشرق، 1994.
- كاتب ياسين: نجمة، ترجمة محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1987.
- إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، دار الكندي للنشر والتوزيع، 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 وتوليد 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 والحداثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأسكندرية، 2004.

- آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2003.
- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1967.
- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، 2004.
- عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- وليم راي: المعنى الأدبي- من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز،ط1، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.
- سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2002.
- جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر،القاهرة، 1956.
- محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000.
- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2000.
- وولف دبيتر ستميل: المظاهر الأجناسية للتلقي، مقال من كتاب «نظرية الأجناس 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 والجرائد:

- آمنة بلعلى: «نحو بديل تأويلي لنقد الشعر»، مجلة "الخطاب"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 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 والعالمي»، ترجمة محمد سمير عبد السلام، مجلة "الكلمة"، العدد 10، أكتوبر2007.

- جاك دريدا : «توقع، حدث، سياق»، ترجمة مركز الإنماء القومي، مجلة"العرب والفكر العالمي"، العدد العاشر، بيروت، ربيع 1990.

- تزفتان 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. المعلوماتية. السبيرنطيقا. الذكاء الصنعي، www.althakerah.net، 16 مارس 2008.

- نايف العجلوني: الحداثة والحداثية، 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 والعولمة: حجاب العقل وفوضى الجسد، www.althakerah.net، 16 مارس 2008.

- عبد الله الغذامي: آفاق ما بعد الحداثة، www.althakerah.net، 16 مارس 2008.
- عبد العالي معزوز: إشكالية العقل والعقلنة في الحداثة الفلسفية، www.althakerah.net، 16 مارس 2008.
- فريدة النقاش: قضايا ما بعد الحداثة في الأدب والنقد، 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 ونقد، www.althakerah.net، 16 مارس 2008.
- ألان تورين: في الحداثة وما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد، www.althakerah.net، 16 مارس 2008.
- محمد سمير عبد السلام: مطاردة الفراغ ... قراءة فيما بعد الحداثة وما بعدها والملامح الروائية، http://www.assual.com، 13 مارس 2006.
- حمزة الحسن: الروائي محسن الرملي وبورخيس 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 وما بعد الحداثة، http://www.nizwa.com، 2008.
- ياسين الحاج صالح: ضمائر الحداثة المنفصلة والمتصلة و... المعاقة، www.dctcrs.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, 3ème édition, PUF, 1947.
- Jean Déjeux: Littérature Maghrébine de langue Française – Introduction générale et auteur, Éditions Naaman, Ottawa (Canada), 1973.
- Gérard Deledalle: Charles S. Peirce, Ecrits sur le signe, Paris, le seuil, 1978.
- Mohammed Dib: Qui se souvient de la mer, Éditions du Seuil, Paris, 1962.

: Le Talisman, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
: La danse du roi, Éditions du Seuil, Paris, 1968.
: Ombre gardienne, Éditions Sindbad, Paris, 1984.
: Les Terrasses d'Orsol, Éditions Sindbad, Paris, 1985.
: Neiges de marbre, Éditions Sindbad, Paris, 1990.
: Le désert sans détour, Sindbad, Paris, 1992.
: Tlemcen ou les lieux de l'écriture, La Revue Noire, Paris, 1994.
: L'infante maure, Éditions Albin Michel, Paris, 1994.
: L'incendie, Éditions Dahlab et Bouchéne, Alger, 1995.
: L'arbre à dires, Éditions Albin Michel, Paris, 1998.
: Si diable veut, Éditions Albin Michel, Paris, 1998.
: Comme un bruit d'abeilles, Édition Albin Michel, Paris, 2001.
: Simorgh, Éditions Albin Michel, Paris, 2003.
: Laëzza, Éditions Albin Michel, Paris, 2006.

- Jean-Marie Domenach: Approches de la modernité, Édition Marketing, Paris, 1995.
- Umberto Eco: Lector in Fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs: traduit par Myriem Bouzaher, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985.
- Éric Marty: Roland Barthes, œuvres complètes, Tome IV (1972-1976), Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- Frank Évrard et Éric Tenet: Bertrand, Roland Barthes, Lacoste, Paris, 1994.
- Jean Fisette: Introduction à la sémiotique de C.S. Pierce, XYZ éditions, Montréal (Canada), 1990.
- Gerard Gennette : PALIMPSESTES, la littérature au second degré, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
: Introduction à l'architexte, Éditions du Seuil, Paris, 1979.
- Anthony Giddens: The consequence of Modernity, California: Stand Ford University Press, 1990.
- Wolfgang Von Goethe: Faust, traduit par Paul Arnold, ODES-PRESSE, Paris, 1966.

- A.J.Greimas, J. Courtés: Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage, Hachette, Paris, 1979.
- A.J.Greimas: Du Sens II- Essais Sémiotiques, Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- Andrè Helbo: L'enjeu du discours- Lecture de Sartre, Éditions Complexe, PUF, Bruxelles, 1978.
- Axel Honneth: La Société du mépris- vers une nouvelle théorie critique, Éditions de la Découverte, Paris, 2006.
- Victor Hugo: Derniers recueils lyriques, La fin de Satan Dieu, Librairie Larousse, Paris, 1953.
- Naget Khadda: Mohammed Dib- Cette intempestive voix recluse, ÉDISUD, Aix- En- Provence, 2003
- Julia Kristeva: Recherche pour une sémanalyse, Paris, Le Seuil, 1969.
: Sémanalyse et production du sens, In Essais de sémiotique poétique, Librairie Larousse, Paris, 1972.
: La révolution du langage poétique, Paris, Le Seuil, 1974.
: Pouvoirs de l'horreur –Essai sur L'abjection, Éditions du Seuil, Paris, 1980.
- Abdelkebir Khatibi: Le roman maghrébin, François Maspero, Paris, 1968.
- Jacques Lacan: Écrits 1, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
: Les quatres concepts de la Psychanalyse, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Dominique Maingueneau: L'Analyse du Discours, Hachette Supérieur, Paris, 1991.
: Les termes clés de l'analyse du Discours, Éditions du Seuil, Paris, 1996.
- Friedrich Nietzsche: Généalogie de la morale, texte et variantes établis par Giorgio Collia et Mazzino Montini, Traduction, I. Hildenbrand et J. Gratien, Éditions Gallimard, Paris, 1971.
- Jacques Noiray: Littératures Francophones -1- Le Maghreb, Belin, Paris, 1996.
- Catherine Kerbrat- Orecchioni: Le discours en interaction, Édition Armand Colin, Paris, 2005.
- Jean Ricardou: Problèmes du nouveau roman, Seuil, Paris, 1967.

: Pour une théorie du nouveau roman, Seuil, Paris, 1971.
- Nadine Toursel et Jacques Vassivière: Littérature: textes théoriques et critiques, Armand Colin, France, 2004.
- Kateb Yacine: Un théâtre en trois langues- Une langue appartient à celui qui la viole pas à celui qui la caresse, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- Mourad Yelles: Les miroirs de Janus – littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb – Caraïbes), OPU, Alger, 2002.
- Groupe d'auteurs: Littératures Francophones du monde arabe, Éditions Nattan, Paris, 1994.
- Groupe d'auteurs: Dissertations littéraires générales, Armand Colin, France, 2005.

2- الرسائل الجامعية:

- Fawzia Mostefa Kara: Fantastique, mythes et symboles dans «Cours sur la rive sauvage » de Mohammed Dib, Mémoire de maîtrise, Université Paul Valéry, Montpellier, 1971.
- Carine Goyon: Étude littéraire de L'Infante Maure de Mohammed Dib, Mémoire de maîtrise, Université Lumière- Lyon2, Faculté des lettres ; sciences du langage et arts, septembre 2003.

3- المجلات والجرائد:

- Christiane Chaulet Achour: Littérature de langue française au Maghreb, Médiathèque de Perpignan, 18 novembre 2006.
- Heris Arnt: «Espaces Littéraires, Espaces vécus», In " Sociétés ", nº 74, France, 2001/4.
- Amina Azza Bekkat: Littératures d'Afrique : langue française et rencontre de cultures, Université de Blida, 2006.
-John Barth, «La littérature du renouvellement: la fiction postmoderne», In "Poétique", nº 48, 1981.
- Afifa Bererhi: «L'entre -deux des signes ou la mouvance de paroles chez Mohammed Dib», In " Migration des identités et des texte entre L'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives", tome 1 des actes du colloque « Paroles déplacées », Université Lumière-Lyon 2, du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, 2004.

- Anne- Marie Boisvert: « Littérature électronique et hypertexte », In " La revue des ressources ", France, jeudi 24 octobre 2002.
- Mariangela Capossela: « L'écriture comme pratique du désert dans Timimoun de Rachid Boudjedra et le Désert sans détour de Mohammed Dib », In "Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives", tome 1 des actes du Colloque « Paroles déplacées », Université Lumière - Lyon 2, du10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, 2004.
- Beïda Chikhi: « Un divan pour en finir avec l'absence, ou Le temps retrouvé dans le roman algérien" , In " Romansk Forum", nº 20, 1/2005.
- J.F.Dortier: « L'individu dispersé et ses identités multiples », In "Sciences Humaines, n°37, France, 1994.
- Michel Feith: « Du comique bâtard : théorie et pratique du postmodernisme tribal dans les écrits de Gerald Vizenor », In "Revue française d'étude américaine", nº 96, France, mai 2003.
- Gauvin L.: « L'écrivain francophone à la croisée des langues », Entretiens, Karthala, Paris, 1997.
- Carine Goyon: « L'Infante Maure ou L'entre – dire Francophone », In "Migration des identités et des textes entre L'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives", tome 1 des actes du colloque « Parole déplacées », Université Lumière - Lyon 2, du 10 au 13 mars 2003, L'Harmattan, 2004.
- Foued Laroussi: « Écrire dans la langue de l'autre ? - Quelques réflexions sur la littérature Francophone du Maghreb», In "GLOTTOPOL" (revue sociolinguistique), Université de Rouen, nº3, France, janvier 2004.
- Djamel Eddine Merdaci: « Dib à l'écran- les mots, les images », In " IBTIKAR", Office National des Droits d'Auteur, n°1, Alger, janvier 1998.
- « Meurtre à Byzance ou pourquoi « je me voyage » en roman », Entretien avec Pierre- Louis Fort, L'infini, Gallimard, n°92, Paris, Automne 2005.
- Claudine Potvin: « L'esthétique et le détail dans " Nous Parlerons comme en écrit" », In "Voix et images, " n°40, France, automne 1988.

- Alfonso de Toro: « La nouvelle autobiographie postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne: Robbe-Grillet, Le miroir qui revient et Doubrovsky, Le livre brisé », In Conférence"Memory- Memoria: Fictionnalité histoire et le Moi" donnée à la faculté de philologie de l'université de Leipzig, Allemagne, 2004.
- Amina Azza Bekkat: « Expression du désert- Roman , Un immense révélateur», In "El Waten", n° 5135, Alger, jeudi 27 septembre 2007..
- K.Smail: « Le dernier des géants », In "El Waten", n° 3777, Alger, dimanche 04 mai 2003.
- La dernière interview de Dib, In "Le Matin," nº3412, Alger, 08 mai 2003.
-Belkacem Rouache: « L'amour et la nostalgie du pays », In "Le jeune Indépendant", n°1519, Alger, 04 mai 2003.
- Souheil Dib : « Le devoir d'écriture », In "Le Quotidien d'Oran", n°2531, Algérie, Dimanche 04 mai 2003.
- Sari Fewzia: « Il est mort le poète », In "Le Quotidien d'Oran", n°2531, Algérie, 04 mai 2003.
- Naget Khadda: « Mohammed Dib ou la parole originelle », In "Le Quotidien d'Oran", n°2531, Algérie, dimanche 04/05/2003.

5- المعاجم:

- André Akoun: Les formes nouvelles de la critique, In encyclopédie " La littérature ", centre d'étude et de la promotion de la lecture, Paris, 1970.
- Jaques Baron : Dada et le surréalisme, In Encyclopédie "La littérature", Centre d'étude et de promotion de la lecture, Paris, 1970.
- Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Courty, Alain Rey: Dib Mohammed, In "Dictionnaire des littératures de langue française ", 2° édition, Bordas, Paris, 1994.
- Jean Dubois: Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, Paris, 1994.
- Paul Sérant: La littérature de l'engagement, In encyclopédie "La littérature", Centre d'étude et de la promotion, de la lecture, Paris, 1970.
- Nouveau Petit Larousse Illustré, Librairie Larousse, Paris, 1949.

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

4- المواقع الالكترونية:

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

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

- Dominique Dussidour: Mohammed Dib-l'habit du pauvre, http://remue.net, 03/05/2003.

- Touriya-Fili-Tullon: "Identités et écritures contemporaines", « Acta Fabula », volume 7, Numéro 6,
http://www.org/revue/document1703.php, Novembre-décembre 2006.

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

- Lucie Guillemette et Josiane Cossette: Déconstruction et différence, Dans Louis Herbert, Signo, Rimouski, Québec, http://www.signosemio.com, 2006.

- Saint-John Kauss:"Les avatars de la poésie moderne", conférence prononcée à la Société des Écrivains Canadiens (section de Montréal), le 29 avril 1993,
http://www.potomitan.info/kauss/avatars.php.

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

- Rachid Simon":Islam ; Iman ; Ihsan ; Idéologème du du roman dibien", http://annales.univ-nosta,d3, septembre 2005.

- Damien Tomezzoli: Petit Lexique du nombre12, www.douze.net, octobre 2007.

فهرس المحتويات

تقديم الدكتورة آمنة بلعلى..... 05
مقدمة..... 07
تمهيد : خصائص الكتابة ما بعد الحداثية..... 11
الفصل الأول: التشكل العام للدلالة في "سيمرغ "..... 53
المبحث الأول: دلالات النص الإطار..... 57
دوال النص الحكائي: رحلة البحث عن الذات..... 61
دوال النص التأملي: رحلة البحث عن الخلود..... 83
المبحث الثاني: تشظي الدلالة في نصوص "سيمرغ" وتحولاتها..... 95
البحث عن الذات عبر الذاكرة والكتابة والحلم والخيال..... 97
وهم الذات والإنسانية المستهدفة 110
كلام الأطفال موضع مساءلة..... 133
انبعاث الماضي والدلالة عبر الأدب..... 145
الفصل الثاني: الهوية والكتابة في "سيمرغ" 159
المبحث الأول: الهوية المنسجمة والهوية المتشظية..... 163
الهوية المنسجمة..... 166
الصورة المتشظية للهوية..... 174
المبحث الثاني: الكتابة بين الدلالة والممارسة..... 183
1- دلالات الكتابة في "سيمرغ"..... 185
الكتابة مغامرة..... 186
الكتابة التزام..... 189
2- عناصر كتابة متشظية..... 199
المصالحة بين المتخيل والواقع..... 199
جدل القراءة والكتابة..... 202
النص الفسيفساء..... 207
النص الهجين..... 213
خاتمة..... 221
ملاحق..... 227
قائمة المصادر والمراجع..... 265

تصفيف وإخراج:
دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو