

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:



جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والآداب العربي

شعرية الخطاب السروري في ثلاثية الشمال لمحمر ويب

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب العربي الحديث والمعاصر

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمر كعدوان

إعداد الطالبة:

مريم بوزروة

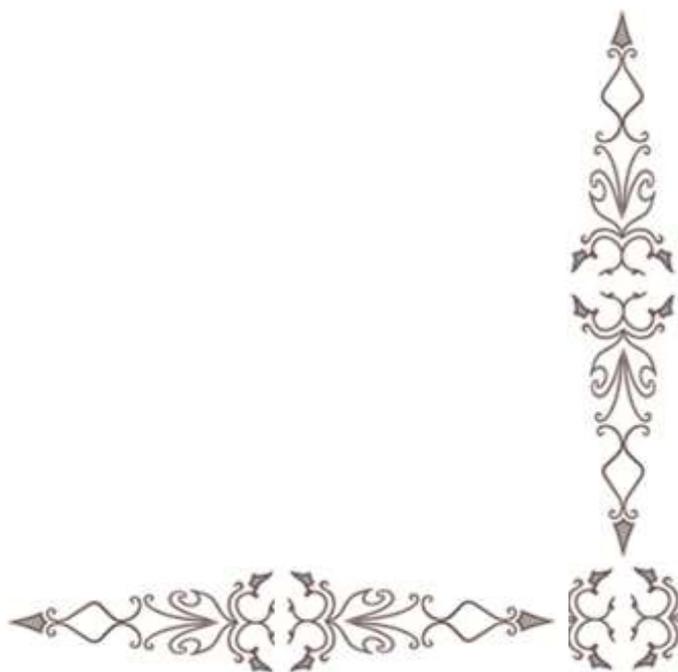
الصفة:	اللجنة المناقشة:
رئيسا	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة ١ -
مشرفا ومقررا	المرسة العليا للأساتذة آسيا جبار - قسنطينة -
عضوا مناقشا	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة ١ -
عضوا مناقشا	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة ١ -
عضوا مناقشا	جامعة محمر الصديق بن يحيى - جيجل -
عضوا مناقشا	المرسة العليا للأساتذة آسيا جبار - قسنطينة -
	ذياب قدير: أستاذ التعليم العالي.
	محمر كعدوان: أستاذ التعليم العالي.
	رشير قريع: أستاذ التعليم العالي.
	ليندة خراب: أستاذ محاضر (أ.د.).
	فيصل الأعر: أستاذ محاضر (أ.د.).
	نسيمة يعقوبي: أستاذ محاضر (أ.د.).

الموسم الجامعي: ٢٠١٧ - ٢٠١٨

وَالْحَمْدُ لِلَّهِ
الَّذِي هَدَانَا
لِلْإِسْلَامِ
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ



مقدمة



١. الإشكالية:

أثار الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية قضايا عديدة منذ ظهوره، وذلك بسبب الازدواجية اللغوية، التي كانت نتاجا طبيعيا للحقبة الاستعمارية الفرنسية التي رزحت تحت وطأتها دول شمال إفريقيا، وبلاد الشام.

ومع استقلال الجزائر، واسترجاعها لهويتها الثقافية، أعلن كثير من النقاد الجزائريين من الجيل الأول، وبصيغ مختلفة بأنّ الموت هو مآل الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، لكن على الرغم من سياسة التعريب التي انتهجتها الدولة الجزائرية منذ سبعينيات القرن الماضي صمدت اللغة الفرنسية، وعادت بقوة لتتصدّر المشهد الأدبي في الجزائر بعد مضي أكثر من خمسة عقود من نيل الجزائر لاستقلالها، وقد شكّلت حدثاً أدبيا ليس في الجزائر فحسب، بل في فرنسا كذلك، ففي الوقت الذي استهوت فيه هذه الظاهرة عددا من جيل المعرّبين الذين شملتهم سياسة التعريب، وأصبح حضورهم لافتا للانتباه، مثل: بوعلام صنصال، وكمال واورو، ومايسة باي، وباسمينة خضر... وغيرهم، تأرجح بعض الكتاب في الكتابة بين العربية والفرنسية، كما هو الشأن بالنسبة لرشيد بوجرة، وواصل بعض كتاب الجيل القديم الكتابة الإبداعية باللغة الفرنسية.

وقد سجّل هذا الأدب مع نهايات القرن العشرين، وبدايات القرن الواحد والعشرين عودة قوية على الساحة الأدبية الوطنية والعالمية، عندما ظهر بحلّة جديدة ميّزته عن الآداب الأخرى، حيث اتّسم بسمات حديثة، وهذا ما جعل فكرة موت الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية التي سادت في ستينيات القرن العشرين نسبية إلى أبعد الحدود. ويُعدّ محمّروبي (١٩٢٠ - ٢٠٠٣) من أبرز الكتاب المؤسّسين للأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، الذين جدّدوا كتاباتهم الإبداعية على مستوى الشكل والمضمون مؤسّسين بذلك لنمط جديد في الكتابة.

فلطالما كان عالم محمّروبي الروائي مشحونا بغواية البحث، ومتوجّا بجماليات الكشف، من منطلق عمق هذا العالم الروائي وتشعب تفاصيله، التي كانت في بداياتها ذات ارتباط وثيق بذات الكاتب وهويته الجزائرية، حين كتب «ثلاثية الجزائر» (La trilogie)

(*Algérie*)، تلك التفاصيل اتسعت في مرحلة لاحقة لتشمل ما هو أوسع من ذلك، حين غادر محرويب الجزائر ليستقر في الشمال، فاتحا لنفسه أفقا ثيمية أخرى غير تلك التي طالها في مرحلة سابقة، مع احتفاظه بهويته المتجذرة في عمق النص، التي حملها منذ بداياته الأدبية في شعره كما في سرده.

عالم الرواية أوسع من أن ينحصر في موضوع واحد أو أسلوب واحد منمط يلزم الكاتب به نفسه، بل فيه من إمكانات التجريب ما يتيح للروائي أن يتعدد أسلوبا ولغة وفكرا، وهذا ما تنبه إليه محرويب. وهو يعبر نحو التجريب الروائي، ويقدم للقارئ بداية من سنة ١٩٨٥ نصوصا مخالفة لما ألفناه عنده في مرحلة سابقة، هذا العبور الذي جاء بعد حياة متعددة المشارب والاتجاهات ما بين التعليم والعمل الصحفي والترجمة، والتنقل الدائم بين الجزائر وأوربا، كل ذلك كان له بالغ الأثر لاحقا في إخراج التجربة الروائية الجديدة لدى محرويب في «ثلاثية الشمال».

إلا أن شغور الساحة الأدبية والنقدية - يكاد يكون ظاهرة - من دراسات أدبية ونقدية تتناول الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية من قبل قارئ يقرأ العربية، ويكتب بها، في مقابل الدراسات العديدة التي كتبت باقلام فرنسية، وإذا ما قورنت بالدراسات التي تناولت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، على الرغم من الرصيد المعتبر لهذه الرواية المكتوبة بالفرنسية.

ففي ظل ندرة الأعمال الأكاديمية التي اشتغلت على المدونة السردية الحديثة تبرز ضرورة دراسة روايات محرويب الأخيرة التي ظلت بمعزل عن الدراسة، ومنها كتاباته الشمالية، التي يجد القارئ فيها نصوصا مختلفة عن رواياته السابقة ذات الأسلوب الواقعي، كما أن عدم استيفاء الكتابة السردية عنده بطريقة جيدة، دفعني الأمر أن أقف عند هذا المنجز السردية بالدراسة لإيمان بانه يحتاج إلى دراسات قصد الكشف عن المزيد من الأسرار التي لا زالت غامضة لحد الآن.

ولينتبه القارئ الجزائري والعربي إلى أسئلة الرواية عند محرويب خارج عوامله الواقعية التي رسخت في ذاكرة القراء من خلال ثلاثيته الشهيرة، والتي ألفها قبل

لتكون عتبة مبشرة بميلاد الرواية الجزائرية الحديثة.

كما أنّ هناك سوء فهم أو تلقٍ لكتابات محمّرويب، حيث أدرج بعض الباحثين أنّ كتاباته لا تنتمي إلى اللغة العربية.

إنّ دراسة الخطاب السردّي لمحمّرويب الموسوم بـ «ثلاثية الشمال» (*La Trilogie Nordique*) محفوف بالأسئلة والاكتشاف، بما هو نتاج يتضمن نقلة فارقة في عوالمه النصية، وضرباً من المغايرة في الناحية الموضوعاتية؛ إذ نجد أنّ هذه الثلاثية تقدّم للقراء محمّرويب آخر غير الذي عرفناه واقعياً في «ثلاثية الجزائر».

ويختصّ هذا البحث الموسوم بـ «شعرية الخطاب (السرويّ في ثلاثية الشمال لمحمّرويب» بدراسة تجلّيات شعرية الخطاب السردّي في مدوّنة البحث، وإبراز جماليّات هذا التوظيف؛ لأنّ «الشعرية» تمثلك في هذه الأعمال الروائيّة عوامل التّفرد والخصوصيّة. كما أنّ الأخذ والردّ بين هنا وهناك، بين بلد المنشأ والمنفى، هو ما ولّد لدى محمّرويب صراعاً يبرز بشكل أو بآخر من خلال كتاباته.

فكيف تتجلّى مظاهر الصّراع الداخلي والخارجي من خلال شعرية الخطاب السردّي في «ثلاثية الشمال»؛ حيث يبرز صراع الذات بما تحمله من موروث ثقافي ووجداني في بيئة غريبة عن ما عاشه الأديب يترجمها صراع بين شكل يتراءى أنّه سرد، لكنّه أقرب إلى الشّعور منه إلى الدّثر، وهذا يبدو في الظاهر تناقضاً، لكنّه في مآله تلاؤم بل تلاحم.

وهو الأمر الذي وضعني أمام جملة من التّساؤلات التي هي بحاجة إلى إجابات وافية، أهمّها: كيف تتجلّى مظاهر الشعرية في الخطاب الروائيّ؟ وكيف تُبنى العلاقة الجدلية بين الشّعريّ والسردّي رغم أنّ لكلّ جنس خصائصه الفنية ومقوماته؟ كيف يتحقّق التّفاعل بين جنسين مختلفين؟

إلى أيّ حدّ كشفت استراتيجيات الكتابة التي اعتمدها الكاتب عن دلالات الروايات؟ ما مدى التشابه بين مسار الشخصيات الرّئيسة للروايات، وبين مسار الكاتب؟ هل عايشوا الظروف ذاتها؟ وهل يعرفون المصير نفسه؟

تقوم الظاهرة الشعريّة في الرواية في أوّل مظاهرها على مستوى اللّغة والمعجم، فكيف تتجلّى شعريّة اللّغة؟ ما مدى تواتر وحضور الأشكال البلاغيّة المختلفة في روايات «ثلاثية الشمال»؟ وكيف تعمل الأشكال البلاغيّة على توليد الأبعاد الجماليّة؟ ما الذي يجعل من الشّخصيّة الروائيّة منفضدًا لجماليات السّرد في كتابات محمّرويب؟ كيف يتفاعل الزّمان والمكان لتوليد جماليّات السّرد؟

٢. الدّراسات السّابقة:

وعلى الرّغم من كثرة الدّراسات التي تناولت كتابات محمّرويب إلا أنّها أهملت الجانب الجماليّ للخطاب السّرديّ، ولعلّ هذا ما دفعني إلى الوقوف عند شعريّة الخطاب لكونه نمطاً سرديّاً متفرداً، ومنزاحاً بخصوصيّاته التّعبيريّة، ومن أجل إنجاز هذه الأطروحة كان لا بدّ أن تستوقفني دراسات سابقة كان لها فضل السّبق والبدائية، ولعلّ أهمّ تلك الدّراسات: كتاب بشير عجيل الموسوم بـ: «الفضاء والكتابة عن محمّرويب: ثلاثية الشمال» (*Espace et écriture*) (chez Mohammed Dib: la trilogie nordique) (١٩٩٥)، وهو أطروحة أكاديميّة حولها صاحبها إلى كتاب أضاءت طريقي، ووجّهتني وجهة صحيحة، وجعلتني أقف عند حدود «ثلاثية الشمال».

إضافة إلى بعض الدّراسات الأكاديميّة، والمقالات التي أنجزت حول كتابات محمّرويب الإبداعيّة، والتي عالجتها من زوايا مغايرة، نحو: أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ «دراسة كرونولوجيّة وفنّيّة في آثار محمّد ديب الأدبيّة»، للباحثة نسيمه يعقوبي، وهي أطروحة حاولت الإحاطة بكلّ نتاج الكاتب الإبداعيّ، لكنّها لم تقف مطوّلاً عند «ثلاثية الشمال»، لأنّها اتّخذت مؤلّف «سيمرغ» (*Simorgh*) (٢٠٠٣) أنموذجاً للدّراسة والتّحليل.

وقد أفردت مجلّة «التّبيين» التي تُصدرها الجاحظيّة في عددها الرّابع الصّادر سنة ١٩٩٢، ملفاً لكتابات محمّرويب، شارك فيه عدد من الباحثين؛ حيث تناولوا قضايا فنّيّة، وموضوعاتية متعدّدة.

وهناك دراسات عديدة تناولت الأدب المغاربيّ باللّغة الفرنسيّة، وهي دراسات ثريّة، وقد استفدت منها، وهي:

✓ كتب جون ويجو (Jean Déjeux):

- كتاب: «الأوب (الجزائري المعاصر)» (*La littérature algérienne contemporaine*)، (١٩٧٥).

- كتاب: «الأوب المغاربي ذو اللسان الفرنسي: المؤلفون ومرخل عام» (*Littérature Maghrébine de langue française-introduction générale et auteur*) (١٩٧٣).

- كتاب: «وضعية الأدب المغاربي» (*Situation de la littérature maghrébine*) (١٩٨٢).

✓ كتاب نجا خيرة الموسوم ب: «محمد ويب: انبعث الصوت (المسجون)» (*Mohammed Dib* - *cette intempestive voix recluse*) (٢٠٠٣).

✓ مؤلف شارل بون الموسوم ب: «القرلة (الحاضرة لمحمد ويب)» (*lecture présente de Mohammed Dib*) (١٩٨٢).

✓ كتاب عبر الكبير (الخطيب) (*Le Roman maghrébin*) (١٩٧٩) الذي ترجمه محمد براوة بعنوان: «في الكتابة والتجربة» (٢٠٠٩)، وغيرهما.

٣. الخطة:

ولأجل الإحاطة بموضوع الدراسة، تمّ تقسيم البحث إلى أربعة فصول، خصّصت الأول منها لرصد ظاهرة التجريب في الكتابة الإبداعية عند محمد ويب، وذلك من خلال الحديث عن الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، ثمّ الانتقال لتحديد مسار الكاتب الإبداعي، حيث حاول البحث الإحاطة بأهمّ مظاهر الكتابة الواقعية عنده، ثمّ تحديد أهمّ تحولات الكتابة في تجربته الإبداعية ليتوقّف بعدها عند هواجس الكتابة الإبداعية لديه.

أمّا الفصل الثاني فقد تناولت فيه تحديد استراتيجيّة السرد في «ثلاثية الشمال» من خلال رصد تقنيّات سرد أحداثها، ليتمّ بعدها تحديد أهمّ آليات التّناس التي شملت التّناس الديني والأدبي، إضافة إلى استحضار التراث الشعبيّ بمختلف أشكاله، مع توظيف الرّمز، واستدعاء مختلف الأساطير، إلى جانب رصد أهمّ مظاهر شعريّة اللّغة الروائيّة.

في حين عالجت في الفصل الثالث شعريّة شخصيات «ثلاثية الشمال» انطلاقاً من تصنيفها، ثمّ رصدت الأبعاد الدلاليّة لأسماء شخصيات الثلاثية، لأصل إلى تحديد مقوماتها وضبطها.

كما عرضت في الفصل الرابع دراسة الفضاء السرديّ الذي لا يقلّ أهميّة عن العنصر السابق، حيث بُني على ثلاثة مباحث: فعالجت في المبحث الأوّل تمظهرات الزّمن السرديّ، وعرضت في المبحث الثاني جماليّات الفضاء المكاني، في حين اشتغلت في المبحث الثالث على شعريّة الفضاء النّصيّ من خلال التّركيز على رمزيّة العنونة، وإيحائيّة أغلفة الروايات. ليصل البحث إلى خاتمة أجملت فيها أهمّ النّتائج المتوصّل إليها.

٤ . المنهجية:

اتّساقا مع موضوع الأطروحة وتفريعاتها كان لا بُدّ من اتّباع منهج يكون لي سنداً في هذه الدّراسة، وبما أنّ الموضوع المدروس يتّسم بالثراء والتنوّع في مجالاته التاريخيّة، وتفصيله الفكريّة، والثّقافيّة، والسياسيّة، والجماليّة فقد اعتمدت على منهج متعدّد المشارب، ينفّتح على السّياقيّ، والنّسقيّ؛ حيث استحضرت آليات نقدية من تلك المناهج، وكان مستقر تحليلي مستقى من آليات السّيميائيّة السردية. اتّساقا مع موضوع الأطروحة وتفريعاتها كان لا بُدّ من اتّباع منهج يكون لي سنداً في هذه الدّراسة، وبما أنّ الموضوع المدروس يتّسم بالثراء والتنوّع في مجالاته التاريخيّة، وتفصيله الفكريّة، والثّقافيّة، والسياسيّة، والجماليّة فقد اعتمدت على منهج متعدّد المشارب، ينفّتح على السّياقيّ حين تمّت الاستعانة بآليات المنهجين التاريخي والوصفي، والنّسقيّ ممثلة في انفتاح البحث على الدّقد السوسيونصي، والدّقد الثّقافي؛ حيث استحضرت آليات نقدية من هذين المنهجين، وكان مستقر تحليلي مستقى من آليات السّيميائيّة السردية.

وقد زاوجت بين هذه المناهج من منطلق أنّ المنهج التّكاملي يفضي إلى الكشف عن أنساق ثقافيّة واجتماعيّة مضمرة، وعليه كان البحث مركّزا على هذه المناهج.

٥ . المصادر والمراجع:

نظراً لحساسية الموضوع وحدائته كان لا بُدّ من الرّجوع إلى مصادر ومراجع تُيسّر لي سبيل البحث والدّراسة، منها ما يكون متعلّقا بالمقاربات السردية الحديثة، وبعضها ما له علاقة بالأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة، إلى جانب أنّني اعتمدت على ثلاث طبّعات للروايات المشكّلة لـ «ثلاثيّة الشّمال»، والمحصورة زمنيا بين ١٩٨٥ - ١٩٩٣، وهي

تشمل ثلاث روايات، هي: «سطوح (أرسول)» (*Les Terrasses d'Orsol*)، و«نوم جزاء»* (*Le sommeil*)، و«ثلوج من رخام» (*Neiges de marbre*)، وهي صادرة في الأصل باللّغة الفرنسيّة، إضافة إلى نسخة مترجمة إلى اللّغة العربيّة؛ حيث مثّلت النّسخة الأولى أوّل إصدار لها عن دار «سنرباو» (*Sindbad*) للنّشر بفرنسا، في حين صدرت النّسخة الثّانية عن دار (*La Différence*) في نسخة جيب بفرنسا كذلك، أمّا النّسخة الثّالثة فكانت من إصدارات دار «الشّهاب» تزامناً مع إصدار الدّار نفسها لترجمة هذه الرّوايات إلى اللّغة العربيّة سنة ٢٠١١. وقد انتهجت هذه الطّريقة؛ لأنّني لاحظت أنّ ترجمة محمّر ساري لم تُعبّر بصدق عن بعض الإشارات التي أوردها صاحب النّص الأصلي، وهو ما جعلني في كلّ مرّة أجري مقابلة بين النّص الأصليّ والنّص المترجم بغية الوقوف على بعض التّلميحات أو الدّلالات التي غُيّبت في ترجمة محمّر ساري؛ لأنّني أعتقد أنّ بعض المقاطع في الترجمة كانت حرفيّة، ولم تكن نابعة من وضعها في اللّغة الأمّ.

كما أنّني لن أغيب أعمال محمّر ويب الأخرى، وخاصة أعماله الأخيرة التي اتّخذتها معطى للبحث عن علاقات محتملة بين الأعمال بعضها البعض.

٦. الصّعوبات:

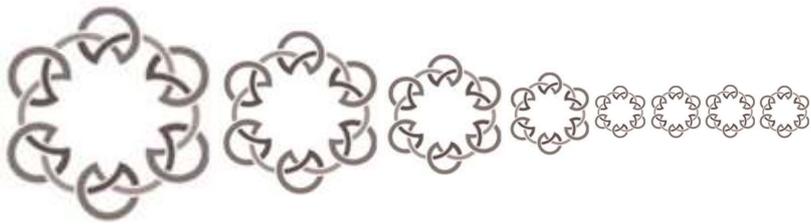
وأثناء البحث واجهتُ بعض الصّعوبات، أهمّها: ندرة الدّراسات المتعلّقة بشعريّة الخطاب السّردّي في الرّوايات المكتوبة بالفرنسيّة، وكذا التّعامل مع المدوّنة في لغتها الأصليّة، والاستعانة بترجمة ما يخدم البحث إلى اللّغة العربيّة.

وهذه الدّراسة ما هي سوى قراءة جديدة في المتن السّردّي عند محمّر ويب، وهي لا تدّعي فضل الرّيادة والسّبق بقدر ما تكون فاتحة لدراسات أخرى.

وفي الأخير لا يسعني إلّا أن أتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان لأستاذي الدّكتور محمّر لعوان على رعايته لهذا البحث وتوجيهاته منذ أن كان فكرة إلى أن صار على هذا الشّكل، فله منّي أسمى عبارات التّقدير، وسدّد الله خطاه، وحفظه الله لنا دُخراً.

كما أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم، وتحملهم مشقّة القراءة، والتّصحيح، والتّصويب، فلهم منّي أرقى العبارات.

* تمّت ترجمة عنوان هذه الرواية بـ «نوم جزاء»، بدل «غفرة جزاء»، لأنّ لفظة (*sommeil*) تُقابلها حسب المعاجم كلمة «النوم»، وهذا ما يتعارض مع ما ورد في ترجمة محمّر ساري لنصّ هذه الرّواية، فكلمة «الغفرة» تُقابلها لفظة (*Assoupissement*).

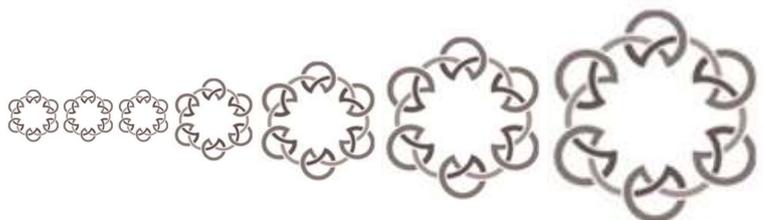


الفصل الأوّل: التّجريب في الكتابة الإبداعية عند محمّد ديب

المبحث الأوّل: الأدب الجزائريّ امكتوب باللّغة الفرنسيّة.

المبحث الثاني: امسار الإبداعيّ لمحمّد ديب.

المبحث الثالث: هواجس الكتابة الإبداعيّة لدى محمّد ديب.



برز مصطلح «الأوب المغاربي» (*La littérature maghrébine*) مع بداية «المرّ الثوري» خلال النصف الأول من خمسينيات القرن العشرين، ويُشير إلى «مجموعة نصوص ومؤلفات من توقيع كتاب ينتمون إلى الرقعة الجغرافية نفسها، ويشتركون حول همّ شجب المنظومة الاستعمارية، والتأكيد على حقّ الأهالي في تقرير المصير، وتحديد الخيارات»^١، حيث نُشرت أولى التجارب الروائية الجادة خاصة مع إصدارات الجزائريين: مولود فرعون (١٩١٣-١٩٦٢)، مولود معمري (١٩١٧-١٩٨٩)، محمّد ويب، والمغربي محمّد خير الدين (١٩٤١-١٩٩٥)، والتونسيّ البير ميمي (*Albert Memmi*) (١٩٢٠ -)*. وهذا ما يُبين أنّ ظاهرة الكتابة باللّغة الفرنسيّة في مختلف بلدان المغرب العربي، التي عايشت التجربة الاستعماريّة ذاتها تحت سطوة الاحتلال الفرنسيّ: المغرب، والجزائر، وتونس، هي التي أدّت إلى ظهور ما يُعرف باسم: ** «الأوب المغاربيّ» أو التعبير الفرنسيّ» (*La littérature maghrébine d'expression française*)، هذا الأدب الذي برز وظهر في عهد الاستعمار متوسّلاً باللّغة الفرنسيّة أداة له، ما هو في الحقيقة إلاّ نتيجة حتميّة لما شهدته هذه الأقطار من ويلات الاستعمار الذي كلّفها ما لا تطيقه بما فرضه من اضطهاد فكريّ وعقديّ حينما فرض عليها: «سياسة التّجنيس» في الجزائر،*** (الظهير

^١ سعيد خطيبي، (الزاهن) صاريطرع نرضيات «التنانر» (أكثر من نرضيات «التقارب». مُتاح على الموقع:

تاريخ الزيارة: ٠٦ / ٠٧ / ٢٠١٤، ١٠، ١٤ و ١٤. www.alnoor.se

* الملقّب بـ «نولثير تونس»، كاتب تونسيّ فرنسيّ، وباحث في علم الاجتماع، يُعدّ من أكبر الملساندين، والمدافعين عن استقلال تونس والجزائر، ألف أكثر من عشرين مؤلّفًا أشهرها: «تمثال الملح» (*La statue de sel*) (١٩٥٣)، «صورة (المستعمر وصورة المستعمر» (*Portrait du colonisé et Portrait du colonisateur*) (١٩٥٧)، «العنصرية» (*Le racisme*) (١٩٩٤)، «صورة (المتميزين من (الاستعمار» (*Portrait du décolonisé*) (٢٠٠٤). مُتاح على الرابط:

تاريخ الزيارة: ٠٨ / ١٢ / ٢٠١٤، ٢ و ٣٣. <http://tunisiestars.wordpress.com>

** يُسمى كذلك: «الأدب المغاربيّ باللسان الفرنسيّ» (*La littérature maghrébine de langue française*)، أو «الأدب المغاربيّ الفرنكوفوني»، (*La littérature maghrébine francophone*).

*** سياسة التّجنيس، تندرج ضمن جملة الإجراءات التي اتخذتها فرنسا للقضاء على كيان الدولة الجزائرية وشخصيتها، وتعدّ واحدة من السياسات التي طبّقها الاستعمار الفرنسيّ بإصدار قانون التّجنيس سنة ١٨٦٥ م، القاضي بمنح الجنسية الفرنسيّة للجزائريين مقابل تخليهم عن أحوالهم الشخصيّة، في محاولة لفرنسة الجزائريين بإحلال اللّغة والثّقافة الفرنسيّة محلّ اللّغة والثّقافة العربيّة، ليُتبع بصدور قانون الأهالي (الألترميينا) سنة ١٨٧٠ م، الذي حمل في طياته إجراءات تعسّفية ضدّ الجزائريين الذين رفضوا التّخلّي عن أحوالهم الشخصيّة، مثل: العقوبات الجماعيّة على المخالفات الفرديّة، ومنع التّجوال دون رخصة...، وقانون التّجنيد الإجابري سنة ١٩١٢، القاضي بتجنيد الجزائريين في صفوف الجيش الفرنسيّ في الحريين ع I، و II... مُتاح على الرابط: <https://www.tassialgerie.com/v6/showthread.php?t=٢٠٢٤٣> تاريخ الزيارة: ١٢ / ٠٤ / ٢٠١٧، ٢٣ و ٤١.

«البريري» في المغرب الأقصى،* و«التنصير» في تونس.**

ولعلّ الاهتمام الذي أولاه المغاربة الداطقون بالفرنسيّة للغة العدو التي عدت لغة العمل والإدارة والحوار، لم يكن قطعاً اهتماماً من أجل تزكية ما يطمح الاستعمار إليه؛ من نشر لغته وطمس الهوية الوطنيّة، ومحاربة اللّغة العربيّة، بل كان وليد مبدأ نضالي هادف لتبيين وضعيّة المغرب العربي، وهو يزرع تحت نير الاستعمار فحسب، لذا انتشرت ظاهرة الكتابة باللّغة الفرنسيّة في مختلف هذه الأقطار لإيصال رغبة هذا الشعب في الحرّيّة والاستقلال؛ حيث وجد الكتاب المغاربة في الكتابة بلغة الآخر عملاً نضاليا خادماً للقضية الوطنيّة بطرق مجدية ونافعة؛ ألا وهي محاربة العدو من خلال استخدام لغته كسلاح في المعركة ضدّه؛ لأنّها اللّغة التي فرضها الاستعمار الفرنسيّ للتعليم، خاصّة وأنّ اللّغة العربيّة بوصفها جزءاً من مؤسّسة ثقافيّة متكاملة لم تكن غائبة على السّاحة الأدبيّة فقط بل حتّى المجتمع حُرّم من لغته فلم يتعلّم الكتابة والقراءة بها.^١

* (الظهير البريري): أو المرسوم البريري، قانون أصدره الاحتلال الفرنسي للمغرب في ١٦ ماي ١٩٣٠ م. ونصّ هذا الظهير على جعل إدارة المنطقة البريريّة تحت سلطة الإدارة الاستعماريّة، فيما تبقى المناطق العربيّة تحت سلطة «حكومة المخزن» والسّلطان المغربي، وتمّ إنشاء محاكم على أساس العرف والعادة المحليّة للبرير، وإحلال قانون العقوبات الفرنسي محل قانون العقوبات «الشريفي» المستند إلى الشريعة الإسلاميّة، ومن ثمّ قام هذا القانون بنوعين من العزل تجاه المناطق البريريّة: أولهما عزل الإدارة السلطانيّة عنهم، وعزل الشريعة الإسلاميّة عن التقاضي بينهم، على اعتبار أنّ العادات والأعراف البريريّة كانت سابقة على الإسلام! وكان البرير يشكلون حوالي ٤٥% من سكان المغرب في تلك الفترة، وينتشر في بلاد الريف وجبال أطلس. متّاح على الموقع: الظهير البريري. المعرفة. www.marefa.org تاريخ الزيارة: ٢١ / ٠٣ / ٢٠١٥، ٣ و ٢٥.

** (التنصير): تزامنت حملة التنصير - من الناحية التاريخيّة - مع دخول الاحتلال الفرنسيّ سنة ١٨٨١م إلى تونس؛ حيث شكّل نشاط المنصّرين جناحاً موازياً للعمل العسكريّ، وكما حمل الجنود الفرنسيين السّلاح، حمل رجال الكنيسة الإنجيل للتأثير على السكّان، وعليه فإنّ تونس لم تكن بمنأى عن التّيّار الذي حاول التأثير على عقائد الشعب التّونسيّ، ومسّخ هويّتهم، وتحوير ولاءاتهم الحضاريّة، وقد بلغت الهجمة التّنصيريّة على تونس أوجها بانعقاد المؤتمّر (الافخارستي) (ماي ١٩٣٠) بقرطاج، وقد تمّ خلال هذه الفترة توزيع منشورات لدعوة التّونسيين إلى اعتناق المسيحيّة، ويعدّ هذا المؤتمّر حملة صليبيّة جديدة لاقت دعماً رسمياً من السّلطات الفرنسيّة، لكن كان لردود الأفعال القويّة من الجانب التّونسي أثر بالغ في خفوت الحركة التّنصيريّة، وتوقفها عن النّشاط العلنيّ، وحرّي بالذّكر أنّ هذه السّياسة لم تُحرز طيلة الفترة الاستعماريّة نجاحاً يُذكر في ردّ التّونسيين عن دينهم، إلّا أنّه أفلح في إحداث تغيير ثقافيّ، وخلق طبقة تدين بالولاء الحضاريّ لفرنسا، وإن لم تكن نصرانيّة من حيث العقيدة. أحمد الصّباحي، (التنصير في تونس). (الطهر الثّقفي). مجلّة البيان الرّقميّة، مركز البيان للبحوث والدراسات، الرياض / السّعوديّة. ع ٣٤٩، رمضان ١٤٣٧هـ / يونيو ٢٠١٦ م، متّاح على الموقع:

تاريخ الزيارة: ١٢ / ١٠ / ٢٠١٥، ٢٣ و ٥١ www.albayan.co.uk

^١ أمّ الخير جيّور، (الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسيّة. ط ١، دار ميم للنشر، الجزائر، ٢٠١٣، ص ٦٧.

فكان لتلك الكتابة أثر بالغ الإيجابية في مختلف الأوساط الفرنسية عموماً، وملتقفة منها خصوصاً.

فلولا تلك الكتابات المغاربية الواعية – خاصة ما تُرجم* ونُشر منها خارج الإقليم المغاربي – لما سُمع صوت الشَّعوب المستعمرة المضطَّهدة، ولما وصلت معاناتها إلى خارج حدودها الجغرافية.

ففي الجزائر مثلاً، وعلى الرَّغم من استقلال البلاد، وانطواء فترة الكفاح الوطني، وانطلاق عهد البناء ومختلف مساعي التَّعريب، إلاَّ أنَّ ظاهرة الكتابة باللُّغة الفرنسية – التي كانت مجرد سلوك اضطراريّ – أصبحت جزءاً من واقع ثقافيّ مزدوج؛ لأنَّ الكتابة باللُّغة الفرنسية ظلَّت حاضرة وبِقوَّة؛ حيث نجد أدباء جزائريين كتبوا باللُّغة الفرنسية، وظلُّوا يكتبون ويؤلِّفون من خلالها حتَّى وافتهم المنية، وهو حال محمَّد رويب الذي واصل الكتابة بها دون أن يجد حرجاً، ولم يعد ذلك تناقضا مع معنى الهوية الوطنية؛ مبرراً ذلك في قوله: «سوف ندخل في مرحلة يتحتم علينا فيها تعميق بعض الموضوعات باكثر ممَّا كنا نفعل، موضوعات أشدَّ فردية، ولكَّها أكثر إنسانية. وهكذا، إن جاز لي هذا التَّعبير، ستقلَّ الإقليمية في أعمالنا ولكن ستزداد الإنسانية. وبعبارة أخرى إنَّ الأدب الجزائريّ بعد الاستقلال سيحاول فيما يبدو لي، أن يدخل في حركة الفكر العالمي، وسيحاول باختصار أن يرتفع إلى مستوى الالتزامات الفكرية والفنية في أيِّ بلد تسير فيه الحياة سيرا عادياً»^١ أيَّ إنَّه لم يعد مضطراً لأن يكون لسان الحال المعبَّر، بل يجب أن يواصل مشواره الإبداعي بإسهاماته بشكل أو بآخر في إثراء الأدب العالمي، إيماناً

* على سبيل المثال لا الحصر، فقد ترجم الألماني هيربرت برنينغ (Herbert Bräuning)، روايتي: «الزرار اللبيرة» (Das grosse Haus)، و«الحريق» (Das Brand) إلى اللُّغة الألمانية سنة ١٩٥٦ م، في حين ترجم الألماني كارل هينريش (Karl Heinrich)، رواية «النسج» (Der Webstuhl) سنة ١٩٥٩ م، كما ترجمت ناتاليا بازهماثوف (Natalia Basehmakoff) روايتي «الزرار اللبيرة» (Sisäpiha) سنة ١٩٧٨ م، و«الحريق» (Vuoret odottavat) سنة ١٩٧٩ م إلى اللُّغة الفنلندية، كما تُرجمت رواية «الزرار اللبيرة» (Wiekli Dom) إلى اللُّغة البولونية سنة ١٩٨١ م... وغيرها من التَّرجمات، يُنظر:

BONN (Charles): *Mohammed Dib (tiré à part de la bibliographie), itinéraires & contacts De cultures, volume ٢١-٢٢, ١° & ٢°, semestres ١٩٩٥, éd L'HARMATTAN, Université Paris – Nord, entre d'études littéraires francophones et comparées, p ٧, ٨.*

^١ لويس عوض: ورسات عربية وغربية. (د.ط)، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ١٩٦٥، ص ٧٨ وما بعدها.

الفصل الأول: _____ التجريب في الكتابة الإبداعية عند محمد ديب

منه بانّ الأدب قادر على نقل الرّسائل الحضاريّة والإنسانيّة، ما دام الإنسان كائنًا واحدًا يتقاسم همومًا واحدة خاصّة في ظلّ الثّقافة الموحّدة التي بدأ العالم بأسره يسعى إليها في ظلّ ما يسمى بالعوّمة.

فكان أن سطع قلمه في سماء الآخر جاعلا من كتاباته النّاطقة بالفرنسيّة جسر عبور إلى الآخر (العرب)، وعلى الرّغم من رفضه لهذا المنفى فإنّ تعامله مع اللّغة الفرنسيّة بطريقة خاصّة على الصّعديين الرّمزي والمادي، واستلهامه لمختلف عناصر الموروث العربيّ والإسلاميّ، وحتّى العالمي عبر عملية التّخيل، وانشغاله الدائم بالتعبير عن القضايا ذات البعدين الإنساني والكوني في أدبه، هو الذي كان وسيلته للوصول إلى العالميّة.

بناء على هذا يُحاول هذا الفصل رصد أهمّ محطات مسار محمّد ديب الإبداعي، واستخلاص أهمّ الخصائص التي ميّزت ووسمت أعماله الإبداعية انطلاقًا من بداياته الأولى المواقبة لمرحلة الثّورة التّحريريّة، مرورًا بتلك التي صدرت في مرحلة ما بعد الاستقلال، وصولًا إلى آخر أعماله الإبداعية، وهو الأثر الذي نُشر بعد وفاته، من خلال إبراز موقعها من الأدب المغاربي عمومًا، والجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة على وجه الخصوص.

المبحث الأول: الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية:

يُعدُّ الأدبُ الجزائريُّ المكتوبُ باللغة الفرنسية رافداً مهماً في روافد الأدب الجزائري الحديث، إذ ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالأوضاع العامة للجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي الذي عمّر طويلاً، فكان مرآة عاكسة لذلك الواقع الذي صبغته بالوان الظلم والبؤس، حيث عالج موضوعات عديدة أهمها ما تعلّق بالجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية.

ونتيجة للظروف التاريخية التي عاشتها الجزائر وجد الأدباء أنفسهم في مواجهة لغة المستعمر، فكانت وسيلتهم المثلث في نقل أفكارهم للآخر، والتعريف بقضيتهم التحريرية، خاصة في ظلّ الإجراءات التي طبقتها السياسة الاستعمارية للقضاء على اللغة العربية؛ لأنها جزء هام من هوية الأمة الجزائرية ولغتها الأم، حيث عمل المستعمر الفرنسي على طمس الهوية الوطنية، ومحاربة اللغة العربية من خلال التضييق على المدارس الحرة التي أسستها «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» (١٩٣١ - ١٩٥٦)، و«حزب الشعب الجزائري» بمبادرة الخييين والمخلصين من أبناء الجزائر، ولم يتوان الاستعمار الغاشم لحظة واحدة في الرّجّ بالمعلّمين الأحرار في السجون، وتلفيق الدّهم السياسيّ لهم؛ لأنّه اعتبر تعليم اللغة العربية جريمة يُعاقب عليها بموجب القانون الفرنسي، لكونها لغة أجنبية.

لذلك لم يجد الجزائريون بُدّاً من إلحاق أبنائهم بالمدارس الفرنسية، التي كانت تغرس أفكاراً استعمارية سامّة في نفوس الناشئة من أبناء الجزائر، من قبيل: فرنسا الوطن الأم، والجزائر قطعة من فرنسا، والعرب غزاة متوحشون، والفتح الإسلاميّ لشمال إفريقيا احتلال واغتصاب...^١

وبغية تحصين أبناء الجزائر من هذه الأفكار الهدامة، اتّبع بعض الجزائريين نظاماً خاصاً في تعليم أبنائهم، وذلك بإلحاقهم بعبود صلاة الفجر بالكاتيب لحفظ

^١ يُنظر: الملبود قردان، (الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية من منظور الاستشراق الرّوسى). مجلة جسور المعرفة للتعليمية والدراسات اللغوية والأدبية، مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب/ كلية الآداب واللغات/ جامعة حسية بن بوعلي (الشلف - الجزائر)، المجلد: ٠٣، العدد: ١١، سبتمبر ٢٠١٧. ص ٥٧.

القرآن الكريم، وتعلّم قواعد اللّغة العربيّة، ثمّ يلتحقون بعد ذلك بالمدرسة الفرنسيّة، ليعودوا من جديد إلى الكتاتيب بعد انتهام الدّوام الدّراسي تنمية لمناعتهم الفكريّة، وحفظاً لدينهم.^١

وهذا ما أبرز صراعا بين ثقافتين الأولى محليّة، والأخرى استعمارية، نتج عنه: ✓ اتجاه محافظ رافض للتّجديد والانفتاح على ثقافة الآخر حتّى لا يكون ذلك انتصارا له؛ إذ عدّت الكتابة باللّغة الفرنسيّة جهلا وتفريطا في اللّغة العربيّة، وعدم إلمام بالتّاريخ الإسلاميّ الدّليد، الذي أشعّت حضارته على العالم بأسره ردحا من الزّمن، حينما كانت العربيّة لغة رسميّة لهذه الحضارة الإنسانيّة.^٢

ويُمثّل هذا الاتّجاه «كتاب اللّغة العربيّة»، الذين أسهموا في إذكاء النّشاط الفكريّ والأدبيّ الجزائريّ من خلال كتاباتهم المنشورة في الصّحف العربيّة الوطنيّة، خاصّة الصّحف التي كان يُصدرها أقطاب «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين»، باللّغة العربيّة لنشر أفكارها، وتبليغ دعوتها للمواطنين، كان الاستعمار يغلقها الواحدة بعد الأخرى، بعد صدورها بقليل»^٣، وهي صحفٌ «أنشئت من أجل بعث الأمّة الجزائريّة، وتذكيرها بماضيها الأصيل، ومجدها الأثيل، ولغتها المشرقة السّاحرة، ودينها الإسلاميّ الحنيف»^٤، نذكر منها: الصّحف والمجلات التي أصدرها عبر الحمير بن باويس (١٩٣١ - ١٩٥٦)، وهي: صحيفة «المنتقر» الأسبوعيّة الصّادرة سنة ١٩٢٥، والتي سعت إلى نقد أوضاع الجزائر آنذاك، عمّرت ثمانية عشر شهرا فقط بعد أن قررت سلطة الاحتلال تعطيلها، ثمّ مجلّة «الشهاب» الصّادرة سنة ١٩٢٤، يغلب عليها الطّابع الدّينيّ والفكريّ، مبدأها الإصلاح الدّينيّ والدّنيويّ، فكانت «دائرة معارف جزائريّة بالمفهوم الواسع، إذ يظفر فيها القارئ بكلّ ما يتّصل بالسياسة الجزائريّة، والثّقافة الجزائريّة، والنّهضة

^١ يُنظر، الملبود قردان، (الأوب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة من منظور الاستشراق الروسي). مجلة جسور المعرفة. ص ٥٧.

^٢ يُنظر، المرجع نفسه. ص ٥٨.

^٣ تركي رايح عمامرة، (التعريف بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين). مجلّة بونة للبحوث والدّراسات، عنابة/ الجزائر، عدد ٢، نوفمبر ٢٠٠٤، ص ٢٣.

^٤ عبد الملك مرتاض، نهضة الأوب العربيّ (العاصر في الجزائر ١٩٢٥ - ١٩٥٤). (د.ط)، الشركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ت)، ص ٩١.

الجزائريّة، والمجتمع الجزائريّ بوجه عام، أثناء حقبة معيّنة من التاريخ،^١ فقد ظلّ صدورها أسبوعياً مدّة أربع سنوات قبل أن يُضطر (بن باويس) إلى إصدارها في أعداد شهرية بسبب العقبات الماليّة الحادّة التي اعترضت سبيلها.

تأسست صحيفة «البصائر» سنة ١٩٣٥، بعد ظهور صحف: «السنة»، «الشريعة»، و«الصرّاط» الصادرة عن «جمعية العلماء المسلمين»، والتي تمّت مصادرتها من قبل سلطات الاستعمار الفرنسي.

امتدّ نشاط صحيفة «البصائر» على مدى فترتين اثنتين، فترة أولى تولى الإدارة فيها أول سنتين الشّيخ الطيّب (العقبي) (١٨٨٩-١٩٦٠) ليخلفه بعدها الشّيخ مبارك (الميلي) (١٨٨٩-١٩٤٥) سنة ١٩٣٧ حتى توقّف صدورها فترة الحرب العالميّة الثانيّة. لتصدر في فترة أخرى سنة ١٩٤٧، حيث كانت الصّحيفة «أطول عمراً، وأخطر أمراً، وأبعد قيمة في تاريخ النهضة الأدبية بالجزائر»،^٢ وتولى الشّيخ محمّد البشير (الإبراهيمي) (١٨٨٩-١٩٦٥) إدارتها حتى توقّفت عن الصّدور سنة ١٩٥٦.

ميّز جريدة «البصائر» الأسلوب الأدبي المشرق والبليغ؛ حيث كان كتابها أقوى تعبيراً وأجمل تصويراً، وأغزر مادّة من كتاب «الشهاب».

مجلة «إفريقيا الشماليّة» الشّهريّة، الصادرة سنة ١٩٤٩، بمدينة الجزائر، أصدرها الكاتب إسماعيل العربي (١٩١٩-١٩٩٧)،* لم يظهر منها سوى ثلاثة أعداد، كُتّبها هم كتاب البصائر أنفسهم ما عدا الإبراهيمي، نذكر منهم: أحمد توفيق المرني (١٨٨٩-١٩٨٣)،

^١ عبد الملك مرتاض، نهضة الأوب (العربي المعاصر في الجزائر) ١٩٢٥ - ١٩٥٤. ص ٩٨.

^٢ المرجع نفسه. ص ١٠١.

* اسمه الأصلي محمّد أعراب واحد من أهمّ أقطاب «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين»، مؤلّف مخموط الحقّ، وهو عالم جزائريّ معاصر، ملأت آثاره العلميّة الرائدة المكتبات الجزائريّة خلال عقدي السبعينيّات والثمانينيّات من القرن العشرين، وقد بلغت السّتين كتاباً أو أكثر، ومئات المقالات التي ظلّ ينشرها منذ الأربعينيّات على صفحات الجرائد. تنوّعت أعماله العلميّة بين التّأليف في تاريخ الجزائر والمغرب الإسلاميّ، وتحقيق الثّراث العربيّ المتعلّق بهما، وهو مثقّف سياسيّ، واقتصاديّ محنّك عالج من خلال مؤلّفاته قضايا متعدّدة على الصّعيدين السياسي والاقتصاديّ العالميين، إلى جانب كونه مترجماً عمل على نقل المعرفة من اللّغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة إلى العربيّة. مسعود فلوسي: من علماء الجزائر (المعاصرين المورّخ والمحقّق والمترجم) الأستاذ إسماعيل العربي. مُتاح على الرّابط:

تاريخ الزّيارة: ٢٥ / ٠٢ / ٢٠١٧، ٢١ و ١٥. <https://binbadis.net/archives/٢٧٨٠٠>

مالك بن نبي (١٩٠٥ - ١٩٧٣)، (أحمد رضا حوجو (١٩١١ - ١٩٥٦)، عبر الكريم (العقود (١٩١٨ - ١٩٥٩)، ومحمد الصالح رمضان (١٩١٣ - ٢٠٠٨)...

كما أنشأ أحمد رضا حوجو فرقة «الزهرة القسنطينية» سنة ١٩٤٨ التي ألفت واقتبس لها عدّة أعمال، منها: «عنبسة»، «بائعة اللوز»، «العقاب»، باللّغة العربيّة الفصحى، و«التائب المحترم»، و«سي عاشور» بالعاميّة،^١ وأسّس مجلّة «الشتلة» الأدبيّة في ١٥ / ١٢ / ١٩٤٩ رفقة جماعة من أصدقائه، وتولّى رئاسة تحريرها، وأصدر ٥٠ عددا منها، وكانت شديدة اللّمجة في مخاطبة الملتأويين لـ «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين»، كتب بعد ذلك أعمالا قصصيّة، نذكر منها: مقالات قصصيّة ساخرة موسومة بـ: «مع عمار الحليم» (١٩٥٣)، «صاحبة الوحي» (١٩٥٤)، «نماذج بشريّة» (١٩٥٥) ...^٢

والمتمصّح لأعداد هذه الصّحف والمجلات يجد في أمر الشّعرا ما لا يجد في أمر النثر، فغالبا ما تتناول قصائد الشعراء الذين نشروا أشعارهم في معظمها أهمّ الأحداث التي كان يشهدها المسرح السياسيّ الجزائريّ، أو تلك الأحداث التي كانت تجري بواحد من الأقطار العربيّة آنذاك.

مثلت الصّحف التي ظهرت في هذه الحقبة الزمانيّة «رمزا للمقاومة الوطنيّة، وهي التي ربطت بين الطّبقة المثقّفة، والطّبقة الشعبيّة، وعملت على حثّ الشّعب على التمسك بمقوماته الأساسيّة، كما أنّها تجاوزت مع العالم العربي في هموم الأمّة وأمالها، خلال تلك الفترة غير مباليين ببطش الاستعمار وفتكه الذي كان يرى في محتوياتها أفكارا ثائرة يجب أن تكبت، وأنّ بين سطورها دعوات وطنيّة كانت سببا في إشعال نار الثّورة التي احترقت فرنسا بعدها بلظاها»^٣ وتعدّ صحيفتا «الشّهاب» و«البصائر» أهمّ الصّحف الصّادرة في تلك الفترة، وأكبرها شانا، وأطولها عمرا.

^١ يُنظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائريّ (نشأته وتطوّره) (١٩٢٦ - ١٩٨٩). (د.ط.)، منشورات الدّيبين: الجاحظيّة، سلسلة الأبحاث والدراسات، (د.ت)، ص ١٧٧.

^٢ موقع: منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنيّة ثورة أول نوفمبر،

تاريخ الزّيارة: ١٩ / ٠١ / ٢٠١٤، ١٤ و ٤٥. أحمد - رضا - حوجو/ www.cnerfi-nov.dz/wpcnerfi

^٣ أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنيّة. (د.ط.)، ج ٢، دار المغرب الإسلامي، (د.ت)، ص ٣٨٤.

تجاه واقعي مجدّد حاول الاستفادة من خبرات الأدب الفرنسي،^١ والثقافة الاستعماريّة؛ حيث شهدت سنوات الخمسينيات من القرن العشرين ازدهارا بالنسبة للأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسيّة عامّة، وفنّ الرواية خاصّة. فبغضّ النظر عن الكتاب الذين وُلدوا وعاشوا بالجزائر، وهم من أصلٍ فرنسيّ، وتأثروا بأوضاعها الاجتماعيّة والثقافيّة، وكانوا من الأعضاء البارزين في «مدرسة (الجزائر)» * (L'école d'Alger)، من أمثال: ألبير كامو (Albert Camus) ** (١٩١٣ - ١٩٨٠)، الذي كانت له كتاباته الوصفيّة الأولى ممثلة على الخصوص في كتابه «أعراس»، ثمّ بأعماله الروائيّة والقصصيّة اللاحقة (...). دور بارز في إرساء أسس هذه المدرسة الأدبيّة بفضل النماذج الفنيّة الرائعة التي قدّمها من خلال تلك الأعمال،^٢ وغابرييل أوييسيو (Gabriel Audisio) (١٩٧٨-١٩٠٠)، جول روي (Jules -Roy) (١٩٠٧-٢٠٠٠)، إومونر شارلو (Edmond Charlot) (١٩١٥-٢٠٠٤)، إومونر بروا (Edmond Brua) (١٩٠١-١٩٧٧)، وغيرهم،^٣ من جماعة الكتاب الفرنسيين الذين تبنوا الموقف نفسه للكتاب المؤسّسين لـ «الأوب (الاستعماري)» (La littérature coloniale)؛ *** إذ لم يعنيه من الجزائر سوى

^١ يُنظر: وأسبيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربيّة في الجزائر. (د.ط.)، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر. (د.ط.)، الجزائر، ١٩٨٦، ص ٦٦.

* مدرسة الجزائر، تيار أدبيّ برز في الجزائر سنة ١٩٣٥، تبلورت ملامحه الجماليّة والسياسيّة على يد كتاب عالميين، اتّفق على تسميتها مدرسة الجزائر نسبة إلى الجزائر العاصمة، وليس بلاد الجزائر، كما اصطلح الرّوائيّ التّونسيّ ألبير ميسي تسمية هذا التّيار بـ«الحركة الأويبية لشمال إفريقيا» (Mouvement littéraire nord-africain)، وأطلق ألبير كامو على هذا الاتجاه في الأدب اسم «مدرسة شمال إفريقيا للأوب» (École nord - africaine des lettres). انصبت اهتمامات كتابات أقطاب هذه المدرسة على البحر وشمس إفريقيا وشواطئها، حيث كانت كتاباتها تكشف في الظاهر عن رؤية عالميّة وإنسانيّة، وفي الباطن رفضت التّصريح بالمدرسة تجنّباً للتناقضات الجماليّة والسياسيّة التي تطبع أغلب المدارس. يُنظر: أمين الزاوي، الرواية الجزائرية (المتنوية بالفرنسيّة، بحث في تطوّر علاقة الإنتاج الرّوائيّ بالإيديولوجيا من ١٨٣٠ إلى ١٩٨٢. ماجستير ١٩٨٣، دمشق، ص ٧١، ٧٢ / ٧٦.

** كتب ألبير كامو عددا كبيرا من القصص الفلسفيّة أهمّها: «أعراس» (Noces) (١٩٤٨)، و«الغريب» (L'Étranger) (١٩٤٢)، و«الطاعون» (La Peste) (١٩٤٧)، و«السقوط» (La Chute) (١٩٥٦)، والمجموعة القصصيّة «النفى والملئحة» (L'Exile et le Royaume) (١٩٥٧). سعاد محمد خضر، الأوب (الجزائري) المعاصر. (د.ط.)، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا - بيروت، ١٩٦٧، ص ١١٢.

^٢ أحمد منور، أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللّغة الفرنسيّة. (د.ط.)، دار السّاحل للكتاب، الجزائر، ٢٠١٣، ص ١٤٤.

^٣ يُنظر: يوسف الأطرش، المنظور الرّوائيّ عند محمّد ديب. (د.ط.)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ٢٠٠٤، ص ٣٨، ٣٩.

*** الأوب (الاستعماري) ينقسم هذا الأدب إلى قسمين: قسم أوّل يمثّله «المتعاطفون مع الأهلالي» (Les indigénophiles)، وهم كتاب لم يكونوا على دراية بنوايا الاستعمار، حيث تركّز اهتمامهم على جمال الطّبيعة التي فتّنوا بها، من أمثال: الرّسام إتيان

خيراتها الكثيرة، ومناظرها الطبيعية الخلابة؛ حيث ركّزوا على موضوع البحر والشمس والحياة في المدن الساحلية،^١ ما جعل نتائجهم الإبداعي موسوما بالطابع الغنائي، لأنهم «عبّروا عن أحاسيسهم الذاتية، ولم يهتموا لا بالمجتمع ولا بالإنسان»،^٢ وحاولوا من خلاله رسم صورة مشوّمة للجزائر، التي «شاهدوها من السطح، من مكاتب الإدارة الاستعمارية، وصوروا فيها حياة تلك الفئة الأوروبية»،^٣ فهم يرون بلادا دون بشر، فعلى الرغم من ادعاء كل واحد منهم جزائريته، إلا أنهم لم يعبروا سوى عن إيديولوجية المستعمر المستندة على نظرية العنصرية، ورفض الديمقراطية والمساواة بين الجزائريين والفرنسيين، فراحوا يتغنون بفضائل ومزايا الرجل الأوروبي.

في المقابل نجد كتابا جزائريين من أصل جزائري برزوا خلال خمسينيات القرن الماضي، واقرنت أسماءهم بـ«الأوب (الثوري)» (*Littérature Révolutionnaire*) * نثرا وشعرا؛ لأنهم «امتلكوا القدرة على خلق الأفكار، وإثارة القضايا بأساليب أثرت كل الأجناس الأدبية التي طرقتها من روايات وشعر ومسرح»،^٤ وتمكّنوا من فرض أنفسهم في مجال الأدب بعد أن اتخذوا اللغة الفرنسية وسيلة للتعبير عن هموم الجزائريين في عاداتهم وتقاليدهم، وجوعهم، وصراعهم، ومعاناتهم وارتباطهم بارض وطنهم

ويني (*Etienne Dinet*) (١٨٦١ - ١٩٢٩)، وإيزابيل إبرهاروت (*Isabel Eberhardt*) (١٨٧٧ - ١٩٠٤)، وأنثري جير (*André Gide*) (١٨٦٩ - ١٩٥١)، وغي وي موباسن (*Guy de Maupassant*) (١٨٥٠ - ١٨٩٣)، وألفونس ووي (*Alphonse Daudet*) (؟؟؟ - ١٨٩٧). وقسم آخر أرسى دعائم جيل من الأدباء والفلاسفة الفرنسيين، الذين كرّست أعمالهم الإبداعية عملية القتل الزمني للجزائري، من خلال تاييدهم لضرورة وشرعية العدوان الاستعماري، واعتباره أصلا شرعيا لممثلي الأمة المختارة في السيادة والسلطة، من أمثال: هيغ لورو (*Hughes Leroux*) (١٨٦٠ - ١٩٢٥)، وروبير راندو (*Robert Randau*) (١٨٧٣ - ١٩٥٠)، وفروينانر ورشين (*Ferdinand Duchenne*) (١٨٦٨ - ١٩٥٦)، ولويس برتران (*Louis Bertrand*) (١٨٦٦ - ١٩٤١). يُنظر: سليم بندق، البعير (البيروبولجي في رواية الحريق) (المعروية). ط ١، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، بسكرة/الجزائر، ٢٠١٣، ص ٥١، ٥٢، ٥٣.

^١ يُنظر: أحمد منور، أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية. ص ١٤٤.

^٢ حنفي بن عيسى، الرواية الجزائرية المعاصرة. مجلة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية-وزارة الثقافة، الجزائر، عدد ٨، ٩، ١٩٧٢.

^٣ سليم بندق، مرجع سابق. ص ٥٤.

* أو (الأوب النضالي) عرفه فرانس نانون (*Frantz Fanon*) (١٩٢٥ - ١٩٦١) في كتابه «عزير الأرض» (*Les damnés de la terre*)، بأنه الأدب الذي «يبقى كل شيء أداة للكفاح الذي يخوضه الشعب المستعمر في المعركة ضد العدو». يُنظر: بركات (أنيسة)، أدب النضال في الجزائر، ص ٥٩، نقلا عن: سليم بندق، مرجع سابق. ص ٦١.

^٤ ZIANI Rabia: *De la littérature universelle*. Éditions Dahlab, Alger, ٢٠١٢, p. ٧.

الجزائر، وكفاحهم وأسلوب حياتهم؛ لأن «دور الكاتب، لا يمكن أن ينفصل بآية حال عن الواجبات الصعبة، وبالتحديد لا يمكن أن يكون في خدمة صانعي التاريخ، بل في خدمة أولئك الذين يتلقونه»^١ ليكون بذلك ناقلاً للحقائق وفاضحاً لبشاعة الاستعمار، من أمثال: مولود فرعون، الذي كتب رواية: «ابن الفقير» (*Le fils du pauvre*) (١٩٥٠)، التي عبّرت عن معاناة الطبقات الفقيرة في المجتمع الجزائري من خلال تصوير حياة الفلاحين الذين يكدحون بسواعدهم دون الحصول على أدنى مقابل للحياة الكريمة نظراً لاستيلاء الغزاة على أرضهم، وروايتي: «الأرض والرم»* (*La terre et le sang*) (١٩٥٣)، و«الزروب (الوعرة)» (*Les chemins qui montent*) (١٩٥٧)، حيث تجنّب الكاتب الخوض في موضوع الثورة بشكل صريح، وعالج العمالن مسائل متعلّقة بصعوبة التواصل بين شخصيات من ديانات مختلفة مركزاً بذلك على التواحي الاجتماعية والعقدية. ومولود عمري، مؤلف رواية «الهبضة (النسيّة)» (*La Colline oubliée*) (١٩٥٢)، التي تناولت الواقع القبائلي في ظلّ الاستعمار الفرنسي بشكل مباشر، حيث عبّر فيها عن سخط أبناء الأسر الكبيرة نتيجة أعمال الاستعمار^٢، و«غفرة (العاول)» (*Le Sommeil du juste*) (١٩٥٦)، الرواية الكاشفة للجانب الوطني الذي يتمتّع به الشعب الجزائري من خلال احتضانه للثورة، والتفافه حولها، وفيها نجد الكاتب «يهاجم الاستعمار مباشرة ويجعله هو المسؤول عمّا حدث للجزائر»^٣، «الأنيون والعصا» (*L'Opium et le bâton*) (١٩٦٥)، التي عكست الصّورة المأساوية لتهديم المنازل على رؤوس ساكنيها.^٤ كما كتب مجموعة قصصية واحدة تحمل عنوان: «ترنقات» (*Escapes*) (١٩٦٦)، نُشرت بعد وفاته.* وملاحظ أنّ مولود عمري كان ميّلاً إلى التعبير عن الهوية البربرية للكيان الجزائري.

^١ ZIANI Rabia: *De la littérature universelle*. p p ١١, ١٢.

* رواية «الأرض والرم» هي رواية مولود فرعون التي حاز بفضلها على جائزة الرواية الشعبوية سنة ١٩٥٣.

^٢ أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي ج ٩: ١٩٥٤-١٩٩٢، ط ٣، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١٧٨.

^٣ المرجع نفسه، ص ١٧٩.

^٤ يُنظر: أحمد منور، الأوب (الجزائري باللسان الفرنسي) نشأته وتطرّقه وتضايده. (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ١١١.

* بلقاسم بن عبد الله، مولود عمري في، ذكره، مُتاح على: www.diwanaalarab.com تاريخ الزيارة: ١٢/٩/٢٠١٨، ص ٢١ و١١٠.

ومحمد ويب الملقب بـ «الكاتب العمومي»^١ (*écrivain public*) المعروف بثلاثيته الشهيرة الموسومة بـ «ثلاثية الجزائر»* التي أوصل من خلالها معاناة الجزائريين العميقة وآمالهم التي طالما رغبوا في تحقيقها إلى أعين العالم. ونشر محمد ويب مجموعة شعرية بعنوان «ظل حارس» (*Ombre gardienne*) (١٩٦١)، وهي المجموعة التي كتب مقدمتها لويس أراغون (*Louis Aragon*) (١٩٨٢-١٨٩٧)، وقد أصبحت أشعاره معروفة في عالم الأدب، وهي «تحدث عن الجزائر الأمّ وعن المذنب الحديث وعن الغربة الفعلية كما كان يعيشها عندئذ والغربة الرمزية الداخلية، ومحمد ويب تحدث في مجموعته عن ذاته في هذا العالم القلق»^٢. كما يُعدّ الكاتب رائد القصة القصيرة الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية أيضاً؛ حيث صدرت مجموعته القصصية الأولى «في المقهى» (*Au Café*) (١٩٥٥)، ثمّ مجموعة «الطاسم» (*Le Talisman*) (١٩٦٦)، التي أكدّ ظهورها أنّ الكتابة القصصية عند محمد ويب تركز على موضوع الثورة التحريرية في كلّ مرّة يصدر فيها عمل قصصي جديد للكاتب.

في حين نشر مالك حرّاو (١٩٢٧-١٩٧٨) ديوانه «الشقاء في خطر» (*Le Malheur en danger*) (١٩٥٦)، الذي تغنّى فيه بالمقاومة الوطنية، كما نشر في وقت لاحق مجموعة شعرية «استمع أناويك» (*Écoute et je t'appelle*) (١٩٦١)، فـ«أشعار مالك حدّاد تعبّر عن الجزائر وهي تخوض حرب التحرير وتكافح من أجل الحرية»^٣، وكتب روايات: «الانطباع الأخير» (*La Dernière Impression*) (١٩٥٨)، التي «تُعدّ أولى الروايات التي صورت وقائع الثورة المسلّحة»^٤، و«سأهبك غزالة» (*Je t'offrirai une gazelle*) (١٩٨٩)، «التلميذ والدرس» (*L'Élève et la leçon*) (١٩٦٠)، و«رصيد الأزهار لم يعرجيب» (*Le quai aux fleurs ne répond plus*) (١٩٦١)؛^٥ حيث نصادف الموضوعات ذاتها:

^١ عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة. تر: محمد برداة، ط ١، منشورات الجمل، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٩، ص ٦٥.

* تسمى كذلك، «ثلاثية الجنوب» (*La trilogie Sudiste*)، أو «الثلاثية النضالية» (*La trilogie Militantiste*).

^٢ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي. ص ١٩٠.

^٣ المرجع نفسه. ص ١٩٠.

^٤ أحمد منور، الأوب (الجزائري باللسان الفرنسي) (نشأته وتطوره ونضالها). ص ١٠٩.

^٥ *Anthologie du roman maghrébin, présentée par Albert Memmi, éditions Nathan, Paris, ١٩٨٧, p ٦٠.*

الوطن، المذنب، السعادة والالتزام،^١ أمّا كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) الملقّب بـ«الكاتب الجوّال»^٢ (*L'écrivain errant*)، فقد اقتحم ميدان الأدب بمجموعة شعرية تحمل عنوان «مناجاة» (*Soliloques*) (١٩٤٦)،^٤ التي كانت فاتحة أعماله الإبداعية، ثمّ كتب مسرحية «الجثة المطوّقة» (*Le cadavre encerclé*) (١٩٥٥)، التي أثارت ضجة في الأوساط الثقافيّة الفرنسيّة عند صدورها؛ لأنّها أشارت إلى الجزائر ومعاناتها، لينصرف بعد أن كتب رائعة «نجمة» (*Nedjma*) (١٩٥٦) الرواية التي «اعتبرها الدّقاد أحسن شاهد على ميلاد الجزائر الجديدة التي كانت تخوض معركة النّحرر»^٥، إلى كتابة الشّعر والمسرح بالخصوص، أمّا رواية «المضلع النجمي» (*Le polygone étoilé*) (١٩٦٦)، والتي يعدّها بعض الباحثين رواية الكاتب الثّانية، فهي في الحقيقة ليست إلّا الجزء الآخر من «نجمة»، وهي: «لا تقلّ روعة عن جزئها الأوّل، ولكنها لم تترجم إلى العربيّة إلى حدّ الآن»^٦. وتعدّ الأعمال المسرحيّة التي كتبها من أبرز الكتابات الصّادرة في تلك الفترة، والتي غلب عليها الاتجاه الثّوري، نحو: «الأجرار يزولون ضراوة» (*Les ancêtres redoublent de férocité*) (١٩٥٩)، المنشورة مع نصوص مسرحيّة أخرى نذكر منها: «سجوق الزّلاء» (*La poudre d'intelligence*) (١٩٥٩) في مجموعة تحمل عنوان «والثورة للانتقام» (*Le Cercle des représailles*) (١٩٥٩)؛ حيث عُرضت على خشبة المسرح ببروكسل أثناء الثورة التحريريّة. و«الرّجل ذو الحذاء المطاطي» (*L'Homme aux sandales de caoutchouc*) (١٩٧٠)، التي مُدّلت على خشبة المسرح الوطنيّ الجزائريّ سنة ١٩٦٩، باللّغة الفرنسيّة التي كُتبت بها، ثمّ باللّغة العاميّة الجزائريّة.^٧ أمّا آسيا جبار (١٩٣٦-٢٠١٥)، فالفت «العطش» (*La Soif*) (١٩٥٧)، و«المتلفون» (*Les Impatients*) (١٩٥٨)، التي حاولت أن تحكي من خلالها «تفتح الوعي عند جزائريّة شابّة متمرّدة على الدّقاليد وعلى بيديّتها

^١ عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجريب، ص ١٠٥.

^٢ أحمد بيبوض، المسرح الجزائريّ (نشأته وتطوّره) (١٩٢٦-١٩٨٩). ص ٩٢.

^٣ KHATIBI Abdel Kabir: *Le roman maghrébin*. SMER, Rabat/Maroc, ١٩٧٩, p ١٠١.

^٤ أعلن عدّة مرّات عن مجموعات شعرية أخرى، لم تظهر في الواقع منها: «شعار الجزائر المضطّرة» (١٩٤٨)، «ألف عزراء» (١٩٥٨).

^٥ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقاني. ص ١٧.

^٦ أحمد منور، ملامح أوبية (وراسات في الرواية الجزائريّة). (د. ط)، دار الساحل للنشر وتوزيع الكتاب، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ١٠٦.

^٧ يُنظر، المرجع نفسه، ص ١١٢.

وأسرتها،^١ ثم «أبناء العالم (الجزير)» (*Les Enfants du nouveau monde*) (١٩٦٢) فيما بعد، وهي الرواية التي تبنت فيها فكرة المرأة بوصفها ملجأ للقيم، حيث اتخذت لها كإطار عام أحداث ووقائع الثورة المسلحة، من تصوير لعمليات المقاومة الفدائية في المدن.^٢

شاطرت ممثلة الصوت النسائي بقية الروائيين اهتمامهم بمشكلة إظهار تفتح الوعي عند الأمة والشعب الجزائري، حيث قدمت نماذج لبطلات إيجابيات خادمت لل قضية الوطنية،^٣ مبرزة توحد الرجال والنساء أثناء حرب التحرير، مركزة بذلك على مشكلة الأدب الجزائري الرئيسية أثناء الحرب.

وتجدر الإشارة إلى وجود شعراء وأدباء فرنسيين أمثال: جان سيناك (Jean Sénac) (١٩٢٦-١٩٧٣)، جان عمروش (Jean Amrouche) (١٩٠٦-١٩٦٢)، وهنري كريا (Henri Kria) (١٩٣٣-٢٠٠٠) ...^٤ أسهموا في حركة الأدب والشعر بالجزائر، وارتبطوا بعهد الثورة، وما بعدها، وتعتبر مساهمة أصحابها في بعض الأحيان مساهمة في حركة التحرير الوطني الجزائري.

كما برزت المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في فترة الخمسينيات من القرن الماضي، وهي «مسرحية تعالج مواضيع كفاحية وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها المعروضة بالعربية إنها مسرحية تقف في مصاف المسرحيات العالمية من حيث مستواها الفني العالي، وقيمتها الجمالية الرفيعة. إنها مسرحيات متأثرة بتقاليد الماساة اليونانية إلى جانب تأثرها بالمسرح الفرنسي الزاخر،^٥ وقد حظيت بصفة الوطنية؛ لأنها دعت إلى الثورة والنضال ضد الغزو الفرنسي، وإدانته بشكل صريح مستعينة في ذلك بتاريخ الجزائر القديم.^٦

^١ عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة. ص ٧٢، ٧٣.

^٢ *Anthologie du roman maghrébin, présentée par Albert Memmi, p ٧٣.*

^٣ أحمد منور، الأوب (الجزائري باللسان الفرنسي) نشأته وتطرده وتضايحه. ص ١١١.

^٤ يُنظر: عبد الكبير الخطيبي، مرجع سابق. ص ٧٤.

^٥ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي. ص ١٩٠.

^٦ سعاد محمد خضر، الأوب (الجزائري المعاصر. (د.ط)، ص ٦١.

^٧ أحمد بيوض، المسرح (الجزائري) نشأته وتطرده (١٩٢٦-١٩٨٩). ص ٩٢.

ويُعدّ كلّ من: كاتب ياسين* ونور الرّين عبّة (١٩٢١-١٩٩٦)** من أهمّ الكتاب الذين أبدعوا مسرحيات تعالج القمع الفرنسيّ، وأشكال التعذيب الذي مارسته فرنسا على الشعب الجزائريّ، ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ فحسب، بل كان للقضية الفلسطينية موضع خاص في الكتابات المسرحيّة عند هذين الكاتبين، وهذا ما يعزّز أنّ الانتماء إلى الوطن لم يكن بمعزل عن القضايا العربيّة الإسلاميّة.

كما وُجدت أعمالٌ مسرحيّة لكتاب جزائريين آخرين؛ استمرت في معالجة موضوع الثورة الجزائريّة بعد استقلال البلاد، لكنّها لم تلق الصدى ذاته الذي لقيته مسرحيات كاتب ياسين، نذكر منها على سبيل المثال: 'مسرحيات' (أصوات القصبه) (Des voix dans la casbah) (١٩٦٠) لـ حسين بوزاهر (١٩٣٥-٢٠١٠)، «الميللو» (Naissance)، و«الزيتونة» (L'olivier) (١٩٦٢) لـ محمّد بويوة (١٩٣٢-١٩٧٣)، و«عمرار الفجر» (Rouge l'aube) (١٩٦٩) لـ آسيا جبّار، المسرحيّة التي تطرقت إلى موضوع «مشاركة المرأة الجزائريّة في الثورة التحريريّة والتمرد على الاحتجاب في البيت وتفضيلها الالتحاق بالثورة

* من مسرحيات كاتب ياسين أيضاً: «محمّر (عمل حقيبتك)» (Mohammed prend ta valise) (١٩٧١)، «صوت النساء» (Saout Ennis) (١٩٧٢)، «حرب الألفي سنة» (La guerre de ٢٠٠٠ ans) (١٩٧٤)، «فلسطين المغروعة» (La Palestine trafie) (١٩٧٢) (١٩٨٢- ... وغيرها.

** من أهمّ الشعراء والمسرحيين الجزائريين الذين كتبوا باللّغة الفرنسيّة، صحفيّ قدير، بدأ التّأليف في سنّ مبكرة، نشر العديد من الدواوين والمسرحيات، منها: مجموعته الشعريّة الأولى «موسم الألفاز» (La Toussaint des énigmes)، وديوانه: «كانت أس صبرا وشتيلا» (C'était fier Sabra et Chatila)، «غزال ما بعد منتصف الليل» (Gazelle après minuit) التي حاز عنه سنة ١٩٧٩ جائزة إفريقيا والبحر الأبيض المتوسّط، ومن أهمّ مسرحياته: «سترحة المهزجين» (La récréation des clowns)، التي تعالج قضية تعذيب واستنطاق الجزائريين من طرف الجلّادين المحتلين أيام الثورة التحريريّة، ومسرحيّة «السنّة الأخيرة في القرس» (L'An dernier à Jérusalem) أو (Montjoie-Palestine) التي كتبها كتابة شعريّة مؤكّدا أنّ الجزائر لم تكن محلّ اهتمامه الوحيد، لأنّه كان يعتقد أنّه لا يمكن أن توجد وطنيّة غير مرتبطة بوطنيّة أخرى، فهو يُعدّ من المناضلين الكبار إلى جانب القضية الفلسطينية. ومسرحيات: «زرياب السّاحر» (Ziryab l'enchanteur)، «فجر القرس» (L'Aube à Jérusalem)، «تلّ الزّعتر بمرت وقت النساء» (Tell Zaatar s'est tu à la Tombée du soir)، التي كتبها عن لبنان، ونال عنها جائزة محمود الممشري... ألقى عدّة محاضرات ما بين ١٩٥٧ و١٩٦٧ عن فلسطين في جامعات: سويسرا، وبلجيكا، وفرنسا، ناضل ضدّ العنصريّة بإنشاء جمعيّة «مناهضة العنصريّة» بباريس، وأسّس سنة ١٩٩١ مؤسسة «حبة للأوب» التي تمنح جوائز كلّ سنة لأفضل الكتاب. يُنظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائريّ (نشأته وتطوّره). ص ٩٣.

مرزاق بقطاش: مع نور الرّين عبّة. في رحلة الشعر والمسرح والحياة. صحيفة المجاهد الأسبوعي، ٠٩ مارس ١٩٧٩. متاح على الموقع: تاريخ الزيارة: ٠٢ / ٠٤ / ٢٠١٥ و ١٣ / ١١ / ٢٠١٦ / ٠٦ / ٢٢. www.nafhamag.com/

والرابط:

تاريخ الزيارة: ٠٩ / ٠٦ / ٢٠١٥، ١٨ و ٠٢. http://www.setif.com/ABA_Nouredine.html

١ يُنظر: أحمد منور، الأوب (الجزائريّ باللسان الفرنسيّ) نشأته وتطوّره وقضاياها. ص ١١٢.

التحريرية، على أن تبقى حبيسة البيت تتعرض للكآبة والقلق^١، ومسرحية «المرتزة»^٢ (*Les Mercenaires*) (١٩٧٣) لـ (الهاوي لفليسي (١٩٣٧-١٩٩٣).

أما القصة القصيرة الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية فقد ظهرت في وقت متأخر مقارنة بالرواية والشعر الجزائريين باللسان الفرنسي، لذا لم تنل حظاً وافراً من الاهتمام، فهي تحتل مرتبة متأخرة مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، وهذا ما يؤكد عبر الله الرئبي حينما لاحظ: «أن الباحثين عندما يتعرضون لمناقشة هذا الأدب، إنما تنصب عنايتهم بالدرجة الأولى على الرواية والشعر والمسرحية ويغفلون الحديث عن القصة القصيرة بالفرنسية»^٣. فبالإضافة إلى مجموعتي محمد ويب القصصيتين، ظهرت في تلك الفترة مجموعات أخرى لكتاب أقل شهرة من محمد ويب، مثل: ^٤ مجموعة ترور مصاصي* (١٩٣٣-////) الموسومة بـ «زهر نوفمبر» (*Fleurs de novembre*) (١٩٦٩)، مولود عاشور** (١٩٤٤-////) الذي كتب: «الثاجي» (*Le survivant*) (١٩٧١)، «عباء الشمس» (*Héliotropes*) (١٩٧٣)، «آخر موسم للعنب» (*Les Dernières Vandanges*) (١٩٧٥)، و«أيام المعاناة» (*Jours de tourmente*) (١٩٨٣)، والملاحظ أن القصص التي تُعالج موضوع الثورة الجزائرية تشكل نسبة كبيرة فيها.

لقد عبّر هؤلاء الأدباء الذين يمثلون «الجيل الثاني»***—الذي أسس لأدب أعاد النظر

^١ نور الدين عمرون، (الساار المسرحي الجزائري إلى سنة ٢٠٠٠. د.ط)، شركة باننيت، الجزائر، ٢٠٠٦، ص ١٥٥.

^٢ يُنظر: أحمد بيوض، (المسرح الجزائري) (نشأته وتطوره). ص ٩٣.

^٣ عبد الله الرئبي، (القصة القصيرة في الأوب الجزائري المعاصر. د.ط)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٢٤٦.

^٤ يُنظر: أحمد منور، (الأوب الجزائري باللسان الفرنسي) (نشأته وتطوره وقضاياها). ص ١١٤.

* من مؤسسي اتحاد الكتاب الجزائريين في ١٩٦٣، ولد بالبويرة، وقد كتب في الرواية، والقصة، والمسرح، والتاريخ العثماني، كما عمل صحفياً في الإذاعة والتلفزيون، ويعمل حالياً في الصحافة المكتوبة، ومن أشهر أعماله المسرحية «الناشفة» (*La Dévoilée*) (١٩٥٩)، ورواية «صمت الزوا» (*Le Silence des Cendres*) (١٩٦٣) التي تم تحويلها لفيلم قصير سنة ١٩٧٦، إضافة إلى ديوان «نعم، الجزائر» (*Oui, Algérie*) (١٩٦٥)، وهو من أبرز أشعاره، وقد تُرجم إلى عدّة لغات... مُتاح على الموقع: تاريخ الزيارة: ١٣ / ٠١ / ٢٠١٥، ١٢ و ٥٤. الكاتب-محمصاجي-رجل-من-جيل-العمداء/ www.radioalgerie-dz/culture/ar/

** كاتب جزائري، وصحفي بجريدة المجاهد، وُلد بالقبايل الكبرى، عمل مستشاراً بوزارة الثقافة، وإطاراً بلجنة الحفلات لمدينة الجزائر، ومديراً للنشر بدار القصة سنة ٢٠١٠. موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ط ٢٠١٤، منشورات الحضارة، الجزء الثاني (من حرف الدال إلى حرف الياء)، الجزائر، ٢٠١٤، ص ١٦٨.

*** في حين يمثل «الجيل الأول» نخبة من المثقفين الذين تعرّفوا على فن الرواية من خلال لغة المستعمر، وقد مثل هذه النخبة بعض من الأدباء ممن كانوا يشغلون مناصب سامية في الإدارة الاستعمارية، وهم مثقفون متشبعون بالثقافة الفرنسية، حيث جاءت أعمالهم مزيجاً من التعبير عن حياة الأهالي بجميع مظهراتها، والتعبير في الوقت ذاته عن الارتباط الأيدي

في مقولة «الجزائر فرنسية»، والذين أطلق النقاد على أدبهم فيما بعد تسمية «أوب للاحتجاج والرفض» (*La littérature du refus et de la contestation*) من خلال مختلف الأجناس التي طرقتها: رواية، أو شعرا، أو مسرحا، أو قصة قصيرة— عن الواقع المرير البائس الذي كان الأهالي يعيشونه تعبيرا صادقا منافحا عن هوية الشعب الجزائري وانتماءاته؛ حيث عالجوا: «التمزق النفسي والاجتماعي، والفكري الناتج عن الأوضاع المتناقضة التي سببتها الغربة، والتصادم بين حضارتين مختلفتين»^١. واستلهم رموز هذا الأدب موضوعاتهم من حياة البؤس والشقاء والإذلال التي كان يحياها الشعب الجزائري، كما تغذت أعمالهم الشعريّة منها والنثريّة، وحتى القطع المسرحيّة بامجاد الثورة التحريريّة، ومن ثمّ بدأ هذا الأدب ينزع شيئا فشيئا إلى الابتعاد عن الطرح السطحي، والانتقال إلى معالجة المشاكل الحقيقيّة، وطرح تساؤلات صريحة وجريئة وعميقة عن مسألة الهوية والانتماء، فلم يعد هناك مجال للحياد والتردد أو التملل في المواقف، وقد انعكس ذلك جليا في تعابيرهم الفنيّة، فأنّسمت بكثافة صورها الشعريّة المعبرة عن صراع المستعمر مع المستعمر إلى جانب تلك النبرة الحزينة المنبعثة من أعماق النصّ من حين إلى آخر، وفي هذا المعنى يقول حنفي بن عيسى: «...وهكذا لا يكاد القارئ يطالع صفحة من صفحات هذا اللون من الأدب، حتى يلاحظ بأنّ هذا الجوّ الكدّيب الذي كان يخيم على الآثار الأدبيّة التي يرجع عهدا إلى ما قبل الحرب العالميّة الثانيّة، قد تحوّل إبان الثورة الجزائريّة بعد عام ١٩٤٥ إلى جوّ مكهرب مشحون بالعواطف الجياشة النابعة

بفرنسا مؤسّسين بذلك ما يُعرف باسم «الأوب (الانرماجي)» (*La littérature assimilationniste*)، وكانوا يُطلقون على أنفسهم تسمية «التطوّرون» (*Les évolués*)، نذكر من بينهم: تاير بن الشريف (١٨٧٩ - ١٩٢١) صاحب رواية «أمر بن مصطفى القوي» (*Ahmed ben Mostapha goumier*) (١٩٢٠)، وهي أوّل رواية جزائريّة باللّغة الفرنسيّة، عبر القاور حاج عم (١٨٩١ - ١٩٥٣) مؤلّف رواية «زهرة زوجة النجمي» (*Zohra femme du Mineur*) (١٩٢٥)، أمر شكري خوجة (١٨٩١ - ١٩٦٧) كاتب رواية «أمون، مرموق في صورته (الأوب)» (*Mamoun, l'ébauche d'un idéal*)، ربيع زناتي (١٨٨٠ - ١٩٥٢) صاحب رواية «بولنوار، الفتى الجزائري» (*Bou el nouar, le jeune algérien*) (١٩٤١)، محمّد ولد القتيق (١٩٠٥ - ١٩٣٨) برواية «مريم بين أورانق النخيل» (*Myriem dans les palmes*) (١٩٣٦). وقد أشار كثير من الباحثين إلى إمكانية تصنيف هذه الأعمال الروائيّة ضمن خانة «الروايات الأطروحة» (*Les romans à thèse*). يُنظر.

DEJEUX Jean: *La littérature algérienne contemporaine*. ٢^{ème} éd, coll. que -sais-je ? Paris, France, ١٩٧٩, p ٢٢, ٥٩.

^١ نور سلمان. الأوب الجزائري بين الرفض والتعمر (الثقافة والثورة). (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٨٢، ص ٤٦.

من التجارب الأليمة^١ المعبرة عن الواقع المعيش آنذاك.

لقد عوّل الاستعمار – معتمدا أساليب الإغراء – كثيرا على هؤلاء الكتاب الذين وُفقوا في إكمال دراستهم باللّغة الفرنسيّة؛ ليكونوا أداة مسخ وطمس للهويّة الجزائريّة، من خلال محاولة الإيقاع بهم في إيديولوجيته، فقد اجتمعت عدّة عوامل حالت دون ذلك، على رأسها واقعهم الاجتماعيّ، فهم ينحدرون من عائلات فقيرة، ومهضومة الحقوق؛ حيث عمل محرّوب في معامل النسيج، وفي أقبيتها الباردة، كما اشتغل في التدريس، والمحاسبة، ثمّ الصحافة، إلى جانب عمله في الموانئ، وفي الزراعة...^٢ ولعلّ استنكار ورفض هذا النفاوت الطّبقي، وتفاقم الأوضاع الاقتصادية، والاجتماعيّة، والثقافية هو ما أدّى إلى نموّ نضال سياسي لدى الشّعب الجزائريّ، قاد تطوّره الحتميّ إلى اندلاع ثورة تحريريّة.

ومن التركيبة نفسها انحدر الكتاب الآخرون، لذا جاءت كتاباتهم صادقة، حاملة هموم الشّعب، وآلامه، فكانوا شهودا على وحشيّة الاستعمار، وجرائمه، وفي هذا الصّدّد أكّد مالك هرّاو قائلا: «إنّ الكتاب الجزائريين الذين برزوا في هذه الفترة قد أدركوا أنّ التاريخ، والأدب شيء واحد، وليس علينا أن نخترنا نحن الكتاب الجزائريين فلقد اخترنا وانتهى الأمر، والتزمنا بالثورة، والتحقنا دون أيّ وجل»،^٣ لكنّ المفارقة العجيبة هي أنّ السّحر انقلب على السّاحر، فيفضح بشاعة المستعمر بالأداة التي وظّفها وراهن عليها للدّيل من مقوّمات الجزائر، ألا وهي اللّغة الفرنسيّة، وفي هذا نكسة قاتلة لمخططات السّلطات الاستعماريّة.^٤

والملاحظ على الأعمال الإبداعية المنجزة إبان الثورة التحريريّة، وفي الفترة الممتدّة ما بين استقلال الجزائر، وحتى نهاية السّتينيات هو سيطرة الاتجاه الملتزم بقضيّة تحرير الوطن؛ حيث عبّر هؤلاء الكتاب، وغيرهم عن الانتماء الجزائري الخالص لأعمالهم، وإن

^١ حذفي بن عيسى، الرواية الجزائرية المعاصرة. مجلة الثقافة. ص ٧٢.

^٢ يُنظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. ص ٧٢، ٧٣.

^٣ المرجع نفسه. ص ١٦٠ بتصرّف.

^٤ يُنظر: المليلود قردان، الأوب الجزائري (المكتوب بالفرنسية من منظور الاستشراق الروسي). مجلة جسور المعرفة. ص ٦٠.

كانت قد ارتدت حلّة فرنسيّة، فذلك أمر فرضته ظروف الاحتلال، الذي سعى لإضعاف اللّغة العربيّة في جانبها التّواصلية خاصّة، ولشعور بالدّقص أراد الاستعمار الفرنسي زرعه لدى الكتّاب الجزائريين، فكانت لغة المستعمر أداتهم للردّ عليه، وإيصال صوت الجزائريين المضطّهدين، ووسيلتهم لمحاربة تزييف القيم الوطنيّة، والتي حوت أبعاداً حقّقت لهم الانتماء للهويّة الجزائريّة، فالمتصفح لهذه الأعمال يجد الدّم الجزائري يسري بين سطورها، والرّوح الوطنيّة تقبع بين أضلاعها، ولعلّ الثّورة الجزائريّة وظروفها، ووحشيّة الاستعمار وقبحه وبشاعة أعماله أكثر المواضيع تواترا.

في هذا الصّد يصرّح كاتب ياسين قائلاً بأنه «يعتقد أنّ الشّاعر والفنّان هو في الصّفّ الأوّل من الثّورة، فالثّورة لا تكون سياسيّة أو اجتماعيّة أو إيديولوجيّة فحسب، فهي تمسّ كلّ جوانب الوجود»^١ ولعلّ ذلك ما يفسّر الرّواج الكبير الذي عرفته هذه الأعمال سواءً أ تعلّق الأمر بطبعتها الفرنسيّة أم المترجمة إلى العربيّة، فقد كانت معظم الآثار خاصّة الرّوائيّة منها تنضح بالحماسة، وتبث في الدّفوس فخرا بالثّورة والثّوار، فضلا عن الجوانب الفنيّة والأدبيّة التي تتوافر عليها خاصّة ما تعلّق منها باللّغة والخصائص السّردية، وما تعلّق أيضا بالأفضيّة (الزّمنيّة والمكانيّة)، وهي جوانب لاقت إقبالا لافتا، وأسالت حبرا كثيرا من قبل الدّارسين والدّقاد في ذلك الوقت؛ سواء الجزائريون منهم والعرب أم الغربيون والفرنسيون على وجه الخصوص، فلم يُترك شيءٌ للدراسة لتكون الدّراسات اللاحقة مجرد اجترار لما قيل أنفا.

^١ DEJEUX Jean: *La Poésie Algérienne de ١٨٣٠ à nos jours (Approches Socio-historiques)* ٢^{ème} éd, édition publisud, Paris/France, ١٩٨٢, p ٨٧.

المبحث الثاني: امسار الإبداعيّ لحمد ديب:

يُعدُّ محمّد رابّد الأدب الجزائريّ المعاصر امكتوب باللّغة الفرنسيّة، وأبا للرواية الجزائريّة بلا منازع، فهو من أهمّ الكتاب الجزائريين الذين اتّخذوا اللّغة الفرنسيّة أداة للتعبير، قضى أكثر من نصف قرن في الكتابة الإبداعية، مستخدماً خلالها كلّ تقنيّات الكتابة الحديثة؛ حيث ألف سبعة وثلاثين عملاً إبداعياً، تشمل مؤلّفاته الشّعريّ* والرواية والقصة القصيرة،** والحكاية، والمسرح، والمقال.***

بدأ الكاتب مشواره الإبداعيّ شاعرًا؛ حيث نشر أولى قصائده سنة ١٩٤٦ في مجلة «الأولب» (*Les lettres*) التي كانت تصدر بجنيف (*Genève*) تحت اسم مستعار هو «ويابي» (*Diabi*)^١، وفي ٣ أفريل من سنة ١٩٤٩ نشر قصيدة «نجمة (لئسر)» (*Vega*) في مجلة «نورج» (*Forge*) مؤكّداً بذلك موهبته وميوله الأدبية، ليعاد نشرها سنة ١٩٥٠ في جريدة «الجزائر الجمهورية» (*Alger republicain*)، وقد ضمّها محمّد رابّب سنة ١٩٥٩ إلى أوّل ديوان شعريّ صدر له يحمل عنوان «ظلّ حارس»^٢، ثمّ فضّل — نتيجة الظروف التي كانت تعيشها الجزائر آنذاك — الانتقال من عالم الشّعريّ إلى عالم الرواية؛ لأنّ الدّثر بخلاف الشّعريّ يسمح بخلق الانسجام الإنسانيّ والدّفسيّ بين الشّخصيات الحقيقيّة والخياليّة.

* إضافة إلى مجموعة «ظلّ حارس» الشعريّة صدر لـ محمّد رابّب دواوين أخرى، هي: «صينغ» (*Formulaire*) (١٩٧٠)، «أومنيروس» (*Omneros*) (١٩٧٥)، «نار ما أعملها من نار» (*Feu beau feu*) (١٩٧٩)، «آه، لتكن الحياة» (*Ô Vive*) (١٩٨٧)، «القلب الزاهر» (*Le Coeur Insulaire*) (٢٠٠٠)...

** نشر محمّد رابّب عدداً من القصص القصيرة على صفحات الجرائد والمجلات، نذكر منها قصص: «شمس الكلاب» (*Le Soleil des chiens*) (١٩٧٦)، التي نُشرت بمجلة «أوروبا» (*Europe*) في عدد خاص بالأدب الجزائريّ، و«الرجل الذي يغني» (*L'homme qui chantait*) (١٩٨٢)، المنشورة على صفحات جريدة «الأزمنة الحديثة» (*Les temps Modernes*)، و«عين الصيّاو» (*L'oeil du chasseur*) (١٩٨٢)، المنشورة بصحيفة «العالم» (*Le monde*)، والتي أُعيد نشرها ضمن مجموعة «الليلة الترومشة» (*La nuit sauvage*).

*** عمل محمّد رابّب سنة ١٩٥٠ صحافياً في جريدة «الجزائر الجمهورية» التي كانت تصدر بالفرنسيّة وذلك بالاشتراك مع كاتب ياسين وبيير لانرون (*Pierre Lafond*) (١٩٠٠ - ١٩٨٤)، وخلال السنّة نفسها كتب أيضاً في صحيفة «الحرية» (*La Liberté*) اللسان المركزيّ لـ «الحزب الشيوعيّ الجزائريّ»، ونشر عدّة مقالات تدور حول ريبورتاجات متنوّعة أنجزها في الفترة الممتدّة ما بين ٢٨ جوان ١٩٥٠ و٢٤ جانفي ١٩٥٢ مسّت موضوعات شتى، نحو: إضراب عمّال الأرض في عين طاية، والبطالة، وغلاء الأسعار. إلى جانب اهتمامه بالدّق المسرحيّ، وهي الموضوعات التي استعادها فيما بعد في أعماله الروائيّة. يُنظر: محمّد ديب، كتابات في المسرح. ترجمة وتقديم: الشريف الأدرع، (د. ط)، مقامات للدّشّر والتّوزيع، الجزائر، ٢٠١١، ص ١٣.

^١ SARI Ali Hikmet: *L'énigme de l'expérience créatrice dans l'Aube Ismaël – louange de Mohammed DIB*. Éd: Aanwar el maârifâ, p ٩٥.

^٢ Voir: *DIB Mohammed: Ombre gardienne*. Édition Sindbad, Paris/France, ١٩٨٤, p ٦٧.

كما أنّ الارتباط الحاصل بين الرواية والمجتمع هو ما أهّلها لتكون الجنس الأكثر إحالة على واقعه الذي ينتمي إليه، فهي فنّ يتغيّر وفقا للتغيّرات الحاصلة على مستوى بُنى المجتمع؛ لذا عرفت في كلّ مرّة توجّها جديدا نابعا من تداعيات المجتمع، وهذا ما أهّلها لأن تكون الجنس الأدبيّ الذي يحتلّ الصّدارة من حيث الاهتمام الإبداعيّ والمقرونيّة؛ وهذا ما يتوافق مع ما صرّح به محمّد ويب لـ فرانسواز مارزولر (Françoise Marzellur) في مقابلة صحفية في مجلة «*Afrique Action*» بتاريخ: ١٣ مارس ١٩٦١، قائلا: «أنا شاعر بالدّرجة الأولى ومن عالم القصائد انتقلت إلى الرواية وليس العكس»^١، وحرّيّ بالذكر أنّ كتابات محمّد ويب الشعريّة منها، أو النثريّة كانت جهادا لأجل حرّيّة الجزائر واستقلالها، فقد كتب قائلا سنة ١٩٥٠: «سخرت الطبقة المثقفة قوى إبداعها لخدمة الجزائريين المضطهدين، فهذا الإبداع قدّم ثقافة وأعمالا لا تقلّ قوّة عن الأسلحة الحربيّة لاسترجاع الحرّيّة»^٢، مؤكّدا بذلك التزامه بالدّفاع عن قضيّة وطنه الجزائر.

تعاطى محمّد ويب المسرح نقدا ثمّ كتابة؛ حيث مارس النّقد المسرحيّ من خلال مقالاته التي بلغ عددها عشرين مقالة نُشرت في جريدة «الجزائر (الجمهورية)» في الفترة الممتدّة بين ٢٨ جوان ١٩٥٠ إلى ٢٤ جانفي ١٩٥٢^٣، وحرّيّ بالذكر أنّ كتابات محمّد ويب حول المسرح قد حوت أفكارا مسرحيّة صائبة أفصحت عن «معالم موقف أنتلجنسي متميّز في أسس نظريته المعرفيّة والفنيّة»^٤، تجلّت عبره آراؤه حول رؤيته لبعض مفردات كتابة ونقد المسرح والإخراج المسرحيّ، نحو: الوسيلة الدّراميّة، وتمثيل الواقع، والحركة المسرحيّة، والمحرّك الدّرامي، وسيكولوجية الشخصيات المسرحيّة، ونظريته للغة... كما تطرّق «في نقده لأهميّة وجهة النّظر التي يصوّر من خلالها الموضوع، أو ما يسمى بزاوية الرّؤية والسرد»^٥، لأنّه كان يقدّم قراءات مسرحيّة صارمة من حيث مضامين العروض

^١ DEJEUX Jean: *Littérature Maghrébine de langue française – introduction générale et auteur*, édition Naaman, Ottawa/Canada, ١٩٧٣, p ١٦١.

^٢ DEJEUX Jean: *Situation de la littérature maghrébine*, Alger, Office des publications universitaires (OPU), ١٩٨٢, p ٥٣.

^٣ ينظر: محمّد ديب: كتابات في المسرح. ص ١٣، ١٤.

^٤ المرجع نفسه، ص ١٢.

^٥ المرجع نفسه. ص ١٧.

(الحكاية، والموضوع، والمقولة، والوسيلة الفنية...)، وكل ما له علاقة بها من: تمثيل، وإخراج، واهتم حتى بالأثر الذي تتركه لدى الجمهور المتلقي للعروض. وتعدّ ملاحظات محمّد ويّ وأراؤة حول الدّقد المسرحيّ متقدّمة عن تلك التي توصل إليها مؤسسو المسرح الوطني الجزائريّ من أمثال: محي (الرين) باشتارزي (١٨٩٧-١٩٨٦) * سنة ١٩٦٣؛ حيث انتهى إلى أنّ الجمهور الجزائريّ يميل إلى ما يعرف بـ «المسرح الشامل» أو «المسرح المتنوع»،** ناهيك عن انتباهه لنجاح المسرح الملحمي الذي حاول شباب مثي (الأوراسي) (١٨٩٤-١٩٨٢) *** ترسيخ دعائمهم، كما تعرّض في نقده المسرحيّ للحديث عن الباليه... أمّا ممارسة الكتابة المسرحيّة، فقد تجسّدت من خلال تلك الكتابات المسرحيّة التي كانت قبل أن يتفرّغ للعمل الإبداعي، ومسرحيته الأولى الموسومة بـ «مخطوبات الربيع» (Les fiancées du printemps) ١٩٦٣م، وهي مسرحيّة معدّة للإذاعة، يُرجّح أنّ عرضها قد تمّ في فرنسا^١ وفي مسرحية «ألف تحية لتشرّوة» (Mille heures pour une gueuse) التي مثّلت في (أفنيون) (Avignon)، والتي جسّدت شخصيات رواية «رقصة الملك» (La Dance

* محي (الرين) باشتارزي: أحد الأقطاب المؤسّسين للحركة المسرحيّة الجزائرية، والواضعين لأسس هذه المؤسسة، مؤلّف مسرحيّ وممثل ومخرج ومغنٍ جزائريّ، ولد بالجزائر العاصمة، بدأ حياته قارئاً للقرآن في مساجد العاصمة، شارك مع طلبة المدارس الإسلاميّة في تمثيل عدّة مسرحيات، منها مسرحية «ستشانات تصيرة هزلية» رفقة حلالو، وبعد زيارات فرقتي جرح أبيض ونجيب الرجماني المسرحيتين للجزائر، شكّل مع مجموعة من الهواة فرقة «الغربيّة» التي كانت تقدّم أعمالاً مسرحيّة ممزوجة بالغناء والرّقص، أنشأ فرقا مسرحيّة عديدة، وكونّ جيلا مسرحيّاً، حيث أنشأ سنة ١٩٤٧ فرقة «المسرح العربي» بدار الأوبرا، عيّن بعد الاستقلال مديراً للمعهد البلدي للموسيقى، توفي بالجزائر بعد أن ترك تراثاً مسرحيّاً ضخماً، وكتبها سجّلت تاريخ الحركة المسرحيّة الجزائريّة. ينظر: بيوض (أحمد)، «المسرح الجزائريّ (نشأته وتطوّره)» (١٩٢٦ - ١٩٨٩). ص ١٧٤، ١٧٥، ومنتديات ستار تانمز، أرشيف عالم المسرح، يوم: ٠٦/٠٦/٢٠١٣. ٠٥:٤٤ PM. ٢١/٠٧/٢٠١٥. <http://www.startimes.com/f.aspx?t=٣٢٧٦٩٩٧٧.٢١/٠٧/٢٠١٥.٠٥:٤٤ PM>.

** «المسرح المتنوع» مسرح يجمع بين السرد والشعر والغناء والتّمثيل، نحو المسرحيين الصّينيّ والهنديّ، ينظر: محمّد ديب، كتابات في المسرح. ص ١٧.

*** شباب مثي (الأوراسي) وُلد بضواحي طولقة ببسكرة، مناضل شيوعيّ وسياسيّ من الطراز الأوّل، وعضو في «جمعية العلماء المسلمين»، ساهم في إنشاء حزبي «نجم شمال إفريقيا»، و«الشعب الجزائري» في عشرينيات القرن الماضي، مسرحيّ عريق يعدّ أحد الوجوه البارزة في تاريخ المسرح الجزائريّ، حيث شارك مع (عمر رضا جرح) في تأسيس أوّل فرقة مسرحيّة، ثمّ ترأس فرقة «اللوّيب (التشيلي) الجزائري» المسرحيّة التي أسّسها سنة ١٩٣٧، بعد أن أنشأ سنة ١٩٣٦ فرقة «الشباب العقبى» المسرحيّة بمسقط رأسه. ساهم في الدفاع عن حرية الجزائر من خلال ممارسة فنّ التّمثيل المسرحيّ، ونشر الوعيّ الثقافيّ، كما سعى من خلال إسهاماته المسرحيّة لإرساء قواعد مسرح من النوع الملحميّ ناطق باللّغة العربيّة الفصحى. توفي في ثمانينيات القرن الماضي بباتنة. ينظر: أحمد بيوض، مرجع سابق ص ١٧٤، والمسار العربي، يومية إخبارية وطنيّة، يوم: ٠٧/٠٨/٢٠١٢.

تاريخ الزيارة: ٢١/٠٧/٢٠١٥، ١١ و ٠٥. <http://www.elmassar-ar.com/ara/permalink/٤٢٨٨.html>

^١ Voir : BENCHÉIKH Sameh : Aassia dib a l'expression «Je continuerai à faire vivre l'œuvre de mon père».

تاريخ الزيارة: ١٢/٠٩/٢٠١٧، ١٠ و ٠٩. <http://www.lexpressiondz.com> ٢٩ Septembre ٢٠٠٣.

(*du roi*) سنة ١٩٧٧؛^١ لتُنشر بعد ذلك سنة ١٩٨٠، وتكون آخر عمل إبداعي تنشره دار النشر لوسوي* للكاتب. كما تمّ نقل نصّ المسرحيّة سنة ١٩٩١^٢ إلى خشبة المسرح من قبل «سرح القلعة» الجزائري باقتباس محمّد بن تظان، وإخراج زباني شريف عياو.

فقد عايش هذا الروائيّ الفترة الاستعماريّة للجزائر، وعبر عن معاناة الشعب الجزائري بلغة المستعمر التي شكّلت محورا هاما في الأدب الجزائري المعاصر، حيث يقول: «إنّ كلّ قوى الخلق والإبداع لكثابنا وفنانينا بوقوفها في خدمة إخوانهم المظلومين تجعل من الثقافة سلاحا من أسلحة المعركة (...) ولأسباب عديدة فإنني. ككاتب. كان همي الأوّل هو أن أضمّ صوتي إلى صوت المجموع».^٣ مؤكّدا بذلك أنّها خير سلاح للتعبير عن آلام الشعب، وليست انتماءً للثقافة الفرنسية والأدب الفرنسي، حتّى وإن كانت لغة المستعمر الذي استوطن الجزائر، وسعى إلى محو وجودها.

انطلاقا من هذا فإنّ محمّد ويب استطاع أن يكيّف أعماله الإبداعية بمختلف أجناسها مع مختلف المراحل التي مرّت بها الجزائر، بدءا من خمسينيات القرن الماضي، وجعلها مواكبة لمختلف التطوّرات التي شهدتها الجزائر من فترة ما بعد الاستقلال إلى غاية مطلع الألفية الثالثة، فكان مواظبا على الكتابة الإبداعية إلى أن وافته المنية، حيث كان الكاتب حريصا بشكل دائم ومستمر على «إعادة شحن كتاباته»^٤ والعمل على تجديدها على مستوى الشكل والمضمون، وهو ما تحقّق فعلا بدءا من رواية «هابيل» (*Habel*)، ثمّ كتاباته الشماليّة، ووصولاً إلى كتاباته الأخيرة التي تبني فيها مبدأ تداخل الأجناس. يدور أدب محمّد ويب حول محورين أساسيين من حيث الموضوعات، ومن حيث الأسلوب، والدقنيّة السردية، والتنوّع الأجناسي، ويمكن تلخيص ذلك فيما يأتي:

^١ SARI Ali Hikmet, *L'énigme de l'expérience créatrice dans l'Aube Ismaël - louange de Mohammed DIB*, p ٩٨.

* صدرت أعمال محمّد ويب المنشورة من ١٩٥٢ إلى غاية ١٩٨٠ عن دار النشر الفرنسيّة سوي (*Seuil*)، ما عدا مجموعة «في القهي» القصصيّة، ومجموعة «ظلّ حارس» الشعريّة اللّتين نشرتهما دار غليبار (*Gallimard*) للنشر.

^٢ يُنظر: عزّ الدين ميرغني، (الترجمة الإنسانيّة في أوب) (الكاتب الجزائري محمّد ويب). مُتاح على الموقع.

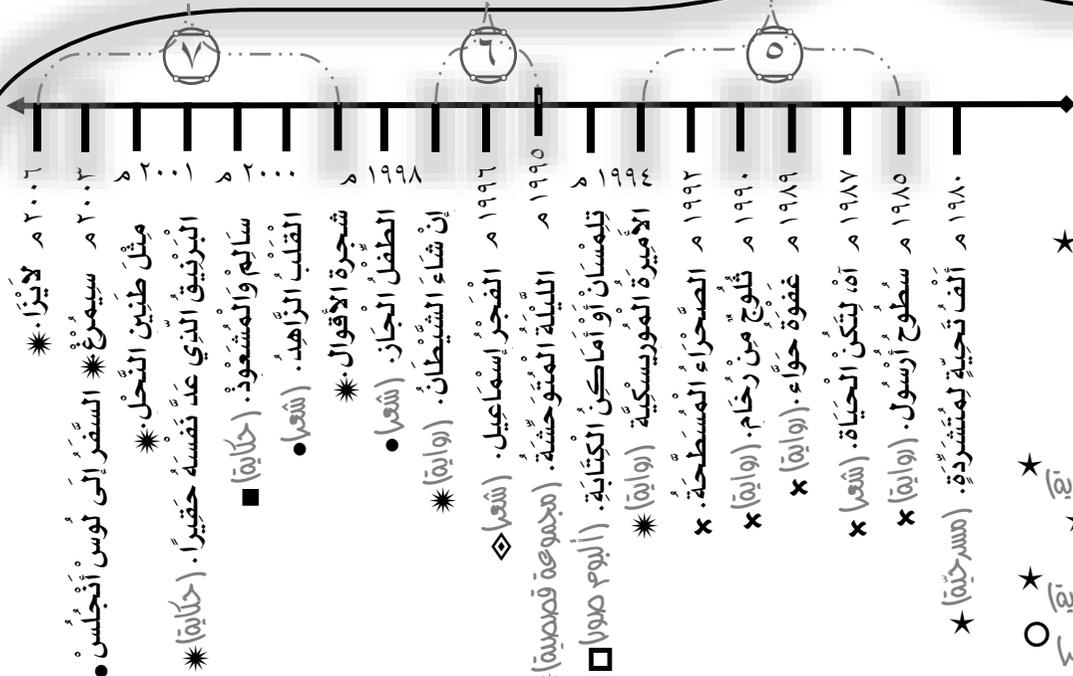
تاريخ الزيارة: ٢٢/٠٨/٢٠١٤، ١٦ و ٣٤. www.sudaress.com/alsahafa/٨٢١٧

^٣ DEJEUX Jean: *La Poésie Algérienne de ١٨٣٠ à nos jours (Approches Socio-historiques)*, p ٦٣.

^٤ KHADDA Naget: *Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse*. EDISUD, Aix, Aix-En-Provence, ٢٠٠٣, p ١٥٢.

المخطط رقم: ٠١ مسار محمد وريب الإبداعي

التجرب الإبداعي الجديدة



١. واقعية تورية للثلاثية الجرانال (الثار الكبيرة + الحرق + المبتسج).
٢. واقعية فانتازية للـ مه بتدر البحر + الجري باتجاه الصفة المتوحشة + قصة الملك.
٣. واقعية انتقادية للـ الثلاثية الثانية (إله وسط العمجية + سيد القمص + ؟).
٤. مرحلة الفصائل والتمرية للـ هابيل.
٥. الكتابة الشمالية للـ سطوح أسود/ عنقوة حواء/ تلوح مه رخام/ الأميرة الموسيقية.
٦. مرحلة الأدب الإنساني للـ اللبلة الموحدة/ الفجر إسماعيل/ إذا شاء القبطاه.
٧. مرحلة داخل الأجناس للـ شجرة الأقوال/ مثل طينيه التخل/ سيمرغ/ لاينا.
- ★ دار Gallimard / (Sindbad) / (Yomad) / (Albin Michel) / (Tassifi) / (La revue noire) / (La Farandole).

واقعية الكتابة



شعرية الخطاب السردية في ثلاثية الشمال محمد ديب

أولاً: واقعية الكتابة عند محمد ديب.

يمثل المحور الأول في التجربة الإبداعية للكاتب، ويشمل ثلاث مراحل، هي:

١. مرحلة الواقعية الثورية (*Le Réalisme Révolutionnaire*):

التي تمثلها «ثلاثية الجزائر»، وهي أولى أعماله الأدبية، حيث ولدت الثلاثية في خضم نضال الجزائر، صور محرّوب فيها مرحلة من تاريخ الجزائر الممتدة بين سنتي ١٩٣٩ - ١٩٤٢، وتضم:

«الزرار (الكبيرة)» (*La Grande Maison*)، الجزء الأول من الثلاثية، والرواية الأولى للكاتب، ظهرت سنة ١٩٥٢، عن دار النشر لوسري، عدد صفحاتها ١٩٠ صفحة. تدور أحداثها بين سنتي ١٩٣٨ - ١٩٣٩، في دار كبيرة بتلمسان استخدمت خلال الحرب العالمية الأولى كمستشفى لذا سميت بـ «ولر السيطار»، تقطنها مجموعة من العائلات الجزائرية الفقيرة.

يسكن في هذه الدار الأرملة «عيني» ووالدتها المقعدة، وابنتها «عويشة» و«مريم»، والصبي «عمر» بطل الثلاثية التي عالجت قضية البؤس الذي عانى منه الشعب الجزائري بمختلف فئاته في تلك الفترة.

وهي الرواية التي شكّل ظهورها «منعطفًا حاسمًا في تطوّر الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية على مستوى المضمون (...) وتحدّث عن هموم الناس البسطاء من عامّة الشعب، وتصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم من الجوع والفقر والقهر»^٢. وقد أشار جان سيناك، أثناء حديثه عن هذه الرواية سنة ١٩٥٣، حينما استعاد ما قاله هنري ميلر* (*Henry Miller*) (١٨٩١-١٩٨٠) عن رواية «سكن الموت الأكبر» (*La Maison de la mort certaine*) (١٩٤٤) لـألبرت كوسري** (*Albert Cossery*) (١٩١٣-٢٠٠٨): «إنه نوع من الكتب التي تسبق الثورات»^٣، لأن شخصيات محرّوب في هذا الجزء

^١ DEJEUX Jean: *la littérature algérienne contemporaine*. Presse universitaires de France, ١٩٧٥, p ٦٩.

^٢ أحمد منور، اللّوب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته وتطوره وتضايده). ص ١٠٦.

* روائي وكاتب أمريكي.

** كاتب مصري يكتب باللّغة الفرنسيّة.

^٣ DEJEUX Jean: Op - cit. p ٦٩.

في رحلة بحث دائمة لإيجاد طريقة تخلصهم من الجوع - الذي يؤدي للثورة - بمفهومه القريب أو البعيد، أي الخبز؛ حيث يستهل روايته بقوله:

«*Un peu de ce que tu manges!*»^١

« - قليلا مما تأكل! »^٢

ويطالعنا في هذا القسم البطل الثوري «عمير سراج» ممثلاً للبدايات الأولى للتفكير الثوري، والنضال السياسي الجزائري.

كما طرحت رواية «الزرار الكبيرة» لأول مرة تساؤلات صريحة عن هوية الجزائريين الحقيقية، وعن ماهية الوطن، والهوية الوطنية.

أما رواية «الحريق» (*L'incendie*)،* الجزء الثاني من الثلاثية، ظهرت سنة ١٩٥٤، تدور أحداث هذا الجزء الذي بشر باندياع الثورة التحريرية الكبرى قبل أقل من ثلاثة أشهر من اشتعال شرارتها الأولى في أول نوفمبر ١٩٥٤،^٣ بين سنتي ١٩٣٩ - ١٩٤٠؛ حيث ينقلنا محمّد ويب إلى عالم الفلاحين الذين سلبهم المستعمر أرضهم، وصاروا أجراء فيها بقرية مجاورة لتلمسان، وهي بني بوربلان، الأمر الذي دفعهم إلى شنّ إضراب بعدما أحرقت أكواخهم، ويظهر في هذا الجزء الوعي الذي بدأ يدبّ بين فئات الشعب الكادحة تمهيدا لاندياع الثورة الكبرى.

رواية «النسيج» (*Le métier à tisser*)، ظهرت سنة ١٩٥٧، عدد صفحاتها ٢٠٣ صفحة. عالج آخر جزء من الثلاثية الفترة الممتدة بين سنتي ١٩٤١ - ١٩٤٢؛^٤ حيث يصل بنا الكاتب إلى مصنع النسيج الذي التحق «عمر» للعمل به بعدما أصبح شاباً، مبيّنا آلام وآمال عمّاله، مركزاً على تصوير كره العمال المتزايد لظلم رؤسائهم من المعمرين، ومدى الاضطهاد والظلم اللذين يعانون منهما.

^١ *DIJ Mohammed: La grande Maison. Ed Dahlab/ éditions Bouchène, Alger, ١٩٩٥, p. ٠٧.*

^٢ محمد ديب؛ الزرار الكبيرة. تر: أحمد بن محمد بكلي، (د.ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣، ص ١٥.

* عدد صفحاتها ١٩٠ صفحة، أعيد طبعها سنة ١٩٦٠ بعد إدخال تعديلات عليها.

^٣ ينظر: الأطرش (يوسف)؛ المنظر الروائي عن محمّد ويب. ص ٨٧.

^٤ *DEJEUX Jean: la littérature algérienne contemporaine. p ٦٩.*

^٥ *Ibid. p ٦٩.*

وحيّ بالذکر أنّ نصوص «ثلاثية (الجزائر)» صوّرت بدقّة فائقة واقع الجزائر في السنوات القليلة التي سبقت الثورة التحريرية؛ حيث عكست الواقع بمختلف تأثيراته الدفسيّة والاجتماعيّة عبر شخصيات سكنت الذاكرة لا كشخصيات رسمها خيال الروائيّ، بل كإحالات لتاريخ شعب.^١

تمكّن محرّوب بهذه الثلاثية من جعل الكتابة باللّغة الفرنسية كتابة وطنيّة، برزت فيها صورة الوطن كبيرة واضحة، من خلال تصويره مرحلة مهمّة من تاريخ الجزائر، مبرزاً بذلك موقفه من ظروف الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي، راصداً الحالة الاجتماعيّة والسياسية آنذاك، جاعلاً شخصيات الثلاثية تؤسس قناعاتها النضالية النابعة من صلب التجربة الإنسانية.

وقد شكّلت «ثلاثية (الجزائر)» —على الرغم من أنّها كتبت باللّغة الفرنسية— علامة فارقة في مسار الأدب العربيّ الجديد آنذاك، ذلك أنّ روح الثلاثية كانت عربيّة؛ لأنّ محرّوب كان يكتب بوجودان عربي، يحكي عن أحداث دارت في مكان وزمان جزائريين عربيين، عن شخصيات جزائرية عربية، باللّغة التي يجيد الكتابة بها، والتي صادف أن كانت اللّغة الفرنسية. فقد اتّجه أغلب دارسي «الأوب (الجزائري) المكتوب باللّغة الفرنسية»* إلى عدّ هذه الروايات «عربيّة باعتبار مضامينها الفكرية والاجتماعيّة والكثرة عدّوها رواية جزائريّة»^٢ إذ يرى جون ويجو أنّ «الأوب (المغربي وو اللسان الأجنبيّ)»، وخاصة الذي كتبه كاتب جزائريون باللّغة الفرنسيّة لا يخرج عن كونه أدبا مغاربيّاً؛ أي إنّهُ ينتمي لهويّة وقوميّة كاتبه بصرف النّظر عن اللّغة التي كُتبت بها «سيظلّ الكاتب المغربي باللّغة الفرنسيّة

^١ ينظر: محمد بن زيّان، محرّوب. هاجس تمثّل (الجزائر). جريدة الجزائر نيوز، العدد الصادر، يوم الاثنين ١٢ / ٠٥ / ٢٠١٤.
^{*} من أهمّ دارسي الأدب المغربي المكتوب باللّغة الفرنسيّة عموماً، والجزائريّ خاصّة، وأبرز المنظرين لمصطلحاته في الأدب: عبد الكبير الخطيبي (١٩٣٨ - ٢٠٠٩) مفكّر مغربيّ وقّع أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع نهاية ستينيات القرن الماضي، حول موضوع «الرواية (المغربية)» (Le Roman Maghrébin)، عن جامعة (سوربون) (Sorbonne) الفرنسيّة. جون ويجو (Jean Déjeux) (١٩٢١ - ١٩٩٣) ناقد فرنسيّ أقام في الجزائر فترة طويلة، ألف كتاب «الأوب (المغربي) المكتوب باللّغة الفرنسيّة» (Littérature maghrébine de langue française)، الصادر مطلع السبعينيات. و شارل بون (Charles Bonn) (١٩٤٢ -) فرنسيّ وقّع سنوات السبعينيات من القرن العشرين عديد الأطروحات، والمقالات حول نفس الموضوع. سعيد خطيبي: (الزاهن) صا يطرح فرضيات «التنان» (أكثر من فرضيات) «التقارب». تاريخ الزيارة: ٠٦ / ٠٧ / ٢٠١٤، ص ١٠٤ و ١٠٤. www.afnoor.se
^٢ حفناوي بعلي، أثر الأوب (المغربي) في الرواية (الجزائرية) باللّغة الفرنسيّة. (د ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران / الجزائر، د. ت، ص ١٥٧.

يُمثل مغرب اليوم، في ثقافته وتحولاته وتساؤلاته، على الرغم من كونه يحمل البصمة الأجنبية في كتاباته،^١ وفي هذا الصدد تقول يمنى العير عن «ثلاثية الجزائر»: «إنها أجمل ما كتب ويب في الأدب الروائي الجزائري بل من أجمل الروايات في الأدب الواقعي. أقول العربية لأنّ الثلاثية وإن توسلت الفرنسية لغة، فهي في المنطق وفي روحية التعبير، رواية عربية. لذا لا أجد أيّ حرج في تقويمها كواحدة من الروايات العربية».^٢ ويصرّح الكاتب عبر الله الركبي - الذي أقرّ بشرعية هذا الأدب الذي كتبه كُتاب جزائريون بلغة فرنسية - قائلاً: «وجملة القول فإنّ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية قد أوجد لظروف وأسباب في مرحلة معينة، وهو إن كتب بلغة أجنبية فإنه عبّر عن مضمون جزائريّ وواقع وطني، الأمر الذي يجعل منه أدباً محلياً وطنياً»^٣ لأنه أدب حمل هموم الوطن، ودافع عن حقّه في الحرية والانعتاق، فهي تبقى أعمال أدبية خالدة حفظها التاريخ، حتى وإن كُتبت باللّغة الفرنسيّة، لكن روحها جزائريّة.

وهذا ما يؤكّده محمّد ويب أثناء حديثه عن هويته وعلاقتها باللّغة: «إنّ أخيلتي وتصوّراتي نابعة من اللّغة العربيّة، فهي لغتي الأمّ، إلّا أنّها مع ذلك تعتبر موروثاً ينتمي إلى العمق المشترك. أمّا اللّغة الفرنسيّة فتعتبر لغة أجنبية مع أنّي تعلّمت القراءة بواسطتها، وقد خلقت منها لغتي الكتابيّة»^٤ ولعلّ أفضل ما يُبرز الطابع الجزائريّ العربيّ لـ«ثلاثية الجزائر» هو استخدام محمّد ويب وتوظيفه لبعض الألفاظ الرانجة في البيئة الجزائريّ، نحو ما جاء في رواية «الزّرار اللبيرة»:

«Tfou»^٥ لفظ يدلّ على البصاق، الدّبذ، الشّتّم والازدراء.

و«Bouh»^٦ لفظة تطلق في حالة التحسّر أو السّخريّة.

^١ ARNAUD Jacqueline: *La littérature Maghrébine de langue française. T ٢ le cas de Kateb Yacine*, Ed: publisud, France, ١٩٨٢. P٦٠٦.

^٢ يمنى العير: نغ الرواية العربية بين خصوصية الخطاب وتمييز الطائفة. ط١، دار الآداب، ١٩٩٨، ص ص ٥٣، ٥٤.

^٣ عبد الله الركبي: القصة القصيرة في الأوب الجزائريّ المعاصر. ص ٢٤٦.

^٤ DEJEUX Jean: *Situation de la Littérature maghrébine*. p ٥٣.

^٥ DIB Mohammed: *la grande maison*. Éd Dahlab, éd Bouchène, Alger, ١٩٩٥, p ٤٥.

^٦ *Ibid*, p ٦٦.

و«Si»^١ ← لفظة تدلّ على سيادة من تطلق عليه.

ناهيك عن توظيفه لعدد من الألفاظ الدالة على أسماء بعض الألبسة والماكولات

الشائعة بالجزائر، نحو: «Burnous»^٢، «Haïk»^٣، «couscous»^٤.

وهذا ما أكدّه المترجم الجزائري (عمر بن محمد) ألي الذي جاءت ترجمته مختلفة عن

الترجمة التي أنجزها الدكتور سامي (الرروي) (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر) سنة ١٩٧٠،

ونُشرت بدار الهلال بالقاهرة؛ حيث كتب الحوارات بالعامية الجزائرية، وليس بالعربية

الفصحى، معتبراً أنّ: «روح محمد ويب تبقى روحا جزائرية رغم أنّه كتب بالفرنسية،

فالمحتوى جزائري»^٥، نحو قوله:

«-Tu n'as pas honte, fille»^٦

«- ما تحشمش ... يا خي طفله!»^٧

«-Ferme les yeux et ouvre la bouche, ordona Omar»^٨

«-سكّر عينيك، وحلّ فمك؛ أمر عمر»^٩

وقام المترجم الجزائري بإجراء تعديلات على عناوين الروايات حتى تتلاءم والطابع

الجزائري؛ إذ فضّل استخدام عنوان «الزرّ الكبير»^{١٠} في الجزء الأول بدل «الزرّ الكبيرة»،

وغيّر عنوان الجزء الثالث من «التول» إلى «المسج»^{١١} وذلك حتى لا يخرج النصّ الروائيّ

«من الإطار الجزائري، فلو حدث هذا، فإن النصّ الأصلي سيبتعد عن الطابع المحلي الذي

^١ DI& Mohammed: *L'Incendie* Éd POINIS, Paris/ France, ٢٠١٣. p ٨٥.

^٢ DI& Mohammed: *Le Métier à tisser*. Éd POINIS, Paris/ France, ٢٠١٢, p ١١.

^٣ Ibid, p ٢٥.

^٤ DI& Mohammed: *L'Incendie*. p ٤٨.

^٥ حميد عبد القادر، (عمر بن محمد بكلي) يترجم ثلاثية مسر ويب إلى العربية. جريدة الخبر الجزائرية، العدد الصادر، يوم: ١٥ / ١٠ / ٢٠١١.

^٦ DI& Mohammed: *la grande maison*. p ١١.

^٧ محمد ديب؛ الزرّ الكبير. تر: أحمد بن محمد بكلي، ص ١٥.

^٨ DI& Mohammed: *la grande maison*. p ١٣.

^٩ محمد ديب؛ الزرّ الكبير. ص ١٦.

^{١٠} المرجع نفسه. صفحة الغلاف.

^{١١} محمد ديب؛ (المسج). تر: أحمد بن محمد بكلي، (د.ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣، صفحة الغلاف.

الفصل الأول: التجرب في الكتابة الإبداعية عند محمد ديب

أعطى ثلاثية محمّرويب بعدها العالمي^١. هذا ويؤكد محمّرويب أن «شخصيات الثلاثية والأمكنة التي تتحرّك فيها، وكذا اللّغة التي أجرى بها الحوار مستمدة من الحياة اليومية لجزائر تلك الفترة»^٢. ومن الدلائل التي تؤكد الرّوح العربيّة والجزائريّة للثلاثية، توظيف الروائيّ لعديد من التعبيرات العربية المترجمة إلى اللّغة الفرنسيّة، التي يستحضرها الكاتب في مختلف الحوارات بعيداً عن تعابير السارد، نحو توظيفه لبعض الأمثال الشعبيّة المتداولة في البيئة الجزائريّة:

«*Qui creux un fossé pour son frère, y tombera lui - même*».^٣

اللي يحفر حفرة لخواه يطيح فيها.

«*Par le sang qui est entre nous*».^٤

بالدمّ اللي بيناتنا.

«*Maudit soit l'argent, maudit soit il jusqu'aux confins du monde*».^٥

الله يلعن الدرّاهم.

«*Présente toi à dieu dans ta nudité, il te vêtira*».^٦

أخرج لربيّ عريان يكسيك.

«*n'est-il pas dit : « Accomplis le bien, tu le retrouveras »*»؟^٧

دير الخير تلقاه.

هذه العربيّة التي أراد الاستعمار وسعى كثيراً إلى القضاء عليها بكل الطرق. كما

يظهر في الثلاثيّة تجاهل محمّرويب للحديث عن المستعمر بشكل مباشر.

^١ حميد عبد القادر، (محررين) محمّربلي يترجم ثلاثية محمّرويب إلى العربية. جريدة الخبر الجزائرية، يومية إخبارية، تصدر عن مؤسسة الخبر، العدد الصادر، يوم: ١٥ / ١٠ / ٢٠١١.

^٢ نصيرة صبيات، محمّرويب كما يراه الأوباء سقوط جدران في هرم الزواوية (الجزائرية). جريدة الخبر الجزائرية، يومية إخبارية، تصدر عن مؤسسة الخبر، العدد الصادر، يوم: ٠٨ / ٠٥ / ٢٠٠٣.

^٣ *DI B Mohammed: L'Incendie*. p ٤٩.

^٤ *Ibid*, p ٤٨.

^٥ *Ibid*, p ٦٥.

^٦ *DI B Mohammed: Le métier à tisser*. p p ١٥٦ - ١٥٧.

^٧ *DI B Mohammed: Un été africain* Éd du Seuil, paris, ١٩٥٩. p ٥٣.

وفي سنة ١٩٥٥ صدرت أول مجموعة قصصية لمحمد رويب عن دار النشر غليمار (*Gallimard*) تحمل عنوان «ني (المقهى)»، وقد ترجمها محمد البخاري، ضمن سلسلة كتب ثقافية (الكتاب ١٣)، وتضم سبع قصص، هي: ^١ «ني (المقهى)» (*Au Café*)، «الأرض المحرمة» (*Terres interdites*)، «ابنة العم الصغيرة» (*La petite cousine*)، «ليلة عرس» (*Un beau mariage*)، «الصاحب» (*un compagnon*)، «الانتظار» (*L'attente*)، «الدريث (السيير)» (*L'héritier enchanté*).

وكان محمد رويب الرائد الأول للقصة القصيرة باللغة الفرنسية، وفيها نلتقي من جديد بعدد من شخصيات الثلاثية، كعمر، والعمة حسناء، وابنة العم الصغيرة، قدم فيها محمد رويب بعض الإضافات الجديدة الخاصة بأحداث سبق التطرق إليها في الثلاثية بشكل مقتضب، ومثال ذلك زواج ابنة العم الصغيرة الذي خصه بقصة منفردة،^٢ في حين تناولت بعض قصص المجموعة مختلف التطورات التي حدثت في حياة أبطال الثلاثية وعلى مستوى وعيهم، من ذلك إدراك عمر بطل الثلاثية بطريقة تلقائية أن سعادة الإنسان في الحياة لا تتحقق في توفر الأكل الذي يشبع آلام الجوع التي كان يعاني منها، بل تكمن في شعور الإنسان الداخلي بالمتعة.^٣

وتعدّ قصة «ني (المقهى)» أول قصة جزائرية تؤرّخ للحرب السرية ضد الاستعمار، غير أنّ تناوله لثورة التحرير فيها كان محتشما.

أمّا رواية «صيف إفريقي» (*Un été Africain*) الرواية الرابعة للكاتب، فظهرت سنة ١٩٥٩، عدد صفحاتها ١٩١ صفحة. واصل من خلالها محمد رويب الحديث عن الثورة الجزائرية، حيث قدم لوحة شاملة للجزائر بمختلف فئاتها، فنجده يختار التاجر، وصاحب الأرض، والموظف الصغير، والطالبة، والخادمة، والفلاح، كما يختار أيضا الثوري، والخائن، والمرتد، مبرزاً مواقفها من أحداث الجزائر المتمثلة في العمليات الحربية عبر الوطن

^١ أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي. ص ١٦٥.

^٢ ينظر: أحمد منور: الأوب (الجزائري باللسان الفرنسي). ص ١١٤.

^٣ ينظر: عابدة أديب بامية: تطوّر الأوب القصصي (الجزائري ١٩٢٥ - ١٩٦٧). تر: محمد صقر، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٢، ص ٣٧٩.

دون إهمال الحديث عن واقعها اليومي، إنها الثورة التي مسّت كلّ شيء؛ لأنّ لا أحد يستطيع أن يغيّر وحدة ما هو كائن.^١

ومنه فإنّ هذه الرواية قد روت قصة الشعب الجزائري في مرحلة الثورة بأسلوب واقعي يصف الأحداث. وما يلاحظ على هذه الرواية أنّ الكاتب قلّل من وصف الأحداث بدقّة كما فعل في الثلاثيّة، مقتصداً في الواقعيّة، مفسحاً المجال لتشكيل فنيّ قائم على التلميح والمناجاة، متخذاً بذلك وضعاً وسطاً بين الواقعيّة الوصفية، والقطيعة الثامّة مع اللّغة التقليديّة؛^٢ حيث تخلّى عن «استخدام الكلمات العربيّة المكتوبة بالأحرف الفرنسيّة كما تخلّى عن التفكير بالروح العربيّة، فالشخصيات تتباعد في أحاديثها عن البيئة الجزائريّة»؛^٣ لأنّ هذا الأسلوب لم يعد قادراً على إيصال الصّورة الديناميّة للحياة اليوميّة أثناء حرب التحرير الجزائريّة.

فانطلاقاً من رواية «صيف إنريقي» تُؤكّد نجاة خيرة أنّ محمّد ويب قد تخلّى عن هذا الجنس الأدبي الكلاسيكي والتقليدي، محاولاً تجريب تقنيات جديدة في الكتابة معتمداً أبعداً أكثر تعقيداً للمتخيّل الذي تخلّى عن وهم الواقعي، وهذا ما يُطلق عليه تسمية «الكتابة الحديثة لمحمّد ويب»؛^٤ وعليه فإنّ هذه الرواية مع مجموعة «في القهى» تُمثّلان مرحلة انتقاليّة بين «الواقعيّة الثوريّة» و«الواقعيّة الفانتازيّة».

تمكّن الروائي بهذه الأعمال الإبداعية من جعل الكتابة باللّغة الفرنسيّة كتابة ملتزمة بالقضية الوطنية الممثلة لمرحلة شباب الكاتب، وكان الواجب الوطني الدافع القويّ لتسخير قلمه وجعله سلاحاً بيد الثورة الوطنية إسهاماً منه في التعريف بالقضية الوطنية الجزائرية وبنورتها.

^١ Voir : *DI B Mohammed : Un été africain. p ٣٥.*

^٢ Voir : *KHATTABI Abdel Kabir: Le roman maghrébin. p p ٩٤, ٩٥.*

^٣ أمّ الخير جبور؛ الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسيّة. ص ٣٨١.

^٤ *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle. Sous la direction de Naget Khadda, Les terrasses d'Orsolé : quête mystique du sens et écriture de la modernité, p ٨٨.*

٢. مرحلة الواقعية الفانازية (*Le Realisme Fantaisiste*):

هي فاتحة بداية تحولات الكتابة الإبداعية لدى محمّرويب، فهي تتحدّث عن الواقع مطعما بالخيال الجامح الذي يصعب التمييز الواضح فيه للشخصيات والأمكنة؛ حيث تسودها أجواء سديمية تكسر القوانين الصارمة، بأسلوب مطاطي موغل في التجريد والرّمزية، وتضمّ روايات:

«من يتزكّر البحر»، (*Qui se souvient de la mer*)، الصادرة سنة ١٩٦٢، وهو التاريخ الذي عدّه كلّ من جون ويجو، جاكولين (آرنو) (*Jacqueline Arnaud*) (١٩٣٤ - ١٩٨٧)، وشارل بون، بداية للمرحلة الإبداعية الثانية في مسار محمّرويب الإبداعي، والتي شكّلت تحوّلًا ملموسًا فيه؛ لأنّها كانت بمثابة قطيعة مع كلّ ما سبق؛ تحوّل لا يعبر عن نظرة واقعية متشائمة، ولا عن أخرى وطنية مثالية بقدر ما يفصح عن نظرة فنيّة استوحاها الكاتب من الظروف التي كانت تشهدها الجزائر آنذاك؛ حيث اختلفت الأوضاع تمامًا في مرحلة ما بعد الاستقلال التي تراجع فيها الصّراع على المبادئ مفسحًا المجال لاشتداد الصّراع على جني المكاسب، ومحمّرويب روائيٌّ -شأنه شأن باقي الروائيين- اختار كيفية خاصّة عمل عبرها على تصوير الأمور التي كان يعايشها، مستعينا في ذلك بمختلف الإمكانيات والأدوات التعبيرية التي يمكن أن يتيحها الفنّ الروائيّ حتّى يعبر من خلالها عن نظرته الفنية.

وهذا ما جعل محمّرويب ينتقل من الكتابة الواقعية الثورية المعتمدة على الطّرق المباشرة، والوصف الإثنوغرافي للحياة اليومية إلى كتابة رواية واقعية مغايرة شبيهة بروايات علم الخيال؛ لتكون بذلك تجاوزًا إبداعيًا مغرقًا في التجريب، واخلخلة للتقاليد الروائية السابقة، وفي هذا الصدد يصرّح عبر (الكبير الخطيب) بأن: «صدور رواية من يتذكّر البحر هو فاتحة أو بداية لمحاولة جديدة ومغايرة لـ «ويب»؛ الذي عاد في هذه الرواية إلى تصوير أحداث الثورة من جديد، ولكن بأسلوب مختلف، حيث لجا فيها إلى استعمال الرّمز والتكثيف الشّديد للأحداث، ليعبر بذلك عن أجواء التوتر والرّعب التي كانت تسود

^١ KHATIBI Abdel Kabir: *Le roman maghrébin*. p ٩٤ - ٩٥.

امدن، وعن حالة الخراب والدمار التي آلت إليها القرى والمداشر،^١ فقد نجح في وصف فظائع الحرب وتجسيمها حينما اتّبع «تركيباً شعرياً خيالياً، وحمل اللغة معانٍ جديدة»،^٢ فهذه الرواية وإن لم تبتعد عن نفس الخطّ الذي سار عليه الكاتب وهو القضية الجزائرية، إلا أننا نلاحظ أنّ محمّرويب لا يقدم مادة جاهزة للقارئ في عمله الإبداعيّ هذا، يستهلكها استهلاكاً مباشراً وسريعاً وبسيطاً، فهو يعمل على استدراجه إلى مخابئ الدلالة الغامضة، إلى جانب استعاضته بعناصر غير أدبية للتعبير عن التجربة الإبداعية.

كما أنّ المختلف فيما عن الروايات السابقة هو طريقة طرح الكاتب للموضوع؛ إذ تقوم الرواية على صراع قوتين؛^٣ أي السكان الأصليين المقيمين تحت الأرض، والممثلين للعالم السفليّ الذي يمثل المقاومة الوطنية؛ أي البنى التحتية التي تحمل في أعماقها جزائر جديدة من جهة، والمينوتراوت* (*Les Minotaures*) التي تحيل إلى نظام القمع الاستعماري؛ أي المستعمرون الذين يسكنون ببناءات جديدة ممثلة للبنى العلوية، بنيات الاستعمار الزائلة لا محالة.

«نفسية» بطلّة الرواية وزوجة السارد «ترمز إلى الاستمرارية؛ فهي تنير الطريق، طريق الرجال، وفي الوقت نفسه تحمل بشارة الخير»^٤ أي إنّها تحمل بداية مغامرة وجديدة لجزائر جديدة.

لقد عكست رواية «من يتزوّج البحر» مدى تحرّر محمّرويب الثام من قوالب التعبير التقليدي، كما أثبتت الوسائل والتقنيات المستخدمة على مستوى الرواية جدّتها وجدّيتها في التعبير عن تاريخ الجزائر؛ لتكون رواية الخيال العلميّ التي «تحذف المسافة

^١ يُنظر: أحمد منور، الأوب (الجزائري باللسان الفرنسي). ص ١٠٩، ١١٠.

^٢ عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة. ص ٦٨ بتصرّف.

^٣ يُنظر: يوسف الأطرش؛ المنظر الروائي عند محمّرويب. ص ٩٣. وعبد الكبير الخطيبي؛ مرجع سابق. ص ١٠٩.

* المينوتراوت، بالإغريقية (*Μινώταυρος*) (مينوتروس) وحش من الميثولوجيا الإغريقية مخلوق له رأس ثور، وجسم رجل، ثور أبيض كالثلج يدعى الثور الكريتي. تقول الأساطير إنه وُلد نتيجة اتصال جنسي بين ثور وباسيفي (*Pasiphae*)، زوجة الملك مينوس (*Minos*)، ملك كريت (*Crete*). وقد حبس مينوس وحش المينوتراوت داخل (المتاهة) (*Labyrinth*)، وهي مبنى من ممرات معقدة ومحيرة يستحيل على أي أحد الفرار منها. وكان مينوس يقدم كل سنة سبعة فتيان أثينيين وسبع عذارى أثينيات قرايين لـ (المينوتراوت). وتمكن ثيسوس (*Theseus*) الأثيني من قتل المينوتراوت في النهاية، والفرار من المتاهة باتباع خيط أعطته له (أريادنه) (*Ariadne*) ابنة مينوس. مُتاح على الرابط: مينوتراوت <https://www.marefa.org> تاريخ الزيارة: ٠٣ / ٠٢ / ٢٠١٨، ص ٦، ٣ و ٢.

^٤ يوسف الأطرش؛ مرجع سابق. ص ٩٣.

التي تفصل المتخيّل عن الدّقنيّات العلميّة (...). وتعطي للأدب مجالاً متعدّد الأبعاد للدّقنيّات والبحث^١ بذلك تضيفي عنصراً من عناصر التجريب داخل الرواية.

«الرّكض باتجاه الضّفة (الموحشة)» (*Cours sur la rive sauvage*)، رواية علميّة كذلك صدرت سنة ١٩٦٤، فبعد الرواية التي سبقتها حاول ويب أن يقترب من القضايا الإنسانيّة عموماً لي طرح قضايا الخير والحب، وغيرها دون أن يبتعد عن موضوعة الجزائر. تتناول الرواية قصة حب بين «يفان زوهار» و«راضية»؛ إذ يحول بينهما حائل فلا يرتبطان، وتبدأ رحلة بحثه عن هذه المرأة، إنّه بحث ينقذه من العدم، وكلّما التقى بهذه المرأة تضيع منه من جديد إلى أن يلتقي بامرأة تشبّهها تدعى «هيلّي» (*Héllé*)، وهي امرأة أجنبيّة وتختلط صورة امرأتين بذهنه، وحين يعرف أن «هيلّي» ليست هي «راضية» يكون قد تعلق بالأولى وفات أوان العودة إلى الأخرى، فتختلط الأشياء في مخيلته: «راضية» و«هيلّي»؛ أي الأم/ الجزائر (جزائر الأمس، وهي معشوقته الأولى)، والزوجة/ الأجنبيّة (جزائر اليوم، وهي تشبه الأولى).^٢ إنّه عالم محمّر ويب الروائيّ الذي يقوم على الجزائر بكلّ ما فيها، إنّه البحث عن الوطن؛ تراه المكان الذي نولد فيه أم هو المكان الذي نرتبط به؛ حيث نقيم فيه ونواصل الرحلة؟

«رقصة الملك»، صدرت هذه الرواية سنة ١٩٦٨، وفيها يواصل ويب حديثه عن الوطن ممّا يؤكّد التزامه بالخطّ الذي سارت عليه أعماله الروائيّة السابقة، وهنا ينتقل الكاتب إلى الحديث عن الجزائر بعد الاستقلال تحديداً؛ حيث «ينقل صعوبة التعايش مع مستجدات الاستقلال»،^٣ فإبطال الرواية عايشوا الثورة، واكتشفوا سهولة الحياة أثناء الثورة وتغيّرها بعد الاستقلال. وإذا كان العدو بالأمس واضحاً، فإنّه اليوم ليس كذلك، وصار من الصّعب الحصول على السعادة، و«تكمّن الصّعوبة في توالي خيبات الأمل وضياع الأوهام أو الأحلام. فبعد سنوات الدّم والدمار التي دامت أكثر من سبع سنوات، عادت الحياة إلى طبيعتها، بالنّسبة للبعض، ولكن بدأ أن القلة من المجاهدين لن تتعوّد حياة الحرية، ولم

^١ عبد الكبير الخطيبي؛ في الكتابة والتجريب. ص ١١٣.

^٢ ينظر: يوسف الأطرش؛ المنظر الروائي عند محمّر ويب. ص ٩٤.

^٣ أمّ الخير جبور؛ الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية. ص ٣٧٩.

يكن الأمر بالسّهولة التي يعتقدونها البعض^١، حيث تطرح الرواية مشكلة المرأة/ المجاهدة التي صعّدت الجبال، وجاهدت جنبا إلى جنب صحبة الرّجال، ولكّنها تكتشف صعوبة الحياة بعد الاستقلال، ف شخصية «عربية» المجاهدة التي تلتقي ب «رضوان» المجاهد أيضا في رواية أحداث تدور حول الذكريات والأحلام، وأثناء رواية هذه الأحداث تتدخل شخصيات أخرى ك«سليم» الذي كان موته نتيجة البرد، وشخصية «باسل» الذي استشهد أيضا أثناء الثورة بحضور «عربية». ويستحضر «رضوان» ذكريات طفولته وموت والده وحبه لـ «كريمة» ومغامراته البطولية. ويلتقي «رضوان» و«عربية» بالرّجل القزم الذي يقودهما لحضور عرض عرائسي، ويروي لهما أنه دُعي إلى حفل ساهر بالقصر، ولم يفتح له الباب فتذكر في زيّ جميل وفخم ليتمكّن من الدّخول، وأثناء لقائها بهذا القزم تضربه بقوة في لحظة غضب، وهي تصرخ:

Ah ! Le peuple ! Il est tout juste bon pour mourir dans les montagnes et se serrer la ceinture ! Mais pour profiter de la vie, il n'est jamais assez bon voilà leur vraie pensée. Mais la vérité vraie, c'est qu'il faut qu'on soit heureux pour pouvoir vivre ! Vous comprenez ? C'est simple : le bonheur.^٢

«أه! هذا الشعب! إنّه يصلح فقط لأن يموت في الجبال ويشد الحزام. لكن أن يستفيد من الحياة. لا يصلح أبدا. الحقيقة البيّنة تكمن في كون حياتنا مرتبطة بسعادتنا. لنستطيع العيش. هل تفهمون؟ القضية بسيطة: السعادة».

وأثناء ذلك تقتله فيحكّم عليها بالسّجن، ثمّ تُتهم بالجنون، وتُقاد إلى مستشفى المجانين.

لقد ظهر تأثير محمّد ريب بالكاتبة فرجينيا وولف (Virginia Woolf) (١٨٨٢-١٩٤١)، ولا سيما بكتابتها «الأصابع» (Les Vagues) و«إلى المنارة» (La Promenade au phare)

^١ أمّ الخير جبور، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية. ص ٣٧٩.

^٢ DIB Mohammed: *La danse du roi*. Éd du Seuil, paris. ١٩٦٨. p ١٧٢-١٧٣.

واضحاً، وذلك من خلال وسيلة «تيار الوعي» (*Le courant de conscience*) * للكاتبة التي تركت صداها العميق في رواية «رقصة الملك»، حيث نجد شخصيات هذه الرواية تتغير تساؤلات حول سخافة الحياة، وتتملّ مرور الزمن معبّرة عن رغبتها في إيقافه، تماماً مثلما فعلت شخصيات رواية «الأولاج»، و«رضوان» هو الشخص الذي يجسّد هذا الموقف من خلال إثارته لذكرى حياته الماضية، وتساؤلاته حول المستقبل.^١

هذا وقد تعرّف محرّر ويب قبل تأثره بفرجينيا وولف على الكتاب الفرنسيين وإبداعاتهم، أمثال: ^٢ ستيفان مالارميه (*Stéphane Mallarmé*) (١٨٤٢- ١٨٩٨) وپول فاليري (*Paul Valéry*) (١٨٧١- ١٩٤٥) اللذين كانا من شعرائه المفضّلين، حيث استقى منهما الأسلوب الدقّي الذي ميّز شعره ورواياته.

٣. مرحلة الواقعية الانتقادية (*Le Réalisme Critique*):

مثّلت هذه المرحلة الثلاثية الثانية التي أراد محرّر ويب فيها أن يتحدّث عن الجزائر المستقلّة، وذلك من خلال طرح قضايا جديدة بعد مضيّ وقت على استقلال البلاد. ولكن لم يظهر من هذه الثلاثية إلّا الجزء الأول «إله في الوحشية» (*Dieu en barbarie*)، والجزء الثاني «سيّر القنص» (*Le maître de chasse*)؛ حيث صدرت روايات أخرى للكاتب، دون أن يُكمل الجزء الثالث من ثلاثيته الثانية. وهذا ما يتيح لنا تسميتها بـ«الثنائية الانتقادية» (*La Dualité Critique*) بدل الثلاثية.

ففي رواية «إله في الوحشية» الصادرة سنة ١٩٧٠، حاول محرّر ويب انتقاد أوضاع الجزائر التي نالت استقلالها حديثاً؛ حيث تناول مرحلة ما بعد التصحيح الثوري الذي

* تيار الوعي مصطلح من ابتكار وليام جيمس (*William James*) (١٨٤٢-١٩١٠) يعرفه روبرت همفري (*Robert Humphry*) (١٩٤٧-//) بأنه: «تقنية يتم بواسطتها استجلاء المحتوى النفسي، والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي أي لتقديم الوعي». روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، محمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٤، ص ٤٧. وعند كتاب تيار الوعي مثل: جيمس جويس (*James Joyce*) (١٨٨٢-١٩٤١)، ووليام فولكنر (*William Faulkner*) (١٨٩٧-١٩٦٢)، ومارسيل بروست (*Marcel Proust*) (١٨٧١-١٩٢٢)، أو فرجينيا وولف يستعمل تركيب البنية السطحية لمسرحة (*to dramatise*) بنية الأفكار الواعية للرواة والشخصيات الروائية، إذ تنتج عن التركيب المختلفة انطباعات مختلفة حول تدفق الأفكار. يُنظر: روجر فاوولر، اللسانيات والرواية، تر: أحمد مومن، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، مطبعة البعث، ٢٠٠٦، ص ١١٧.

^١ ينظر: عابدة أديب بامية: تطوّر اللّوب القصصي الجزائري ١٩٢٩-١٩٦٧، ص ٧٨.

^٢ ينظر: المرجع نفسه، ص ٧٨.

وقع سنة ١٩٦٥، وتتميز هذه الرواية بسمة المواجهة العنيفة بين السلّطة ممثلة في شخصية «ئمال وراير» الشاب التكنوقراطي (Technocrate)* اموالي للنظام، وذلك من خلال سعيه إلى تطبيق نظامه، وبين الفلاحين الذين تمثّلهم أهمّ شخصيّة في الرواية «حليم مجار»، وهي الشخصيّة التي تقف في وجه «ئمال وراير»، إضافة إلى شخصيات أخرى: «الطبيب برشيق»، وشخص «سي عزّ الله»، والشاب «جون ماري إيسار»...

وتوحي هذه الرواية بنوع من التطور الذي بدأ يظهر بعد الاستقلال، وذلك بإقامة بعض المؤسسات، والدعوة إلى الدّهوض بالبلاد وإخراجها من دائرة التخلف.^٢ في حين تطرح رواية «سير القنص» التي صدرت سنة ١٩٧٣، إشكالية مجتمع واحد تتصارع فيه قوتان مختلفتان تماما في طرح مشاريعهما الإصلاحية؛ إذ إنّ واقع الفلاحين لا يخدمه النظام القائم على البيروقراطية وإصدار القرارات. كما نجد شخصيات الرواية السابقة قد تطوّرت؛ ليزداد «ئمال وراير» كبرياءً وتجبّراً، في حين يزداد اهتمام «حليم» بالفلاحين ومساعدتهم، حيث يتحدث «ئمال» عن «حليم» الذي راح ضحية هذا الصراع قائلاً:

«Il s'est tué lui- même en allant à l'encontre de la vérité. Il s'est brisé parce qu'il n'y a pas place ici pour deux vérités, et nulle part.»^٣

«لقد قتل نفسه وهو ذاهب لمواجهة الحقيقة. لقد انكسر لأنه لا يوجد هنا مكان لحقيقتين، ولا في أيّ مكان آخر».

* يعود مصطلح تكنوقراط إلى الأصل اليوناني، «تكنو» بمعنى فنيّ أو تقنيّ، و«قراط» بمعنى السلّطة، وباعتبارها شكلا من أشكال الحكومة، تعني حرفياً حكومة الفنيين، وبذلك يكون معنى «تكنوقراط» هو حكم الطبقة العلمية الفنيّة المتخصّصة المتدقّة، و«التكنوقراطي» هو الخبير المدعوّ إلى المشاركة في صياغة القرارات التي يُستفاد منها في ممارسة السلّطة الفعلية، إمّا بتأثيره الغالب على أصحاب السلّطة الشرعية، أو بالذباية عنهم في حلوله محلّهم، أو باستيلائه على السلّطة الصريحة باسم الشرعية العقلية التي تُعدّ من امتيازات التكنوقراطي، وهي شرط أساس يقوم عليه تصوّر لتحديث المجتمع باعتبار هذا الخبير عقلا مؤسساً، وليس شخصاً يحتلّ مركزاً أو وظيفة، ويملك بحكم عقله شرعية دستورية وقانونية لأن يكون حاكماً، فوجود البنية العقلية المجزّية والممارسة المبدائية التي تولّد الخبرة شرطان أساسيان في توصيف مهمة التكنوقراطي المعاصرة، وهما اللتان ترجّحان كفة مسؤول عن آخر. مُتاح على الرابط.

تاريخ الزيارة: ٢٦ / ٠٦ / ٢٠١٤، ١٠ و ٣٦.

^١ يوسف الأطرش: (النظير الروائي عند محمد وديب). ص ١٠٠.

^٢ ينظر: المرجع نفسه. ص ٩٩.

^٣ DIB Mohammed: *Le maitre de chasse*. Éd du Seuil, Paris. ١٩٧٣. p ١٧١.

فهكذا تصدّت السلّطة لمصلحة الفلّاحين التي يخدمها «حكيم» من خلال حلّ مشاكلهم، ويموت دون أن تعثر السلّطة على جدّته التي قام الفلّاحون بإخفائها؛ لأنهم اعتبروه شهيداً وولياً بعد أن بنوا له قبة يتضرّعون إليها باعتبارها حاميمهم. كما تطرح هذه الرواية مصير الجزائر بعد الاستقلال.

وحيّ بالذّكر أنّ كتابات محمّ رويب منذ الثلاثيّة الثّانية التي تضمّ روايتي «إله في الرّوحشيّة» و«سير القنص» أصبحت أكثر انتقاداً لأوضاع البلاد وواقعها بعد الاستقلال، وذلك حينما لم يجد محمّ رويب الجزائر التي حلم بها، ولم تتحقّق تلك الصّورة التي رسمها في خياله لجزائر ما بعد الاستقلال. ما جعله ينتقل للعيش في بلدان أخرى غير الجزائر.*
والملاحظ أنّ الوضع اختلف تماماً بعد الاستقلال؛ إذ لم يعد هناك ضرورة للالتزام الكاتب بالقضيّة الوطنيّة، هذا الالتزام الذي حثّم على الأدباء تسخير إبداعهم لخدمتها قد زال بزوال الاستعمار، فبمجرّد نيل الجزائر لاستقلالها وتحريّرها من المستعمر، تحرّروا الأدباء وتمكّنوا من التعبير عن ذواتهم ومشاعرهم الحميميّة؛ أي تراجعوا عن المرافعة باسم شعبهم ووطنهم؛ حيث بدأ يظهر بعد منتصف الستينيات من القرن العشرين، ضمن الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة، توجه جديد في الأعمال الروائيّة، غلبت عليه النّزعة السّياسيّة الانتقاديّة، أطلق عليه الباحث غي و(انينوس) (Guy Daninos) (١٩٣٦-.....) تسمية أدب «النّزعة الاحتجاجيّة، الاجتماعيّة والسّياسيّة» في كتابه «الاتجاهات الجريّة للرواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة»^١ (Les nouvelles tendances du Roman algérien de langue française)، بعدما خابت آمال الثوريين في رؤيتهم لجزائر الاستقلال، فقد ضاعت أحلامهم وتبخرت آمالهم، الشيء الذي دفعهم إلى مزيد من حمل راية الاحتجاج والانتقاد. ونشر معظم هذا النّوع الاحتجاجي في فرنسا، ونذكر منه

* انتقل محمّ رويب إلى العيش خارج الجزائر بعد أن تمّ طرده سنة ١٩٥٩ من قبل السلّطات الاستعماريّة نتيجة لمواقفه المناهضة للاحتلال الفرنسيّ فأختار أن يقيم في منطقة جبال الألب. يُنظر: محمود قاسم، (الأوب العربيّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة. (د.ط.)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ١٩٩٦، ص ١١٩.

^١ Guy Daninos: *Les nouvelles tendances du Roman algérien de langue française*. Éd: Naaman, Sherbrooke, Québec, ١٩٧٩.

على الخصوص أعمال محمد ويب الروائية التي ظهرت في الفترة الممتدة ما بين ١٩٦٨ و١٩٧٣: «رقصة الملك» (١٩٦٨)، «إله في الوحشية» (١٩٧٠)، و«سير القنص» (١٩٧٣).^١

لقد طرح محمد ويب في أعماله الإبداعية التي تندرج ضمن الواقعية بمختلف أنواعها رؤية واحدة لأوضاع الجزائر أثناء الفترة الاستعمارية وبعد الاستقلال، مؤكداً من خلالها ارتباطه بما يجري ويحصل ببلده، ومواصلته لمسيرته الأدبية الملتزمة على الرغم من اللغة الفرنسية التي كتب بها، فإن ذلك لم يمنع من طرحها للواقع الجزائري، ومحاولتها الولوج إلى عوالم الشخصية الجزائرية، وعليه فإن محمد ويب ومن خلال هذه الأعمال الإبداعية الواقعية (واقعية ثورية، واقعية فانتازية، واقعية انتقادية) التي نقلته إلى العالمية، تمكن من إيصال صوت الشعب الجزائري ومعاناته، والتعريف بقضيته حيث شاء؛ لأنها ستظل شاهداً على مراحل هامة من تاريخ الجزائر.

^١ منور (محمد)، الأوب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته وتطوره وتضاياته). ص ص ١٢٠، ١٢١.

ثانيا: تجوالت الكتابة الإبداعية الجديدة لدى محمد ديب:

ثاني محور في تجربة الكاتب الإبداعية، أو ما يمكن تسميته بالتجريب الإبداعي الجديد عنده، ويضم ثلاث مراحل:

١. مرحلة الأفضية والرّمزية:

وتمثلها رواية «هايل» التي ظهرت سنة ١٩٧٧، وهي رواية الكاتب العاشرة، يعدّها النقاد أهمّ أعماله الروائيّة؛ لأنّها شكّلت نقطة تحوّل جذريّ في مساره الإبداعيّ على مستوى الموضوع، والأسلوب الفنيّ، واللّغة، والشخصيّات، و«تعدّ أقوى وأعمق روايات محمّد ويب إطلاقاً، وتعتبر نتيجة للمشروع الذي صرّح به عند صدور رواية «من يتزّهر البحر» كما تعتبر تجربة ناجحة لفنّ الكتابة لديه، وتعبيراً فنياً فريداً عنده رؤيته الفنيّة الجديدة تجاه الإنسان»،^١ فكانت الأقوى تعبيراً عن هموم الإنسان المعاصر في المجتمعات المختلفة عموماً، والأقوى كذلك من حيث بنيتها الفنيّة،^٢ حيث التزم بالرّمزية بوصفها شكلاً جماليّاً يستطيع من خلالها معالجة القضايا الإنسانيّة.

وتعدّ «هايل» أوّل رواية للكاتب تعالج موضوع الاغتراب؛ تلتها رواية «سطوح (أرسل)» التي تطرقت للموضوع ذاته، من خلال تجسيدهما لاغتراب الإنسان المنفي، ف«هايل» شاب جزائريّ منفيّ إلى فرنسا يحيا تمزّقاً وصراعاً داخليين ناجمين عن الانفصال العائليّ الذي وقع بينه وبين أخيه، لنقرأ:

«Pour fonder la cité nouvelle, vous ne pouviez faire autrement que sacrifier le frère cadet. Pour que votre étoile brille sur elle de tout son éclat celle du jeune frère devait s'éteindre».^٣

«لتؤسّس المدينة الجديدة. لم يكن بوسعك أن تفعل شيئاً، سوى

التضحية بأخيك الأصغر. من أجل أن يسطع نجمك فوقها بكلّ

بريقه كان يجب أن ينطفئ نجم أخيك الأصغر».^٤

^١ يوسف الأطرش: الكتابة والأسطورة، مجلة المسألة، اتحاد الكتاب الجزائريين. ع ١، ربيع ١٩٩١، ص ٢٠٩.

^٢ يُنظر: يوسف الأطرش: المنظر الروائي عند محمّد ويب. ص ١١١.

^٣ *DI8 Mohammed: Habel. Éd le Seuil, paris, ١٩٧٧, p ١٦٠.*

^٤ محمّد ديب: هايل. تر: أمين الزاوي، (د.ط)، منشورات المكتبة الوطنيّة الجزائريّة، الجزائر، (د. ت)، ص ٢١٣ بتصرّف.

لقد أُجْبِر «هايل» من طرف أخيه على مغادرة الوطن والهجرة إلى بلاد أجنبيّة غريبة حينما باعه مثل عبد، حتّى يستأثر هو بالحكم في الوطن الأمّ.
ف«هايل» يتصادم حينما يهاجر إلى البلاد الأجنبيّة بمجتمع لا يرحم يتصارع فيه مع مختلف قيم الحضارة الجديدة.

في حين تمثّل شخصيتا «ليلي» (Lily) الملعنوهة، و«سابين» (Sabine) تجربتي الحبّ اللّتين عايشهما البطل، واللّتين خفّتا عنه وطاة الانفصال المرّ عن الوطن الأصليّ. يتشكّل هيكل الرّواية العام من مجموعة قصص صغيرة مترابطة ومتداخلة تدور جميعها حول منفى البطل الذي لا يتوقّف عن البحث عن إجابات لتساؤلاته، عن معنى لوجوده، عن شيء ما يشبهه هو؛ حيث تغدو عملية البحث هذه موضوعا للعمل الرّوائيّ إلّا أنّه لا يمكن تسجيل أو ملاحظة هذه العمليّة إلّا من خلال حركة الكلمة؛ حيث تحيل لفظة «هايل» ذات البنية الرّمزيّة والأسطوريّة على دلالات متعدّدة، أهمّها:
✓ أنّ محمّرويب وظّف لفظة «هايل» حتّى يعبر عن جنون بطله الإشكاليّ، الذي هو في حالة بحث دائمة؛ لتنتهي به رحلة البحث هذه إلى اتّخاذ قراره الأخير في المكوث والبقاء في مشفى المجانين قرب حبيبته «ليلي»، التي يحيل اسمها المحرّف عن الاسم العربيّ «ليلي» إلى قصّة «مجنون ليلي»، فتغدو لفظة «هايل» محيلة على «الهبيل» أو «المهبول» المعروف بهذه التّسمية في الأوساط الشّعبيّة العربيّة؛ حيث يُعدّ الجنون شيئا مقدّسا في المجتمعات المسلمة؛ لأنّها تعتبر المجنون قادرا على اقتحام العوالم الغيبيّة المطلقة، وما يؤكّد هذه الفرضيّة هو أنّ «مجنون ليلي» في القصّة العربيّة كذلك «سار نحو مصيرة خاضعا لأهوائه»^١. وبهذا يكون الجنون هو الشيء الذي يحقّق الوصل بينه وبين «ليلي» المرأة التي أحبّ فيها هذه الرّوح المتسامية للذّات المطلقة، ويفرّق بينه وبين «سابين» التي تمثّل الرّشد وحقيقة الأشياء.

✓ بطل الرّواية الشّاب يسمّى حقيقة «إسماعيل»، حيث يخبر «هايل» في سياق حديثه عن تقديمه كقربان من قبل أخيه:

^١ يوسف الأطرش، الكتابة والأسطورة، مجلة المساءلة، ص ٢٠١.

«*mon nom à moi est Ismaël*».^١

«أسمي أنا، إسماعيل».^٢

فهو رمز يحيلنا على ترحال العرب وعدم استقرارهم، يمثل البداوة في مواجهة
المدنيّة المتحضّرة من جهة معيّنة.

✓ كما يمكن اعتبار الشخصيات التي يصادفها البطل عند مفترق الطّرق الذي
تنتابه في كلّ مرّة يتردّد فيها عليه رغبة في الانتحار شخصيات محيلة على دلالات
محدّدة، فـ«الرجل العجوز» الذي يسمي نفسه «سيّرة الرّسمة» (*Dame de la merci*) حينما
يتذكّر في زيّ امرأة، هي حسب شارل بون: «تشتري أسرى الكفّار من جديد لكنّ الظّاهر
أنّ العلاقة هنا عكسيّة، فـ«هابيل» أو «إسماعيل» ليس كافرا حسب الدّقاليدي المسيحيّة، بل
هو أسير واقع بين أيدي الكفّار المسيحيين، ومن بينهم في الدّرجة الأولى «سيّرة الرّسمة»^٣
التي تمثّل مواجهة المجتمع الغربيّ للمجتمع العربيّ الذي يمثّله بطل الرواية من جهة
أخرى.

فالمواجهة هذه تُوضّح هدف الانتقال من مكان إلى آخر، حيث يحيل التّنقل هذا
على الانتقال من قيم أصيلة إلى قيم بديلة، فـ«سيّرة الرّسمة» و«ملك الموت» بمثابة نقطتي
عبور اجتازهما البطل حتّى يتوصّل إلى حقيقة الإنسان، وماهيته التي يبحث عنها؛ لأنّ
الحقيقة هي أساس الإنسانيّة، لذا نجد «هابيل» يبتعد عن التّزييف والتّخفي وراء الأقنعة؛
حيث تتكشف أنا البطل الباطنة في مفترق الطّرق دون قناع، وذلك من خلال ممارسته
لطقوس مخلة بالحياء خارقة للقيم مع العجوز في حين يفضّل أخوه التّنكر بالأقنعة من
أجل احتكار السّلطة بإخفائه الحقيقة عن أخيه.

كما يحيل مفترق الطّرق على دلالة معيّنة، فهو صورة رمزيّة لاقتحام عالم جديد،
مكّن البطل من امتلاك الحقيقة، فبدل أن يكون مكانا للموت صار مكانا لتحرّر البطل

^١ *DIË Mohammed: Habel. p ٥٠٠.*

^٢ محمد ديب، هابيل. ص ٨٧.

^٣ *BONN Charles: lecture présenté de Mohammed Dib. Enal, Alger, ١٩٨٧, p ١٧٦.*

وخلصه من «هايل الإنسان القريم» وميلاد «هايل آخر جريز»؛ أي إنسان جديد حامل لأنساق ثقافية واجتماعية عالمية جديدة.

أما الملك «عزرائيل» الذي يتراءى للبطل في مفترق الطرق، لا ليقبض روحه، إنما ليبصره وينير الطريق أمامه، ليُدرك كنه ما هو متخفّ خلف الستائر، حتى يتمكن من إدراك الحقيقة التي ظلّ يُناشدها باحثًا بعد أن ضاعت آماله سُدى في خضم الزّخم الحضاريّ الملقّع والزائف؛ حيث قاده خوفه من امتلاك الحقيقة في نهاية المطاف إلى الجنون.

إذا رواية «هايل» رواية سرّية تسعى إلى تحرير الإنسان، وتدعو إلى نبذ الجمود والتّبات والتّعصّب للقيم، من خلال تجديد مختلف النّظم الاجتماعية والثقافية التّقليدية، فهي تبحث عن حلّ من أجل عالم أكثر إنسانية.¹

من خلال تحرير عقل الإنسان عن طريق الخيال المحض. ولعلّ الغموض الذي يخيّم على أجواء الرّواية نابع من تقديمها لطرح جديد لوضع الإنسان، الذي يتصارع على السّيّطرة من أجل البقاء في هذه الحياة؛ حيث تقترح حلولاً تُسقط البطل «هايل» في صراعات متشابكة حينما يغترب عن وطنه تلبية لرغبات أخيه.

أحدثت رواية «هايل» نقلة نوعية على مستوى مسار محمّرويب الإبداعيّ؛ حيث جاءت بعيدة تماماً عن أسلوب الرّواية الكلاسيكية، فهي تندرج ضمن كتاباته الجديدة التي أخذت معنى آخر غير الذي ألفناه في كتاباته الواقعية؛ لأنّها تحمل إجابة عن تساؤلات عديدة طُرحت في رواياته السابقة، فإذا كان الإنسان الجزائريّ الذي تحرّر من قيد الاستعمار، لم يجد مجتمعا يحميه وأرضا تاويه، وليس أمامه سوى حلّين، إمّا أن يظلّ رهين هذا البؤس، وإمّا أن يُهاجر إلى بلاد أجنبية بحثاً عن ملاذ جديد.

لذا أصبح محمّرويب بعد هذا التّحول في كتاباته عموماً، وبعد هذه النّقلة التي أحدثتها نصّ «هايل» خصوصاً يهتم بالكتابة وبأساليب التعبير المختلفة أكثر من اهتمامه

¹ Voir : *DI3 Mohammed: Un été africain*. p ٨.

بالموضوع؛ حيث عاد إلى الاعتراف من نبع التراث الإنسانيّ عبر توظيفه كأداة تتيح له التعبير عن هموم الإنسان المعاصر.

كما تُعدّ رواية «هابيل» إرهاصاً وتطويراً لطريقة خاصّة في الكتابة، أتاحت لمحمد ويب إنجاز أعماله الروائيّة: «سطوح أرسول»، و«نوم حواء»، و«ثلوج من رخام»، و«الصحراء المسطحة»* (*Le Désert sans détour*) (١٩٩٢)، و«الأميرة الموريسكيّة» (*L'infante maure*)، وهي الروايات التي رصد من خلالها مختلف العلامات التي تذكّره بجذوره، وبما احتفظ به في الذاكرة.

٢. مرحلة الكتابة الشعاليّة:

وتسمى هذه المرحلة بـ «اللاكتشاف (الجرير للزلات)»، المتّسمة بالشعريّة الخالصة والأدب الإنسانيّ الرمزيّ، وهي علامة فارقة في مسار محمّد ويب الإبداعيّ، والتي حاول فيها إعادة اكتشاف ذاته، بعد أن مكّنه المنفى من اكتشاف أراضي ومدن جديدة، والاطلاع والتعرّف على ثقافات متنوّعة بما فيها تلك التي ينطوي عليها الفضاء الشّماليّ الذي تعرّف عليه جيّداً من خلال إقامته بفنلندا التي عاش فيها فترة من الزمن، فمن الواضح أنّه أراد أن يكتب عنها، فابتداءً من ١٩٨٥ بدأت كتاباته الشّماليّة بالظهور محقّقة مقرونيّة عالية منذ صدور أولى طبعاتها، ليتواصل هذا النّجاح تباعاً مع صدور طبعاتها الأخرى؛ حيث تدور أحداث رواياته: «سطوح أرسول»، و«نوم حواء»، و«ثلوج من رخام»، التي تشكّل ثلاثيته الثالثة التي اصطلح النّقاد على تسميتها بـ «ثلاثية الشّمال»،** إضافة إلى رواية «الأميرة الموريسكيّة»، في البيئّة الأوروبيّة التي انتقل للعيش فيها منذ استقلال الجزائر، مبتعداً فيها تماماً عن هموم وأنشغالات بلده، معبّراً فيها عن نظرتّه للمجتمعات الأوروبيّة، ومبيّناً — من خلالها — صورة الآخر الأوروبي.

* قصّ لديه مفضّ لتشعّبات، يُصوّر عودة مستحيلية، حيث تحطّ الحرب أوزارها في الصّحراء، يقطعها رجلان أحدهما طاغية «هاق بار» (*Hagg-Bar*)، الذي يبحث عن مخيّم عفا عنه الزمن، والآخر تابعه الوفيّ «سيلكست» (*Siklist*)، ويكون معسكر هو موضوع التّرحال، أمّا الصّحراء، فهي فضاء السّراب. يُنظر:

DI B Mohammed: *Désert sans détour*, Ed La Différence, Paris, ٢٠٠٦, quatrième de couverture.

** تسمى كذلك، «الثلاثيّة الاسكندنافية» (*La trilogie Scandinave*)، و«الثلاثيّة البلطيقية» (*La trilogie Baltique*)، أو «الثلاثيّة الهجازية» (*La trilogie métaphorique*).

كما تتمحور هذه الأعمال الإبداعية التي جرب فيها محمّرويب فكرة المعيشة المرّة بين امرأة من الشّمال، ورجل من الجنوب في بلد الصّقيع أساسا حول الاكتشاف الجديد للذّات؛ حيث تعالج كتاباته الشّمالية:

١.٢. ائففى الءاءلى فى رواءة سطوح أرسول:

يتحدّث محمّرويب فى «سطوح أرسول» الجزء الأوّل من «ثلاثية الشّمال» الّتى ظهرت سنة ١٩٨٥ عن فقدان الهوية، ومعها الذاكرة؛ لأنّ البطل / السارد يوجد غربيا منفيا فى بلد غير بلده، وثقافة غير ثقافته، فتعدّبه ذكرياته ويحلم بالعودة إلى شمس أرسول.

تحكى الرواية قصة البطل «اير» (*Aid*) الّذى يغادر مدينة «أرسول» (*Orsol*) أين كان يعمل أستاذًا جامعيا تاركا زوجته «ايرة» (*Aida*) وابنته «ألم» (*Elma*) بعد أن حكم عليه فجأة بمغادرة مسقط رأسه إلى مدينة «جارجر» (*Jarbher*) الشّمالية فى بعثة حكومية لأداء مهمة رسمية خارج بلاده؛ حيث يقوم «اير» بإرسال تقارير إلى دبلوماسيى حكومته، لكن قوبلت إنجازاته بالتجاهل، فلا أحد يهتم لتلك التقارير.

وذات يوم، وبينما كان «اير» يقوم بنزهة عند الشاطئ، يتعرّف على سرّ خطير فى تلك المدينة الّتى كان يؤدّي عمله بها، حينما يكتشف حفرة مليئة بمخلوقات خيالية تطلق صرخات حادة، مخلوقات غريبة تشبه قطيعا مظلما لكائنات مبهمة المعالم، كائنات لا تشبه البشر، وليست زواحف وأقل حجما من العناكب، مخلوقات تصعب تسميتها مثلما تصعب تسمية كلّ ما يحيط بنا فى المئفى^١. فمنذ تلك اللّحظة لا يعرف ماذا حدث له بالضبط، فهو مدفوع نحو الشّمال أكثر فأكثر، يخترق الجزر والليل الملىء ببياض الثلوج.

كما تعرّف فى مدينة جارجر كذلك على امرأة تدعى «أيل» (*A-elle*) عاش معها مغامرة رائعة، لكن سرعان ما يفقدها فى ظروف غامضة، لتترك حبيبها بعد تعارف قصير فى حالة من الحزن والتساؤل، لتنتهي به الأمور إلى النّسيان الّذى يقارب الهذيان

^١ CHIBANI Ali: *La quête du nom dans Habel et Les Terrasses d'Orsol de Mohammed Dib, posté par la plume francophone*, ١ février, ٢٠١٢.

<https://la-plume-francophone.com/٢٠١٤/٢/١/mohammed-dib-habel-et-les-terrasses-dorsol>

تاريخ الزيارة: ٠١ / ٠٢ / ٢٠١٤، ٢٠١٤ و ٢٠١٤.

حدّ الجنون، نسيان كلّ شيء تقريباً ما عدا عنوان فيلم واسم امرأة أحبّها، حين يقول في نهاية الرواية:

«J'ai retrouvé le titre du film que j'ai vu là – bas ça m'est revenu tout seul, for ever... Je retrouverai A-ëlle aussi.»^١

«لقد عثرت على عنوان الفيلم الذي رأيته هناك. استرجعته دون

عناء، For ever ... وساجد أييل أيضاً.»^٢

كما ينتهي به المطاف إلى انقطاع كلّ سبل التّواصل مع عائلته وبلده الأصلي، وفقد كلّ معاملته وذاكرته وملامح هويته هائماً في منفاه الداخليّ.

٢.٢. الاختلافات الثقافية في رواية نوم حواء:

الجزء الثاني من ثلاثية الشّمال يحدّثنا فيه ممّرويب من جهة أولى عن موضوع الاغتراب، وصعوبة التّواصل من خلال قصّة حبّ شائقة جمعت بين امرأة اسكندنافية جميلة، متزوّجة من رجل غربي وحامل منه، لكنّها مغرمة حدّ الافتتان بأخر جزائريّ يعمل بالخارج متخصصاً في الرياضيات.

فـ «فاينة» (Faina) الفنلندية تأنّهة بين مواصلة العيش مع زوجها «أولين» (Olig) أو الاستمرار في حبّ وعشق «صلح» (Solhi) هذا الغريب الذي لا ينتمي مطلقاً إلى بلدها أو ثقافتها. فتعيش – نتيجة كلّ ما يحصل معها – صراعاً داخلياً تتنازع فيه روحها مع رغباتها وتقاليد وأعراف مجتمعتها ومحرمّاتها، لينتهي بها المطاف إلى التيه والضّياع في متاهة من القلق والألم على مشارف الجنون؛ فقط لأنّها تحدّثت القدر، يحدّثها صوت «صلح» قائلاً:

«Tu as voulu forcer le destin, Faïna, et m'aimer. Or, on ne force pas le destin. Il fait semblant de céder. Un moment, puis il se reprend, et prend le dessus, plus impérieux que jamais. Le loup qui s'est emparé de toi, c'est lui ! Et il est là – bas, hantant les mêmes terres que toi.»^٣

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. Ed Sindbad, Paris, ١٩٨٥, p ٢١٤.

^٢ محمد ديب: سطوح أرسول. تر: محمد ساري، (د.ط)، منشورات الشّهاب، الجزائر، ٢٠١١، ص ٢١٥.

^٣ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. Ed Sindbad, Paris, ١٩٨٩, p ٢٢٢.

«أردت اختراق القدر، فايئة، وأن تحببيني. ولكنّ القدر لا يُخترق. يتصنّع الاستسلام. لحظة، ثمّ يسترجع مساره وينتصر، أكثر إجلالا من ذي قبل. إنّه هو، ذلك الدّتب الذي استولى عليك! ويوجد هناك يسكن الأراضي نفسها التي تسكنينها»^١.
وتروي رواية «نوم حرّاء» من جهة أخرى قصة «الترّيب» الذي تعشقه «فايئة» بجنون، والذي سيقودها لا محالة إلى الجنون؛ لأنّ حبّ «فايئة» الفنلندية لـ«صلح» الجزائري لا يمكن أن يؤدي إلاّ إلى طريق مسدود، طريق مظلم مليء بالاكْتئاب، والاتّواصل والاقتلاع من الأصل.

٣.٢. وطاة الاغتراب ومصادرة الحقوق في رواية ثلوج من رخام:

ويحكى الجزء الثالث من «ثلاثية الشمال» قصة رجل يعيش الاغتراب والتمزّق العائليّ، زواج مختلط بين رجل من الجنوب يدعى «برهان» (Borhan) يشتغل مترجما، وامرأة من الشمال تسمى «روسيا» (Roussia)، بينهما ابنتهما الصّغيرة «ليل» (Lyl)، تفصل بينهما الغابات والسّماوات والثلوج الشّمالية؛ حيث تنتهي فترة الحبّ ويبدأ التمزّق، ليجد الأب نفسه من بعد الانفصال أمام سلطة وحصار النّظام الأموميّ الذي صادر حقوقه الأبويّة، ليعيش الرّجل في غريته وعزلته بعد سلب صلاحياته، وحرمانه من ابنته التي تُسرق منه، ليتحوّل في نظرها إلى غريب مزدوج، فالرّجل لا يبحث عن أرض ترغّب في احتضانه؛ لأنّه يعي جيّدا أنّه يجب أن يحيا هناك مع أمه، يتّضح ذلك في قوله:

«Le temps a blanchi et j'ai blanchi, nous avons pris, le temps et moi, la plus blanche des blancheurs, celle des fantômes. (...) Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche: face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue.»^٢

«اتخذ الزّمان لونا أبيض، أنا أيضا اكتسيت باللّون الأبيض، لقد اتخذنا، الزّمان وأنا، أبيض الألوان البيضاء، بياض الأشباح (...)

^١ محمد ديب، غفوة حرّاء، (د.ط.)، منشورات الشّهاب، الجزائر، ٢٠١١، ص ٢٠٩ بتصرّف.

^٢ DI8 Mohammed: *Neiges de marbre*. Ed Sindbad, Paris, ١٩٩٠, p ٢١٧.

ذات يوم، سيُدِير الزّمان رأسه وسيبرز وجهه الأبيض؛ وجه ثلج
مقابل البياض النّاصع»^١.

فينتهي الأمر به لأن يكون مجرد صوت منفرد، فهو متكلم لا يحيا إلا داخل
ذلك الصّوت، رجل تعدّبه ذاكرته، فكلّ منظر من مناظر الشّمال يذكرّه بمناظر الطّفولة،
بأمّه التي تنتظر عودته، وهي تحتضر في بلدة، وهو يتألّم، لأنّه يعلم أنّها ستموت دون
أن تراه.

أمّا الصّغيرة «ليل» فتبدو همزة وصل تحاول أن تصل وتربط بين بلد والدها الحار
المصحّر وبلد أمّها البارد المثلج، فعلى الرّغم من حداثة سنّها إلا أنّها تبدو مدركة وواعية
بكلّ ما يدور حولها، لأنّها تشعر بالألم الذي خلفته تصرّفات كلّ واحد منهما.

٤.٢. البحث عن الذات عبر الحلم والخيال في رواية الأميرة الموريسكية:

تنتمي رواية «الأميرة الموريسكية» (١٩٩٤) إلى كتابات محمّد ديب التي يجهلها القارئ
العربيّ، تُسلط أحداثها الضّوء على شخصيّة الطّفلة «ليلي بال» (*Lylly bell*) التي تشكّل
امتدادا لشخصية «ليل» في الرّواية السّابقة، تعيش الصّغيرة مع أسرتها حياة غير
مستقرة في إحدى دول أوروبا الشّماليّة، وذلك بسبب غياب والدها المستمر الذي يكون
مضطرا للعودة دائما إلى وطنه الأمّ في الجنوب.

الطّفلة ثمرة علاقة بين عالمي الشّمال والجنوب، فهي ابنة لامرأة أوروبية جاءت
من إحدى دول أوروبا الشّرقيّة، ورجل مغاربي منحدر من صحارى الجنوب الدافئة،
وعليه فإنّها تحاول أن تقترب بشيء من الانزياحية إلى استعادة هويتها الملتبسية من
خلال إعادة اكتشاف الآخر، معتمدة في ذلك على طريقتها الخاصّة في البحث عن ذاتها:

*«Avec ces chemins qui débouchent l'un dans l'autre, on est
comme quelqu'un qui... s'attend à se rencontrer lui-même,
tout ce que chacun de nous cherche.»*^٢

«ومع هذه الطّرق التي يقود أحدها إلى الآخر، نحن مثل الشّخص
الذي... ينتظر ملاقة نفسه، وهو ما يبحث عنه كلّ واحد منا»^٣.

^١ محمّد ديب: ثلج من رغام. (د.ط)، منشورات الشّهاب، الجزائر، ٢٠١١، ص ٢٤٢.

^٢ *DI@ Mohammed: L'infante maure. Éd. Dahlab, Algérie, ٢٠٠٩, p ٥٠, ٥١.*

^٣ محمّد ديب: غريبة الثلج والرمال. تر: عبد الرزاق عبيد، (د.ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣، ص ٥٣، ٥٤.

ولكن هذه المرّة من مكان خاص هو الحديقة، المكان الذي تفرّ إليه كلّ صباح لتنسج عالمها الخياليّ الذي تمارس من خلاله لعبتها المفضّلة ألا وهي الحلم والسّفر عبر الخيال إلى عوالم الجنوب بصحرائها الدافئة لتحتمي من برودة الشّمال، وبرودة الوحدة، والفراغ اللّذان يخلفهما غياب الأب عنها.

فهي تبني فضاءها التّخييلي من خلال حكايات والدها عن سحر الصّحراء، وعن شخصياتها الخرافيّة، وترتحل إلى عوالمها وتعيش مغامراتها الغريبة وامسليّة، لكّدها ما تلبث أن تغادر صحراءها المتواجدة في حلمها وخيالها، الغائبة في فضاءها الفيزيقيّ الواقعيّ، لتحطّ الرّحال بمجرد انتهاء الحلم في واقع الشّمال.

إنّ هذه الكتابات الشّماليّة بلغتها وموضوعاتها وخيالها المجنون الذي لا يحده حدّ، ستجعل القارئ العربيّ يكتشف محرّ ويب الحقيقي؛ أي الجوانب الخفية في شخصية الكاتب الذي اختزل في «ثلاثيّة الجنوب» التي لا تعكس على الإطلاق تجربته؛ حيث يلمس متصفحّ كتاباته الشّماليّة تلك القطيعة مع الالتزام بقضايا المجتمع الجزائريّ عقب نيل الجزائر لاستقلالها، وفي المقابل تشكّل بنى فكريّة حاملة لنزعات الاستقلاليّة الفرديّة التي تؤسّس لهويات وأنساق قيمية مقوّضة لما أفرزه الواقع الاجتماعيّ الأصلي؛ أي التّوغّل أكثر في معالجة القضايا الإنسانيّة والعالميّة، فاغترابه عن الجزائر أتاح له النّظر إلى الأمور من زاوية مختلفة؛ لأنّه «بعيدا عن الوطن، يتمتّع المرء بحريّة أوسع ويمتلك جرأة أكبر تمكّنه من التّعبير عن آرائه وأفكاره دون قيود»^١ حيث أتاح له المذنيّ الاختياريّ إعادة اكتشاف العالم من حوله فجاءت كتاباته الشّماليّة، وعلى الرّغم من كونها تدور في بيئة غريبة حاملة للطابع الجزائريّ العربيّ، فهي توحى بأنّه كتبها في ذهنه باللّغة العربيّة قبل أن يترجمها كتابة إلى الفرنسيّة، وهذا ما يؤكّد على أنّ الكاتب متشبع بالثقافة العربيّة الاسلاميّة، ويعرف جيّدا بنيتها وموسيقى لغتها.

^١ نورة فرج، (رتبكات الهدية - أسئلة الهدية والاستشراق في الرواية العربيّة الفرنكوفونيّة). ط١، المرکز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء/ المغرب، ٢٠٠٧، ص ١٨.

٣. مرحلة ما بعد الحداثة أو نداخل الأجناس :

وتضمّ: كتاب «تلمسان أو أمالين (الكتابة)» (*Tlemcen ou les lieux de l'écriture*) الصادر سنة (١٩٩٤):* كتاب قريب جدا من السيرة الذاتية، يتضمّن صورا التقطها الكاتب في شبابه. ومؤلفات متنوّعة، مثلها: كتاب «شجرة الأتوال» (*L'Arbre à dire*) (١٩٩٨)، والرواية الشعريّة «سفر إلى لوس أنجلس» (*L.A. TRIP*) (٢٠٠٣)، وكتابتا «سيمورغ»، و«لايزلا» (*Laëzza*) (٢٠٠٦)؛ التي عُنونت بهذه العناوين من باب تسمية الكلّ باسم الجزء - باستثناء الرواية الشعريّة-؛ على غرار ما كان يفعله الكتاب القدامى، لأنّ «شجرة الأتوال» عنوان يحملها الجزء الثاني من الكتاب الأوّل، في حين يُمثّل نص «سيمورغ» الذي يغلب عليه الطابع الحكائيّ جزءا من القسم الأوّل للكتاب الثاني، أمّا «لايزلا» فهو عنوان القصة التي تتصدّر أجزاء الكتاب الثالث.

والملاحظ على هذه الأعمال الإبداعية انتفاء الشكل الروائيّ، فلا يبقى منها سوى بعض الملامح داخل مزيج من الأشكال تتداخل فيها: الحكاية، والشعر، والمسرح، والقصة القصيرة، والمقال، والسيرة الذاتية بأسلوب يعيد النّظر في المكوّنات الثقافيّة للرواية ويفكّكها تفكيكا، يتحدّث فيها محرّروها عن مشكلات الهجرة، الغربة والمنافي البعيدة.

يضمّ كتاب «تلمسان أو أمالين (الكتابة)» أربعة أقسام: جاء الأوّل منها موسوما بـ «صورة الزمن» (*L'image du temps*)، وهو عبارة عن تقديم للكتاب موقع بقلم جرن لو بيفان (*Jean Loup Pivin*) مؤسس دار (المجلة السوداء) (*Revue Noire*) للنشر. واشتمل القسم الثاني المعلنون بـ «تلمسان ١٩٤٦» (١٩٤٦) على اثنتين وعشرين صورة التقطتها عدسة محرّروها سنة ١٩٤٦.

أمّا القسم الثالث، وهو أهمّ الأقسام فقد جاء حاملا لعنوان المؤلّف، وقد ضمّ ستة عشر نصّا تخللتها سبع عشرة صورة، عبّر من خلالها الكاتب عن كلّ ما يخصّ

* كان محرّروها أوّل كاتب مغاربيّ تحصل على جائزة الفرنكوفونية (*GRAND PRIX DE LA FRANCOPHONIE*) من الأكاديمية الفرنسيّة عام ١٩٩٤ تنويها بأعماله السردية والشعرية.

^١ *DIJ Mohammed: Tlemcen ou les lieux de l'écriture. Ed La Revue noire, Paris, ١٩٩٤, p. ٥٠.*

مدينة تلمسان من: معالم، وأماكن، وأضرحة، ومقابر، وعادات وتقاليد، تحدّث عن الخبز، وصور حياة الأطفال في تلك الفترة. في حين حوى الجزء الأخير، الذي عُنون بـ «تلمسان ١٩٩٣» (1993) إحدى وعشرين صورة لمواقع مختلفة من مدينة تلمسان التقطتها عدسة المصور والكاتب الفرنسي فيليب بروراس (Philippe Bordas) سنة ١٩٩٣ في محاولة لعقد مقارنة بين تلمسان في الماضي والحاضر.

وكتاب «شجرة الأترال» الذي ينقسم إلى أربعة أقسام، يضمّ كلّ منها عدّة أجزاء، يعيد القارئ في قسمه الأول— من خلال حديثه عن التاريخ الإسلامي— إلى قصّة سيرنا إبراهيم^١ عليه السلام، وهجرة النبي محمد ﷺ إلى المدينة المنورة امتثالا لأمر الله ﷻ، وتحضيرا لنشر الدين الإسلامي في كافة أنحاء العالم.

كما عبّر— من خلال مختلف أجزاء القسم الثاني من الكتاب— عن حياته في المهجر، وعن ترحاله وتنقلاته إلى مختلف البلدان متحدّثا عمّا تامله وعاشه خلال سفره إلى أمريكا وكاليفورنيا^٢ ولوس أنجلس، وعن كلّ ما خبره وأطلع عليه من ثقافات وحضارات الأمم التي ظهر أثرها جليّا في مختلف كتاباته الإبداعية، دون أن يغفل الحديث عن الهوية، والهجرة، والمنفى، وكلّ ما يتعلّق بها من تصوّرات.

في حين نُسجت رواية «سفر لوس أنجلس»^٣ على منوال الأبيات الشعرية، إذ يحكي محمّد ديب عبر صفحاتها مغامرات رجل من العالم القديم في العالم الجديد بما يحيي تقليداً قد اختفى، حاول الكاتب من خلالها أن يُجسّد شعراً أصبح هلامياً، أو شعراً أعيته انطباعية منهكة القوى، لتغدو واقعية الرواية أنجع دواء لهذه الحال، ولعله تعمّد اختيار ذلك الأسلوب المفارق في كتابة هذه الرواية على شكل أبيات شعرية، والتي ضمّت اثنين ومئة (١٠٢) نصّاً كُنّب آخرها باللّغة الإنجليزية^٤ حتى يضبط عبر البيت الشعريّ

^١ القسم الأول الموسوم بـ «عروة إبراهيم» (Le retour Abraham) يُنظر:

DIJ Mohammed: *L'arbre à dîres*. Ed dahlab, Paris, ١٩٩٨, p. ٧.

^٢ القسم الثالث الموسوم بـ «صور كاليفورنيا» (californian clichés) يُنظر: المرجع نفسه. ص ١٠٥.

^٣ DIJ Mohammed: *L. A. TRIP*. Ed de la Différence, Paris, ٢٠٠٣, Quatrième de couverture.

^٤ Ibid. p ١٢٠/١٢٣, ١٢٤, ١٢٥.

لغة روائية تُعاني من إسهال مزمن، ومسايرة منه لمدرسة «الرواية الجريئة» (*Le nouveau Roman*) بكل بساطة.

أما كتاب «سيمورخ» الهجين، فجاءت نصوصه المشكّلة لأجزائه – المندرجة ضمن أقسامه الثلاثة – مضطربة نتيجة اختلاطها وتباين خطاباتها شكلا ومضمونا، وتنوعها بين: الحكاية، والمقال، والقصة، والسيرة الذاتية، ما جعل الدلالة متفاوتة فيها، مؤكّدة بذلك تجاوز الكاتب لمبدأ «الدّقاء الجنسي»،^٢ لتكون خير دليل على تمكّنه من التنقل من جنس أدبي إلى آخر، فكانت أعمالا إبداعية تبني محمّرويب فيها مبدأ ما بعد الحدائثي الداعي إلى تجاوز الحدود الأجناسية.

في حين ضمّ كتاب «لايزر» الذي أنهاه محمّرويب يومين فقط قبل وفاته،^٣ لينشر لاحقا سنة ٢٠٠٦، قصة «لايزر»، ورواية «إل ثرور باسا» (*El codor pasa*) الغريبة التي وجدت مع زوجته بعد رحيله، وجزءا آخر موسوما بـ «لوحة ذاتية» (*Autoportrait*) في مؤلّفه «إن شاء الشيطان» * (*Si Diable veut*) رغبة من كاتبه في جمعه بالقصة الأولى حتى يُركّب من خلالهما أجزاء الكتابة السريّة عنده،^٤ لتكون سلسلة «اللقاءات» (*Rencontres*) التي رحل دون إتمامها آخر جزء من أجزاء مؤلّف هجين كسابقه.

فكتابا «سيمورخ» و«لايزر» – اللذان كانا ختاماً لمشوار الكاتب الأدبي – يحيلان إلى اموروث الفلسفي الروحاني، وإلى التراث الفكري والعقدي، ملخّصين حياة مبدع حفلت بتجارب وخبرات متنوّعة تنوع مصادرها ومظاهرها، ومسيرة إبداعية قوامها إبداع غزير، وإنتاج وفير شكّل موضوع البحث عن الذات هاجسا قويا فيها.

يوضّح المخطط الآتي أهمّ التطوّرات الحاصلة على مستوى المسار الإبداعي للكاتب:

^١ يُنظر: محمد ديب: (السيمورخ. تر: عبد السلام يخلف، (د. ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١١، ص ٣١٥.

DIB (Mohammed): Simorgh, éd Dahlab, Alger, ٢٠٠٩, p ٢٤٩.

تاريخ الزيارة: ٠٨/١١/٢٠١٣، ٢١ و١٠. <http://halshs.ccsd.cnrs.fr>. *GONTARD (Marc): Le roman Français postmoderne.*

^٢ محمد ديب: لايزر. تر: مهني حمدوش، (د. ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣، ص ٢٠٣.

* تُرجمت هذه الرواية في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية ضمن سلسلة التراث، وسلسلة مؤلّفات محمّرويب، يُنظر:

محمد ديب: إن شاء إبليس. تر: جوزف بورزق، (د. ط)، منشورات Anep، الجزائر، ٢٠٠٧.

^٤ يُنظر: محمد ديب: لايزر. ص ٢٠٣.

السنوات

المؤلفات

المراحل

المضامين والموضوعات
تقنيات الكتابة



٢٠٠٦ م «لايزل»

٢٠٠٣ م «سيمورغ»

٢٠٠٣ م «السفر الى لوس أنجلس»

١٩٩٨ م «شجرة الأقاليم»

١٩٩٤ م «الأميرة الموريسكية»

١٩٩٢ م «الصحراء المسطحة»

١٩٩٠ م «ثلوج من رخام»

١٩٨٩ م «غفوة حواء»

١٩٨٥ م «سطوح أسود»

١٩٧٧ م «هابيل»

١٩٧٣ م «سيد القنص»

١٩٧٠ م «اله في الوحشية»

١٩٦٨ م «رقصة الملك»

١٩٦٦ م «الركض باتجاه الضفة المتوحشة»

١٩٦٢ م «من يتذكر البحر»

١٩٥٩ م «صيف إفريقي»

١٩٥٧ م «المنسج»

١٩٥٦ م «في المقهى»

١٩٥٤ م «الحريق»

١٩٥٢ م «الدار الكبيرة»

تداخل الأجناس

الكتابة الشماليّة

الفضاءات والرمزية

الواقعية الانتقادية

الواقعية الفانتازية

الواقعية الثورية

محور الكتابة الحداثيّة

تدور في بيئة أوروبية خارج فضاء الجزائر
تتميز بمعالجة القضايا الإنسانية ذات البعد العالمي

الكتابة من المنفى

تتميز بالشعر الخالص، والرمزية

محور الكتابة الواقعية

تدور حول كل ما يخصّ الجزائر
تتميز بالالتزام بكلّ قضايا الوطن

الكتابة من داخل الوطن

سيادة المقولات الكلاسيكية، الزمن الخطي،
شخصيات تتوافق مع نماذج اجتماعية محددة،
الوصف والحبكة، رؤية محددة لراو كلي العلم

انطلاقاً من تدبّعي لمسار الكاتب الإبداعيّ، والرّوائيّ خاصّة، لاحظت أنّ أدب المرحلة الأولى في كتابات محمّرويب - الواقعيّة الثّوريّة خاصّة - قد غلبت عليه النّزعة الإقليميّة، وبأنّه أدب معركة من خلال إثارته لقضايا إشكاليّة عالجت أوضاعاً مزرية في سياق تاريخيّ محدّد، فهي تدور حول كلّ ما يخصّ الجزائر، وتتميّز بالالتزام بكلّ قضايا الوطن، سادت في أجوائها جملة من المقولات الكلاسيكيّة، مثل: الزّمن الخطيّ ذي الاتّجاه الذي يرسم منحى مصير شخصيّات تتوافق بالضرورة مع نماذج اجتماعيّة محدّدة، إضافة إلى عمليّة الوصف التي أدّت وظيفة دراميّة وقيمة أخلاقيّة، وحبكة تنظّم القصة، ورؤية محدّدة لراوٍ عليم، لكنّه تخلّص منها تدريجيّاً - في مرحلتي (الواقعيّة الانتقائيّة) و(الواقعيّة الفانتازيّة) - ، ومن قيود الرّوابط الإقليميّة أيضاً، دون أن تفقد كتاباته جذورها الجزائريّة بمعالجتها لبعض القضايا الإنسانيّة، من خلال تبدّيه لاتّجاه جديد اتّخذ شكلاً ملموساً في الأدب الجديد المكتوب باللّغة الفرنسيّة، ليتمكّن في مرحلة التّجريب الإبداعيّ الجديد من الفصل الدّهائيّ بين كلّ ما هو إقليميّ في الحياة الجزائريّة، وبين ما هو إنسانيّ فيها، حتّى يكون لأدبه هذا مغزى أينما وُجد الإنسان، ووقتما وُجد؛ لأنّه أثار عبره قضايا إشكاليّة استطاع من خلالها إثارة الضّمير الإنسانيّ في كلّ زمان ومكان، وخارج سياقها التاريخيّ المحدّد، وذلكّ بكسره لقيود الرّوابط الإقليميّة، ومحاولة الانغماس، والانصهار في بوتقة العالميّة من خلال إنشاء أدب إنسانيّ في محتواه وفنّيته.

المبحث الثالث: هواجس الكتابة الإبداعية لدى محمد ديب:

يمكن أن نقف على هذه الهواجس من خلال تحديد أهم ملامح إعادة قراءة الذات لدى محمّرويب، وذلك بتتبّع الثوابت الإبداعية المتواترة على مدار مؤلفاته، فعادة ما تحمل الأعمال الإبداعية لكاتب ما بصمة أو سمة تُسجّل حضورها اللّافت، وتواترها من عمل إبداعيّ إلى آخر، لتعطي انطبعا بانّ كلّ أعماله تلتقي في منطقة تقاطع، مشكّلة بذلك هواجس ثابتة في الكتابة لدى كاتب معيّن، هواجس تسمح برؤية ومعاينة ملسته الإبداعية. وهذه حال محمّرويب الذي يُؤكّد من جهته هذه الفكرة من خلال إقراره في مقابلة جمعته ب محمّر الزاوي* قائلا: «في الحقيقة ثمّة ثابت، عند أيّ كاتب، وهو غير مقصود عنده، يتجسّد تجسّدًا لا واعيا، تتواجد تلك الثوابت إذا من كتاب لآخر»^١ وقد حاول محمّرويب جاهدا أن يحافظ على هذه الهواجس، وإبقائها حاضرة، ومتواجدة في أعماله الإبداعية.

وبما أنّ لكلّ مبدع خصائصه التي تُميّزه، ويتفرّد بها دون غيره، ويُمكن تبيّنها من خلال إبداعاته، فمما لا شكّ فيه أنّ هناك تطورا بين إنتاجه يحدث نتيجة حاجة هذه النصوص لبعضها.

وقد اشتغل محمّرويب على التراكمات النصّية الموروثة التي أبدعها فيما سبق، حيث جاءت نصوص «ثلاثية الشمال» الروائيّة مليئة بمقابسات وإشارات لمؤلفات سابقة عليها، وأخرى لاحقة لها، تُثير عدّة تساؤلات حول الصّراعات التّناسية الحاصلة بين أعماله الإبداعية التي تنوّعت بين: الرواية، والشّعر، والقصة القصيرة، وقصص الأطفال... وغيرها، وهي تدفع القارئ إلى استحضار النصّ الغائب، ليكون النصّ الجديد عبارة عن «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»^٢ ويعود سبب وجود هذه الثوابت الإبداعية إلى كون الكاتب يعتمد إنتاجه السابق في كلّ مرّة «فقد يمتصّ آثاره

* محمّر الزاوي: إعلامي ومخرج جزائري مغترب بفرنسا، وهو آخر صحفي أجري مقابلة مع محمّرويب.

^١ ZAOUI Mouhamed: *La dernière interview de Dib*, in *Le Matin*, n° ٣٤١٢، ٠٨ Mai ٢٠٠٣. P. ٦.

^٢ محمّد مفتاح: تحليل (لخطاب الشعري) (استراتيجية التناص). ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت / لبنان، ١٩٩٢، ص ١٢١.

السابقة أو يحاورها؛^١ أي إنه يتفاعل معها متجاوزاً النمطية السابقة، وهذا ما يجعل منها نصوصاً «يقرأ بعضها بعضاً»،^٢ فالنص قد يُحيل على نصّ ألف قبله، أو آخر ظهر بعده. ويُعدّ هاجس الالتزام بالقضايا الوطنية، والقومية في طابعها الإنسانيّ ثابتاً قارّاً سجّل حضوره اللافت في كتابات محمّد ويب الذي أكّد انتماءه الأدبيّ بدءاً، مع روايات «الزّار الكبيرة»، و«الطريق»، و«المنسج» المشكّلة لـ «ثلاثية الجزائر» التي استلهمها من مسقط رأسه تلمسان، مصوراً من خلالها صدق معاناة الجزائر المستعمرة؛ حيث نلتقي مع شخصياته الشهيرة: «لألة عيني»، «عمر»، «عمير سراج»... وغيرها من الشخصيات في فضاء «وار السبيطار» الغريب.

«ثلاثية الجزائر» هذه بطابعها الكلاسيكي الواقعي، والتسجيلي كانت علة نفيه وإبعاده عن الوطن، ما دفعه للاستقرار منذ ذلك التاريخ بفرنسا. وحتّى مع تجاوزه لقضية الالتزام، وسلكه لطريق مغاير أحدث من خلاله قطيعة مع ما كتبه سابقاً، ظلّت كتاباته اللاحقة التي اتّسمت بطابع التجديد والعاطية مرتبطة بالوطن، ولم تنفصل تماماً عن هموم الجزائر؛ لأنّ محمّد ويب حمل معه بعد نفيه إلى أرض غريبة إضافة إلى حقايبه جزائرية، وجزائريته، ومعهما مرارة ووطاة الانفصال المؤلّم والثقل عن وطنه، وهذا ما عبّر عنه في رواية «سطوح أرسول» قائلاً:

«qu'on me rende ma ville, que je puisse rencontrer des visages qui me parlent, des visages dont je puisse faire le tour, comme on fait chez nous pour le plaisir de la promenade le tour des remparts, comme on boit du thé à l'ombre des platanes, comme on court au-devant de la mer...».^٣

«ليرجعوا لي مدينتي، لأتمكّن من لقاء وجوه تكلمني، وجوه أستطيع السّفر عبر تقاسيمها، مثلما يحدث لنا حينما نقوم بدورة بمحاذاة أسوار المدينة، مثلما نشرب شاياً تحت ظلّ أشجار الدلب، مثلما نجري باتجاه البحر».^٤

^١ محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ص ١٢٥.

^٢ المرجع نفسه. ص ١٢٥.

^٣ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ٢٤, ٢٥.

^٤ محمّد ديب: سطوح أرسول. ص ٨٥.

ويعود محمّرويب - في لفظة استذكارية - للحديث عن حرب التحرير في رواية «نوم حرّاء» حينما يستعيد «صّلع» تفاصيل نضاله ضدّ الاستعمار الفرنسيّ في الجزء الثالث من القسم الموسوم بـ «الحروو (العارية)» (*Les frontières nues*)، وذلك من خلال

وصف هجوم جنود الاستعمار الفرنسيّ على قريته، لنقرأ:

«Des maquisards hébergés par notre village nous avais valu ces représailles. D'autres maquisards me ramasseraient au cours de la nuit qui allait suivre. La réparation. C'est ainsi. Pourquoi? Je L'ignore. Ceux - ci ne me ménageraient pas leurs soins. Dans les pires situations - embuscades, accrochages - l'un d'eux était là pour s'occuper de moi.»^١

«تلقينا هذا الانتقام بسبب إيواء قريتنا لبعض المجاهدين. التقطني مجاهدون آخرون في الليلة الموالية. تعويض. هكذا. لماذا؟ أجهل السبب. لم يتخلّ هؤلاء عن عنايتي. كان يوجد دائماً أحدهم إلى

جانبي للاهتمام بي في أسوء الحالات - كمائن، اشتباكات»^٢.

ويبرز إدراج هذا الجزء المتعلّق بحرب التحرير الكُبرى أنّ الروائيّ أراد أن يلمّح

بشكل عابر بأنّ شخصيّة «صّلع» الرّئيسة جزائرية وليست فنلندية.

لقد ظلّ محمّرويب وفياً لوطنه، حتّى بعد انقضاء عهد الالتزام، فعلى الرّغم من تغير أفضية الكتابة لديه؛ حيث انتقلت الأحداث بدءاً من رواية «هابيل» إلى باريس، لتبتعد أكثر بعدها، وتتوغّل باتجاه الشّمال، مستقرّة في أماكن مغطّاة بالثلوج، ملفوفة بالضباب، يعمّها جوّ برده قارس، لكنّ الشّمس، ورمال الصّحراء، ودفنّها لم يغيبا عنها، وظلاً حاضرين دائماً، وهذا ما يتراءى في كتاباته من خلال التّنادّيات التي تجمع بين الثلج والرّمّل؛ حيث تُطالعنا «لييلي بال» الشّخصيّة الرّئيسة في رواية «الأميرة (لوريسكيّة)»، وهي لا تتردّد مطلقاً عن دمج هذين المكوّنين الدالّين الأوّل على الشّمال، والآخر على الجنوب، في قولها:

^١ *DTB Mohammed: Le sommeil d'Ève. P ١٣١.*

^٢ محمّد ديب: غفرة حرّاء. ص ١٢٣ بتصرّف.

«*Notre sable, nous, c'est la neige. Ainsi, je connais la neige et le sable. Et quelque part, ils sont frère et sœur.*»^١

«ورملنا نحن هو الثلج. وهكذا فانا أعرف الرمل والثلج. وفي مكان

مكان ما، هما أخ وأخت»^٢.

كما يلحظ متصفح مجموعة «الليلة (الترخشة)* القصصية ذات الطابع الماساوي في الغالب الأعمّ أنّ محمّرويب قد عاد للحديث عن بلده (الجزائر) حيث اتخذت أقصوصاتها حرب التحرير خلفيّة، في حين يعالج بعضها الآخر قضايا تندرج ضمن الواقع المعيش آنذاك.

فقد حرص محمّرويب - عبر عمله الإبداعيّ هذا - على مدّ جسور التّواصل مع وطنه الجزائر، ليكون شاهدا من خلاله على مآسيها ونزاعاتها، مؤكّداً تلك الفكرة الرّاسخة في ذهنه، وهي عدم فصله بين الكتابة الإبداعية والمسؤولية الأخلاقية،^٣ كما جاء في ملحق الكتاب.

كما حاول الكاتب من خلال إصدار رواية «إن شاء (الشيطان)»^٤ سنة ١٩٩٨ التي تشتغل حول ما أسماه «الحريق (الجزائريّ) (الجري)» أن يبيّن موقفه من أحداث العشرية السوداء بالجزائر، محاولاً تصوير أجوائها من خلال نسج عالمه سحريّ «يتداخل فيه الرّاهن الجزائريّ الدّامي بالخرافة التّاريخية، في مسعى يختزل المسافة الفاصلة بين اليوميّ والرّمزيّ... فإذا الأوّل يُصبح ظلّاً للتّاني أو صورته المنعكسة على مرآة الزّمان الرّتيبة»^٥ حيث تمكّن من الحديث عن الإرهاب، وتصوير فضاعته بطريقة رمزية دون أن يذكر أحداث العنزف الدّمويّ، والمجازر البشعة التي شهدتها الجزائر في تسعينيات

^١ *DI8 Mohammed: L'infante Maure. P ١٤٧.*

^٢ محمّد ديب، غريبة الثلج والرمال. ص ١٥٧.

* حظيت هذه المجموعة القصصية بترجمة في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربيّة ضمن سلسلة التّراث، وسلسلة مؤلّفات محمّرويب، يُنظر: محمّد ديب، (الليلة (الترخشة). تر: نور الأسعد، (د.ط)، منشورات Anep، الجزائر، ٢٠٠٧.

^٣ يُنظر: محمّد ديب، (الليلة (الترخشة). تر: إبراهيم سعدي، (د.ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣، ص ٢٩٦.

^٤ *DI8 (Mohammed): Si Diable veut. Éd Dahlab, Algérie.*

^٥ عثمان تزغارت، محمّرويب: اللقاء للومير. متاح على الرّابط

تاريخ الزيارة: ١٤ / ٠٩ / ٢٠١٣، ١٧ و ١٨ <https://elaph.com/web/newsPapers/٢/٢٠٠٥٦٨..٩.htm>

القرن الماضي، من خلال سرد أحداثٍ تدور في إحدى القرى بمنطقة القبائل، والتي تحكي قصة رجل وامرأة يستعدان للزواج، في الوقت ذاته ظهرت بالقرية مجموعة من الكلاب، التي اتخذت الغابة ملجأ لها، لتعود بعد سنة، وتهاجم القرية بعد أن تكاثرت وتضاعفت أعدادها كاسرة وتيرة الحياة الرتيبة السائدة في تلك القرية، مريكة هدوء ساكنيها، مكتفيا بتصوير ظلال الإرهاب الكثيفة في روايته هذه.

لقد حاول الكاتب من خلال رواية «إن شاء الشيطان» أن يُبين موقفه اتجاه ما كان يدور ب (الجزائر) من مآسي وأحداث دامية، بطريقة مفارقة؛ لأنه يعتقد أن دورة ككاتب ومثقف يُختزل في محاولة فهم التاريخ، وليس محاولة تصويره بالشكل الذي يريده، أو يتمناه،^١ فالبعد عن الوطن جعله يرى الأشياء، ويُدرك الأمور بطريقة موضوعية.

وعالج محمّد رويب - إلى جانب اهتمامه بالقضايا الوطنية - القضايا القومية، حيث يلحظ قارئ رواية «ثلوج من رخام» تكرارا لافتا للإشارة إلى المجازر التي تُرتكب في حقّ الفلسطينيين على لسان السارد «برهان» في جزء «الير والزرّارة» (*La main et la* *mémoire*):

«*On massacre à Sabra et Chatila*».^٢

«مجزرة في صبرا وشتيلا».^٣

وقوله في الصّفحة ذاتها:

«*Femmes, enfants palestiniens ; on massacre*».^٤

«نساء، أطفال فلسطينيون، مجزرة حقيقية».^٥

ليعود، ويؤكد في جزء «زهرة (الهنرب) البرية» (*La fleur pissenlit*) أن:

«... *les enfants palestiniens continuent d'être massacré*».^٦

^١ عثمان تزرّارت، محمّد رويب: جندي يثار من الشمال. متاح على الموقع:

www.naffhamag.com تاريخ الزيارة: ١٦ / ٠٩ / ٢٠١٣، ١١ و ١٥

^٢ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١١٢.

^٣ محمّد ديب: ثلوج من رخام. ص ١٢٤.

^٤ *Ibid.* P ١١٢.

^٥ المصدر نفسه. ص ١٢٤.

^٦ *Ibid.* P ١٨٤.

«... مجزرة الأطفال الفلسطينيين تتواصل»^١.

وهذا ما يُحيل القارئ على مجموعة «الفجر (إسماعيل)» * (*L'Aube Ismaël*) الشعريّة الصّادرة سنة ١٩٩٦، والتي صوّر محرّوب من خلال القسم الثاني منها خاصّة بعض جوانب تغريبة الشّعب الفلسطينيّ، تتكوّن هذه المجموعة الشعريّة من أربعة أقسام، يُمثّلها:

النّص الأوّل. «هاجر الصّارخة» (*Hagar aux cris*)، ويشغل سبع صفحات.

النّص الثاني. «لهب لملك الانتفاضة» (*Feu sur l'ange de l'Intifada*)، ويقع في أربع صفحات.

النّص الثالث. «الرقصة (الزرقاء)» (*La danseuse bleue*)، بخمس صفحات.

النّص الرابع. «الفجر (إسماعيل)» (*L'Aube Ismaël*)، الذي يمتدّ على مدار ثمانية وثلاثين صفحة. وهي أربع حركات تقود القارئ من صراخ تسبيح ماتميّ كئيب، لتعرج به على الرّقص، ثمّ تحطّ الرّجال أين يُمجّد بزوغ الفجر،^٢ لنقرأ:

«O mouvements

Blancs et noirs enfin pour une sérénité

Mouvements d'ailes, souffle, défection lointaine

Porte de l'aube».^٣

«أيتها الحركات

بيضاوات وسوداوات أخيرا من أجل صفاء ما

حركات أجنحة، هبوب، ردة بعيدة

باب الفجر».

^١ محمد ديب، تلوح من رغام، ص ٢٠٧.

* ترجم الشّاعر والمترجم الجزائريّ حكيم بيلرو مجموعة «الفجر (إسماعيل)» الشعريّة سنة ٢٠٠١، كما تمّ اقتباس مسرحيّة «نجر (إسماعيل)» من المجموعة ذاتها، والتي كانت من تأليف وإخراج نزي تارة سليمان، ومن تجسيد ورشة المسرح لجمعية «الزرّ اللّبرى».

^٢ Voir: SARI Ali Hikmet : *L'énigme de l'expérience créatrice dans L'Aube Ismaël – louange de Mohammed* *DIB*, p ٩٥.

^٣ *DIB Mohammed: L'Aube Ismaël – louange*. Éd Tassili, ١٩٩٦, p ٦٩.

يبدو جلياً أنّ هذه النصوص بوصفها معطى موضوعاً، فهي نصوص عصيّة على القراءة والتحليل؛ لأنّ ما ورد في نصّ «هاجر الصارخة» يتمّ استرجاعه في نصّ «لهب الملك الانتفاضة»، ويضبط بشكل مغاير في نصّ «الزرقعة الزرقاء»، ليحظى بإضاءة خاصّة في نصّ «الفجر إسماعيل»، فهي نصوص متعدّدة الأبعاد والمداخل، تتحاور مع بعضها البعض عبر لعبة المرايا والمتاهات، فقراءته متداخلة، خاضعة لمستويين: ^١

الأول عمودي: يضرب بجذوره في النصّ الديني (القرآني والتوراتي)، مع تسجيل انزياحات تنتصر للأمومة على حساب الأبوة القاسية، وحتّى اللّحظة المعاصرة لطفل الانتفاضة الذي يتحوّل إلى «إسماعيل» جديد لا تستطيع أمّه أن تنقذه وتحميه من سلالة «سارة»، ومن القدر الذي يواصل اشتغاله بقناع القاتل الجديد للضحّيّة القديمة.

الأخر أفقي: يتجلّى في انفتاح كلّ نصّ من النصوص الأربعة على الآخر؛ حيث يتعالق النصّ الإطار مع النصوص المنبثقة عنه.

وقد أبرز كلّ نصّ من النصوص الأربعة شخصيّة «إسماعيل» في عهود مختلفة من التاريخ، ويمكن تفسير هذا الانتقال من زمن إلى آخر بإحالته على أبعاد التحوّل التاريخيّ التي تميّز هذه الشخصيّة النموذجيّة؛ حيث يستدعي النصّ الأوّل شخصيّة «إسماعيل» في عهد «إبراهيم الخليل» ^٢، من خلال الإشارة إلى قصّة نفي «هاجر» زوجة النبيّ الأخرى، التي يحمل اسمها معاني الغربة والمنفى في طيّاته، فهو اسم يُحيل بوضوح على مصيرها ومصير ابنها.

ينقلنا الجزء الثاني من زمن «إسماعيل» النبيّ إلى القرن العشرين، الزّمن المعاصر لقصّة «إسماعيل» طفل الانتفاضة، طفل في العاشرة من عمره ترثي أمّه غيابه:

«mon Ismaël, mon roi de dix ans,

Mon héros et ma douleurs».^٢

«إسماعيلي أنا، ملكي ذي العشر سنوات
بطلتي وأمي».

^١ حكيم ميلود، الكتابة وارتعان الصّمد، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان. عدد يوم: ٢٠٠١/٧/٠١، ص ٧٢٧.

^٢ *DiB Mohammed: L'Aube Ismaël. P ١٧.*

تحيل كلمة «الانتفاضة» على قلب الصّراع الفلسطيني – الإسرائيلي، فـ «إسماعيل» حاضر هنا من خلال غيابه الذي يتجلى في ملاك الانتفاضة، مصوّراً صورة الأطفال والنساء الذين يتعرّضون لخطر الموت في كلّ لحظة.

*«Fini mon fils
Fini mon Ismaël
C'est fini
Le feu
Du désert ne souffle plus
Chasses, nous sommes partis
Et c'est fini.»¹*

«انتهى يا بنيّ

انتهى يا إسماعيلي

لقد انتهى

لهب

الصّحراء لم يعد يهبّ

يا مصائد قد ولينا

وانتهى.»

في حين يتموضع الجزء الثالث الذي يتحدّث عن «إسماعيل» طفل أمّه الرّاقصة الزّرقاء المسماة «هاجر» خارج الفضاء الزّمنيّ والمكانيّ، الذي يتمّ استدعاؤه من خلال السّؤال الذي تطرحه أمّه:

*«Je reste et, ombre
Venue me visiter, L'ombre
De mon fils ou est- elle ?»²*

«ساظلّ ظلّاً

زارني، ظلّ

ابني أين هو؟».

¹ *DTB Mohammed: L'Aube Ismaël. P. 9.*

² *Ibid. P. 23.*

يحكي هذا الجزء قصة الأمّ والابن، وهي قصة صالحة لكلّ زمان ومكان. يستحضر القسم الأخير شخصية «إسماعيل» الشاعر خارج إطار الزمن، ويقدمها بشكل مكثف يجعل الولوج إلى المعنى أمراً صعباً، حينما يقترح على القارئ تتبع آثار كتابة «إسماعيل» على رمال الصحراء؛ حيث تعاود شخصية «إسماعيل» الظهور من جديد لتأخذ الكلمة، وتكون لسان حال الشاعر في كلّ زمان، شاعر يُعبّر - حسب سهيل ويب - «من خلال الكلمة المؤكّدة يلاحق على فضاء الكتابة»،¹ يبدو أنّ هذا القسم الرابع من المجموعة الشعريّة مديح لـ «إسماعيل»، لكنّه في الحقيقة تمجيد للصحراء التي تسجّل حضورها على مدار أعمال محمّد ويب بشكل أو بآخر، لنقرأ:

«Gloire qui est ce vide avivé où tout voit et rien n'arrive».²

«مجد هو هذا الفراغ الموّجج حيث الكلّ ينظر ولا شيء يأتي». فالمجموعة الشعريّة هذه بمثابة نشيد للصحراء تلك المساحة الشاسعة ذات الجمال الخلاب، الفضاء الغنائيّ، والميتافيزيقيّ الذي غدّى على الدوام الخيال البشريّ. يشير التزام محمّد ويب بالقضايا الوطنيّة والقوميّة إلى مسؤوليّة الكاتب الأخلاقيّة، ويؤكّد أنّ الفرد الجزائريّ حتّى وإن كان مغترباً، ومنشغلاً بهوموميه ومشاغله الحميميّة، يظلّ حاملاً في داخله همّ وطنه ومعاناة إخوانه من المسلمين، والفلسطينيين خاصّة. ويبرز استحضار محمّد ويب موسيقى «الجاز» في رواية «ثلج من رخام» نزعة الكاتب الإنسانيّة، ويؤكّد التزامه بمعالجة القضايا الإنسانيّة ذات البعد العالميّ، لنقرأ:

«Restée debout, Lyyl se déhanche sur place, les pieds écartés.
Elle est bien dans le rythme. Cette sorte de musique lui fait
pourtant peur. Je l'ai vu le jour où j'ai passé un disque de
jazz à la maison».³

«بقيت ليبل واقفة، فبدأت تحركّ وركيها في مكانها، ووسّعت
رجليها قليلاً. اندمجت في الإيقاع بسرعة. برغم أنّ هذا النوع من

¹ DIB Souheil: «L'Aube Ismaël de Mohammed Dib entre une philosophie du langage et une inspiration illuminative», In «Le quotidien d'Oran», N° du .8/.4/1999.

² DIB Mohammed: L'Aube Ismaël. Éd Tassili, 1996, P31.

³ DIB Mohammed: Neiges de marbre. P138.

الموسيقى يخيفها. عرفت ذلك يوم وضعت في البيت قرصا
لموسيقى الجاز.^١

يحيل تصوير عالم الطفولة الحالم من خلال استحضار هذا النوع من الموسيقى
على مجموعته الشعريّة الموسومة بـ «الطفل الجاز» (*L'Enfant Jazz*) الصادرة سنة
١٩٩٨،* والتي كتبها محمّد ديب في أمريكا نتيجة تأثره بثقافة الزنوج فيها، فهو يعتقد —
حسب ما ورد في مقدّمة هذه المجموعة الشعريّة^٢ — أنّ الزنوج في الولايات المتّحدة
الأمريكيّة قد اخترعوا موسيقى «الجاز» تحديا للأسياد والمستشرقين، ويعتبر أنّ قرص
الشعر هو نوع من فعل وممارسة الحرية، مشبّها العزف الموسيقيّ بفعل الكتابة، فكما
تحرّر الموسيقى الإنسان في داخله، يُحرّر فعل الكتابة الكاتب من أغلاله وقيوده.

وقد دعا الكاتب من خلال هذه المجموعة الشعريّة إلى «تحرير الأدب من مادّيّة
الروح خاصّة، ومن كلّ المكبّلات والقيود عامّة، مطالبًا بان تسترجع الطفولة الإنسانيّة
دورها الأوّل»،^٣ فالموسيقى في هذه النصوص الشعريّة تمثّل صفاء القلب الإنسانيّ
ونقاءه، كما تمثّل العودة إلى عالم الطفولة الحالم حصنا منيعا ضدّ مظاهر القبح
البشريّ، فهي بمثابة بلسم شافٍ يضمّد كلّ الآلام الإنسانيّة.

كما شكّل هاجس صراع الأنا والآخر المستعر في كتابات محمّد ديب الإبداعية ظاهرة
لافتة؛ فهي قائمة على هذا الصّراع بدءًا من ثلاثيته الأولى «ثلاثية الجزائر» المواكبة لمرحلة
الثورة التحريريّة، مرورًا بتلك التي واكب صدورها مرحلة ما بعد الاستقلال؛ وصولًا إلى
رواية «هايل»، وكتاباته الشماليّة التي كانت علامة فارقة في مساره الإبداعيّ على جميع
المستويات من خلال تطرقها لموضوع الاغتراب والمذنب، وفيما يأتي أحاول إبراز مظاهر
الصّراع القائم بين الأنا والآخر من خلال كتابات محمّد ديب، وذلك من خلال ما يرصده
الجدول الآتي:

^١ محمّد ديب، تلوح من رهاج، ص ١٥٥.

* حاز محمّد ديب على جائزة ملازمي للشعر عن مجموعة «الطفل الجاز» الشعريّة.

^٢ Dib Mohammed: *L'enfant Jazz*. Ed La Différence, Paris, ١٩٩٨. P. ٩.

^٣ يُنظر: مريغني (عزّ الدين)، التنزعة الإنسانيّة في أدب الكاتب الجزائريّ محمّد ديب، متاح على الموقع:

تاريخ الزيارة: ٢٢/٠٨/٢٠١٤، ١٦، ٣٤ و ٣٤. www.sudaress.com/alsahafa/٨٢١٧

الآخر	الأنا	الصراع	العمل الإبداعي		
المستعمر	الأهالي		٠١	«ثلاثية الجزائر»	
			٠٢	«صيف إفريقي»	
المينوترات	السكان الأصليون		٠٣	«من يتزفر البحر»	
الأجنبية (المستعمر)	الحببية (الجزائر)		٠٤	«الرفض باتجاه الضفة المتوحشة»	
جزائر ما بعد الاستقلال	الجزائر المستعمرة		٠٥	«رقصة الملك»	
السلطة (البيروقراطية)	الفلاحين		٠٦	«إله ني الوحشية»	
			٠٧	«سير القنص»	
التجديد (المنفى)	التقليد (الوطن)		٠٨	«هايل»	
عالم الجنوب	عالم الشمال		٠٩	«ثلاثية الشمال»	
		١٠	«الأميرة الموريسية»		

جدول رقم ١: صراع الأنا والآخر في كتابات محمد ديب الروائية.

يصعب تحديد مفهوم للآخر بمعزل عن مفهوم الأنا أو الذات، وهذا راجع لكونهما متداخلين؛ إذ يُسهم كل واحد منهما في تكوين الآخر وتنميته، ف «بقدر ما ينضج مفهوم الذات وترتسم حدوده فإن مفهوم الآخر في الجهة المقابلة ينضج بالمقدار نفسه وترتسم حدوده»^١ أي إن الآخر هو «الكائن المختلف عن الذات، وهو مفهوم نسبي ومتحرك، ذلك أن الآخر لا يتحدد إلا بالقياس إلى نقطة مركزية هي الذات، وهذه النقطة المركزية ليست ثابتة بصورة مطلقة، فقد يتحدد الآخر بالقياس إليّ كفرد، أو إلى جماعة معينة»^٢ وعليه فإن الآخر مفهوم جمعي يتجاوز كونه مفهوماً فردياً، فالمجتمع يُشكل تصوّره عن الآخر انطلاقاً من تصوّره لذاته؛ لأن «الذات أو الأنا هي مركز شخصيتنا، وإنها لا تنمو ولا تفصح عن قدراتها إلا من خلال البيئة الاجتماعية، وأنّ الشّعور بالأنا لدينا

^١ محمد الخباز، صدره (للآخرني شعر التنبؤي) (نقر ثقافي)، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٢٢ بتصرّف.

^٢ المرجع نفسه، ص ٢٣.

لا يبرز دون أن يكون مصحوباً بذوات الآخرين^١، ما يُؤكّد التلازم الحاصل بين صورة الذات وصورة الآخر على المستويين الفردي والجمعي.

فرسم صورة الآخر يكون خاضعاً على الدوام لتلك المعايير الدلالية التي تحددها الثقافة التي تنتمي الذات إليها، وحينما تقوم الذات بتشكيل صورة للآخر فإن ما يتشكل لديها من صور لذاتها أو للآخر لا تكون دائماً وفي جميع الحالات نقيّة ومحدّدة، بل غالباً ما يختلط فيها الواقعيّ بالمثاليّ، وتتداخل فيها رؤيتها لحقيقة نفسها بما تريد إظهاره للآخر من صفات خاصّة، وقد تتشكّل صورة الآخر لديها من عناصر انتقائيّة هي ما تريد أن تثبتّها في ذهنها عن هذا الآخر، في حين تغيب عنها عناصر أخرى لا تراها أو لا تريد الاعتراف بها.^٢ أمّا صورة الآخر في الخطاب المتخيّل فتتشكّل بوصفها نسقا مترابطة من صور ودلالات وأفكار وأحكام مسبقة تُشكّلها كلّ جماعة استناداً إلى ثقافتها عن نفسها وعن الآخر.

يلحظ متتبّع مسار محرّوب الإبداعيّ أنّ «الأنا» في كتاباته قد تحوّلت من «أنا جماعيّة» ملتزمة بقضية الوطن، ومعبرة عن صوت الشعب الجزائريّ المقاوم، والصّامد ضدّ المستعمر، إلى «أنا نرويّة» تعبّر عن رؤية ذاتيّة تجاه نفسها أولاً، وتجاه كلّ ما يحيط بها في العالم الخارجيّ آخرًا، العالم بكلّ تجلّياته: الحياة، الموت، الطبيعة، الإنسان، الكون، الوجود، الحلم، الجنون، الاعتراب، المنفى... دون إغفال القضايا الوطنيّة والقوميّة أيضاً، مع التّركيز على بعدها الإنسانيّ خاصّة.

كما برز هاجس آخر في كتابات محرّوب بشكل جليّ، وهو هاجس البحث، كما يوضّحه الجدول الآتي:

المواضيع ذاتها	الرّوايات
البحث عن التحرّر <i>La Quête d'une libération</i>	«ثلاثيّة الجزائر»

^١ فتحي أبو العينين: صدرّة الزّرات وصدرة الآخر في الخطاب الرّوائي العربيّ (تحليل سدسيدرلجي لرواية «محاولة خروج»). ضمن كتاب: صدرّة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه. تحرير: الطاهر لبيب. ط ١، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت/ لبنان، ١٩٩٩، ص ٨١٢.

^٢ المرجع نفسه. ص ٨١٣.

البحث عن إجابة <i>La Quête d'une réponse</i>	« سير القنص »، « الركن باتجاه الضفة المتوجه شة »، « من الذي يتزفر البحر »، « هابيل »، « سطوح أرسول ».
البحث عن الذات (الهوية) <i>La Quête d'une Identité</i>	« نوم صولة »، « ثلوح من رخام »، « الأميرة المدرسية ».

جدول رقم ٢٠٢: هاجس البحث في كتابات محمد ويب الروائية.

تمحورت كتابات محمد ويب الروائية منذ ثلاثيته الأولى حول هاجس البحث الذي ظلّ حاضرًا في كل أعماله؛ حيث تركّز في كتاباته الأولى المنشورة في مرحلة ما قبل الاستقلال حول البحث عن إيجاد سبيل للتحرر من بطش المستعمر الذي أنهك خيرات البلاد، واستنفذ صبر العباد، ليتحوّل في المرحلة الموالية، وهي مرحلة ما بعد الاستقلال إلى حالة بحث عن إجابة للسؤال التي فرضها الوضع السائد في تلك الفترة نتيجة خرق توقّعات الجزائريين، وخيبة أملهم، ليغدو في الأخير بحثًا عن الهوية من خلال النخلي عن الالتزام، والانفتاح على أفق إبداعية مغايرة.

يحيل تواجد هذه الهواجس الإبداعية وغيرها* والتّحاور الحاصل بينها على «العلاقات التي تعقدتها نصوص الكاتب مع بعضها بعض الآخر»^١ إذ يكشف هذا التفاعل النصّي المسجّل عن أنّ محمد ويب قد تجاوز التجربة السابقة إلى كتابة أكثر انفتاحا على الخلفيات النصّية التي انطلق منها، وذلك من خلال «استلهاها أو معارضتها أو نقدها»^٢ لأنّ إعادة إدراج أفكار واردة في إنتاجه السابق، قد قام على الامتصاص والتذويب، وهذا ما يؤكّد أنّ تجربته ليست «تجربة سلبية مغلقة تنبع من خلفيّة نصّية محدّدة وحيدة»^٣ فهي تجربة غرضها نقض الأفكار السابقة وتطويرها، بإعادة شحن النصوص اللاحقة وإثرائها بمختلف الدلالات الجديدة.

يُقرّ محمد ويب، ويعترف في كتاب «شجرة الأتوال» بوجود جسور بين أعماله، لنقرأ:

* تتمّ معالجة هاجسي «الجنون»، و«النفى» في الفصل الرابع من البحث.

^١ محمد حسن حمّاد، تراخل النصوص في الرواية العربية - بحث في نماذج مختارة - (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٧، ص ٤٥.

^٢ المرجع نفسه، ص ٤٥.

^٣ المرجع نفسه، ص ٤٥.

«De l'un à l'autre de mes livres, des passerelles sont jetées, non d'une manière calculée mais comme la conséquence naturelle d'une manière de procéder, traverses qui relient chaque livre à un autre, nullement dans une succession logique, mais organique. Car ce n'est pas une suite romanesque, ou poétique, que je me suis efforcé de mettre sur pied, j'ai été tenté au contraire par l'aventure que constitue une exploration tous azimuts.»¹

«إنّ ما يربط كتاباً من كتبي وكتاباً آخر جسور تمتدّ بشكل طبيعي لا كإجراء محسوب له، هي عرى تصل كلّ كتاب بالآخر في توالٍ عضويّ غير منطقي. لم يكن هذا التوالي في الكتابة وليد إجهاد بل سعياً وراء المغامرة واستكشافاً متعدّد الاتجاهات. في هذه الملتاهة المخصوصة تمتدّ الخيوط وتتقاطع فتشتدّ وترتخي في ظهور وتوارٍ لتعاود شخصيات وأماكن الظهور، حيث تتوالد وضعيات ومواقف. هل يمكن الكلام عن تقدّم بالتراجع؟ أتساءل.»

وهذا ما يؤكّده سهيل ويب قائلاً إنّ: «الأعمال السبعة والثلاثين التي أنتجها محمّد ويب في مختلف الأجناس (رواية/ شعر/ قصص/ مسرحيات/ حكايات/ مقالات هي إذن محطات متعدّدة في عمل واحد لمشوار إبداعيّ يمتدّ على ما يزيد عن نصف قرن من الكتابة»² حيث اختزل مؤلّف «سيمورغ» كلّ ما أراد الكاتب قوله في أعماله السابقة، فهو ختام مشوار ذلك العمل المتكامل، وحصيلة قناعات محمّد ويب وهو أجسه، وخلاصة كلّ التناقضات التي عايشها.

فنصوص محمّد ويب الإبداعية شديدة الدّشابك، ما يجعل قراءة واحد منها منعزلاً ضرباً من المستحيل؛ لأنّها نصوص تقرأ بعضها بعضاً، وتؤوّل دلالات بعضها، فهي بحقّ فضاء لإعادة قراءة الذات. وهذا نموذج مثاليّ لكاتب يعترف أنّ كتاباته السابقة يمكن أن يطالها الانتقاد من منطلق إيمانه بأنّ التجربة الإبداعية كيان متفاعل ومتداخل،

¹ DIB Mohammed: *L'arbre à dire*, p ٢٠٧, ٢٠٨.

² DIB Souheil: «*Le devoir d'écriture*», In «*Le quotidien d'Oran*», P ١٢.

الفصل الأول: _____ النَّجْرِب فِي الكُتَابَة الإِبْدَاعِيَّة عِنْد مُحَمَّد دِيب

يَمَكُن بَعْد مَدَّةٍ مِّنَ الزَّمَنِ أَنْ يَعِيدَ الْكَاتِبُ إِبْدَاعَهُ الْقَدِيمَ بِرُؤْيَا حَدَائِقِيَّةٍ قَادِرَةً عَلَى الْكَشْفِ عَن كَثِيرٍ مِّنَ الْخُبَايَا وَالْأَسْرَارِ الَّتِي لَمْ تَتَّضِحْ فِي الْكُتَابَاتِ السَّابِقَةِ، أَوْ كَانَتْ غَامِضَةً تَحْتَاجُ إِلَى مَزِيدٍ مِّنَ الْوَضُوحِ.



الفصل الثاني: استراتيجية السرد في ثلاثية الشمال

المبحث الأول: تقنية سرد أحداث ثلاثية الشمال.

المبحث الثاني: آليات التناص.

المبحث الثالث: الكتابة الرمزية بين التكثيف وتجاوز امتخيل.

المبحث الرابع: شعرية اللغة الروائية.



اعتمد محمّد رويب في إنجاز الروايات الثلاث المشكّلة لـ«ثلاثيّة الشّمَال» على كتابة تتكّى على أبعاد خياليّة جديدة، وأكثر تعقيدا، تندرج ضمن ما يُعرف بالكتابة الرّمزيّة القائمة على التّكثيف، حينما يقترح على قرّائه كتابة يتجاوز فيها المتخيّل الواقع الحكائيّ، أين تبدو المذاهب الأسطوريّة، والتراثيّة أكثر وضوحا.

أراد محمّد رويب في ثلاثيته هذه أن يوجّه منظوره تجاه القضايا الإنسانيّة، ليُعبّر بعمق عن نفسية هذا الإنسان الذي يبحث عن ذاته وسط عالم مزيف، من خلال التّقيب في جذوره التاريخيّة، والتراثيّة والأسطوريّة، وبهذا يكون قد تخلى عن مشروعه الاجتماعيّ الذي طرحه في رواياته السّابقة؛ حيث تحوّل هذا المشروع حسب ما تراه نجاه خرة إلى نزعة إنسانيّة مثاليّة تتعلّق بالإنسان،^١ وتصور بحقّ المشاكل التي يعاني منها الإنسان المعاصر، والصّراعات التي يتخبّط فيها.

عبّر محمّد رويب من خلال كتاباته الروائيّة الجديدة عن رؤية جديدة للعالم تختلف تماما عن تلك الرواية الجديدة* التي ظهرت في فرنسا، والتي كانت أهدافها شكلازيّة. هذا وإن كان محمّد رويب في هذه الروايات قد باعد بين العالم الخياليّ الذي صورّه فيها، وبين الواقع الاجتماعيّ التاريخيّ الذي استخدمه كمرجعيّة أو نقطة انطلاق فحسب.

ويُعدّ المظهر المتعلّق باللّغة أبرز مظاهر الكتابة الروائيّة في «ثلاثيّة الشّمَال»، فكما هو معروف أنّ الكاتب قد تلقى تكوينه في مدرسة فرنسيّة، لذلك فلا يمكنه تجنّب استخدام لغة المستعمر؛ حيث يُصرّح قائلاً في كتاب «شجرة الأتوال»:

«Le français est devenu ma langue adoptive. Mai, écrivant ou parlant, je sens mon français manœuvré, manipulé d'une façon indéfinissable par la langue maternelle. Est-ce une infirmité? Pour un écrivain, ça me semble un atout»

^١ يُنظر: يوسف الأطرش، (المنظور الروائيّ عن محمّد رويب. ص ٢٢٢.

* يتخذ مفهوم الرواية الجديدة في كتابات محمّد رويب الروائيّة مدولا مغايرًا تماما للاتجاه الفنيّ الذي تبلور في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين بفرنسا باسم (*Le nouveau roman*)، والرّافض للرواية التّقليديّة، حيث يعدّ التّخلي عن السارد العليم بكلّ شيء، والشخصيّة، والحبكة، فضلا عن تكسير البنية الخطيّة، واللّجوء إلى الكتابة الشذريّة أبرز محدّدات هذا التّيار. يُنظر: إدريس الخضراوي: (الرواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار. ط ١، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة/ مصر، ص ٢٢.

supplémentaire, si tant est qu'il parvienne à faire sonner les deux idiomes en sympathie.^١

«تبدتني اللغة الفرنسية، لكن حينما أكتب أو أتكلّم أحسّ أنّ
فرنسيّتي مُقادة تُسيّرهما لغتي الأمّ بشكل مبهم. هل هي عاهة؟
أنا - ككاتب - أعتبرها مكسبًا إضافيًا طالما استطاعت أن تجعل
اللّسانين متناغمين».

هذه اللّغة التي كانت فيما بعد السّلاح المستخدم في حربه ضدّ الأخير، خاصّة
وأنّ اللّغة العربيّة كانت مغيبّة تماما، فيما أنّه لم يتمكّن من الكتابة باللّغة العربيّة، فقد
وجد نفسه مضطرا للتّفكير بلغته الأمّ، والكتابة بلغة الآخر.

وهذا ما أشار إليه في تصريحه لصحيفة «العالم» (*Le Monde*) الفرنسيّة عندما
وضّح بأنّه يستحضر صورة الذهنيّة من خلال لغته الأمّ (العربية العامية أو الدارجة)،
وأنّه يمكن اعتبار اللّغة الفرنسيّة مجرد لغة خارجيّة؛ لأنّه تمكّن من خلق لغة خاصّة به
ككاتب في لغته الفرنسيّة المكتسبة؛ حيث يرى محمّد ويب «أنّ الأمر طبيعيّ جدا ولا
يؤدّي إلى التّعجب والاندعاش، فالكتابة بلغة أخرى غير اللّغة الأمّ يقارب المصيبة ولكنّه
أمر واقع، ولهذا لا تغيب العربيّة مطلقا في أعماله»^٢ ففي ظلّ هذا الانتقال المفروض،
والأخذ والردّ بين منبوعين لغويين، ينهل محمّد ويب من مصدر فرنسيّ ينفّث على
منظومة تشكّل أسلوب التّفكير العربيّ، مبرهنا بذلك أنّ الدّقافة الفرنسيّة فشلت أمام
هيمنة البيئّة العربيّة والتراث الجزائريّ؛ حيث يلمح متصفّح كتاباته أنّ روح اللّغة العربيّة
المتخفيّة تقبح، وتسري في ثنايا هذه النّصوص، وهذا هو مكنن نجاح هذه الأعمال
الإبداعية وتفردّها.

^١ DiB Mohammed: *L'arbre à dire*, p ٦٩.

^٢ أمّ الخير جبور، الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة. ص ٦٦.

المبحث الأول: تقنية سرد أحداث الثلثيّة:

تُعدّ نصوص «ثلثيّة الشمال» من روايات الكاتب الغامضة التي يجد القارئ صعوبة في فكّ شفراتها، فهي تدخل في مساحة الرّمز؛ لأنّها تعالج فكرة التناقض والتّعارض من أوسع أبوابه، وتبيّن مجموعة من الأشياء، والقيم، والحالات المتشابكة في سياق خلطة خارجة عن المألوف تحمل سمات الواقع المعيش، واملتخيل في آن واحد؛ إذ تُصوّر رواية «سطوح أرسول» الجزء الأوّل من «ثلثيّة الشمال» قصّة رجل ذي أصول مغاربيّة تائه في بلد شماليّ بعيد، يسعى جاهداً لإيجاد معاملة في عالم تتوارى فيه كلّ دلالات العربي وتتخفى.

عادة ما تُفصح الكلمات الأولى التي تُستهل بها الأعمال الإبداعية والروائيّة بخاصّة بكلّ شيء، وهذا شأن روايتي «سطوح أرسول»، و«نوم حواء»، اللتان استهلّتا بجملتين مفتاحيتين تختصران أهمّ ما في العملين الإبداعيين. ففي الجزء الأوّل من «ثلثيّة الشمال» يُحدّر محمّد ريب قراءه من الصّفحة الأولى، ويخبرهم بان لا ينتظروا حكاية تُقرأ، أو تُفهم، فهو يتساءل عن الحكاية التي سيرويها، وكيف في قوله:

«Et je pose et repose la même question : que s'est-il passé ?
Que s'est-il passé qui se laisserait raconter, qui se puisse
dire ?»^١

«فاطرح على نفسي السّؤال وأعيد طرحه: ماذا حدث؟ ما الذي

حدث كي يستوجب القصّ، ويُمكن قوله؟»^٢

فرواية «سطوح أرسول» تُستهل بالجملة الآتية:

«Je suis revenu»^٣

«ها قد رجعت»^٤

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. Ed La Différence, Paris, P. ٧.

^٢ محمّد ديب: سطوح أرسول. ص ٩.

^٣ Ibid. P. ٧.

^٤ المصدر نفسه. ص ٩.

يعتقد القارئ للوهلة الأولى أنه سيجد تطوراً للأحداث المسرودة، بعد رجوع الكاتب الطوعي للكتابة الروائية، لكنه يتفاجأ بغياب السرد. وهنا يجد القارئ نفسه متواطئاً مع الكاتب من خلال مشاركته لمشاعر الضيق، والانزعاج، وحالة الريب والشك التي يُعايشها «عاير» السارد / الشخصية الرئيسية. كما تُمثل عودة «عاير» إلى مدينة «جارجر» المتكررة في نهاية النص الروائي، تضحية ماساوية من طرف السارد أين يكون الضياع، وفقدان كل معالم الأشياء المحيطة به، ومعانيها؛ لأن:

«Dans un roman, les événements n'arrivent que grâce à l'écriture et non à l'auteur, mais en même temps c'est comme si la vie les avait prévus, et qu'ils arrivent pour entrer dans le récit et que cela seul est juste et les justifie. Ecrire dans la continuité, de proche en proche, en faisant confiance à la mémoire en ce qui précède pour ce qui suit, se poursuit»^١.

«الأحداث لا تقع في الرواية إلا نتيجة الكتابة لا بعين الكاتب أو بذاته، لكن الحياة أوجدتها، ويستطيعان الدخول في السرد بحق. الكتابة في الاستمرارية، الأقرب فالأقرب بالوثوق في الذاكرة، في السابق، فيما يستمر».

لا يملك محرويب شيئاً يقوله أو يحكيه، حيث يكون هدف الأحداث، وسيورتها منقاداً إلى الملائنهاية، ف:

«L'écriture est une forme de saisie du monde»^٢.

«الكتابة هي عبارة عن النقاط للعالم». وهذا ما يؤكد مسار الكاتب الإبداعي الذي اعتمد في هذه المرحلة بالذات على منحى يعطي أهمية بالغة للشكل الروائي على حساب سرد الأحداث مبتعداً بذلك عن تقاليد البنيوية.

^١ DIB Mohammed: *L'arbre à dire*. p ١٨.

^٢ DIB Mohammed: *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. p ٥٣.

فالكتابة لا تمنح القارئ أيّ جديد، ولا تؤكّد شيئاً، وحدها المشاهد السردية المستقلة في نصّ محمّد ويب الروائيّ هذا، تُعطي شذرات، وتمنح من خلال متابعة مسار الشخصيات الروائية إمكانيّة معاينة أحداث جديدة.

ليُصبح النصّ بذلك مكاناً للاستثمار، وهنا يتساءل القارئ عن حقيقة اللّغة؛ حيث تغدو عملية التسمية/ الاصطلاح في مركز الكتابة، والرواية تتحوّل بذلك إلى فضاء: «للتساؤلات، أو للنداء الذي لا يتلقى أيّ إجابة»^١.

ف «أرسول» المدينة المجهولة، المنغلقة تدفع «عاير» دائماً إلى طرح الأسئلة، ومعاودة طرحها؛ لأنّه لن يجد لها إجابة، ليصل: «إلى لا شيء»، لكن تساؤلات فقط.^٢ لكن غياب الحكاية المسرودة لا يُقصي نهائيّاً حضور الدّفس السردية الأدنى الذي يضمن استمرارية الرواية.

فكتابة هذه الرواية قائمة على الألم والماساة، والمرتبطة بالسرد، في علاقته بالمرافعة السردية، فهي:

«(L'écriture) a un pouvoir de désignation qui s'étend bien au-delà de toute situation déterminée ; elle ouvre véritablement un monde.»^٣

«تحمل سلطة التّعيين، وتتخطى كلّ حالة بعينها، إنّها بحق توسّع العالم.»

يلحظ القارئ كذلك أنّ نصوص «ثلاثية الشمال» خاضعة لـ «التبئير (الصفر) (Focalisation Zéro)»؛^٤ حيث يظهر جلياً أنّ السارد يعلم أكثر من أيّ شخصيّة من الشخصيات الروائية، التي يقتصر دورها على كونها مجرد شاهد، فهي تُقدّم الدّقد الذي يظهر في شكل تساؤلات.

^١ BONN Charles: *Lectures présent de M. Dib. Enal. Alger, ١٩٦٨. P٧٦.*

^٢ *Ibid.* P٧٧.

^٣ *DIB Mohammed: L'arbre à dire. p ١٧.*

^٤ مصطفى منصورى، *سرويات جيرار جنيت في النقر العربي (الحريث)*. ط١، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، ٢٠١٥، ص

وهكذا فإن «عاير» يختار مكانًا استراتيجيًا في مدينة «جارجر»، حتى يستخدمه مرصداً يراقب من خلاله ما يحدث به، وقد وقع اختياره على غرفة الفندق التي تحولت إلى نافذة منفتحة على المدينة اللغز.

ومن الواضح أن السرد يأتي في المرتبة الثانية مقارنة بهم، أو انشغال تسمية الأشياء المحيطة به في العالم.

وهنا يبدو أن مشاهد النص السردية المتمظهرة في هذا النص الروائي تتأسس كلها على هاجس البحث عن التسمية. ناهيك عن الفشل في إيجاد تسمية ملائمة لما يشاهده حوله، والذي أدّى لا محالة إلى استحالة سرد الأحداث (السرد الروائي).

يقف القارئ الساذج حائراً بين وجود أحداث مسرودة من عدمه، وبين كون الكاتب يسرد حكاية أو لا، وهذا ما خلق، وولّد مغامرة ظهرت، وبرزت جلياً من خلال هذا النص الروائي كعلامة على الانتهاء إلى مكان مرتبط بالأحلام، الأخير الذي يحيل القارئ على الهوية الضائعة («أرسول» وقدراتها) بكل ما فيها، ويدفعه للتساؤل حائراً: هل تكون الكتابة كيانا له وظيفة إنتاج النص؟ وهذا ما ينفيه محمّرويب في تصريحه:

«Non, certes on vient à l'écriture avec le désir, inconscient de créer un espace de liberté dans l'espace imposé à tous des contraintes. On y vient aussi, et toujours avec ses propres références.»¹

«لا بالطبع، نقدم إلى الكتابة برغبة لا شعورية لخلق فضاء الحرية في فضاء فرضت فيه قيود. نقدم إليها أيضا بمرجعياتنا الخاصة». فسرد حكاية منطقية أمر مستحيل، وهذا ما يذبّه إليه الكاتب من خلال تحذيره للقراء في الصفحة الأولى من الرواية؛ لأنّ هذه الرواية — في الحقيقة — تقوده إلى التفكير في سحر اللغة؛ لأنّ جوهر هذا العمل الروائي هو اللغة ذاتها، وهذا ما يُبرّر غياب المرجع الدائم؛ لأنّه يفضي إلى تعذر، أو استحالة العودة إلى الموضوعات المهتلكة، أو المطروقة في الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية، والتي عجزت عن تفعيل، أو الوصول إلى أعماق اللغة.

¹ DIB Mohammed: *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. p ٦١.

ما يجعل أى قارئ يبحث دائماً عن كرم آت من خارج النص؛ لىتم اتخاذه مرجعاً لفق شفرات هذه النصوص المنغلقة والعصىة على الفهم بالعودة إلى الكاتب، وعوامه للئساؤل عن ماساة الكتابة لده، فهو الذى صرح فى كتاب «لاىزا» قائلاً:

«L'exercice de l'écriture ne m'a jamais rapporté qu'insatisfactions, mécomptes, dépits, tant sur le plan de la forme que sur celui de fond: ce que je n'ai eu de cesse de vouloir rattraper, compenser, par de nouvelles écritures, et cela, pour finalement aboutir, au même résultat».^١

«لم تمنحنى تجربة الكتابة سوى عدم الرضا والخيبة والكرب سواء على مستوى الشكل أو فىما يتعلّق بالعمق؛ الأمر الذى لم أتوقّف للحظة عن محاولة تداركه وتعويضه بكتابات جديدة، كى أصل فى الأخرى إلى نفس النتيجة...».^٢

أمّا رواية «نوم هؤالء» الجزء الثانى من «ثلاثىة الشمال» هى محاولة استكشاف الجوانب الروحىة التى طامأ شغلت بال الكاتب وأقلقتة، وتاخذ شكلاً فى هذا النص الروائى من تسجيل عدد من الإحالات الصوفىة. تبرز من خلال جزء الثلاثىة هذا الأهمىة التى يولىها محرر وب للرموز، وهذا ما يؤكده إقراره:

«J'interprète tous les signes de la journée. J'essaie d'abord de les sérier, de faire la part entre ceux qui me seront favorables- et les autres. Je ne reconnais bien, à vrai dire, et ne retiens que les mauvais. Quelquefois j'interroge les arbres, ou les fenêtres du voisinage: viendra-t-il, ne viendra-t-il pas?».^٣

«أفسر جميع علامات النهار. بدءاً، أحاول تصنىفها عبر سلاسل أمىز بىن تلك التى قد تكون فى صالحى. ثم الأخرى فى حقىة

^١ DIB Mohammed: *Laëzza*. P ١٠٩.

^٢ محمد دىب: لاىزا. ص ١١٦.

^٣ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. Ed La Différence, Paris, P ٩٠.

الأمر، لا أتعرف جيداً ولا أحتفظ إلا بالسببىة منها. أحياناً، أسأل

الأشجار، أو نوافذ الجيران: هل سياتى، أو لن ياتى؟^١

اعتمد محمروب فى كتابة رواية «نوم حرء» على كتابة تناسس على أبعاد تخيلىة

جديدة أكثر تعقيداً، فهو يعرض كتابة رمزىة تنكئ على الخموض من جهة، حيث يجد

القارئ نفسه ماخوذاً بساردين يضطلعان بمهمة سرد الأحداث، «صلى» و«فاينة» اللذان

عمداً من خلال تقابل حواريهما الداخلىين على ضمان سير الأحداث الروائىة، ودفعها

تجاه رؤىة تناسس تحديداً على الرؤى والأحلام:

«J'ai en tout à l'heure, entre veille et sommeil, deux visions.

Celle d'un jardin d'abord, que je savais m'appartenir. J'y musardais lorsqu'un monstre semblable à une auto broyée dans un accident s'y est engouffré. Bien évidemment, je n'ai pas été de force à m'opposer à pareille invasion. Le jardin lui-même était curieux. Il ne s'étendait pas en surface.»^٢

«قبل قليل، فى لحظة غفوة خفيفة، أبصرت رؤيتين. رؤىة حديقة

أولاً، واللى عرفت أنها ملكى. كنت أتجول بداخلها عندما داهمنى

وحش أشبه بسيارة مسحوقة فى حادث. بالطبع، لم تكن لى

القوة لمواجهة مثل هذا الغزو. بدت الحديقة نفسها غريبة. لم تكن

تمتد عبر مساحتها.»^٣

يبنى هذا المقطع المسرود من قبل «فاينة» على الرؤى، فسيرورة الأحداث تتابع

من خلال اكتشاف هذا الفضاء الخيالى، فالصور اللتى يعرضها هذا المقطع تؤكد قيمة

الرمز الذى يطغى على اللغة الروائىة.

تتشكل هذه الرواية من قسمين، تتولى «فاينة» مهمة سرد أحداث الجزء الأول

الموسوم بـ «أنا (المسماة فاينة) (moi qui ai nom Faïna)؛ حيث يتعرف القارئ على حالة

^١ محمد ديب؛ غفوة حرء. ص ٩٤.

^٢ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢٢.

^٣ المصدر نفسه. ص ٢٤.

امراة تنشطر بين حياتين، فهى حائرة بين مواصلة العيش مع زوجها وابنها، أو الالتحاق بحبيبها الغريب الذى لا ينتمى مطلقا لبلدها وثقافتها، إنه مغترب ذو أصول تحتقرها عائلتها، تعيش حياة معقدة، وممزقة جعلتها تغرق يوما بعد يوم فى حالة من الجنون والغياب، حتى غدا التّعرف على نفسها، وعلى الآخرين ضرباً من المستحيل.

أما القسم الآخر الموسوم بـ «أنا (المسمى صلح)» (*moi qui ai nom Solhi*) فتضطلع شخصية «صلح» الرجالية بمهمة سرد الأحداث التي تدور كلها حول «ناينة»، حيث يرى المرأة التي طالما أحبها بصدد التحوّل، فيعمد إلى مساعدتها حتى تتجاوز العقبات التي تعترض طريقها، وياخذ بيدها حتى تستعيد رُشدها من خلال اتّخاذها لقرار الفرار من العالم المتحضّر، والالتحاق بعالم الطبيعة المتوحّش، عالم الغابة، والدّئاب، أين يتحقّق شفاء «ناينة».

باختصار فإنّ هذه الرواية قصة مواجهة امرأة لقدرها، واعتراضها لمشيدته، فلم تجد ملاذاً إلاّ في عالم الجنون، امرأة شمالية متزوّجة، وأمّ لطفل، لكّذا مغرمة بأخر مغاربيّ.

قصة تنخلق على عزلة وغربة الحبيين، اللذين تفصل بينهما الغابات والمسافات، وعدم الدّفاهم. رواية تحكي قصة الحبّ المجنون الذي جمع «ناينة» بـ «صلح» الجببيين اللذين انفصلا؛ لأنّها قرّرت الرجوع إلى بلدها من أجل وضع مولودها من «أوليغ». في بلد البرد، بعيدا عن «صلح»، تغرق «ناينة» في غياهب الجنون نتيجة الصّراع الذي يستعر بداخلها، لينتهي بها المطاف إلى المكوث بمشفى الأمراض العقلية، وعقب خروجها، ترجع إلى فرنسا، أين تلتقي بـ «صلح» الذي ينتظرها، ويعمل جاهداً حتى تتصالح مع ذاتها أولاً، ومع الآخرين، والمحيط من حولها آخرًا.

كما تطرّق محمّرويب في رواية «ثلوج من رخام» الجزء الثالث والأخير من الثلاثية إلى قضية الرّواج المختلط، والتقاء ثقافتين متعاكستين من جهة، ليكون الناتج ممثلاً في الطّفّل الآتي من ارتباطهما، والذي يتألف رصيده المعرفي من عصارة ثقافتي الشمال والجنوب المتصارعتين من جهة أخرى.

تروي أحداث هذه الرواية قصة أب يفقد ابنته، حكاية تصطنع المستحيل من أجل إعادة إحياء الذكريات، فهو يعتمد إلى خلق الحضور من الغياب. يلحظ القارئ أن السارد / «برهان» حريص كل الحرص على إثبات حبه لابنته في محاولة منه للتأكيد على حقه فيها؛ إذ نجده يقصي كل قارئ محتمل، ويختار متلقٍ آخر مقصود بوجه كلامه إليه؛ حيث يبدو السرد ك لحظة تواطؤ أدبي تجمع بين السارد، وابنته، لنقرأ:

«*Mieux vaut que je m'adresse à toi, ma Lyy, pour ce que j'aimerais que tu saches, non pas tout de suite : un jour. A propos d'îles, qui encore. D'une île.*»^١

«من الأفضل أن أتوجه إليك مباشرة، ليدلّيتي، بسبب الأشياء الكثيرة التي أودّ أن أبوحها لك، ولكن ليس الآن: ربّما ذات يوم. ما تعلق بالجزر، نعم، وزيادة، بجزيرة بعينها»^٢.

يبدو جلياً أن الرّابط الجامع بين «روسيا»، وابنتها قائم على السلب والمصادرة؛ ليجد السارد نفسه في مواجهة سعي الأمّ الدّوّوب لمحاولة حرمانه من حقوقه الأبوية من خلال اعتمادها على النّظام الأمومي الذي تقرّ به تشريعات بلدها:

«*Je l'aime, moi, je n'agirai pas comme Roussia, je ne la lui enleverai pas. Jamais.*»^٣

«أنا أحبّها ولن أتصرّف مثل روسيا، سوف لن أبعدها عنها، لن أخطفها. أبداً»^٤.

يُعرب عن عدم رغبته في الاحتفاظ ب «ليل»، وسرقتها، ويرفض الاقتتال عليها؛ لأنّه يعتبر ذلك إهانة لها، وانتقاصاً من حقّها وقيمتها.

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. Ed La Différence, Paris, P ٧٧.

^٢ محمد ديب، تلوج من رخام، ص ٨٣.

^٣ Ibid. P ١٥٠.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٦٩.

وتبقى الصغيرة «ليبيل» الشخص الوحيد القادر على تضميد جراح والده، فهي سبيل الوصل الوحيد، من خلال سعيها الحثيث لإيجاد والدها، وإمضاء أكبر وقت معه. يشعر القارئ عقب انتهاء قراءة هذا الجزء بطعم المرارة، والحزن، لأنّ هذا العمل يחדش أعماق الإنسان، ويلامس أكثر المناطق حساسية بداخله. وهذا ما يؤكّد أنّ كتابات محمّد ربيب الشماليّة تندرج ضمن الأدب العالمي الذي يعالج القضايا الإنسانية في بعدها الكوني، دون أن يلغي انتماءه لهوية وقومية كاتبه، وبصرف النظر عن اللّغة التي كُتبت بها، قبل أن يُصدّف في خانة الأدب المغربي المكتوب باللّغة الأجنبيّة.

المبحث الثاني: أليات الناص:

عرف مفهوم «النصاص» الوجود مضمونا ودلالة في وقت متقدّم حينما «أنتجه السيميائي الروسي باختين»^١ (Mikhail Bakhtin) (١٨٩٥-١٩٧٥) في نهاية العشرينيات من القرن الماضي، باسم «حوارية (النصوص)»^٢ (Dialogisme)، أو «التعرو (الواري بين الأصوات)» أو «البوليفونية» (Polyphonique).

لكن يعود الفضل في صياغة مصطلح «النصاص» (Intertextualité) إلى جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) التي ترى بانّ «النصاص» هو «حركية نصية»^٣، وحددت مفهومه في كتابها «سيميوتيك» (Séméiotiké) الصادر سنة ١٩٦٩م، ف«النصاص» حسبها هو «تبادل حاصل بين النصوص، فالنص مركّب ومكان للتبادل المستمر بين أجزاء توزّعها الكتابة لتشكيل أو خلق نص جديد، انطلاقاً من نصوص أخرى قد تكون خارجية أو مفكّكة أو منكرة أو مسترجعة»^٤. في حين استبدل جيرار جنيت (Gérard Genette) مصطلح «النصاص» بمصطلح «المتعاليات (النصية)» (Transtextualité)، أو «المتعالي (النصي)» (Transcendance textuelle du texte) حينما قدّم تعديلاً شاملاً لآرائه السابقة من خلال كتاب «طروس»* (Palimpsestes) الصادر سنة ١٩٨٢م، وعرفه بأنه: «كلّ ما يجعل نصاً يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني»^٥. وتجلّى «المتعاليات (النصية)»** في خمسة أنماط يكون النصاص جزءاً منها.

ويؤكد جيرار جنيت أنّ النصّ يندر أن يرد مستقلاً بذاته ومنغلقاً عليها، لا يتداخل على نحو ما مع ملفوظات أخرى، فمنها ما يُحيط به إحاطة في متن النصّ نفسه، ومنها

^١ GREIMAS Algirdas Julien, COURTES Joseph: *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage*, Hachette livre, Paris, ١٩٩٣, p ١٩٤.

^٢ رشيد بن مالك: *تأريخ مصطلحات التحليل السيميائي*، (د.ط)، دار الحكمة، الجزائر، (د.ت)، ص ٩٢.

^٣ PLEGAY-GROS Nathalie: *introduction à l'intertextualité*, éd: Nathan/VUEF, Paris, ٢٠٠٢, p ١٠.

^٤ *Ibid.* p ١٠, ١١.

* طروس أو أطراس، جمع مفردة طرس؛ وهو الصّحيفة التي محبت ثمّ كُتبت عليها.

^٥ سعيد يقطين: (افتتاح النصّ الروائي - النصّ والسيان - ط ٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ٢٠٠٦، ص ٩٦. ** «المتعاليات (النصية)» تتعالق النصوص بعضها ببعض، وتتقاطع عبر خمسة أشكال نصية، هي: «النصية» (Intertextualité)، «التوازي (النصي)» (Paratextualité)، «المتانصية» (Métatextualité)، «النصية (الجامعة)» (Architextualité)، «النصية (المتفرعة)» (Hypertextualité).

ما يكون واقعا خارج المتن النصي، لكنه رغم ذلك يتكلم عنه، ويتعلق معه بطريقة أو باخرى، وهذا ما يتوافق مع ما ورد في قاموس «السمياء» لـ (الجرير) جولييان غريماس (A. J. Greimas) (١٩٩٢-١٩١٧)، وجوزيف كورتيس (J. Courtes) من أن «العمل الفني لا يُخلق انطلاقا من رؤية الفنان، بل يُخلق انطلاقا من أعمال أخرى، قد سمحت بالإدراك الأفضل للظاهرة التناصية»^١ حيث ينشأ التناص في إطار التقارب الموضوعاتي، لأنّ الكتاب يعملون دائما على المواضيع ذاتها، نحو: الموت، والحب، والوجود، والأحلام، والجنون، والاعتراب، والمنفى... وما إلى ذلك، وهذا التكرار الموضوعاتي يولّد التناص، وهو أمر واضح؛ لأنه لا يمكن لأي نص أن يتجنّب المواجهة مع نصوص أخرى. وبما أن النص الروائي يظلّ منفتحا باستمرار، ومتجددا على الدوام، يحاول البحث سبر أغوار روايات «ثلاثية الشمال» من منظور التحليل التناصي.

١. التناص الديني:

أحاول استقصاء هذه الظاهرة في كتابات محمد ويب من خلال «ثلاثية الشمال»، حيث يظهر جليا أنّ الكاتب كان حريصا على توظيف العنصر الديني في متون رواياته. ورد التناص الديني خاصة مع ما ورد في الموروث الديني الإسلامي في القرآن الكريم بوصفه مصدرا من مصادر الموروث الأساسية، الذي يهتدي المسلم بهديه، فهو يمثل بفضل فصاحته وبلاغته التي تحدّى بها (الله) فكّك فصحاء العرب وبلغاءها، نصّا مقدّسا، ومصدرا إعجازيا أحدث ثورة فنيّة على معظم التعبيرات التي ابتدعها الكتاب شعرا ونثرا، وقد تجلّى هذا التناص القرآني على مستويين، مثلهما:

﴿ تناص شكلي مع القرآن الكريم؛ وهو حاضر على مستوى (...) الجملة والآية،^٢ مبرزًا مكانة القرآن الكريم في نسيج «ثلاثية الشمال»، وذلك ما نلمسه من خلال التآلف الحاصل بين لغة القرآن ممثلة بالآيات المقتبسة، ولغة الرواية، والانسجام بين الموضوع الروائي، ومعادله المضمون القرآني، حيث أضفى الحضور اللافت للنص القرآني في

^١ GREIMAS Algirdas Julien, COURTES Joseph: *Sémiotique, Dictionnaire Raisoné de la Théorie du langage*, p ١٩٤.

^٢ عبد الكريم المساوي، (البنيات الرزالية في شعر أمل ونقل. ط ١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، ١٩٩٤، ص ١٤٤.

«ثلاايية الشمال» نوحا من القداسة على متون الروايات الثلاثة مقابل الخطاب الروائي المكتوب باللغة الفرنسية؛ إذ يلحظ المتلقي أن العبارات المحيلة على القرآن الكريم قد كتبت بحرف طباعي مائل مختلف عن الخط الذي دُون به باقي المتن.

الروايات	
رواية «سطوح أرسول»	
«Par les cavales haletantes, par les cavales bondissantes, par les cavales... du matin... et les empreintes de leurs sabots... en vérité l'homme est ingrat envers... et il en porte témoignage ne sait pas qu'à l'heure les tombes vomiront leurs entrailles et les cœurs leurs secrets...» ¹	
(الآيات القرآنية)	﴿وَالْعَدِيَّتِ صَبْحًا ۝۱ فَالْمُورِيَّتِ قَدْحًا ۝۲ فَالْمَغِيرَاتِ صَبْحًا ۝۳ فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا ۝۴ فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا ۝۵﴾ إِنَّ الْإِنْسَانَ لِرَبِّهِ لَكَنُودٌ ۝۱ وَإِنَّهُ عَلَىٰ ذَٰلِكَ لَشَهِيدٌ ۝۷ وَإِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ ۝۸ أَفَلَا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ ۝۱ وَحُصِّلَ مَا فِي الصُّدُورِ ۝۱۰ إِنَّ رَبَّهُم بِمَا يَوْمِيذٍ لَّخَبِيرٌ ۝۱۱﴾ [سورة العاويات، الآيات: ١-١١].
	«... et il en porte témoignage.» ²
	﴿وَإِنَّهُ عَلَىٰ ذَٰلِكَ لَشَهِيدٌ ۝۷﴾ [سورة العاويات، الآية: ٧].
	«et il ne sait pas qu'à l'heure où les tombes vomiront leurs entrailles...» ³
	﴿أَفَلَا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ ۝۱﴾ [سورة العاويات، الآية: ٩].
رواية «نوم حواء»	
«Nomme-la dans l'écriture Marie, alors qu'elle s'isolait des siens quelque part à l'est, puis tendait autour d'eux un voile, sur quoi nous lui envoyions notre esprit sous une apparence humaine sans défaut.» ⁴	
(الآيات القرآنية)	﴿وَأَذْكُرُ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْفِيًّا ۝۱۱ فَأَتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا ۝۱۲﴾ [سورة مريم، الآيتان: ١٦ و١٧].
	«N'as-tu pas regardé comme ton dieu étend l'ombre ? S'il le voulait, elle restait à demeure. Nous avons commis le soleil pour preuve...» ⁵

¹ DTB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ١٧٨.

² Ibid. P ٢١١.

³ Ibid. P ١٧٨, ١٩٢, ١٩٣, ١٩٧, ٢٠٥.

⁴ DTB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢١١, ٢١٢.

⁵ Ibid. P ١٩٩.

<p>﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا ﴿٤٥﴾ ﴾</p> <p>[سورة الفرقان، الآية: ٤٥].</p>	
<p>رواية «ثلوج من رخام»</p>	
<p>«<i>Nous avons fait de la nuit et du jour deux Signes ; nous avons rendu sombre le Signe de la nuit, claire le Signe du jour.</i>»^١</p>	<p>الآيات القرآنية</p>
<p>﴿ وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ آيَاتٍ فَحَوْنًا آيَةَ اللَّيْلِ وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً ﴾. [سورة الاسراء، الآية: ١٢].</p>	

الجدول رقم ٠٣: الآيات القرآنية الواردة في «ثلاثية الشمال»

يلحظ القارئ من خلال الجدول السابق أن محمّرويب قد هدف من استلھام الآيتين ٧ و٩ من سورة العاويّات إلى إثراء نصّ «سطوح (رسول) السردية»، وشحنه بدلالات خفية، وهذا ما تُعلّق عليه نجاة خيرة قائلة: «يُحسّ عايد في داخله مثل موجة عارمة، فالقرآن الكريم الذي يُحرّك بدنه وذاكرته، كتجلي معنى مغيب عوض إعادة إحياء رسالة دينية»^٢ حيث تتأسس رواية «سطوح (رسول) بموجب «مستويين دلاليين، الأول بشريّ خاص بالخطاب الروائي، والآخر مقدّس أت من الاستشهاد القرآني»^٣، ويُثير هذا التوظيف في نفس المتلقي مزيجاً من المشاعر التي تتنوع بين التّعجب والاستغراب، والدهشة، والاستحسان...، فالأجواء الدينية التي تُخيّم على هذا النصّ أضفت عليه هالة من القداسة، ويرتقي به إلى عالم آخر، عالم يكون (الله ﷻ) وحده هو الحاكم الأعلى والوحيد فيه.

كما عمد محمّرويب من خلال استحضار الآية التاسعة من سورة العاويّات إلى استعادة الصورة المتكرّرة في مختلف الكتب السماوية، وفي القرآن الكريم أيضاً، وهي صورة انبعاث الأموات من الأجداث يوم القيامة، فهذا اليوم الأخير يوضّح إذا خفايا العالم، وكلّ أسرارها، انطلاقاً من ولوج القبر إلى غاية ذلك اليوم المشهود، كما يوضّحه استدعاء الآية السابعة من السورة ذاتها؛ لتكون المرحلة الدّهائية هي «نهاية العالم ويوم

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٠٠.

^٢ KHADDA Nadjat: *Mohamed Dib cette voix intempetive recluse*. p ١٠٠.

^٣ *Ibid*. p ١٠٤.

الحساب»،^١ وهو المصير ذاته الذي تعرفه الكتابة الإبداعية؛ حيث يتماهى طريق الكتابة بطريق الله عَلَيْكَ في غموض مطلق، إنه توحد المخلوق بالخالق الذي ينشده الصوفيون، لكن من أجل الوصول إلى هذه المنزلة يجب التدرج بعدد من الممارسات الروحية، أو المقامات التي يُعدّ الموت أهمّها، وهو المصير نفسه الذي تعرفه الكتابة، فهي تختفي، لتموت، ثم تُولد من جديد، وهذا ما يُفسّر الغموض الرهيب الذي يلفّ الجزء الأول من «ثلاثية الشمال» أكثر من الجزأين الآخرين.

واستدعى محمّد ريب الأيتين السادسة عشر والسابعة عشر من سورة مريم في إطار حديثه عن سلسلة التغيّرات المتتالية التي تتعرّض لها شخصيّة «فاينة» عقب انتهاء نص الرواية، فعلى الرغم من ارتكابها لخطيئة الزنا التي كان جزاؤها الجنون، وضياعاها في متاهة البحث عن الذات؛ استفادت «فاينة» في النهاية من المغفرة والتوبة من خلال خضوعها لرحلة استكشافية تحوّلت بموجبها من:

«Une Icone».^٢

«أيقونة».^٣

لنتنقل إلى:

«Faïna faite à l'image de la vierge russe, Faïna la chrétienne primitive, orthodoxe ayant foi en la parole...».^٤

«تلتحق فاينة، المشكّلة على صورة العذراء الروسية، المسيحية البدائية، الأرثوذكسية المؤمنة بالوحي، (...) وأصلها «عذراء الأيقونة»».^٥

^١ KJLADDA Nadjet: *Mohamed Dib cette voix intempestive recluse*. p ١٠٠.

^٢ *DIB Mohammed: Le sommeil d'Ève*. P ٢١١.

^٣ محمّد ديب: غفوة حرّاء. ص ١٩٩.

^٤ *Ibid.* P ٢١١.

^٥ المصدر نفسه. ص ١٩٩.

وتمثل صورة مريم العليّة المرأة التي اصطفاها الله ﷻ، وفضلها على نساء العالمين؛ لأنّ «الثائب من الذنب كمن لا ذنب له»^١ أي إنّ اقتراح الخطيئة يبقى جرماً في حالة عدم تحقق التوبة النصوح، لكن إذا تاب الإنسان المخطئ، فإنه يتسامى إلى أن يصل إلى درجة القدسية.

أمّا في رواية «ثلوج من رهام» فقد وظّف محرّوب الآية الثانية عشر من سورة الإسراء للدلالة على حالة التشظي والانشطار التي تجلّت بوضوح في هذا الجزء الأخير من «ثلاثية الشمال»، والتي عبّرت عنها سلوكات شخصية «روسيا» بوضوح؛ لنقرأ:

«Il existe une Roussia de la nuit, avec ses fureurs, son désespoir, sa folie, et cette Roussia du jour. Aucune d'elle ne peut être l'autre».^٢

«توجد روسيا اللّيل بصخبها وياسها وجنونها، وروسيا النهار التي

أراها أمامي. لا يُمكن لواحدة من الاثنتين أن تكون الأخرى».^٣

لقد ظهرت قضية ازدواجية* بشكل جليّ في الجزء الثالث من «ثلاثية الشمال» على شكل ازدواج فيزيولوجي، ونفسي، وهو يرمز بشكل أو بآخر إلى الازدواجية التي يعاني منها محرّوب نفسه، ويُعاني منه كلّ كاتب مزدوج الثقافة والتفكير.

كما تنص موضوعي مع القرآن الكريم؛ ويظهر حينما يتجاوز الكاتب «ذلك إلى إعادة إنتاج جوّ القصص القرآني ضمن السّياق الذي يخدم البناء الشكلي والدلالي التي يرمي إليها كلّ توظيف»؛^٤ حيث تمّ استدعاء شخصيتي هؤلاء وأوم العليّة، وموسى العليّة صراحة، في حين تمّ استحضار قصّة زوجة سيّدنا لوط العليّة، وقصّة سفينة سيّدنا نوح العليّة ضمنياً.

^١ أبو بكر البيهقي؛ (السنن الكبرى للبيهقي. تحقيق: محمّد عبد القادر عطاء، ط ٣، دار الكتب العلميّة، ج ١٠، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٣، ص ١٥٤.

^٢ DIB Mohammed: Neiges de marbre. P ٦٦.

^٣ محمّد ديب؛ ثلوج من رهام. ص ٧٠.

* يُنظر تفاصيل قضية الازدواجية في الملحق الثالث من الفصل الثالث.

^٤ عبد الكريم المساعي؛ (البنيات الدلالة في شعر أمل ونقل. ص ١٤٤.

وقد نزع الكاتب إلى الاستلهام من المعين الديني، لإثراء تجربته السردية، فقد استدعى قصة خلق حواء من ضلع آدم عليه السلام ضمناً تأكيداً على قضية ازدواجية التي تعاني منها شخصيات الثلاثية، لنقرأ:

«*Mais sentir nos deux existences fondues comme au début, non, c'est fini. Nous formions alors une meme pate, nous n'étions que cette pate.*»^١

«أما أن أشعر بحياتنا تلتحمان كما في البداية، فلا، انتهى هذا الإحساس. حينذاك، كنا نشكل عجيناً واحداً، لم تكن إلا ذاك العجين»^٢.

يشير محروب هنا إلى الوجود الأول للإنسان على الأرض، حينما يتحدث عن المخلوقين اللذين خلقا من نفس الطين، وهما آدم عليه السلام، وحواء، وهذا ما يؤكد عنوان الجزء الثاني من «ثلاثية الشمال»، ومجموع الكلمات المشكّلة له انطلاقاً من «نوم» (Le Sommeil)، ووصولاً إلى «حواء» (Ève)، لنقرأ:

«*Dans le sommeil, la beauté revient le mieux, le plus à soi, se montre le mieux, le plus à nu. L'état de veille lui est invariablement une torture. Ce n'est que dormant du sommeil d'Ève qu'elle s'abandonne aux mains de la joie. De sa joie.*»^٣

«في النوم، يتجلى الجمال أكثر، يبرز أكثر، يتعري. أما حالة السهر، فإنها عذاب متواصل. حينما تنام نوم حواء تستسلم لأيدي الفرح. فرحها»^٤.

^١ DIB Mohammed: *Le Sommeil d'Ève*. P ٤٨.

^٢ محمد ديب، غفوة حواء، ص ٤٧، ٤٨.

^٣ Ibid. P ١٧٢.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٦٦ بتصريف.

كما استدعى قصة «الخطيئة الأصلية» التي خرج إثرها لوط عليه السلام، وزوجته من الجنة، في المقطع الآتي من رواية «ثلوج من رخام»:

«comme les arbres du paradis d'Adam».^١

«كبيرة كما أشجار جنة آدم».^٢

واستلهم الكاتب قصة زوجة سيدنا لوط عليه السلام بطريقة ضمنية من خلال المقطع

التالي:

«Toutefois, examinées de plus près, ces photos à ma grande surprise se sont révélées être non pas de moi mais d'une statue de marbre. J'en ai conclu, toujours dans mon rêve : Ah bon, il m'a placée dedans».^٣

«ولكني حينما دققت النظر في الصور، تفاجت أنها ليست لي وإنما

لتمثال رخامي. واستندت، دائماً في منامي: «آه، طيب، انتهى

من رسم منظره، فوضعني بداخله».^٤

يحيل هذا المقطع على تحجر زوجة لوط عليه السلام التي لقيت حتفها؛ لأنها تجاهلت

أمراً أصدره الله وعز وجل، فعلى الرغم من كونها زوجة نبي، فقد كان مصيرها شبيهاً بمصير

رجال سرور بخطيئتهم الكبيرة، وهذا ما يلغي الاعتقاد الخاطئ بأن الخطايا الصغيرة

معفاة من دينونة الله تعالى، وقد جاءت قصة هذه المرأة آية تُحذّر من هذا الاعتقاد الخاطئ.

كما تمّ استحضار قصة سفينة سيدنا نوح عليه السلام بطريقة ضمنية أيضاً في رواية

«نوم حواء» من خلال المقطع الآتي:

«Une boutique d'animaux vivants lui fait suite (...) sur les

hôtes de son arche évidemment».^٥

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٨٠.

^٢ محمد ديب: *ثلوج من رخام*. ص ٢٠١.

^٣ DIB Mohammed: *Le Sommeil d'Ève*. P ١٠٥، ١٠٦.

^٤ محمد ديب: *غفوة حواء*. ص ١٠٣.

^٥ Ibid. P ٦٩.

«محل بيع الحيوانات الأليفة والأسماك (...) كي يُسمعنا خطاباته

اللأنهائيّة حول ضيوف سفينته»^١.

يُحيل استدعاء هذه القصّة القرآنيّة على إعادة البحث، ومنح فرصة أخرى لحياة جديدة بعد الطوفان الذي غمر الدّنيا كلّها، وأتى على كلّ شيء، فقط بفضل الإرادة الإلهيّة، ثمّ سفينة نوح عليه السلام استمرّ تواجد البشر من جديد على وجه الأرض، وحُفظت كلّ أنواع الحيوانات والطيور.

فاستدعاء هذه القصص القرآنيّة على اختلاف العبر والمواعظ التي تحيل إليها، يعود بنا إلى لحظة البدء المقدّس، وغياب الماضي السّحيق من أجل التّمعّن في الحاضر المعيش، واستشراق المستقبل.

فمن خلال ذكر أصول تلك الآيات المقتبسة، والتماس دلالتها ووظيفتها في المتن الروائيّ خلصت إلى أنّ تطعيم نسيج روايات «ثلاثيّة الشمال» بالنّص القرآني يبدو للوهلة الأولى مجرد حلية أو أكسيسوار مُجمّل للنصوص، لكنّ الخطاب القرآني في الحقيقة هو المشكّل لجوهر النصوص الروائيّة ذاتها.

كما أنّ استدعاء هذه القصص القرآنيّة على اختلاف العبر والمواعظ التي تحيل إليها، يعود بنا إلى لحظة البدء المقدّس، وغياب الماضي السّحيق من أجل التّمعّن في الحاضر المعيش، واستشراق المستقبل.

إنّ الدّفاع مع النصوص القرآنيّة، وإعادة بعث دلالتها من جديد في امتون الروائيّة، إنّما هو بعث لقيم لطالما حاول الإنسان طمسها على مرّ الزمن، فبعثها بعث لدلالات بعيدة، واستمرارها تواصل لثقافة الكاتب الدّينيّة؛ لأنّه ظلّ متعلّقًا بالقرآن الكريم، وسحره المؤثّر، ما جعل الجلال القرآني ينمو في نفسه، ويلامس روحه، ودفعه لأن ينهل من نبعه ما أضيف على نصوصه حركيّة، وتدفعًا دلاليًا على المستوى الجمالي، وقد سعى محرّوب إليه في تناصاته لترقية أبعاده اللّغويّة والفكريّة والسّمو بها؛ لأنّه العروة الوثقى التي يتمسكّ بها.

^١ محمد ديب، غفرة مرار، ص ٦٧.

لم يكتف محمّرويب باستدعاء مبادئ الدّين الإسلاميّ فحسب، بل تجاوزة إلى الإلمام بالأديان الأخرى، من يهوديّة، ومسيحيّة، نحو ذكره لتعميد الأطفال، وحديثه المتكرّر عن عيد «القريس يوحنا» (Saint Jean) ^١ في متن رواية «نوم جدّ»، حيث يتم الاحتفال بهذا العيد الذي يوافق يوم ٢٤ جوان من كلّ سنة مُعلنًا عن بداية الصّيف في الجزء الشماليّ من الكرة الأرضيّة؛ وهذا ما يوضّحه «عاير» في رواية «سطوح أرسول»:

«Un culte voué au soleil et qu'une tradition perpétue le veut ainsi, telle est cette ville».^٢

«عبادة مخصّصة للشمس، تعمل التقاليد على إحيائها سنويًا،

هكذا هي هذه المدينة».^٣

تعود أصول هذا الاحتفال الذي تُشعل خلاله النيران إلى طقوس وثنيّة قديمة متعلّقة بعبادة الشمس.

وهذا ما يؤكّد سعة ثقافة الكاتب، ومرونته في التّعامل، والتّحاور مع جميع الأديان السّماويّة، مؤكّدًا بذلك تسامح المسلم، واستعداده للتّحاور مع الآخرين.

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ٥٠, ٥٧, ١٧٠.

^٢ Ibid. P ٦٩.

^٣ محمّد ديب، سطوح أرسول، ص ١١٣.

٢. اسنضفار النراث:

فبصل مصطلح «النراث (الشعبف)» بكلف الممارسات والننظمات الشعبفة الفف ففم تناقلفا شفاهففاً، وهو فربط ب «أفب لا ففعرف له مؤلف؛ لائف حصفلة نشاط الجماعة»،^١ فهو غير مءون ولا مقنن؛ ففب ففسمء خاصفة الفبر من خلال طابع الإلزام الاجتماعف ففر المءاشرف، وهو «مصطلح شامل نطلقه لنعنف به عالما مءشابكا من الموروث الحضارف والبقافا السلوكفة والقولفة الفف بقفب عبر الفارفخ، وعبر الانتقال من بفة إلى بفة (...). سواً ظل على لغفه الفصحف أو فحول إلى العامففات المءلفة السائءة فف كل بفة من هءة البفئات»،^٢ ففمئل أفضا ذلك «الفولكلور» (Folklore) الفف ففوف رسائل التعبفر المءلفة؛ أف ففنه ففشمف «الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الحفة، الفف فعبر بها الشعب عن نفسه، سواً اسنضمء الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإففاع أو الخط أو اللون أو فشكلف اماءة أو آلة بسفطة»،^٣ وقد شكل «الأوب (الشعبف)» (Folklore) ممثلا فف «الحكافاء (الشعبفة)» (Contes populaires)، و«الألغاز والأحافف» (Devinettes)، و«الأغانف (الشعبفة)» (Chansons enfantine)، إلى جانب «المعتقدات (الشعبفة)» (Croyances populaires) أهم أشكال الموروث الشعبف الفف تم اسنلها مافا فف مءون «نلثفة الشمال» الروائفة؛ ففب اسنضمرف ممر وب أجواء «ألف لفة ولفة» من خلال اسنءعائف لشخصففف «شهرفار» و«شهرزاد» فف الملقع الآفف:

«Et quand par impossible le récit s'arrête, ce n'est pas qu'il ait pris fin à un moment ou à un autre, Chahriyar lui – même autorisait Schéhérazade à laisser le sien en suspens jusqu'au lendemain.»^٤

^١ إءرفس قرقوفة: النراث فف (المسرح الفجزارف) (وراسة فف الأشكال والمضامف). ط١، مكنبة الرافء للطفاعة والنشر والنوزفع، سفءف بلعباس/ الفجزائر، ٢٠٠٩، ج١، ص٤٣.

^٢ المرفع نفسه. ص ص٤٠ / ٤١.

^٣ المرفع نفسه. ص٤١.

^٤ DI® Mohammed : *Neiges de marbre*. P ١٤٨.

«وحيثما تنتهي القصة، ليس لأنّ للقصة نهاية، ولكن كان يجب أن نتوقّف عند لحظة ما، مثلما كانت تفعل شهرزاد أمام شهر يار الذي يمنح الإذن بالتوقف واستئناف الحكّي في يوم الغد»^١.
وتعدّ حكايات «ألف ليلة وليلة» من أشهر الكتب ذات البنية العجائبيّة، فهو يختصر كلّ الدقائيد الحكائيّة الشعبيّة التي أثرت المخيال العربيّ، وعبقته بنفحات الأصالة، وميّزته، ودلّت على «عظمة هذا الأدب الذي تنتمي إليه وكذا إنسانيته»^٢ لأنّ السارد يهدف من استدعاء:

«*Le monde de merveilleux qui ouvrait ses portes d'or*»^٣.

«عالم العجائب الذي يفتح أبوابه المذهبة»^٤.

إلى إحالة المتلقي على عالم العجائب، وهنا تجدر الإشارة إلى اهتمام الكاتب البالغ باستحضار الموروث الشعبيّ، خاصّة الحكايات الشعبيّة التي تُعدّ «من أهمّ وأقدم ما ابتدعه الإنسان، فهي ذاكرة قديمة تُعبّر عن مشاعره، أحاسيسه، وواقعه، وتخيّلاته، وتصوّراته، فهي ترتبط بالواقع، وتعطيه صيغة خياليّة تأمليّة لتحسن التعبير عن حدوثها في الواقع»^٥، ولعلّ هذا ما يُفسّر اهتمامه البالغ بالتراث الحكائيّ الشعبيّ — ما دفعه — بين الحين والآخر للقيام بجمع الحكايات التراثيّة المتداولة بشكل شفويّ في المغرب العربيّ، وإعادة كتابتها باللّغة الفرنسيّة حفظاً لها وتعريفاً بها؛ حيث أصدر منها أربعة كتب، هي: «بابا فخران» (*Baba Fekrane*) (١٩٥٩)، و«حكاية القبط (الغاصب)» (*L'Histoire du Chat qui boude*) (١٩٧٥)، و«سالم والساحر»* (*Salem et le Sorcier*)

^١ محمد ديب، تلويح من رخام، ص ١٦٥.

^٢ عبد الملك مرقاض، (الميثولوجيا عند العرب، ص ١٧، نقلاً عن كتاب: علاوي (خامسة)، العجائبيّة في أرواب الرحلات. (د.ط.)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة/ الجزائر، ٢٠٠٥/٢٠٠٦، ص ٩١.

^٣ *DIJ Mohammed: Neiges de marbre. P ١٩١.*

^٤ محمد ديب، مصرر سابق، ص ٢١١ بتصرّف.

^٥ حسين عبد الحميد أحمد رشوان، (الفولكلور والفنون الشعبيّة من منظور علم الاجتماع. (د.ط.)، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندريّة/ مصر، ١٩٩٣، ص ٥٧.

* تُرجم نصّ «سالم والساحر» الحكائيّ إلى اللّغة العربيّة سنة ٢٠٠٣ في طبعة أولى خمسة أيّام قبل وفاة محمّد ويب، وهذا حسب تصريح أدلت به ناوية (سالي) صاحبة دار النّشر المغربيّة «يوماو» (*Yomao*) تُنشر على صفحات يوميّة الفجر الجزائريّة. يُنظر: نادية اساطي، مجلّة لربّ نشر مغربيّة حال وون مشاركتها في صالون كتاب الطفل، يوميّة الفجر الجزائريّة، يوم: ١١ / ٠٦ / ٢٠٠٨.

(٢٠٠٠)، و«البرنيق (الذي عرّف نفسه حقيراً)» (*L'Hippopotame qui se trouvait si vilain*) (٢٠٠١).

استحضر محمّد ربيب بدءاً حكاية عجيبة في رواية «نوم حوّاء»، حيث قصّ «صلع» على مسامح «فاينة»، حكاية «ويري» (*Didi*) الفتى اليافع الذي بدأت لحيته تنمو بذقنه، لكنّها كانت لحية من ريش، ما جعله محلّ سخريّة الآخرين، حينها قصد عالماً جليلاً، لعلّه يجد حلاً لمشكلته، لكنّ الأخير لم يُجبه عن انشغاله وصرفه، بعدها قصد «ويري» شيخاً حكيمًا عالماً بأسرار الكون، الشّيخ الذي وجّه إليه سؤالاً مباشراً:

«*Qu'as – tu fais quand tu étais petit?*»^١

«ماذا فعلت عندما كنت صغيراً»^٢

وبعد تردّد كبير أقرّ «ويري» بأنّه:

«*Avec d'autres enfants, j'ai tué la poule de la voisine.*»^٣

«مع أطفال آخرين، قتلت دجاجة الجارة»^٤

خاطبه الشّيخ أمراً:

«*va la voir et dis – lui la vérité.*»^٥

«اذهب عندها وقل لها الحقيقة»^٦

عاد «ويري» إلى حالته الطّبيعيّة مباشرة بعد اعترافه، ومصارحته لصاحبة الدّجاجة، فكانّ اعتراف «ويري» بجريمته نجاة من موت محقق؛ لأنّ رجوعه إلى حالته العاديّة، وزوال الرّيش عن لحيته يرمز إلى إعادة بعثه، وولادته من جديد. برزت ظاهرة «الانمساخ» (*Metamorphose*) بوضوح عبر تفاصيل هذه الحكاية؛ حيث تحوّل الإنسان إلى هيئة ذلك الحيوان الذي اقترفت في حقّه خطيئة/ جريمة القتل.

^١ *DiB Mohammed: Le sommeil d'Ève. P ١٤٨.*

^٢ محمّد ديب، غفيرة حوّاء، ص ١٤٢.

^٣ *Ibid. P ١٤٨.*

^٤ المصدر نفسه، ص ١٤٢.

^٥ *Ibid. P ١٤٩.*

^٦ المصدر نفسه، ص ١٤٢.

تتابع الحكايات في نصّ «ثلوج من رخام» الرّوائِيّ، حيث تأخذ بُعداً عجاظبياً يُؤكِّده حديث «برهان» في جزء «الزّائرة» (*La visiteuse*) عن:

«*Néfertiti, c'est ma visiteuse aujourd'hui. Néfertiti au pays des barbares hyperboréennes aveuglantes de blancheur.*»^١

«نيفرتيتي، إنّها زائرتي هذا اليوم». نيفرتيتي في بلاد البرابرة، في أقصى الشّمال، ببياضه المُبهر»^٢.

شبه «برهان» ابنته التي أطلق عليها لقب «نيفرتيتي» بـ «اليس» ومغامراتها في بلاد العجاظب؛ حيث تُستهلّ مغامرات «نيفرتيتي» بدءاً بحكاية «ورة السّعاوة»، التي جاءت عنواناً للقسم الثّاسع من الرّواية، أين يروي «برهان» تلبية لطلب «لييل» حكاية الصّغيرة «لييلي الجميلة» التي رأت في منامها جنّة حطّت درّة السّعادة في تجويف يدها، لكن بمجرد أن استيقظت صباحاً لم تجد لها أثراً، ما جعلها تنطلق باحثة عنها في كلّ مكان، مصرّة على العثور عليها، لم تياس «لييلي الجميلة»، وفي انتظار إيجادها، مضت تسال جميع الحيوانات والأشخاص الذين صادفتهم في طريقها، فاستجوبت كلّاً من القطّ، وكلب الجار، والقفذ، والأيل الكبير... وغيرهم ممّن حثّوها على مواصلة البحث، وأكّدوا لها أنّها ستجدها لا محالة.

وعندما فقدت «لييلي الجميلة» الأمل في العثور عليها، تذكّرت أنّها لم تسال البومة العجوز، فهمتّ بإيقاظها وسؤالها، وكم كانت فرحتها كبيرة حينما ردّت عليها:

«*Hou, Lyyli belle, je sais où elle est.*»^٣

«هو، لييلي الجميلة، أعرف أين توجد»^٤.

أفصحت البومة عن مكان تواجد درّة السّعادة بعد تردّد كبير محدّرة:

^١ *DI® Mohammed: Neiges de marbre. P. ٨.*

^٢ محمّد ديب، ثلوج من رخام، ص ١٠.

^٣ *Ibid. P. ٨٩.*

^٤ المصدر نفسه، ص ٩٨.

«Contente-toi de la regarder. Ai-je dis, contente-toi seulement de la regarder».^١

«يجب الاكتفاء بالنظر إليها فقط. هذا ما قلته، الاكتفاء بالنظر لا

غير؟»^٢

فضّلت «ليلي (الجميلة)» اتباع تعليمات البومة العجوز الحكيمة التي تدين لها

بالعثور على درّة سعادتها، وتنتهي الحكاية بابتعادها، وهي ترقص قائلة:

«Il faut connaître, se dit-elle encore, qu'il n'y a pas de meilleure place pour elle que le cœur de cette rose».^٣

«ينبغي الاعتراف بأنه لا يوجد مكان أفضل من قلب هذه الوردة».^٤

يُدرِك المتلقي مباشرة أنّ درّة سعادة «برهان» هي «ليلي» ابنته الوحيدة، فكما

صُودرت درّة السعادة، وحُفظت في قلب الوردة، حُرِم «برهان» من «ليلي»؛ لأنّها:

«Confisquée. Elle est déjà confisquée».^٥

«إنّها مصادرة. لقد تمّت مصادرتها».^٦

يلحظ المتلقي أنّه على الرّغم من تحديد قوانين البلد للمدّة التي يقضيها «برهان»

في ضيافة «روسيا»، أنّه يمضي وقتاً قصيراً مع ابنته، حتّى وإن كان موجوداً أغلب الوقت

في المنزل، ترفض «روسيا» بقاءها معه، وتحرص على إبقائها بعيدة عنه؛ لأنّها تعتقد

أنّه من الطّبيعيّ أن تعيش «ليلي» في مثل سُدّها في وثام جسديّ وروحيّ معها.

يواصل محمّرويب استحضار «الحكايات (الشعبية)» في رواية «ثلوج من رخام»؛ حيث يروي

«برهان» حكاية «الكنيش (الصغير)»، لـ «ليلي» الغادبة في قسم «ندرس، يا ندرس»، التي تُمثّل

إحالة مجازيّة على العلاقة التي تربط هذا الأب بابنته، هي حكاية جرو تائه اختار ملاحقة

السارد، لكن شيئاً فشيئاً بدأ هذا الحيوان يأخذ ملامح بشريّة، لنقرأ:

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٩١.

^٢ محمّد ديب، ثلوج من رخام، ص ١٠١.

^٣ Ibid. P ٩١.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٠١.

^٥ Ibid. P ٢٠٧.

^٦ المصدر نفسه، ص ١٦٨، ١٦٩.

«Peu après, il me prend un doigt.

Ah, oh ! Me dis-je. Il est comme ces enfants qui, au lieu de donner la main, aiment mieux tenir un doigt de leur maman ou de leur papa et c'est ce qu'il vient de faire. N'est-ce pas drôle ?»^١

«بعد قليل، أخذ أصبعي.

آه، أو! فكّرت. إنّه مثل هؤلاء الأطفال الذين، عوض إعطاء أيديهم، يفضلون شدّ أصبع من يد أمهاتهم أو آبائهم، وهذا ما فعله الكنيش. أليس هذا مثيراً للخرابة»^٢.

نلاحظ هنا أنّ الحدّ الفاصل بين الإنسان والحيوان دقيق جداً، بعدها يتحوّل

«الكنيش (الصغير) حسب الحكاية إلى عبء يُثقل كاهل «برهان»:

«Brusquement il se fait lourd, lourd»^٣.

«فجأة، أضحي ثقيلًا، ثقيلًا جدًا»^٤.

ما جعل السارد يتضايق منه، لدرجة أنّه أطلق حكمة مفادها:

«Mais non, d'un bien, un mal est décidément en train de sortir»^٥.

«ولكن لا، يبدو فعلاً أنّ شرّاً على وشك الخروج من خير»^٦.

كيف لا يُردُّ هذا الكائن الذي تحوّل بشكل مفاجيء من حيوان ودود إلى عبء

ثقيل الحمل، وهذا ما يُقارب بشكل أو بآخر قوّة وثقل العواطف التي جمعت «لييل»

بوالدها، ما جعل انفصالها عنه محزنًا جدًا؛ لأنّ «برهان» اتخذ هيئة ذلك «الكنيش (الصغير)،

وتحوّل إلى حمل ثقيل، فهو عبء أثقل حياة «روسيا»:

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٢٠٧.

^٢ محمد ديب، تلويح من رخام، ص ٢٢٨ بتصرّف.

^٣ Ibid. P ٢٠٧.

^٤ المصدر نفسه، ص ٢٢٨.

^٥ Ibid. P ٢٠٩.

^٦ المصدر نفسه، ص ٢٣١.

«Comment en arrive-t-on là ? Cela s'est produit... Non, je ne sais plus. Je n'avais pas le droit de te suivre. Tu avais ce bébé dans les bras et je t'avais suivie. Le souvenir s'arrête là, sans plus, là».^١

«كيف وصلنا إلى هذه النتيجة؟ حدث هذا... لا لم أعد أعرف. لم يكن من حقّي اقتفاء أثرك. تتوقّف الذكريّ الذكريّ هنا، بلا زيادة، هنا».^٢

وهذا ما دفع «بُرهان» - في بداية هذا القسم - إلى إطلاق أمنيّة تخلّص ابنته من هذا العبء، وتحرّرها:

«Vole, mouette... Je te libère de moi ; libère-moi de toi».^٣

«حلّقي يا نورس... أحزرك من نفسي؛ حرّري نفسك منّي».^٤
لم يرغب «بُرهان» في إهانة ابنته، وتقييدها:

«Je l'aime, moi, je n'agirai pas comme Roussia, je ne la lui enlèverai pas. Jamais. Je m'en garderai bien. Je me garderai d'y penser, ce serait porter atteinte à Lyyl, la mutilier».^٥

«أنا أحبّها ولن أتصرّف مثل روسيا، سوف لن أبعدّها عنها، لن أخطفها. أبداً. سوف أمنع نفسي من هذه الأفعال. كما أمنع نفسي من التّفكير فيها، إنّها إهانة للذليل، تشويه لها».^٦

عائش «بُرهان» على مدار أحداث الرواية تجربة السلب والتّجريد من الحقوق إلى درجة الاغتراب، وهذا ما عبّر عنه السارد في صفحات بعد حكاية «الكنيش (الصغير)، لتكون العبرة من حكاية السارد / «بُرهان» مختصرة في قوله:

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٢١٣.

^٢ محمّد ديب، تلوج من رخام، ص ٢٣٣، ٢٣٤.

^٣ Ibid. P ٢٠٤.

^٤ المصدر نفسه، ص ٢٢٥.

^٥ Ibid. P ١٥٢.

^٦ المصدر نفسه، ص ١٦٩.

«*La vie ne nous donne rien qu'elle nous permette de garder. Elle m'a repris ce qu'elle m'a donné, plus vite encore qu'elle ne me l'a donné. Mais moi je suis incapable de me déprendre.*»^١

«لا تمنح لنا الحياة أي شيء تمكّنا من الاحتفاظ به. لقد أخذت ما أعطته لي، بأسرع ممّا منحته لي. ولكن أنا عاجز عن فكّ قيدي»^٢.
هذه العبرة هي التي قادت السارد من خلال كلّ ما عانى منه بوصفه مغترباً إلى الدّقوقع في منفى داخلي قادة إلى مشارف الجنون.

استحضر محمّد رويب - إلى جانب الحكايات الشعبيّة - موروثاً ثقافياً آخر متمثلاً في «الألغاز الشعبيّة»، التي ورثها «برهان» عن جدّته، وحرص بدوره على نقله إلى ابنته، لنقرأ:

«*Je me suis plusieurs fois demandé d'où me vient ce gout, qui me demeure encore à mon âge, et que j'ai inoculé à Lyyf. Je me pose encore la question. Je crois savoir. De ma grand - mère. Quand, enfant, j'allais lui rendre visite, elle me gardait des jours et des jours de suite. Mon lit était installé dans sa chambre. Le soir, à peine couchés, elle et moi, les soufflées, un autre monde s'éveillait pour nous, s'illuminait. Le monde du merveilleux.*»^٣

«تساءلت مراراً من أين أتاني هذا الطعم، الذي بقي في فمي برغم تقدّم العمر، والذي الصقته للليل. أطرّح السؤال من جديد. أظنّ أنّني أعرف. اكتسبته من جدّتي. حينما كنت أزورها وأنا طفل، كانت تبقيني عندها أيّاماً وأيّاماً متواصلة. كُنْتُ أنام معها في

^١ *DI3 Mohammed: Neiges de marbre. P ٢١٣.*

^٢ محمّد ديب، تلّوج من رخام، ص ٢٣٤.

^٣ *Ibid. P ١٩١.*

غرفتها. عند المساء، بمجرد النوم، هي وأنا، بعد إطفاء المصابيح،

يستيقظ عالم آخر من أجلنا، يتلألاً. عالم العجائب.^١

وقد شكّل استلهام هذا الموروث الشعبيّ حضوراً لافتاً في متن رواية «ثلوج من رخام»، فغالبا ما تقترن كلمة «الأحجية» بـ «اللغز»، فيقال «الأحاجي والألغاز»، وبالعودة إلى معاجم اللغة نجد أنّ «لُجْبَايَة»، أو «تَحَايِيَة» أو «الأحجية»: «مفرد جمعه: أَحجياتٌ وَأَحاجي، والأحجية أو الأُحجوة كلمة مستغلقة لفظاً أو معنى، وهي لغز يتبارى الناس في حلّه، وينبغي إعمال الفكر فيه لفكّ عقده، أو كلمات يتحاجى بها الناس، وتتضمّن عقدة ومعنى، والأحجية من الحجا، وهو العقل والفتنة، وذو الحجا هو العاقل الحاذق، والذكيّ الفطن. ويُقال حَاجِيُهُ فَحَجَوُهُ؛ أي غَالَبته الفطنة فَعَلَبَتْهُ». ^٢ فكان «لُجْبَايَة» اختباراً لمخزون الذاكرة، وحضور البديهة في جلساتٍ تُفصح عن عبقرية المخيلة الشعبية في القدرة على التذكيف والتلميح والإيحاء.^٣

و«اللغز» في «لسان العرب» من: «أَلْغَزَ الكلامَ وَأَلْغَزَ فيه، عَمَى مُرَادَهُ وَأَظْمَرَهُ على خلاف ما أَظْهَرَهُ. وَاللُّغْزُ مِيلَكٌ بالشّيءِ عن وجهته، والألغوزة ما يُنعمى به من كلام»،^٤ فلذة اللغز تكمن في كونه كلاماً معمى لا يُدرکه السامع بسهولة. والجدول الموالي يضمّ كلّ الألغاز الواردة في رواية «ثلوج من رخام» مرفقة بترجمتها إلى اللغة العربية:

<i>Il s'habille quand il fait chaud</i> <i>Et se déshabille quand il fait froid</i> ^٦	تلبس في الحرارة وتتعرّى في البرد ^٥
<i>Fatigué ou non</i> <i>On aime bien tomber</i>	متعبة أم لا تُحبّ دائماً الارتماء

^١ محمد ديب: ثلوج من رخام، ص ٢١١ بتصرّف.

^٢ معجم (العاني الجامع) - معجم عربي عربي:

تاريخ الزيارة: ١٢ / ٠٨ / ٢٠١٤، ١٢ و ٣٠. / الأَحجِيَة / <https://www.almaany.com/ar/dict/ar/>

^٣ يُنظر: يوسف بوجميلة، حاجيتك (١٠٠٠ أحجية وأحجية من التراث الشعبي الجزائري). ط ٢، أوراق ثقافية للنشر والتوزيع، جيجل / الجزائر، ٢٠١٣، ص ص ٦، ٧.

^٤ أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب (المعيط). إعداد وتصنيف: يوسف خياط، ط ١، دار صادر، بيروت / لبنان، مادة (ل. غ. ز).

^٥ محمد ديب: مصرر سابق. ص ١١٨.

^٦ DI8 Mohammed: Neiges de marbre. P ١٠٦.

<i>Dans ses bras</i> ^٢	بين ذراعيها ^١
<i>Elle se lève</i> <i>Quand on se couche</i> <i>Elle se couche</i> <i>Quand on se lève</i> ^٤	يستيقظ حينما ننام وينام حينما نستيقظ ^٣
<i>Quand il ouvre l'œil</i> <i>Tout le monde y voit clair</i> ^٦	حينما تفتح عينيها يرى الجميع بوضوح ^٥
<i>Lui monte à l'arbre</i> <i>Toi tu en descends</i> ^٨	هو يتسلق الشجرة وأنت تهبطين ^٧
<i>Il écrit</i> <i>Mais il ne sait pas lire</i> ^{١٠}	يكتب ولكنه لا يعرف القراءة ^٩
<i>La bougie coule</i> <i>Parce qu'elle a chaud</i> <i>Lui coule</i> <i>Parce qu'il a froid</i> ^{١٢}	تسيل الشمعة لأنها تحسّ بالحرارة وهو يسيل لأنه يشعر بالبرد ^{١١}
<i>Elle c'est moi</i> <i>Moi c'est elle</i> <i>Elle ne sait pas</i> <i>Que je suis moi</i> <i>Ce qu'elle est</i>	هو أنا أنا هو لا يعرف باني أنا

^١ محمد ديب: تلوح من رغام، ص ١١٨، ١١٩.

^٢ *DTB Mohammed: Neiges de marbre. P ١٠٧.*

^٣ المصدر نفسه، ص ١١٩.

^٤ *Ibid. P ١٠٧.*

^٥ المصدر نفسه، ص ١١٩.

^٦ *Ibid. P ١٠٧.*

^٧ المصدر نفسه، ص ١٢٠.

^٨ *Ibid. P ١٠٨.*

^٩ المصدر نفسه، ص ١٢١ بتصريف.

^{١٠} *Ibid. P ١٠٨.*

^{١١} المصدر نفسه، ص ١٢١ بتصريف.

^{١٢} *Ibid. P ١٠٩.*

Moi je le sais ^٢	أما أنا فأعرف من هو ^١
Elle fait tout comme toi Et tu ne le sais pas Elle te suit partout Et elle n'existe pas S'il fait clair elle est là S'il fait sombre elle n'y est pas ^٤	يفعل كلّ شفةً مثلك وأنت لا تعرف يتعبك في كلّ مكان وهو غير موجود في النهار هو معك في الليل ليس معك ^٣

جدول رقم ٤: الألغاز الواردة في رواية «ثلوج من رخام».

عمد ممرّوب إلى استحضار بعض «العاوات والمعتقرات (الشعبفة)» التي «ثمثل (...) جانباً من المعلومات والمفاهيم الأكثر تصلّياً والأكثر بُعداً عن واقع الحياتي اليوميّ ومتطلّباته الضرّورفة، إلا بصورة غير مباشرة، وعن طريق الوسائط الغيبفة وهي محاطة بالتقدفيس، ولا مكان فيها للمناقشة والمحاكمة العقلفة»؛^٥ حيث يُحدّثنا على لسان «ناينة» في رواية «نوم جزاء» عن واحد من أهمّ المعتقدات الشعبفة الفنلندفة، مشفرا من خلاله إلى أهمية ومكانة الأشجار في حياة الإنسان عامّة، وبالنسبة للشعوب الشمالفة خاصة:

«Une tradition, chez nous, reconnaît à deux arbres un statut primordiale dans la vie de l'être humain. Ils sont désignés, l'un comme l'autre, d'un mot composé à partir d'une racine commune : Koti, la maison, le chez soi. Ce sont le sapin (de la maison) Kotikuusi, et le bouleau (de la maison) Kotikorvo.»^٦

«هناك تقليد عندنا يعترف لشجرتين بوضع خاص في حياة الكائن البشريّ. يُعفّن كلاهما بكلمة تتشكّل من جذع مشترك: كوتي،

^١ محمد ديب: ثلوج من رخام. ص ٢١٠، ٢١١.

^٢ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٩٠.

^٣ المصدر نفسه. ص ٢١١.

^٤ Ibid. P ١٩١.

^٥ إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري (وراسة في الأشكال والنصافين). ص ٤٥.

^٦ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٦.

المنزل، البيت الذي ياوينا. إنهما صنوبرة (المنزل) كوتيكوسي،
وبتولة (المنزل) كوتيكويفا.^١

يُحيلنا هذا المعتقد الشعبي على القدسية التي تتمتع بها شجرتا «الثلوب»
و«البتولا» اللتان ترمزان في البلاد الاسكندنافية إلى الحياة الأبدية للمسيحيين الذين
يؤمنون بالمسيح، ويعتقدون أنها تحمي المنزل من العواصف والرعود والصواعق،^٢
وقد يبدو هذا الاعتقاد مجرد خرافة، ولكنه كان حتى ماضي قريب مقبولاً بين
الاسكندنافيين.

في حين نجد أنّ السارد قد أشار في رواية «ثلوج من رخام» إلى العادات التي تدبّعها
جدّته أثناء قصّها للحكايات العجيبة، من ذلك:

*«Fil rouge, fil jaune et fil enfilé de perles. Les grosses pour
moi, grosses pour moi, les petites pour toi.*

- Mais papa, que viennent faire ces perles ici ?

*- Ces perles ? C'est un signal comme ça. Le signal que
l'histoire est fini. Ma grand-mère terminait ses contes juste
de cette façon. Alors je pouvais fermer les yeux et les oreilles,
et m'endormir.»^٣*

«خيط أحمر، خيط أصفر وخيط مليء بالدرر. الكبيرة لي، الصغيرة
لك.»

- ولكن بابا، ما دخل الدرر هنا؟ إنها إشارة معروفة. إشارة نهاية
الحكاية. كانت جدّتي تنهي حكاياتها دائماً بهذه الطريقة. حينئذٍ

يمكنني إغماض عينيّ وسدّ أذنيّ، والاستعداد للنوم.^٤

تعدّ هذه الصيغة السحرية المستخدمة في اختتام الحكاية، عادة شعبية ورثها
«برهان» عن جدّته، ونجح في توريثها لابنته «ليل»، التي حفظتها وتأثرت بها أيما تأثر

^١ محمد ديب، غفوة مراراً، ص ١٨.

^٢ يُنظر: الأساطير-رموز-وأمكنة-حول-العالم. مُتاح على الموقع:

تاريخ الزيارة: ١١ / ٠١ / ٢٠١٥، ٢٠١٢ و ٢٠١٥ / ٣٣١٥٠٠٠٠ / article / www.lafaramag.com

^٣ DiB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٢١١، ٢١٠.

^٤ محمد ديب، ثلوج من رخام، ص ٢٣٢.

إلى درجة أنهما نقلتها إلى أمها، وهذا ما يتضح بشكل جليّ فى رواية «الأميرة الموريسكّية»^١ التي تُعدّ امتداداً لرواية «ثلوج من رخام»، أين يُسلط محمّد ويب الأضواء أكثر على شخصية الطفلة.

كما يصف السارد – فى إطار حديثه عن عوالم الحكايات والألغاز الشعبىة – الأجواء المصاحبة لعملية الحكى، والتي تتسم بطابع القدسيّة، لنقرأ:
«Portes, attention, qu'a aucun prix elle n'aurait consenti à me faire franchir autrement que de nuit. Pourquoi ? Pas une fois, elle n'oubliait sa recommandation : « Jamais en plein jour. Tu ne réclamera jamais qu'on te raconte des histoires, tu n'en écouteras jamais. En plein jour. Tu attraperas la teigne et tu finiras avec un crâne aussi nu que ton genou»».^٢

« حذار، لا يمكن أن تسمح لي بعتب أبوابه إلا ليلاً. ماذا؟ لا تنسى ولو مرّة تكرار نصيحتهما: «أبدأ فى وضح النهار. لا تطالب بالحكايات ولا تسمعها. فى وضح النهار ستصبح أصلح الرّأس، وينتهي بك المظاف بجمجمة عارية كما الرّكبة»».^٣

يُعرفنا هذا الملقطع على واحد من المعتقدات الشعبىة التي تُصاحب عوالم الحكايات والألغاز الشعبىة العجائبيّة، ويربطها بممارسة طقس تُحظر مخالفته، حيث يُؤكّد على حظر الاستماع إلى الحكايات والأحاجي فى وضح النهار، لأنّ ذلك يُعدّ فال شؤم يُهدّد الشّخص الذي يخالفه بان يُصبح أصلح الرّأس، وهذا الاعتقاد سائد فى الجزائر لا سيما عند الشيوخ الكبار، إذ يعتقدون بذلك، ويتحاشون الرواية نهاراً لإيمانهم بانّ الضّرر قد يحلّ بهم إن خالفوا هذا المعتقد الشعبى.

كما أثنى محمّد ويب نسيج نص «ثلوج من رخام» الروائى، بتطعيمه بواحدة من أغاني الأطفال التي تُصاحب نوم الصغار، أغانٍ يتم توارثها من جيل إلى آخر، من أمّ إلى ابنها، ثمّ من أب «برهان» إلى ابنته «لييل»:

^١ Voir : DIB Mohammed: *L'infante maure*. p ١٢٥.

^٢ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٩١، ١٩٢.

^٣ محمّد ديب، ثلوج من رخام، ص ٢١١، ٢١٢.

«*Tout en haut des arbres
Dors, mon bébé, dors
Dors, le vent soufflera
Tout en haut des arbres,
Le vent te bercera
Un rayon de soleil,
Un rayon sur l'eau
Comme un sourire pour toi...
Sur l'eau jouera,
Sur l'eau sourira.*»^٢

فوق أعلى الأشجار
نم، رضيعي، نم
نم، سنصفر الريح
فوق أعلى الأشجار
ستهددك الريح
شعاع شمس
شعاع على امياه
مثل ابتسامه لك
على امياه ستلعبين
على امياه ستبتسمين^١

لم يقف محمّد ديب عند حدود الحكايا الشعبيّة، والأغاز، والأغاني فحسب، بل تجاوزة إلى فن الرقص الذي شكّل حضوراً لافتاً في متن رواية «تلوج من رخام»، وهو مصطلح يُستخدم لـ «وصف ما يبدعه الناس من أشكال الرقص المتعارف عليها بين الشعوب المختلفة، والتي تكون ذات أصول متشابهة ثم يتم تناقلها من جيل لآخر لفترة طويلة»^٣ حيث تمّ استدعاء واحدة من الرقصات الشعبيّة المعروفة في البلدان الاسكندنافية، لنقرأ:

«*N'est –elle pas à demi Russe ? Elle suit des cours de danse,
mais non me semble – t – il pour apprendre ce genre de pas.
Le gopak, c'est toute seule, l'instinct le lui appris.*»^٤

«أليست نصف روسيّة؟ تتابع دروس الرقص، ولكن ليس لتتعلم
هذا النوع من القفز. تعلمت رقصة الهوباك الروسيّة بالغريزة
وحدها»^٥.

^١ محمّد ديب: تلوج من رخام، ص ٥٩.

^٢ DI& Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٥٣, ٥٤.

^٣ حسين عبد الحميد أحمد رشوان: (الفولكلور والفنون الشعبيّة من منظور علم الاجتماع). ص ١٢٧.

^٤ DI& Mohammed: *Op - cit*. P ١٨٩.

^٥ محمّد ديب: مصرر سابق. ص ٢٠٩.

ورقصة «الهريك» (Gopak) أو (Hopak) هي: «رقصة شعبية شائعة في أوكرانيا، يتنافس الراقصون الذكور فيها ضد بعضهم البعض ويؤدون قفزات بهلوانية»،^١ وتعود أصولها إلى أوكرانيا التي كانت من بين الدول المنضوية تحت (الاتحاد السوفياتي سابقا. إلى جانب إشارته إلى الرقص الشعبي، فقد أشار إلى عدد من «الألعاب الشعبية» (Jeux Populaires) التي يُمارسها العامة، ويتمّ توارثها عبر الأجيال كنوع من التقاليد الشعبية، مثل: «لعبة الثغبيّة» (Cache - cache)، و«لعبة الحجلة» (La marelle)؛ حيث يستهلّ السارد الحكوي بحديثه عن الزائرة التي أقبلت عليه وهي تقفز، لنقرأ:

«Elle entre. Je n'en crois pas mes yeux, Elle saute sur un pied, les mains croisées dans le dos, continue, avance sur le même pied. Elle joue à la marelle, ou fait comme si elle jouait».^٢

«دخلت. لم أصدّق عينيّ. تقفز على رجل، اليدان مضمومتان عنذ الظهر، تُواصل على الرجل نفسها. تلعب لعبة الحجلة، أو أنّها تتصرّف كما لو كانت تلعبها حقاً».^٣

وتعدّ «لعبة الحجلة» لعبة شعبية بناحية، تلعبها البنات في الصّحوة أو العصريّة في الأماكن الفسيحة والشوارع،^٤ وهي من الألعاب الشعبية المعروفة في كلّ البلدان، والتي تتميز بالموافقة الدلقائيّة.

لقد تمكّن «برهان» فعلا من إعطاء ابنته الصّغيرة «لييل» جناحي نورس كي تُحلّق بعيدا، وتطير حرّة، فهو حرّرها من كلّ القيود، لكنّه في الوقت ذاته منحها جذورا تمثّلت في كلّ ما زوّدها به من تراث، نحو: «الحكايات»، و«الألغاز»، و«الأحاجي»... فحتّى إن كانت إقامته معها قصيرة، موسومة بالذهاب والإياب، فقد منحها أسبابا كي تعود وتذكّره دوماً، وتحنّ دائما لرؤيته، وهذا ما قد يُهوّن عليه، ويجعله لا يياس كثيرا؛ فاحيانا يجب

^١ حسين عبد الحميد أحمد رشوان: الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع. ص ١٢٧.

^٢ DIB Mohammed: Neiges de marbre. P. ٧.

^٣ محمّد ديب: تلوح من رهام. ص ٩.

^٤ يُنظر: نظرة على عادات وتقاليد أوكرانيا، متاح على الرابط:

تاريخ الزيارة: ١٠ / ٠٤ / ٢٠١٦، ١٠ و ١٠.٢٠١٦. http://www.kfiarbacha.com/article/customs-and-traditions_٩٤٢.html.

أن يرحد الجميل لياتي الأجمال، فهو منحها كل الأسباب، وعرس فيها أشياء كثيرة من ذاته، أشياء قد تدفعها للبحث عنه، وإجادة مستقبلاً، ولعل هذا ما سبب لها نوبات من القلق النفسي، وولد لديها رغبة في معانقة فضاء الجنوب الغائب، الرامز لأرض والدها، وهذا ما ترويه «لييلي بال» في رواية «الأميرة (الموريسية)».

٣. الناص الأدبي:

تنوعت أشكال الناص الأدبي في متون «ثلاثية الشمال»، بين اقتراض لغوي، واستدعاء لقصة فنلندية تراثية، إلى جانب رصد ملامح إعادة قراءة الذات في كتابات محروب الإبداعية انطلاقاً من هذه الثلاثية.

↳ الاقتراض اللغوي:

برزت عملية إدخال أو استعارة ألفاظ أو غيرها من عدة لغات إلى اللغة الفرنسية بشكل جلي في متون الروايات المشكّلة لـ «ثلاثية الشمال»، وتعرف هذه الظاهرة بـ «الاقتراض اللغوي»، (*L'emprunt linguistique*) والاقتراض لغة هو «مصدر اقتراض يقترض اقتراضاً، واقترضت منه؛ أي أخذت منه القروض، وأقرضه؛ أي أعطاه قرضاً. ويقال: أقرضه أمال أو غيره، والقرض ما تُعطيه غيرك من مال أو نحوه على أن يردّه إليك»^١. أما اصطلاحاً فهو «إدخال أو استعارة ألفاظ أو غيرها من لغة إلى أخرى»^٢ أي إنه محاولة لنسخ صور مماثلة لأنماط لغوية تمّ تعلّمها سابقاً في لغة، أو لغات أخرى.

وقد لاحظت حضور معجم لفظي ثري ومتنوع بين: العربية، والروسية، والفرنلندية، والإنجليزية تسلل إلى متون هذه الروايات المكتوبة بالفرنسية.

ويرجع اقتراض لغة معينة من لغة إلى أخرى إلى عدة أسباب، من بينها: ميل أصحاب اللغة المقترضة إلى الترف التعبيري والتفاخر بلغة أخرى، أو لسد حاجة اللغة المقترضة إلى توفير مفهوم معاني المفردات.

والجدول أدناه ترصد كل الألفاظ المقترضة في «ثلاثية الشمال»:

^١ إبراهيم أنيس (إبراهيم) وآخرون: المعجم (الرسبط. د.ط.)، دار إحياء التراث العربي، ج٢، بيروت/ لبنان، (د.ت)، ص ٧٣٣.

^٢ رمزي منير بعلبكي وآخرون: معجم (المصطلحات اللغوية. إنكليزي - عربي)، (د.ط.)، مكتبة لبنان، بيروت/ لبنان، ١٩٩٧، ص

الرواية	اللفظة المقترضة
«نوم حواء»	= تنوب المنزل. «Kotikuusi» ^١
	= بتولة المنزل. «Ktikoiivo» ^٢
	= الفراشة. «Perhonkatu» ^٣
«ثلوج من رخام»	= مرحبا. «Paiva paiva» ^٤
	= النور. «Valo» ^٥
	= الثّفاحة. «Omena» ^٦
	= القطة. «Kochka» ^٧
	= يد ملطخة. «Kachka» ^٨
	= إلى اللقاء. «Näkemine!» ^٩
	= في البيت. «Devotchka maia» ^{١٠}

جدول رقم ٥.٥: الألفاظ المقترضة من «اللغة الفنلندية».

شكّل اقتراض ألفاظ من اللّغة الفنلنديّة ظاهرة لافتة للانتباه في متون الروايات الملشكلة لـ «ثلاثيّة الشمال»، وهو أمر يبدو بديهيّاً؛ لأنّ محمّرويب كتب نصوص هذه الثلاثيّة أثناء وجوده بفنلندا؛ التي أقام بها ردحا من الزّمن بدءاً من سنة ١٩٧٥؛^{١١} حيث ترجم عدّة نصوص من اللّغة الفنلنديّة إلى الفرنسيّة، كما أشرف على مراجعة العديد من التّرجمات التي أنجزت من الفنلنديّة إلى الفرنسيّة.

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٦.

^٢ Ibid. P ١٦.

^٣ Ibid. P ٦٩.

^٤ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P .٧.

^٥ Ibid. P ١٧.

^٦ Ibid. P ١٨.

^٧ Ibid. P ١٩.

^٨ Ibid. P ٢٠.

^٩ Ibid. P ٤٨.

^{١٠} Ibid. P ١٤٣.

^{١١} يُنظر: عزّ الدّين مريغني؛ النّزعة الإنسانيّة في أوب (الكاتب الجزائري محمّرويب) متّاح على الرّابط،

تاريخ الزيارة: ٢٢/٠٨/٢٠١٤، ١٦، ٣٤ و ٣٤. <https://www.sudaress.com/alsahafa/٨٨٢١٧>

كما أن أحداث الجزأين الأخيرين من الثلاثية تدوران في فضاء فنلندي حسب ما تؤكد المؤشرات المكانية؛ أي أسماء أماكن الانتقال.

الرواية	اللفظة (المقترضة)
«سطوح أورسول»	^١ «You remember me. Don't you!»
	^٢ «I don't know when,»
	^٣ «I don't know why»
	^٤ «Like you»
	^٥ «Any way»
	^٦ «(himself)»
	^٧ «Well!»
	^٨ «For ever...»
«نوم حواء»	^٩ «Just greeting from... Yours: X»
«تلوج من رخام»	^{١٠} «Nonsense!»

جدول رقم ٦: الألفاظ المقترضة من «الإنجليزية».

يحيل اقتراض محمّوب لألفاظ من اللغة الإنجليزية القارئ على حركة التّنقّلات التي قام بها الكاتب؛ حيث جاب بلدانا كثيرة ومدنا عديدة، فمن باريس إلى روما، ومن هلسنكي إلى عواصم أوروبا الشرقية، وطاب له مقام ب (المملكة المغربية) عام ١٩٦٠، كما كان عضوا نشطا في عدّة ورشات وحلقات علمية في الجامعات الأوروبية والأمريكية التي تهتم بالأدب بصفة عامّة، والرواية المغربية بصفة خاصّة؛ حيث قام بالتدريس في

^١ *DI3 Mohammed: Les Terrasses d'Orsol. P ١٠٧.*

^٢ *Ibid. P ١٠٧.*

^٣ *Ibid. P ١٠٧.*

^٤ *Ibid. P ١٠٧.*

^٥ *Ibid. P ١٠٧.*

^٦ *Ibid. P ١٠٨.*

^٧ *Ibid. P ١٥٤.*

^٨ *Ibid. P ٢٢٣.*

^٩ *DI3 Mohammed: Le sommeil d'Ève. P ١٠.*

^{١٠} *DI3 Mohammed: Neiges de marbre. P ٥٥.*

الولايات المتحدة الأميركية^١ وبخاصّة في ولايتي كاليفورنيا ولوس أنجلس، وفي سنة ١٩٧٦ دعيّ محمّد ويب إلى أوكلاهوما ليكون عضواً في لجنة تحكيم إحدى الجوائز الأدبية العالمية ب الولايات الأمريكية الثميرة. وقد يُعدّ هذا الاقتراض من اللّغة الإنجليزية إشارة إلى أنّها اللّغة العالمية التي يُمكن لأيّ شخص أن يتواصل من خلالها في أيّ مكان في العالم.

اللفظة المقترضة	الرّواية
= الصدقة. «Çadaqa» ^٢	«سطوح أرسول»
= البرزخ. «Le Barzakhi» ^٣	«ثلوح من رخام»

جدول رقم ٠٧: الألفاظ المقترضة من «اللغة العربية».

يُبرز اقتراض لفظ «الصّرفّة» (Çadaqa) في متن رواية «سطوح أرسول»، والذي تمّ استدعاؤه بلفظ عربي مكتوب بحروف لاتينية؛ لتذكير سگان «جارجم» ليكونوا متصدّقين، ورحيمين تجاه الفقراء تقرباً من الله ﷻ من خلال أداء واجبه الديني والإنساني، تأكيداً أنّ الإيمان القويّ ب الله ﷻ من أبرز الموضوعات المتضمنة في الرواية. كما تُمثّل لفظة «البرزخ» (Barzakhi) المستعملة في الفكر الإسلاميّ فكرة عن عالم غير ملموس، وتُحيل على مكان يفصل بين شيئين؛ حيث يُطلق على عالم يفصل بين عالم الموت ويوم القيامة، وتُعدّ لفظة «البرزخ» التي وظّفها محمّد ويب في رواية «ثلوح من رخام» مصطلحاً متداولاً في الفكر الصّوفي، وقد يكون توظيفه لها إشارة إلى الأبعاد الروحية التي طغت على أجواء الثنائية.

اللفظة المقترضة	الرّواية
= رجل الرّب. «Alexei» ^٤	«نوم حواء»
= الجدّة. «Baba Emma» ^٥	

^١ يُنظر: مجموعة من الكتاب؛ هرم الإبرام الذي ضيّعه توم. متاح على الرابط

تاريخ الزيارة: ٠١ / ٠١ / ٢٠١٣، ٢٢ و ١٥ <https://www.el-massa.com/dz/index.php/component/ky/item/٢٧٩٧١>

^٢ DTB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ١٨٢.

^٣ DTB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٩٩.

^٤ DTB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢٤.

^٥ Ibid. P ٧٢.

«تلوج من رخام»	↩	= شكرا. «Spasiba» ^١
		= تفضّل. «Pojalsta» ^٢
		= الأذن. «Ouchki» ^٣

جدول رقم ٠.٨: الألفاظ المقترضة من «اللغة الروسية».

قد يرجع اقتراض محمّد ويب لألفاظ من اللغة الروسية إلى تأثره الكبير بالأدب الروسي، حيث أشارت الباحثة جالين (رنو) (١٩٣٤ - ١٩٨٧) إلى أنّه قد قرأ الأدب الروسي، وذكرت أنّ أحد أصدقائه أعلمها أنّه تأثر كثيرا برواية الأديب الروسي إيفان غونتشاروف (Ivan Gontcharov) (١٨١٢ - ١٨٩١) الموسومة بـ «أوبلوموف» (Oblomove) (١٨٥٩)، كما أنّه قرأ لكبار أعمدته، مثل: الشاعر (ألسنر بوشكين) (Alexandre Pouchkine) (١٧٩٩ - ١٨٣٧)، والكاتب الروائيّ إيفان تورغنيف (Ivan Tourgueniev) (١٨١٨ - ١٨٨٣)، والكاتب أنطون تشيخوف (Anton Tchekhov) (١٨٦٠ - ١٩٠٤)، والكاتب مكسيم غوركي (Maxime Gorki) (١٨٦٨ - ١٩٣٦).

دون صرف النظر عن الجانب التاريخي الذي يجمع فنلندا بروسيا.

↩ الناصب الأدبيّ بين نوم حواء، و خطيبة النذب:

يُستحضر نصّ «خطيبة (الزّنب)»^٥ لـ أينو كرون كالاس* (Aino Krohn Kallas) (١٨٧٨-١٩٥٢) من خلال ردّ «فاينة» على رسالة وصلتها من «صلع»:

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٣.

^٢ Ibid. P ١٣.

^٣ Ibid. P ١٧٢.

^٤ ARNAUD Jacqueline: *La littérature Maghrébine de langue française*. Publisud, France, ١٩٨٦. P ١٩٤.

^٥ KALLAS Aino: *La fiancée du loup*. Récits, traduit du finnois sous la direction de Jean – Luc Moreau, Editions Viviane Hamy, ١٩٩٠.

* أينو كرون كالاس: مؤلفة فنلندية، اعتبرت كتاباتها الأدبائية من الأعمال البارزة في الأدب الفنلندي، اشتهرت بعلاقة الحبّ التي جمعتها بالشاعر الأسطوري «إينو لينين» (Eino leino)، وهي ابنة العاملة الفنلندية المعروفة عالمياً «يوليس كرون» (Julius Krohn)، وشقيقة كلّ من الفولكلوريّ «كارل كرون» (Kaarle Krohn)، والكاتب «هيلمي كرون» (Helmi Krohn)، كما يُعدّ والدها من أوائل الشعراء الذين نشروا أشعارهم باللغة الفنلندية، تزوجت «أينو» سنة ١٩٠٠ من «أوسكار كالاس» (Oskar Kallas) الدبلوماسي والعالم الإستوني الحاصل على درجة الدكتوراه في علم الفولكلور. اهتمت في وقت لاحق بتاريخ وثقافة إستونيا على الرّغم من أنّها واصلت الكتابة باللغة الفنلندية، نشرت يومياتها المتضمنة للفترة الممتدة من ١٨٩٧ إلى ١٩٣١ في خمسينيات القرن الماضي، من بين أهمّ أعمالها نذكر: «ثلاثية باربرا نون» (La trilogie de Barbara Von) (Barbara von Tisenhusen) (١٩٢٣)، «راعِي ريجي» (Le pasteur de reigi) (Reigin Pappi) (١٩٢٦)، «خطيبة (الزّنب)» (Sudenmorsian)

«respectant la décision qu'il me paraissait avoir prise, je l'ai juste remercié du livre par l'envoi d'une carte postale (La Fiancée du Loup, d'après un tableau de Simberg).^١

«احتراما للقرار الذي بدا لي أنه اتّخذها، اكدت فقط بشكرا على إرسال الكتاب ببعث بطاقة بريديّة (خطيبة الذئب، حسب لوحة لسيمبرغ).^٢»

كما أنّ الجزء الأخير من القسم الثاني من رواية «نوم حوّاء» يحمل عنوان «خطيبة (الذئب)»،^٣ وهنا يلحظ القارئ أنّ محروّب اتّخذ من هذا العنوان منطلقا لتحوّل شخصيّة «فاينة» إلى ذئبة بسبب حبّها المجنون للذئب الذي يرمز لـ «صلح» الغريب. وبالعودة إلى مجموعة «خطيبة (الذئب)» القصصيّة، يظهر أنّ ترتيب قصّة «خطيبة (الذئب)» قد جاء في ذيل الفهرس؛ أي الموضوع الذي يحمله الجزء المعلنون بالعنوان نفسه في رواية «نوم حوّاء»، وأنّ المجموعة قد حملت عنوان هذه القصّة من باب تسمية الكلّ باسم الجزء؛ لأنّ هذا النصّ هو الأطول من بين كلّ النصوص المدرجة في المجموعة القصصيّة، كما أنّه الأهمّ.

وتروي هذه القصّة أحداث خرافة اسكندنافية غير مدوّنة، تدور أحداثها حول امرأة عشقت ذئبا، ووقفت حائرة بين عشقها له، وحبّها لأسرتها؛ حيث كانت زوجة وأماً. وتمتدّ قصّة «خطيبة (الذئب)» على حوالي ثمانين صفحة، تروي حكاية امرأة اسكندنافية اقتفت آثار «الرجل (الذئب)» (Le Loup Garou)، حتّى سكنتها روح الغابة، وحينما اكتشف زوجها حقيقة السرّ الذي تخفيه، لم تجد أمامها سوى اللّحاق نهائيا بذئاب الغابة، لتعود بين الحين والآخر لتطمئنّ على زوجها وأبنائها خفية، وحينما قرّرت العودة بعد حين إلى البشر لتضع مولودها، يناديها زوجها باسمها الذي عمّدت به، فيزول مفعول السّحر عنها في الحين، لكنّ الحقد الشّعبي ظلّ يلاحقها، فحينما قصدت فرن التجفيف لوضع مولودها، أحرقها هناك سكّان القرية حيّة مع مولودها كما تُحرق

(La Fiancée du loup) (١٩٦٨)، كما نُشرت مجموعة من قصصها القصيرة باللّغة الإنجليزيّة بعنوان «السفينة البيضاء» (The white Ship)، يُنظر:

KALLAS Aino: Op - cit. p. ١٤ - ٠٩.

^١ DIB Mohammed: Le Sommeil d'Ève. P ٤١.

^٢ محمّد ديب، غفوة حوّاء، ص ٣٩.

^٣ Ibid. P ٢٠٢.

الساحرات، أما الزوج من جهته فلم يتمكن من إنقاذها؛ لأنه كان مضطراً لإتمام الطقوس اللازمة لخلاص روحه؛ إذ كان يعيش مع امرأة ملعونة.^١

تحيلنا هذه القصة إلى أسطورة «الزؤابة» (*La Lycanthropie*) الشمالية؛ حيث تتموضع هذه الأسطورة القروسطية في جو الخلاص المسيحي، أو اللعنة الأبدية، وذلك من خلال استجابة المرأة لإغراء الذئب، بان سلمت نفسها للشيطان؛ وتوحد منذ تلك اللحظة مع روح الغابة، لتعيش المرأة في امبراطورية الشيطان حياتين: حياة إنسانية، وأخرى حيوانية، فهي مسكونة من ذات نفسها لذاتها.

يلحظ المذلقي أن الشخصيتين الرئيسيتين «ألو» (*Aalo*) في «خطبة الرتب»، و«فاينة» في «نوم حراء» مفتونتان بعشق الذئب، الذي يرمز للرجل؛ فالرجل ذئب بالنسبة للمقربين منه، وخاصة المرأة، فهو — بحكم طبيعته — يحب مراقبة وتسيير كل شيء؛ أي يحب السيطرة والتملك، لكن المرأة بدورها ترفض الشعور بالخضوع والتقييد، وهذا ما يؤكد أن نقطة ضعف الرجل هي امرأته أو زوجته؛ لأن الرجل هو الشخص الوحيد الذي يمكن للمرأة أن تهزمه، لكن الرجل والمرأة لا يمكن أن يجتمعا، ويلتقيا حقيقة إلا في ظل علاقة شرعية موافقة للعاليم الإلهية، وما عدا ذلك يعد اجتماعاً تحت لواء الشيطان، فكل علاقة غير شرعية، هي حتماً تتجاوز في كل الأعراف والديانات.

يبدو للوهلة الأولى أن الحب المستحيل هو موضوع القراءة الأولية لهذين العاملين الإبداعيين، لكن قراءة تحليلية عميقة للعاملين تؤكد أن الموضوع الرئيس هو «الخطيئة» المميتة التي تنتهك جميع القوانين الإلهية، وتخرق كل الأعراف؛ أي إنها تتجاوز كل ما يمكن أن يقال عن:

«*de la loi écrite, et après, de la loi non écrite*?»^٢

«عن القانون المكتوب، وبعد ذلك، عن القانون غير المكتوب؟»^٣

^١ KALLAS Aino : *La fiancée du loup*. p ١٠٥.

^٢ DIB Mohammed: *Le Sommeil d'Ève*. P ١٢١.

^٣ محمد ديب، غفرة حراء، ص ١١٧.

تمثّلت خطيئة «فاينة» في ارتكاب جريمة «الزنا»، في حين تجلّت خطيئة «ألو» في خرق الحدود الفاصلة بين الحيوان والإنسان من خلال إقامة علاقة محرّمة؛ لأنّ الفصل بين العالمين لا مجال للمفاضلة، أو الدّفاش فيه.

فالذّئب الذي عشقته «ألو» يرمز لـ «صلح» الغريب، لنقرأ:

«*Mais lui, Solh-Loup, Le sait-il?*»^١

«لكنّه هل يعرف، هو، صلح-الذّئب؟»^٢

فـ «صلح» المغترب الذي أحبته «فاينة»، هو الذّئب، وعليه فإنّ فشل علاقة الحبّ التي جمعتهم لا يعود إلى كونه عربيّاً، وهي اسكندنافية فقط؛ لأنّ الماساة أعمق من ذلك بكثير، وأكثر تعقيداً، فـ محمّرويب أراد أن يقول لقراءه بأنّه لا يوجد حبّ سعيد إلّا في ظلّ ما يسمح به الدّين (القانون المكتوب)، والأعراف (القانون غير المكتوب). إنّ وعي الكاتب بأنّ جماليات المنجز السرديّ لا يكمن في المضامين، بل إنّ الثراء الفنيّ الحقيقي متوقف على مدى قدرة الرّوائيّ في توظيف هذه الدّقنيات السردية المتنوّعة؛ لأنّه شكّل رافداً من روافد جماليات السردية عند محمّرويب الشيء الذي جعله مولعاً بمختلف أشكال النّص، واستحضار الموروث الشعبيّ بإبعاده الاجتماعيّة والدّينيّة، وهذا من أجل استمراريّة الفنّ وديمومته.

^١ DIB Mohammed: *Le Sommeil d'Ève*. P ٦٤.

^٢ محمّد ديب، غفوة محرّمة، ص ١١٧.

المبحث الثالث: الكتابة الرمزية بين التثيف وتجاوز المنخيل:

يُمثل كلّ من الرّمز والأسطورة بخصائصهما المميّزة، وعلى مختلف المستويات نظاماً من الإقرارات المتسقة حول الحقيقة المطلقة للأشياء، نظام يُمكن اعتباره مكوّناً من مكوّنات الميثافيزيقا؛ حيث تغدو الرّموز والأساطير مرآة لحقيقة تائمه يتطلّب تفسيرها، ومحاولة لإيجاد حلول لأسئلة ظلّت تؤرّق الإنسان.

أ. توظيف الرّمز [Symbole]:

يلجأ الأديب إلى توظيف الرّمز باحثاً عن علاقة تسمح باندماج ما هو ذاتي (حسيّ)، وموضوعيّ (مجرد). وقد ورد في «لسان العرب» لـ (ابن منظور أن: «الرّمز تصويّت خفيّ باللسان، كالهمس، وقد يكون تحريك الشفّتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بالصوت، إنّما هو إشارة بالشفّتين، قيل الرّمز إشارة وإيماء العينين والحاجبين والشفّتين والفم. والرّمز في اللّغة كلّ ما أشرت إليه ممّا يبان، يلقط بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمز رمزا، وفي التّنزيل العزيز في قصّة زهرا الكليلية: ﴿أَلَا تُكَلِّمُ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا﴾. [سورة آل عمران، الآية: ٤١]. ورمزته امرأة بعينها ترمز رمزا، والرّمز والتّرميز في اللّغة الحزم والتّحرّك»^١.

وعليه فإنّ الرّمز في أبسط صورته هو علامة أو إشارة قد تكون صورة أو نغمة. ويتحدّد الرّمز في مفهومه العام - حسب «معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأوب» - بكونه «كلّ ما يحلّ محلّ شيء آخر في الدّلالة عليه، لا بطريقة المطابقة التامة، وإنّما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضيّة متعارف عليها»^٢.

يعود القصور في التّعريف السّابق إلى عدم الفصل بين مفهوم الرّمز الفنّي، والرّمز في مفهومه العام؛ حيث يصعب تحديد ماهية الرّمز الفنّي على نحو دقيق، «مما جعل الكثيرين يقبلون اللفظ على علاته، ويكتفون في الأغلب، بتوضيح العلاقة بين الرّمز والفكرة التي يرمز إليها، فقد تُطلق الكلمة على كلّ ما يتضمّن أو يوحي

^١ أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور: لسان العرب (المعجم: إعداد وتصنيف: يوسف خياط، ط ١، دار صادر، بيروت/ لبنان، مادة (ر. م. ز).

^٢ مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأوب. (د. ط)، مكتبة لبنان، بيروت/ لبنان، ١٩٧٤، ص ٥٢٢.

بمعنى آخر غير معناه الظاهر.^١ لذا يجب أن يكون أيّ تاصيل للرمز الفنيّ مستقلاً في إطار المنظومة الإيحائية، وعزله عن الرمز في مفهومه العام، لأنّ ما يميّزه عن سائر أنماط الترميز الأخرى أنّه لغة إحاء، الإيحاء الذي يُشكّل جوهر الرمز الفنيّ، فهو يستمد قيمته الرمزيّة من حركته في سياق شعريّ يوحى به، ولا يُصرّح مباشرة.

فالرمز أداة وتقنيّة تُستخدم من قبل الأدباء والشعراء على حدّ سواء، وهو «يُشير إلى أكثر من معنى أو فكرة أو عاطفة، ويُصبح تعبيراً عمّا لا يُمكن التعبير عنه، فيكشف وهو يحجب، ويحجب وهو يكشف، أي أنّه يوحى بالشّيء دون أن يوضّحه فهو غامض في جوهره»^٢ ويُعدّ تعريف «الجمعية (الفلسفيّة الفرنسيّة) من التعريفات الرائدة التي عالجت الرمز الفنيّ، حيث عرّفت الرمز بأنّه: «شيء معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشئيين أحسّت بها مخيلة الرّامز»^٣. وملاحظ أنّ هذا التعريف قد حوى عناصر مهمة تنحو بالتحديدات إلى التخصيص في الرمز الفنيّ من دون أنماط الترميز الأخرى من حيث:^٤

✓ تحديد ماهية المرموز بوصفه شيئاً مجرداً، ما يعني الانعطاف بالرمز إلى

الداخل الذاتيّ.

✓ نفي السمة الاعتباطيّة بين الرمز والمرموز من خلال التأكيد على وجود

مشابهة بينهما، مفرّقا بين الرمز والعلامة اللغويّة والرياضيّة، وسائر الأنماط العلاميّة الاصطلاحيّة.

✓ أكّد على أنّ منشأ المشابهة بين الرمز، وما يرمز إليه إحساس ذاتيّ، وكشف

في التجريّة، فهي ليست مشابهة حسيّة خارجيّة، تدلّ على شيء محدّد كما هو الشان في المجاز البلاغيّ.

^١ مجموعة من الكتاب الغربيين؛ مقاربة في (الرمزية ضمن) كتاب «سمر الرمز». مقاربة وترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، ط ١، دار الحوار، اللاذقيّة/ سوريا، ١٩٩٤، ص ١٠.

^٢ أمية حمدان حمدان؛ الرمز والرومانتيّة في الشعر اللبناني. (د. ط)، دار الرشد، بغداد/ العراق، ١٩٨١، ص ٢٦.

^٣ محمّد مندور؛ الأوب وفنونه. (د. ط)، نهضة مصر، (د. ت)، ص ٣٩.

^٤ المرجع نفسه، ص ٣٩ وما بعدها.

والرمز «يوشي بمثال للعقل بطريقة غير مباشرة. ويخاطب الحواس، بوساطة التصوير المادي»^١ أي إنه يحمل معنى ذاتيا، ويُقدّم معنى غير محدود في الوقت نفسه، فهو يختصّ بالتعبير عن الأجواء المبهمة التي تتسرّب إلى أعماق الذات التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها؛ لأنّها لا تتجاوز الشّيء المحسوس، وهذا ما يُفسّر لجوء الكاتب إلى توظيف الرّمز لما فيه من قدرات على ولوج واختراق عالم اللاوعي، وكشف الغموض الذي يلف الذات من خلال التعبير عن الحالات الدفسيّة، فالرمز يوشي بحالات لا يُمكن تحديدها بدقّة، ويتّصل بالباطن والغامض، واللاوعي في كثير من الرّموز، لذا وجب الدّظر إلى الرّمز الفنّي مستقلا في مفهوم الإيحائيّة.

وعليه فإنّ الرّمز يُعبّر عمّا لا يُمكن التعبير عنه، وهو يعتمد بالدّرجة الأولى على الإيحاء دون أن يوضّح أو يُبيّن، فهو غامض في جوهره، وغير مباشر. ويُعدّ السرّ الذي تحجبه الحفرة التي اكتشفها «عاير» في شاطئ البحر أثناء إقامته بمدينة «جارجر» التي أرسل إليها لأداء مهمة جوسسة أبرز رموز «ثلاثية الشمال»، حيث يصطدم بمفاهيم جديدة في هذه المدينة التي تبدو للوهلة الأولى فضاء طوباويًا بامتياز، حينما:

«La ville au demeurant ne cache pas sa fierté du bien matériel et moral qu'elle prodige à pleines mains aux siens ainsi qu'aux visiteurs amenés et remmenés au gré des vents. Affiches, bulletins en repandent l'écho (...) il ne s'est jamais perpétré de meurtre à Jarbher.»^٢

«لا تخفي المدينة افتخارها بالخيرات المادية والمعنوية التي تمنحها بسخاء جليّ لأهلها وكذا للزوّار الذين تشاء الصّدق أن تطا أقدامهم أرضها. ويتّضح هذا الصّدق عبر الملصقات والنّشريات (...). لم يحدث أن ارتكبت جريمة قتل في جارجر»^٣.

^١ أمية حمدان حمدان، الرمزنة والرومانتيكية في الشعر اللبناني، ص ٢٧.

^٢ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ٣٨، ٣٩.

^٣ محمد ديب، سطوح أرسول، ص ٣٨، ٣٩ بتصرّف.

لقد انبهر «عاير» للوهلة الأولى بذلك الفضاء الخالي من الفقر والجريمة، أين يبدو كل الناس سعداء، لكن سرعان ما يكشف حقيقة ذلك الوضع السائد في تلك المدينة، عندما شكّلت كائنات الحفرة الغريبة موضوع ريب في نظرة، لنقرأ:

«*Ces créatures chevauchant chacun un rocher, créatures semblables à des tortues marines ou, mieux que ça, à des crabes géants (...) Toutes à l'exemple de celles-là se traînaient languissamment et, avec guère plus d'aisance, se poussaient aussi près qu'elles le pouvaient de l'eau.*»^١

«تلك المخلوقات الممتطية لكل منها صخرة، مخلوقات شبيهة بسلاحف بحرية، بل أفضل من هذا، بسراطين عملاقة (...) تجرر هذه الزواحف أجسادها اللزجة، بخفة قد تقل أو تزيد، وتتدافع للاقتراب من الماء أقدر ما تستطيع.»^٢

حاول «عاير» إمطة اللثام عن الزيّف الذي يلف هذه الحفرة مرارا وتكرارا من خلال تردده المستمر على مكان وجودها من جهة، ومن خلال استجواب معارفه والأشخاص المحيطين به في الفندق من جهة أخرى، حتى يُدرك حقيقة وكنه الكائنات التي تسكن الحفرة؛ لأنه اكتشف في النهاية أنّ تلك المخلوقات في الواقع هي فقراء المدينة الذين تمّ إقاؤهم في تلك الحفرة التي يصعب الخروج منها، حتى لا يشوّهوا وجه المدينة، وفي هذا إشارة رمزية للذّطام الرّاسمالي، وكأنّه يعقد مقارنة ضمّنية بين ثلاثيته الأولى، وثلاثيته الأخيرة، فقد تحدّث عن الفقراء في الجزائر في أولى أعماله الإبداعية، وصورّ غزوهم للمدينة، وبيّن كيف سُمح لهم باقتحامها شفقة ورحمة كي يقتاتوا، لكن في الغرب هذا غير ممكن، ولا يُسمح به، وهي فكرة طيبة تؤكّد التحام أعمال الكاتب.

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ٢٧.

^٢ محمّد ديب، سطوح أرسول، ص ٢٧.

تمّ تصوير اللّغز الغامض (الحفرة) الذي يلف هذه المدينة في هيئة مزيلة أو مفرغة ترمز لكلّ الإفرازات العلميّة والتكنولوجيّة، فهي تُمثل حياة الإنسان المعاصر الذي يحيى حياة اقتصادية ماديّة، تُلغي كلّ المعايير الإنسانيّة.

أشار محمّد ويب من خلال مدينة «جارجر» النّخيليّة إلى إفرازات الرّأسماليّة، وعبّر بطريقة رمزيّة عن رؤية نقدية للمجتمع المعاصر عامّة، وعن مخاطر الدّقافة الموحّدة التي بدأ العالم بأسره يسعى إليها في ظلّ ما يُسمى بالعوامة خاصّة؛ حيث ترمز حالة بحث شخصيّة «عاير» عن ذاتها للبحث عن سبيل للخروج من حفرة الضّياع التي تُهدّد البشر بذويان هوية الفرد داخلها، وتلاشيها في مجتمعات غريبة.

استلهم محمّد ويب رموزة أيضا من عالم الطبيعة الذي يحفل بالعديد من المعتقدات والطّقوس المتعلّقة بالحيوان والنبات، حينما نوّه بدءاً باهميّة العنصر الدّباتي في رواية «نوم حرّاء»، فالشّجرة تحديداً تمثّل «أنموذجا أعلى في الفكر الإنسانيّ على امتداد تاريخه، فهي لم تُفارق أباً من الأديان القديمة والأساطير والعبادات والمعبودات جميعا في كثير من الثقافات، وهي حاضرة في واقع الإنسان، كلّ إنسان، موضوعاً غذائياً وبيئياً وزراعياً وعلمياً، وثقافياً ودينيّاً وأسطورياً، فلا يكاد يخلو مجال ما من الاتّصال بها، بصورة من الصّور»^١؛ حيث يلحظ المتلقّي توظيف مختلف أصناف الأشجار في رواية «نوم حرّاء»، انطلاقاً من «شجرة (التنوب)» * (*Le Sapin*)؛ حيث يُؤكّد محمّد ويب أنّ:

«L'arbre gardien, c'est le sapin. Il est chaud, il protège de la pluie, des malaises, et surtout de la foudre».^٢

^١ جمال محمّد مقابلة و مها عبد القادر مبيضين: الشّجرة: دلالاتها ورموزها لدى ابن عربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٨، العدد ٢، ٢٠١٢، ص ٨٠.

* تماثل رمزيّة «شجرة (التنوب)» رمزيّة «شجرة (الزّيزنون)»، من جهة أخرى - حسب حضارة بلاد الغال - فإنّ «ورانتيا» (*Druntia*) إلهة التنوب، كانت تعتبر الملكة الحامية للكهان الغاليين، أمّا بالنسبة للسّلتيين «شجرة (التنوب)» رمز للامل المجدّد لقوى النّور ضدّ الظلام، ولقوى الحياة ضدّ الموت. يُنظر:

KORRIGAN Eve : Les Forces de la féminité.

مُتاح على الموقع.

تاريخ الزيارة: ٢٤ / ٠٨ / ٢٠١٨، ١٨ و ٥٠. www.grainededen.com

^٢ *DI@ (Mohammed): Le Sommeil d'Eve. P ١٧.*

«الثنوب شجر حارس. دافىء، يحمي من المطر، من التوعك،
وبالأخص من الصاعقة»^١.

وبالنسبة إليه:

«*Le sapin, c'est quelque chose de stable, de durable. Un
symbole de sécurité.*»^٢

«الثنوب شيء متين ودائم. رمز للأمان»^٣.
كما يُعتقد أنّ «شجرة (الثنوب) تمنع وقوع الصواعق، وتقوم بطرد الأرواح الشريرة،
فهى الشجرة الرّامزة للانتقال من الماديّة إلى الرّوحيّة.

أمّا «شجرة (البتولا)» (*Le bouleau*)، فقد خصّها محرّوب بالخصائص الآتية:

«*Le bouleau par contre se pose en arbre des rêves. D'abord il
perd son feuillage en hiver. Une raison déjà qui le fait
prendre pour un tout fou. Il joue aussi à l'arbre – fée qui par
temps froid attire les étoiles dans sa ramure dénudée.
L'étoile polaire, surtout, est celle qu'on aime lui associer.*»^٤

«في المقابل، تُعتبر البتولا شجرة للأحلام. بدءاً، إنّها تفقد أوراقها
في الشتاء. سبب أولي يجعل الناس يصفونها بالجنون. تتقمّص
دور الشجرة الجنيّة التي تجذب النجوم إلى أغصانها العارية أيام
البرد. يحب الناس إشراك النجمة القطبيّة إلى البتولا»^٥.

ترمز «شجرة (البتولا)» للاتصال مع آلهة العالم الآخر، فهى تتيح للإنسان قبول
حياته بكلّ تقلباتها، وتعينه على النّصالح مع نفسه، والنّسامح مع الآخرين.
أمّا أغصان «شجرة (البتولا)» التي تُستخدم لجلد الأشخاص الممسوسين بهدف
طرد وإبعاد الأذى عنهم، وإعادة المجانين إلى صوابهم من خلال طرد الشّياطين والأرواح
الشريرة التي تسكن أجسادهم، فهى ترمز للحكمة والمعرفة.

^١ محمد ديب، غفوة حرّاء، ص ١٨ بتصرّف.

^٢ *DIB (Mohammed): Le Sommeil d'Ève. P ١٧.*

^٣ المصدر نفسه، ص ١٩ بتصرّف.

^٤ *Ibid.* P ١٧.

^٥ المصدر نفسه، ص ١٩.

تجد «ناينة» نفسها في مقطع آخر من الرواية أمام منزل لا يُمكنها الولوج إلى داخله؛ لتبقى في الخارج، لنقرأ:

«oui, dehors commence l'entre nous, qui m'appelle et qui pousse comme un peuplier.»^١

«نعم، بالخارج، بدأ الشيء الذي بيننا يناديني وينمو كما الصفاقة.»^٢

ترمز «شجرة الصفاقة» (*Le peuplier*)، أو شجرة الشَّعب، للعالم الآخر، وحياة الأرواح الدورية، وإلى الحنين واستذكار الكائنات المختفية، والعهد القديم للإنسان، والأمل والوعد المتجدد، إلى الزمن، وشجاعة الالتزام والصبر والجلد.

تُستحضر «شجرة الصنوبر» (*Le pin*) في متن «نوم حواء» الروائي من خلال المقطع

الآتي:

«Les troncs de pins déjà s'illuminent. La forêt est toute mouillée, et toute radieuse [...] Le jardin ce noie dans le soleil.»^٣

«بدأت جذوع الصنوبر تلمع. الغابة مبللة، ومع ذلك مشعة (...)
تسبح الحديقة داخل الشمس.»^٤

ترمز «شجرة الصنوبر» للخلود؛ لأن أوراقها دائمة الخضرة، والصنوبر دائم الحضور في المراسم الجنائزية؛ حيث تُغطى التوابيت بأغصانها، فهي إذن مؤشِّر للموت، لكنه موت متبوع ببعث جديد في الآخرة حتى تسمح بالخلود (الدار الدائمة أو دار الخلود)، كان شجرة الصنوبر حكاية للموتى، ودفء لهم، وأمان في الحياة الآخوية. وترمز «شجرة الصنوبر» أيضا للشتاء، فهو يُصور تمثلات هذا الفصل، كما تعلن رؤية هذه الشجرة في المنام عن حلول الدمار والخراب، في حين يعتبرها هواء الملاحاة البحرية نذير خير؛ لأنهم يصنعون سفنهم من خشبها المتين.

^١ DIB (Mohammed): *Le Sommeil d'Eve*. P ٣٠.

^٢ محمد ديب، غفوة حواء، ص ٣٠.

^٣ Ibid. P ٥٤.

^٤ المرجع نفسه، ص ٥٤.

تواصل «فاينة» حديثها عن صنف آخر من الأشجار، لنقرأ:

«*Le chêne que je distingue de ma fenêtre, il a deux branches sciées qui ressemblent à des jambes de pendu... les jambes bougeraient, je l'aurais juré. Il est centenaire, beau comme tout, cette arbre amputé.*»^١

«شجرة البلوط التي أراها من نافذتي؛ لها غصنان نشرا بحيث

يشبهان ساقي مشنوق (...) أقسم أنه بدا في لحظات ما أن

الساقين يتحركان، هوس فعلي»^٢.

كانت «شجرة البلوط» (*Le chêne*) ذاتها، مدار الحلم الذي رآه زوجها «أوليغ» في

منامه:

«*cette nuit, Oleg a rêvé du chêne. Le même infirme... Oleg nous voyait entrain, lui, de scier, moi, de tirer la corde nouée autour de la branche maîtresse. Brusquement, le chêne a cédé, s'est incliné : il tombait. Oleg m'a crié de jeter la corde et de fuir. Mais l'arbre m'a écrasée sous lui.*

«*Nul doute que cette vie m'écrase.*»^٣

«هذه الليلة، رأى أوليغ شجرة البلوط في حلمه. هو نفسه، البلوط

الأبتر. حينما استمعت إليه يحكي حلمه، كادت أعصابي تتفجر

كلية. مع أنني لم أحدثه ولو بكلمة عن موضوع هذه الشجرة، ولا

عن الأثر الذي تركته في نفسي. رأنا أوليغ، هو ينشرة، وأنا أجدب

الحبل املتف حول الغصن الرئيسي. فجأة، انفصلت شجرة

البلوط، تمايلت؛ إنها تسقط. صرخ لي أوليغ برمي الحبل والهرب.

ولكن الشجرة سحقنتني تحتها»^٤.

^١ DIB (Mohammed): *Le Sommeil d'Ève*. P ٨٧, ٨٨.

^٢ محمد ديب؛ غفوة هراء، ص ٨٣، ٨٤.

^٣ Ibid. P ٨٩.

^٤ المصدر نفسه، ص ٨٥.

«شجرة البلوط» من الأشجار المعمرة اللى ترمز للقوة اللى لا تُقهر، كما ترمز للشدة والمتانة، والعدل، والاتصال بين السماء والأرض، وحسن الوفادة والكرم، فهى شجرة مقدسة فى عديد من الأعراف والمأثورات الشعبىة، وتحظى بامتياز اكتسبته من الآلهة السامىة؛ لأنها تجذب الصواعق، وترمز للجلال والعظمة، كما ترمز «شجرة البلوط» على الدوام إلى القوة والشدة.

تشير الأشجار اللى تمتد جذورها إلى أعماق الأرض، وتعانق أغصانها عباب السماء عموماً إلى المعبر القائم بين العالم العلوى (الإلهى)، والعالم الأرضى (الذنىوى)، فهى ترمز للتسامى الروحانى بالانقطاع عن الأرض وعدم الخلد إليها، بل الارتقاء بالارتفاع إلى السماء.

أخذ محمروب من عالم الحىوان معبراً لتمرير الأفكار اللى أراد التعبير عنها، شأنه شأن الأدباء اللى رووا حكاياتهم على ألسنة الحىوانات؛ إذ تُعدّ «حكايك أيسوب» (*Isop*) (٦٢٠ ق.م-٥٦٤ ق.م)، و«كتاب لىلة وومنة» لى عبر الله بن المقفع (٧٢٤ م-٧٥٩ م)، و«خرافات جان وو لافونتين» (*Jean de la Fontaine*) (١٦٢١-١٦٩٥) خىر دليل على ذلك. وقد استعان فى ذلك بطائر النورس اللى أئخذة رمزاً تنوعت دلالاته داخل متون «ثلاثىة الشمال» الروائىة، فى حىن رمز الترتب للمغرب تارة، وللقدر الجائر تارة أخرى.

ويعدّ الجناحان أهم ما يُمىز الطائر على مستوى الشكل، فهما يمثّان العنصر الأساس اللى يمنحه رمزىة خاصة؛ لأنّ الجناحين يرمزان للارتفاع، وتحرر العقل والروح من المادىات؛ أى إئهما يُحىلان على صورة الروح حىن تُفارق الجسد فى سعيها للبحث عن الخلود، كما أنّ الكائنات المبحّحة تمتلك المعرفة بالضرورة، ولهذا السبب تملك الملائكة أجنحة.

فإن رمز طائر النورس إلى التحرر والانتصار صراحة فى رواية «ثلوج من رخام»، فقد تجاوزها إلى دلالة أعمق فى رواية «نوم حذاء»، لنقرأ:

«Les mouettes...»

Que voulais-je dire à propos des mouettes ? (...) Je trouve qu'elles sont bien là en fin de compte où elles sont, en suspens, comme elles l'étaient dans le ciel de Viljala.

Mon amour, où es-tu ? Dans quel coin du monde ? (...) Tu te tais. Comme les mouettes de Viljala arrêtées en plein vol.^١

« أمّا الدّوارس... »

ماذا أردت أن أقول بخصوص الدّوارس؟ في نهاية المطاف، أجد أنّها

هنا في أحسن حال، معلّقة، مثلما كانت في سماء فيلجالا.

أين أنت يا حبيبي؟ في أي ركن من العالم؟ (... أنت ساكت. كما

نوارس فيلجالا المتوقّفة في وسط تحليق^٢.

يتوسّط طائر النورس أحلام وكوابيس الشخصيات؛ حيث يُعلن هذا الطائر المهاجر

عن الانفصال المؤلم ذي الارتباط المتجدّر بالمكان؛ أي الوطن.

وهذا ما يؤكّد أنّ رمزية الأمّ تماثل رمزية البحر من جهة، ورمزية الأرض من

جهة أخرى؛ لأنّ البرّ والبحر يرمزان لجسد الأمّ.

كما أنّ غياب صرخات طائر النورس الحادّة التي تُعلن عن قرب اليأس، يُعبّر

صراحة عن وطأة الانفصال المرّ عن الوطن الأمّ، وهي الحالة التي عايشتها شخصيات

المغتربين في «ثلاثية الشمال» عامّة، وشخصية «صلع» خاصّة.

وهنا يُشكّل البحر رابطاً وفاقلاً في الآن ذاته؛ لأنّه يفصل المغترب عن وطنه،

وفي الوقت ذاته هو سبيل الوصل الوحيد بينهما، فهو بمثابة الحبل السريّ الذي يربط

الطفل بأمّه قبل الولادة، ويفصله عنها بعدها، فالأمّ هي الوطن، ولعلّ هذا ما يُفسّر

حديث «برهان» المتكرّر عن والدته:

«La vie de ma mère là-bas dans son pays. Elle se meurt en cette minute.»^٣

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٠٤.

^٢ محمّد ديب؛ غفرة مرارة. ص ١٠١.

^٣ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٥.

« حياة أمي هناك في بلدي. إذها تموت في هذه الدّقيقة».^١

«et votre mère se meurt sur un autre continent plus loin, très loin».^٢

«وأُمَّك التي تحتضر في قارّة بعيدة، بعيدة جداً».^٣

يشعر القارئ في بعض الأحيان أنّها ماتت، ويبدو في أحيان أخرى أنّها تُحتضر،

وكان إحساس «برهان» يتأرجح بين الأمل في العودة إلى الأمّ/ الوطن، والياس.

ترمز الأرض/ الأمّ هنا إلى الهوية الضائعة، أمّا الحبيبة فتمثل أرض الاغتراب

والمنفى، وهي تُمثل تعويضاً أو عزاءً، كما تكون موضوعاً للانتفاع أيضاً؛ لأنّ هذه المرأة

المرحبة تُشبه «أرسول»، تلك الأمّ التي لا تياس من انتظار ابنها المنفي دائماً، فهي تعترف:

«Je t'ai toujours attendu, Ed».^٤

«انتظرتك دوماً، عاد».^٥

كما أنّ دورة حياة الإنسان يُمكن أن تُدرك من خلال حالات الانفصال المتعاقبة

التي يُعايشها؛ حيث تُعدّ صرخة الميلاذ أولها، وأشدّها إيلاماً، ثمّ يتعوّد الرضيع شيئاً

فشيئاً على كون أمّه كأننا مستقلاً، ومع تدرّج نموّ الطفل تتغيّر نظرتّه إلى أمّه إلى أن

يصل مرحلة المراهقة، ليكون موتها آخر انفصال عنها.

يُمكن أن تُشكّل مراحل العمر هذه رمزيّة طائر (التورس) في نصوص «ثلاثيّة

(الشمال)»؛ إذ تُحيل هذه الرمزيّة إلى حالة الانفصال الموجه عن الوطن الأمّ، والبلد الأصليّ.

وقد ضجّت «ثلاثيّة (الشمال)» بمختلف الرموز المحيلة بطريقة أو بأخرى إلى معاني

يصعب حقيقة إيجاد معادل لفظيّ لها؛ حيث أكسبت نصوص الثلاثيّة ثراءً رمزيّاً بالغ

الأهميّة؛ لكونها اتّصلت بعدد من الموضوعات التي تعالجها الروايات، يخصّ بعضها

الأحداث، ويتعلّق البعض الآخر بالشخصيّات الروائيّة وأحلامها، كما أحالتنا موضوعات

أخرى على واقع الكاتب.

^١ محمد ديب؛ تلوح من رغام، ص ١٨.

^٢ *DI B Mohammed: Neiges de marbre. P ٦٨.*

^٣ المصدر نفسه، ص ٧٥.

^٤ *DI B Mohammed: Les Terrasses d'Orsol. P ١٤٥.*

^٥ محمد ديب؛ سطوح أرسول، ص ١٣٨ بتصرّف.

ب. استدعاء الأسطورة:

تُعدّ الأساطير ظاهرة ثقافيّة عامليّة، فهي تراث إنساني أساسا، يرجع إلى عهود ما قبل الكتابة والتدوين، فكلّ أمة من الأمم أساطيرها الخاصّة، التي تمّ تناقلها من جيل إلى جيل، حتّى وصلت إلينا بصورتها الحاليّة.

يحدّد ألكسندر هيجرتي كراب (Alexander Haggerty Krappe) (١٩٤٧-١٨٩٤) مفهوم «الأسطورة» في قوله: «إنّ كلمة (Myth) مأخوذة من (Mythos) الإغريقيّة، ومعناها الكلمة أو الكلام»^١، والأسطورة حكاية شارحة (etiological)، وهي مأخوذة من كلمة (aitia) الإغريقيّة، ومعناها السبب،^٢ ثمّ تحدّد استعمالها فيما بعد، فأصبحت تعني الحكاية التي ترتبط بالشعائر والمعتقدات الدنيّة.^٣

وقد فرّق الدارسون بين «الأسطورة» (Mythe)، التي «تشير إلى الآلهة، أو شبه الآلهة، أو كائنات خارقة، وأفعالهم ومغامراتهم، من حيث إنّ هذه الأفعال والمغامرات تهمّ الإنسان وتختصّ بعالمه»^٤، و«تصص (الخرق)» (Légende) التي تدور حول أحداث غير عاديّة، وتتضمّن ما يسمى بـ «حكايات الأبطال» (Contes des héros)، و«الملاحم الشعريّة» (الثنائية) (Saga)، حيث «تحوّل فيها الحقائق التاريخيّة عن طريق الخيال الشعبي والابتكار الشعري إلى قصص عجيبة»^٥.

يتمّ تفسير ماثورات الناس حول العالم، وظواهر الحياة، والطبيّعة، وما وراء الطبيّعة، ومظاهر الكون، والأحداث الطبيعيّة غير العاديّة كالزلازل أو طلوع الشمس وغروبها، والنظام الاجتماعي، والظواهر الإنسانيّة كالأحلام، وكذلك أوليات المعرفة انطلاقا من معرفة الإنسان البدائي حسب ما ورد في الأساطير،^٦ التي يؤلّف جماعها

^١ ألكسندر هيجرتي كراب: (الفولكلور. تر: رشدي صالح، (د.ط.)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة/ مصر، ١٩٦٧، ص ١٤٤.

^٢ يُنظر: المرجع نفسه، ص ١٤٤.

^٣ حسين عبد الحميد أحمد رشوان: (الفولكلور والفنون الشعبيّة من منظور علم الاجتماع. (د.ط.)، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية/ مصر، ١٩٩٣، ص ١٤٧.

^٤ المرجع نفسه، ص ٧٢.

^٥ Dictionnaire Le Larousse Express: VUEF. ٢٠٠٢، CD.

^٦ يُنظر: حسين عبد الحميد أحمد رشوان: مرجع سابق، ص ٧٢، ٧٣.

نظاما أسطوريا؛ وبما أنّ «الأسطورة» ترتبط بقوى الآلهة أو الجان، فإنها تُحاول تفسير علل وأسباب حدوث ما سبق ذكره من ظواهر، بات يشرحها العلم اليوم، وهو ما يجعل «الأسطورة» مرتبطة بهذه القوى الخفية.

كما تُصبح «الأسطورة» من خلال تكرار حكايتها وتقبّل الناس لها، وتناقلا على مرّ الأجيال، جزءاً من الدقاليذ الثقافية للمجتمع،^١ وفي أحيان كثيرة تُصبح جزءاً من عقائدهم، فهي تنزع في ما تقدّم من تفسيرات إلى التشخيص، والتجسيم، والتمثيل، مبتعدة بذلك عن التحليل الموضوعي، وربما هذا ما دفع محرر ويب إلى توظيف الأسطورة بوصفها مكوناً جمالياً من جهة، ووعاءً للقضايا الغيبية التي يدكئ عليها الإنسان في حياته، ووجوده من جهة أخرى.

تحليلنا رواية «نوم هوراء» من خلال ما يتخلّل أجواء نوم الشخصيتين الرئيسيتين من أحلام ورؤى على «أسطورة مورفيوس» (*Le Mythe de Morphée*)، فـ«مورفيوس» أو إله الأحلام شخصية أسطورية إغريقية، توحى بالأحلام التي يراها النائم، وهو أحد أبناء الإله «هيبنوس» (*Hypnos*) إله النوم،^٢ و«مورفيوس» حسب الميثولوجيا الإغريقية: «إله إغريقيّ مجتّح، يقوم باختراق العوالم السفلية الخفية دون هوادة، ليلامس عوالم الأموات مستعينا في تنويمهم بزهرة الخشخاش، إضافة إلى أنّه كان يُثير ويختلق الأحلام باتخاذ هيئة ومظهر الكائنات البشرية».^٣

يتدخّل «مورفيوس» حسب «أسطورة سيكس وألسيون» (*Le Mythe de Ceyx et d'Alcyone*)، وهما زوجان شهيران في الميثولوجيا الإغريقية، في أحلام الزوجة المسكينة، حينما يتخذ هيئة زوجها الذي لقي حتفه في حادثة غرق سفينة. تشدّ «ألسيون» - خلال نومها - ذراعيه متاوّهة حتى تُعانق زوجها، وتصرخ قائلة: «انتظرنني. ساذهب معك»، لكن صراخها يوقظها؛ وحينها تتأكد أنّ زوجها قد مات،

^١ يُنظر: أحمد صالح الفقيه، (الميثولوجيا الإغريقية). ص ٠٦. مُتاح على الرابط.

تاريخ الزيارة: ٠٢ / ٠٧ / ٢٠١٧، ٢٢ و ٣٢. <http://albadeel.info/news.php?id=١١٣٦٠٠٣٢>

^٢ يُنظر، المرجع نفسه. ص ٠٦.

^٣ GUIRAND Félix, SCHEMIDT Joël: *Mythe et mythologie, histoire et dictionnaire*, Larousse – Bordas, Paris, ١٩٩٦, p ٧٦٩.

فقد كان ما رأته يقفنا، ولم فكن حلما،^١ فانطلاقا من قصة «الأسفرون»، نلاحظ أن ما حدث معها، هو نفس ما عاشته «فاينة»، ففنا رأف «صلع» فف حلماها:
«*La nuit, j'ai encore vu Solh en rêve. Je devais lui donner mon adresse, Mais rien n'était plus complexe que la cité où je logeais – une espèce de campus à l'américaine. Je suis alors descendue à la réception de mon immeuble pour me renseigner sur les codes postaux. Il était là, lui-même, et il m'a écrit sur un bout de papier l'adresse que je voulais lui communiquer C'est tout. Il était en bas à m'attendre avec une lettre à la main qui portait mon adresse.*»^٢

«هذه اللفلة أفضا، رأفف صلح فف المنام، كنت على وشك أمنح له عنوانف. ولكن لا شفء أعقد من الحفّ الفّف أقطن ففـ إقامة جامعفة على الطرفة الأمريكية. نزلت إلى غرفة استقبال العمارة لأستفسر عن الرموز البرفدفة. كان هنا، بنفسه، وكتب لف على طرف من ورقة العنوان الفّف أردت إبلاغه إفاة. هذا كلّ ما فف الأمر. كان فف الأسفل ففنتظرفف برسالة فف الفد تحمل عنوانف»^٣.

فقد كان حقفقة هو، وانتظارها له كان يقفنا، وهو ففدفا الحلم نفسه الفّف دفعها للسّعف لفتحقق فواصل معه عبر الرّسائل البرفدفة، تمهفدا للالتحاق به، والفّهاب للبحث عنه.

تعاود «أسطورة مورفبوس» الظهور فف حلم آخر من أحلام «فاينة»، لكفّها تتجلفف بصورة أخرى:

«*Un rêve, cette nuit, de nouveau. Je me rendais à une présentation de mode en compagnie d'une très jeune et très belle personne pour qui, tout en marchant à ses côtés, je débordais d'admiration muette. Mais j'aurais été incapable*

^١ HAMILTON Edith : *La mythologie*, édition Marabout, Alleure, Belgique, ٢٠١١, p ١٣٧.

^٢ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٤.

^٣ محمد دفب، غرفة مراد، ص ١٦.

de décider si c'était une fille ou un garçon. Pouvait – elle, et se trouvait-elle être les deux ensemble ?.^١

« رأيت حلما هذه الليلة. كنت ذاهبة إلى عرض أزياء برفقة شخص شاب وجميل، أمشي بجواره وكيانني يفيض بإعجاب صامت. ولكنني عاجزة عن القول إن كان رجلاً أو امرأة. هل من الممكن أن يكون الاثنين معاً؟»^٢.

رافق «مورفيوس» ذاته «فاينة» في حلمها هذا، لكنّها تجاهلت ما إذا كان الشخص الذي يسير إلى جانبها رجلاً أو امرأة، فعلى الرغم من كونه إلهاً ذكراً – حسب ما ورد في الميثولوجيا الإغريقية – فإنه غالباً ما يتم تصوير «مورفيوس» بهيئة امرأة تحمل أجنحة فراشة،^٣ وبالرجوع إلى الكتابة اللاتينية لهذا الاسم (*Morphée*) نجد أنّ حرف (*e*) الدال على المؤنث، والذي يلحق آخر هذا الاسم يُؤكّد ازدواجية جنس هذا الإله، حيث يُعتقد أنّ التّختّ – حسب الديانات القديمة – سمة تتّصف بها الكائنات الأسمى، ذكر وأنثى في الوقت ذاته، فهو «... صيغة قديمة جامعة للتعبير عن الاستقلالية، القوّة والشّمولية».^٤

كما يحيل تواجد الجنسين في جسد واحد أيضاً على استدعاء «أسطورة هيرمانروفيت» (*Le Mythe de Hermaphrodite*)، في رواية «نوم حرّاء»، ف «هيرمانروفيت»* في الميثولوجيا الإغريقية – كما يدلّ اسمه – ثمرة الحبّ الذي جمع الإلهين «هيرميز»**

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٨١.

^٢ محمد ديب، غفوة حرّاء. ص ٧٨.

^٣ Voir : GUIRAND Félix, SCHMIDT Joël: *Mythe et mythologie, histoire et dictionnaire*, p ٧٦٩.

^٤ يوسف الأطرش: (النظور الزوائي عن مورفيوس). ص ٢٢٠.

* يحيل مصطلح (*Hermaphrodite*) الآتي من دمج الإلهين «هيرميز» و«أنروفيت» على «الخنونة»، وهو مصطلح مرتبط عموماً ببعد تشريحي، وليس ببعد تناسلي تكاثري.
** «هيرميز»: مرّاسل الآلهة في أساطير الميثولوجيا الإغريقية القديمة، ابن الإله «زيوس» (*Zeus*)، يملك صندلاً، وقبّعة مجنّحين، كما أنّه يحمل عصا القادوس سيوس السحرية الذهبية تلتف الأفاعي حولها، ويترأسها جناحان، ينقل أرواح الموتى إلى العالم السفلي، وكان يُعتقد أنّه يملك قوى سحرية على النّوم والأحلام...

(Hermès)، و«أفروويت» (Aphrodite)،* يتمتّع الشاب «هيرمانروويت» بجمال أخاذ، ما جعل الحورية «سالاسيس» (Salmacis) تقع في حبّه، وتقوم باحتضانه غير قادرة على كبح جماح مشاعرها، متوسّلة إلى الآلهة بتوحيدهما إلى الأبد. وتحقق الآلهة رغبتها، ليشكّلا كائناً ثنائيّ الجنس، فهو ذكر وأنثى في الوقت ذاته،^١ وهذا ما يؤكّده المقطع الآتي:

«Mais sentir nos deux existences fondues comme au début, non, c'est fini. Nous formions alors une même pâte, nous n'étions que cette pâte».^٢

«أما أن أشعر بحياتينا تلتحمان كما في البداية، فلا، انتهى هذا الإحساس. حينذاك، كنّا نشكّل عجيناً واحداً، لم تكن إلاّ ذلك العجين».^٣

تظهر «أسطورة بيجماليون» (Le mythe de Pygmalion) إلى واجهة نص «نوم حرّاء»

الروائيّ من خلال استدعاء الكاتب لهذه الشّخصيّة في المقطع الآتي:

«Ce qui est sûrement plus vrai, et plus triste, dans l'histoire de Pygmalion, c'est qu'il a dû perdre tout intérêt pour son œuvre une fois qu'elle est sortie de ses mains. Les pleins feux de l'amour n'en éclairent que la naissance».^٤

«الحقيقة البينة والحزينة معا في قصّة بيجماليون أنّه فقد كلّ

اهتمام لعمله بمجرد أن خرج من يديه. لا تضيء جميع أنوار

الحبّ إلاّ لحظة الولادة».^٥

* «أفروويت»، على الرّغم من أنّه يُشار إليها في الدّقافة الحديثة باسم «إلهة الحب»، فإنّها حسب الأساطير الإغريقيّة «إلهة الحبّ والشّهوة والجمال. والبناء، والتّأثير الجنسيّ»، فهي في الحقيقة لا تقصد الحبّ بالمعنى الرّومانسي، بل المقصود هو «إيروس» الحبّ الجسديّ أو الجنسيّ. مُتاح على الرابط: <https://en.m.wikipedia.org> تاريخ الزّيارة: ٢٠ / ٠٣ / ٢٠١٧، ١٢ و ١١

^١ Voir: OVIDE: *Les métamorphoses*, Traduction de VILLENAVE, G.T, ١٨٠٦, http://www.ac-nice.fr/docazur/IMG/pdf/les_metamorphoses.pdf. تاريخ الزّيارة: ٠٣ / ٠٧ / ٢٠١٧، ٠٨ و ١٢

^٢ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٨١.

^٣ محمّد ديب: غفوة حرّاء. ص ٤٧، ٤٨.

^٤ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٧٣.

^٥ المصدر نفسه. ص ٧١ بتصرّف.

«بيجماليون» في الميثولوجيا الإغريقية فنان شاب موهوب في نحت التماثيل، يُقيم في «قبرص» (*Chypre*)، لم يرقَ لمستوى عبقريته أيّ فنان معاصر له، ويُروى أنّه كان يبغض النساء؛ لأنّه كان يعتقد أنّ المرأة مخلوق ناقص كلّ عيوب، وبأنّها المسبّب الرّئيس لكلّ ما يُصيب الرّجال من مصائب وكوارث، ويُقال أيضًا أنّه كان ساخطا على البغاء المقدّس الذي كان منتشرًا ومنتفشيا في مدينة «أماثونتي» (*Amathonte*)،* فلاجل هذا السّبب، أو ذلك، قطع «بيجماليون» على نفسه عهدا بعدم الرّواج، أو الدّفكير في النساء، وقرّر أن يهب حياته ووقته لفنّ النّحت الذي أبدع فيه.^١

وقد كرّس كامل عبقريته لإنجاز تمثال «جالاتيا» (*Galatée*) الذي يُمثّل امرأة فادّقة الحسن مُجسّداً بذلك كلّ أوصاف الجمال والرّوعة، محاولاً — من خلال هذا التّمثال — رسم نموذجٍ للكمال، حتّى يكشف قُبْح النساء، ويُشعر الرّجال ببشاعتهم. عكف «بيجماليون» يوميًا على تعديل تمثاله بإضافة لمسات فنيّة إضافيّة بشكلٍ دوريّ حتّى أصبح هذا التّمثال أروع تحفة فنيّة، وفي الوقت الذي اكتمل فيه التّمثال أصاب «بيجماليون» ما لم يخطر بباله، فقد وقع في حبّ التّمثال الذي صنعه، ولم يعد قادرًا على مفارقتة لحظة واحدة.^٢

حاول «بيجماليون» عبثًا أن يبعث الحياة في شيءٍ ميت، تمثال صنعه بيديه، ووقع في غرامه، وتجرّع كاس عذابه حتّى التّمالة، ولمّا علمت إلهة الحبّ «فينوس» (*Vénus*) بهذا الحبّ الفريد من نوعه، وقفت حائرة أمام عشقه لتتمثال عاجي، حينها حمل «بيجماليون» هديّة ثمينة تليق بمقام «فينوس» آخر أمل له، وتوجّه إليها متضرّعًا، وقصد تلك الاحتفالات والطّقوس التي كانت تُقام احتفالًا بعيدها.^٣

وعندما رجع إلى منزله أدرك أنّ «فينوس» استجابت لطلبه، فاقبل على تحفته، وضمّها إلى صدره، وحينها طوّقتة هي بذراعها، حضرت بعدها إلهة الحبّ زواج

* أماثونتي، موقع أثريّ يقع على بعد حوالي عشرة كيلومترات شرق «ليماسول» (*Limassol*) في «قبرص».

^١ Voir: HAMILTON Edith: *La mythologie*, p ١٣٩.

^٢ Voir: *Ibid*, p ١٣٩.

^٣ Voir: OVIDE: *Les métamorphoses*, Traduction de VILLENAVE, G.T, ١٨٠٦, http://www.ac-nice.fr/docazur/IMG/pdf/les_metamorphoses.pdf

«بيجماليون» و«جالاتيا»، وباركته، أنجبا طفلا أسماياه «بانوس» (Paphos) الذي أطلق اسمه فيما بعد على مدينة تبرص.

تتقاطع «أسطورة بيجماليون» مع رواية «نوم مزلاء» في فكرتين اثنتين، فكما وقع «بيجماليون» أسيرا لحبّ التمثال الذي أبدعته أنامله، ظلّ «صلع» وفيّا، وواقفا إلى جانب المرأة التي أحبّها حتى بعد إصابتها بالجنون.

ومثلما تحرّرت «جالاتيا» من سجنها داخل تمثال عاجي، بُعثت «فاينة» من جديد عندما عادت إلى صوابها، وشُفيت من الجنون الذي شكّل خطراً على حياتها.

انفتحت رواية «نوم مزلاء» إضافة إلى المثلولوجيا الإغريقية على أساطير متنوّعة تنتمي إلى الميثولوجيا الفنلندية؛ حيث يتجلى استدعاء محمّرويب لـ «أسطورة فايناموينان» (Le Mythe de Väinämöinen) (Uæinæ, möinen) الفنلندية، قد كان من خلال المقطع

الآتي:

«Il neige à gros flocons. J'ai fait un tour dans le quartier, près du cimetière. Quel silence ! Personne, aucune trace de pas. Une neige vierge. Les sapins du champ de repos, seuls avec les morts. Ils vous opposent leur air grave. J'ai marché bouche ouverte pour que le bébé dans mon ventre ait un peu de ce bonheur.

Plus loin, sur les pentes du rocher de Väinämöinen, là, des enfants criaillaient en descendant en traineau.»¹

«يسقط الثلج بندائف غليظة. قمت بدورة داخل الحيّ. بقرب المقبرة. يا له من صمت! لا أحد، لا أثر للخطوات. ثلج بكر، صنوبريات ميدان الاستراحة، وحدها مع الأموات. تواجهك بسحنتها الرّصينة. مشيت بضم مفتوح كي يستنشق الجنين في بطني قليل من هذه السّعادة.

على مسافة غير بعيدة، على منحدرات صخرة الفايناموينان، كان أطفال يصرخون وهم يهبطون فوق مركبة الجليد»².

¹ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٥.

² محمّد ديب، غفرة مزلاء، ص ١٧ بتصرّف.

«فايناموينان»^١ - حسب الميثولوجيا الفنلندية - ابن الإلهة البدائية «إلمتار» (*Ilmatar*)، الذي قضى سبعمئة وثلاثين سنة في بطن أمه؛ حيث أضجره مكوثه كل هذه المدة داخل رحمها، فاتخذ قرار ولادته بنفسه.

ويُصوّر «فايناموينان» - غالباً - على هيئة رجل كهل، حكيم ومؤثر، يمتلك - إلى جانب حكمة وفطنة المدة الطويلة التي قضاها في رحم أمه - قدرات سحرية خارقة ظهرت جلية منذ لحظة ولادته.

كما يعود إليه فضل السبق في اختراع آلة «كانتال»^٢ (*Kantel*) الموسيقية، الآلة المفضلة عند الفنلنديين اليوم، وهي نوع من أنواع القيثارة العمودي، اعتمد «فايناموينان» في صنعها على أشواك سمكة نهرية ضخمة وشعر امرأة.

يُعرض الإشكال الرئيس الذي يعاني منه «فايناموينان»، واملتعلق بعلاقته بالنساء، في القسم الأول من ملحمة «كاليبالا» الوطنية (*Kalevala*)؛^٣ حيث تحدث كارثة عظمى في كل مرة يحاول فيها الاقتران بزوجة.

وتروي ملحمة «كاليبالا» * قصة الأخوين «جوكاهينين»^٤ (*Joukahäinen*) و«أينو» (*Aino*) اللذان واجها «فايناموينان»، حينما استعان الأخير بالآلة «كانتال» في كسب رهان المسابقة الغنائية ضد الشاب «جوكاهينين»، الذي وقع أسير فح التعويذة السحرية التي أطلقها خصمه المحنك في مياه المستنقعات، وحتى ينجو الشاب بنفسه ويتحرر، قرر

^١ Voir : <http://mythologica.fr/finnoise/vainamoien.htm> تاريخ الزيارة: ٠٤ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١١ و ١٣

^٢ Voir : <http://mythologica.fr/finnoise/Kantel.htm> تاريخ الزيارة: ٠٤ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١١ و ٣٠

^٣ Voir : <http://mythologica.fr/finnoise/Kalevala.htm> تاريخ الزيارة: ٠٤ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١١ و ٤٨

* ملحمة «كاليبالا»، هي الملحمة الخالدة التي قدّما إلياس لونروت (*Elias Lönnrot*) (١٨٠٨ - ١٨٨٣) للشعب الفنلندي سنة ١٨٣٥م، وذلك نتيجة الظروف التاريخية الخاصة، فقد خضعت فنلندا للحكم السويدي فترة زمنية معينة، حيث سعت (السوبر) للقضاء على معالم الشعب الفنلندي بإحراق كل تراثه الشعبي، ولما تخلّصت فنلندا عام ١٨٠٩ من الاحتلال السويدي، عانت من فترة احتلال أخرى من قبل روسيا، لكنّها احتفظت في هذه الفترة باستقلالها الداخلي، وهذا ما مكّن الشعب الفنلندي من العمل على استرداد هويته عن طريق إحياء لغته وأحياء تراثه، وقد هيأ إلياس لونروت لنفسه كل الظروف لتمثّل الروح الجماعي في تاليه هذه الملحمة، فقد ظلّ يطوف بانحاء فنلندا، ويعيش مع الأفراد الذين يحفظون تراثهم البطولي حفظاً متقناً، حتى استطاع أن يجمع الشّعر البطولي، والشّعر الغنائي معتمداً في ذلك على أن التراث الشعبي الفنلندي لم يكن يعيش على صفحات الورق، وبين ثنايا الكتب فحسب، بل كان يعيش بصفة أساسية في صدور أبناء الشعب الفنلندي. مُتاح على الرابط:

تاريخ الزيارة: ٠٥ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١٣ و ١٠ https://en.m.wikipedia.org/wiki/Elias_Lönnrot

^٤ Voir : http://mythologica.fr/finnoise/Joukahäinen_&_Aino.htm تاريخ الزيارة: ٠٥ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١٤ و ٣٢

منح شقيقته الجميلة «أيند» زوجة لـ «فايناروينان»، لكن الفتاة رفضت، وفضلت الغرق في مياه المستنقعات على الزواج به، فتحوّلت بفعل التّعويذة السحرية إلى سمكة احتقرها «فايناروينان» عندما أمسكها بيده، ثم أفلتها لتعود إلى مياه المستنقع وتحوّل إلى حورية.

وتُعدّ استحالة الزواج بين «فايناروينان» والمرأة عموماً، موضوعاً رئيساً لهذه الأسطورة الفنلندية، وهي الحالة نفسها التي تميّز علاقة «صلح» و«فاينة»:

«*Ne pourrions-nous pas rester ensemble ?*»^١

«أ لا يمكن أن نبقى معاً»^٢.

فمثلما تعدّر على «فايناروينان» الارتباط بامرأة، برزت استحالة الزواج والانضواء في ظلّ علاقة شرعية تجمع بين فاينة وصلح؛ لأنها متزوجة، ولأنّ عشيقها أجنبيّ مغترب لا ينتمي إلى عالمها.

لا تثير الرموز والأساطير المزجاة في «ثلاثية الشمال» رؤية الكاتب، ولا تدعّمها فحسب، بل تبوح بأسرار يكون من الصعب ذكرها إلا في ظلّ استحضار الأساطير؛ حيث ينقل محمّرويب الأحداث التي طبعت حياته ضمناً من خلال ما يوحي به وجود هذه الرموز والأساطير.

كما أنّ تجلياتها ليست من باب الصدفة، بل هي ثمرة إرادة سردية تُبرهن أنّ الكاتب قد تأثر بمعاشه، وأنّ كلّ تجربة ساهمت في إبداعه الأدبيّ، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ محمّرويب يغرف من جميع المنابع الثقافية الرسمية، والشعبية، والأسطورية؛ لأنّه وجد فيها ملاذ الفنيّ والموضوعيّ؛ إذ عبّر عن القضايا الذاتية والوطنية والإنسانية في ظلّ التماهي مع هذه الرموز والأساطير.

^١ DIB (Mohammed): *Le Sommeil d'Ève*. P ٢٠٦.

^٢ محمّد ديب، غفوة مرار، ص ١٩٧.

المبحث الرابع: شعريّة اللغة الروائيّة:

اهتمّت البلاغة اليونانية في بداياتها بالخطاب المنطوق والمسموع فكان كتاب «فن الخطابة» لـ (أرسطو) (*Aristote*) (٣٨٤ ق. م، ٣٢٢ ق. م)، ومقالات السوفسطائيين رافداً كبيراً للأدباء والباحثين، لينتقل بعدها الاهتمام بالنص المكتوب على اعتباره صورة – ولو كانت غير أمينة – للخطاب المنطوق.

وتُعتبر البلاغة في الفكر اللاتيني علماً وفناً ترتبط في كنهها بمعرفة تأثير الخطاب في المتلقّي فهي تعني بـ «المرسل» (*Destinateur*) صاحب الشحنة العاطفية والأفكار والآراء من خلال مفهوم «الايثوس» (*Ethos*)، وتُنظر في «المرسل إليه» (*Destinatair*) باعتباره سامعاً أو قارئاً أو ناظراً من خلال مفهوم «الباثوس» (*Pathos*)، وتبحث في الرسالة بين الطرفين الأساسيين للدورة ممثلة في الخطاب من خلال مفهوم «اللوجوس» (*Logos*).

(١) الأشكال الأسلوبيّة في البلاغة الفرنسيّة:

وقد تنوّعت الأشكال الأسلوبيّة واختلفت باختلاف كيفيات التناول انطلاقاً من المفردة والجملة إلى الاستعمالات المتنوّعة والمختلفة مع أخذ السياق بعين الاعتبار ومهما يكن من أمر فإنّ مزية التقسيم تكمن في مدى التأثير الحاصل في المتلقّي من خلال مدى تأثير صاحب الخطاب فيه من جهة، وبنية الخطاب بوصفه بنية سردية إقناعية من جهة أخرى. وعموماً يمكن تقسيم الأشكال الأسلوبيّة في علم البلاغة الفرنسي كالآتي:

(أ) الأشكال ذات النشابه [القياسية]: وهي «الأشكال التي تمّ التوصل إليها من خلال عناصر مشتركة في الهيئة أو الصفة أو الخاصية، فهي تقاطع لجملة من السمات الشكلية أو المعنوية التي تجعل من المقيس، والمقيس عليه، والعلّة الجامعة حجة مقنعة لاختيارهما بوصفها ناقلة ومؤثّرة»^١، ومما حواه علم البلاغة الفرنسي نجد:

^١ ROBRJEU Jean Jacques : *Eléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, ١٩٩٣, p ٦٧.

- التشبيه (*la comparaison*): أساسه علاقة التشابه بين المثلبيّ والمشبّه به مع

وجود أداة التشبيه، فهي مقارنة بين حدّين تجمع بينهما سمة أو سمات مشتركة.

- الاستعارة (*la métaphore*): وهي عبارة عن إدماج بين حدّين على أساس

التشابه بينهما بحذف أحدهما وذكر الصفة الملازمة، وتكون «الاستعارة» صريحة أو ضمنية أو مركبة (*métaphore filée*).

- التفسير (*l'allégorie*): وهي نوع من التشبيه التمثيلي يتمّ من خلاله تجسيد

فكرة أو مفهوم مادي.

- التشخيص (*la personnification*): وهي تمثيل لفكرة أو إحساس في هيئة كائن

حي لا سيما الإنسان، وإنّ أحسن مثال على ذلك هو في اختيار محرّوب لعنوان: كتاب

«شجرة الأتوال» (*L'arbre à dire*) مؤلّفه، حيث مثل الشجرة بإنسان يحكي، والقول

والحكاية هي من الصفات التي يتميّز بها الإنسان دون سائر المخلوقات. يتطلّب

التشخيص مستويات من التحليل باعتبارها رمزا، ففي المثل السابق يبدو أنّ ربط

الشجرة بالإنسان يضفي عليها صفات خاصة، حيث يزيد من عمر الإنسان، ومحصّلة

في قرون من الزمن متواصلة، ويزيد من رسوخه في عمق الأرض، وشموخه في عنان

السماء، بينما يعطي للشجرة ميزة التفكير، ونقل تجاربها من خلال لغة مفهومة لدى

الغير، ف«التشخيص» إذن في غاية الرمزية والإيحاء يتخذة كلّ من الأديب والشاعر فضاء

رحبا لتماهي الواقعي مع الخيالي، ويحمل القارئ والثاقد عبر التخييل.

(ب) أشكال الاستبدال: وهي «عبارة عن حدّين يدلّ أحدهما على الآخر إمّا بالتلازم

المنطقي أو الاحتواء أو الانتماء»^١ ويقسمها البلاغيون الأوروبيون إلى الأشكال الآتية:

- الكناية^٢ (*la métonymie*): وهو كيفية تسمح بالاقتضاب في القول، والتركيز في

الكلام بذكر صفة للشيء الموصوف، أو المراد التلميح إليه، أو جزء منه، أو عنصر يحويه

فالعلاقة في هذا المقام هي علاقة تناسب لا علاقة تشابه.

^١ ROBRJEU Jean Jacques: *Eléments de rhétorique et d'argumentation*, pp ٦٨, ٦٩.

^٢ عبد القادر الفاسي الفهري ونادية العمري: معجم المصطلحات اللسانية (إنجليزي - فرنسي - عربي). ط١، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٩، ص ١٩٤.

- مجاز مرسل (علاقته جزئية) ^١ (*La synecdoque*): وتتمثل في ذكر العنصر، والقصد من خلال ذكره الكلّ الذي يضمّه.

- (اللّروفان) ^٢ (*La périphrase*): وتتمثل في توظيف عنصر من عناصر الشيء لمشار إليه يتميز به دونما سواه بحيث تغدو عنوانا له، ورمزا لذاته، كقولنا: بلد الأرز، ونقصد بذلك لبنان.

- مجاز مرسل ^٣ (*L'antonomase*): وهو عبارة عن التحام، ومزاوجة بين الكناية والمجاز المرسل ذي العلاقة المسببيّ.

ج] أشكال المقابلة [النضاد]: وتشمل ما يأتي: ^٤

- (الطباق) ^٥ (*L'antithèse*): وتتمثل في الجمع بين مصادرتين متناقضتين تتضمّنهما جملتان، أو أكثر من ذلك.

- (اللّروفان) ^٦ (*L'antiphrase*): وتتجلّى في توظيف جملة والقصد معناها المعاكس تماما كقولك: «ما أكرمه»، والقصد «ما أبخله»، أو كقولك: «شجاع أنت»، وأنت تقصد الجبن.

- (النضرية) (النضرية) (النضرية) (النضرية) ^٧ (*L'oxymore*): وهو نوع من الطباق؛ حيث نجد في التركيب الواحد كلمتين متناقضتين في المعنى.

مما سبق ذكره يظهر أن تصنيف المتضادات في الأسلوب مرتبط بالمستوى اللساني المدروس سواء أ تعلق الأمر بالمعاني الكلية (*L'antithèse*)، أم بمستوى الجملة حال أفرادها (*L'antiphrase*)، أم بمستوى الكلم (*L'oxymore*).

^١ عبد القادر الفاسي الفهمي ونادية العمري، معجم (المصطلحات اللسانية) (إنجليزي - فرنسي - عربي). ص ٣٢٧.

^٢ مختار نويوات، البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة (بين البلاغتين الفرنسية والعربية). (د.ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠١٣، ص ٣٣١.

^٣ المرجع نفسه. ص ٢٢.

^٤ Voir: REBOUL (Olivier): *La rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, ١٩٩٨, pp ١٢٤-١٢٦.

^٥ مختار نويوات، مرجع سابق. ص ٣٨٢.

^٦ المرجع نفسه. ص ٣٣١.

^٧ المرجع نفسه. ص ١٣٨.

(د) أشكال المبالغة [التضخيم]: وهي نوعان شكلية لفظية، ومعنوية، تنقسم إلى: ^١ «المبالغة»، و«التروؤ»، و«التررّج»، و«التكرار»، و«التراليم»، و«التشابه الصوتي».

- المبالغة (*L'hyperbole*): وهي عبارة عن تضخيم للفعل من خلال المبالغة في الوصف، حيث يرجى منه التأكيد على الأهمية أو التأثير في المتلقّي بأهمية الشيء الموصوف. - التكرار (*L'anaphore*): وهو عبارة عن تكرار لنفس الكلمة على رأس كلّ بيت شعري، الهدف منها تأكيد المعنى، وتوجيه المتلقّي إلى ضرورة الانتباه إلى ما يُقال. - الحشو (الإطناب) ^٢ (*Pléonasme*): وهو الفائض، أو الزائد عن الحاجة، ولا دور له في الفنّ الإبداعي.

- التدرّج (*la gradation*): وهو عبارة عن ترتيب للأوصاف المترتبة بالموصوف تصاعدياً. - التروؤ (*la répétition*): والمقصود به تكرار للفظ في مواضع مختلفة من الخطاب قصد شدّ اهتمام المتلقّي إليها.

- التراكم (*L'accumulation*): وهو عبارة عن متتالية من الكلمات متصلة معنوياً بنواة الحديث لا يربط بينها رابط نحوي شكلي، بل المعنى المتضمن في الجملة الأصلية هو الذي يجعلها تبدو نسقاً واحداً متلاحماً.

- التقاطع (*la paronomase*): وهو عبارة عن توظيف لكلمتين على الأقلّ تحويان بعض الأصوات اللغوية المشتركة بحيث يحدث تناغم في تواليهما.

(هـ) أشكال التخفيف [التقليل]: وهو ضرب من الاختصار والإيجاز يضمّ الأنواع الآتي ذكرها:

- التخفيف ^٣ (*La litote*): وهو شكل أسلوبى يحوي فكرة مركّزة يتمّ توظيفها للدلالة على جملة من المعاني المترابطة، وتكون عموماً بصيغة النفي.

- التلطيف ^٤ (*L'euphémisme*): وهو تركيب لغوي يستخدم لتخفيف المعنى المراد

^١ Voir: REBOUL Olivier: *La rhétorique*, p ١٥١.

^٢ مختار نويوات، البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة (بين البلاغتين الفرنسية والعربية). ص ٢١٢.

^٣ عبد القادر الفاسي الفهري ونادية العمري، معجم المصطلحات اللسانية. ص ١٧٨.

^٤ المرجع نفسه. ص ٩٦.

تبلغه كقولك: انذل إلى جوار ربه، وأنت تقصد أن فلانا قد مات، أو تقول: فلان مقصد في دارة، وأنت تقصد كونه بخيل جداً.

وقديما قال الشاعر (المتنبى):

وَعَظْمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صِخَارُهَا وَنَصْعُرُ فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ الْعَظَائِمُ

و) الأشكال المرنبطة بالنظم [Les Figuren de construction]:

وتشمل الأنواع الآتية:^٢

- (التوازي) (*Le parallélisme*): وهو عبارة عن توظيف جملتين لهما البناء النحوي نفسه دون المعنوي.

- (الحذف) (*L'ellipse*): وهو عدم ذكر كلمة أو عبارة لعلم المتلقي أو إمكانية وصوله إليها من خلال عناصر السياق، وهو عبار عن ضرب من الاختزال.

- (التلبس) * (*L'anacoluthie*): وفيه من التقديم والتأخير ما يبدو للمتلقي مخالفا لقواعد القياس النحوي، فهو خروج عن قواعد القياس غرضه إحداث الأثر في القارئ، أو المستمع.

- (القطف) ** (*L'asyndète*): وهو عبارة عن خلو شبه مطلق من حروف العطف، وأدوات الربط، حيث يتحوّل شكل النص إلى مجموعة من التراكيب توحى بسلسلة من الأبيات الشعرية، فهو شكل أسلوبى يومئ بالنص المنثور إلى الشعر والعكس صحيح أيضاً.

^١ عبد الرحمن البرقوقي، شرح ويران (المتنبى). ط ١، دار الكتب العلمفة، المجلد الأول، بيروت - لبنان، ٢٠٠١، ص ٧١.

^٢ Voir: MEYERS (Michel): *La rhétorique*, pp ٢٥٥, ٢٥٦.

* يوافق مصطلح (*Anacoluthie*) مفهوم «التلبس»، والمراد به تلبس القبيح من الأسلوب بالحسن منه، والقبيح من الأسلوب، وكذلك الأمر بالنسبة للحسن، فمصطلحان مستعاران عن إمام النحاة سيبريه (١٤٨ هـ - ٧٦٥ م / ١٨٠ هـ - ٧٩٦ م)، الذي يقول في كتابه: «هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة، فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب. فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس وسأتيك غدا. وأما المحال فان تنقض أول كلامك بأخرة فتقول: أتيتك غدا وسأتيك أمس. وأما المستقيم القبيح، فان تضع اللفظ في غير موضعه نحو قولك قد زيدا رأيت، وكى زيدا ياتيك. وأما المحال الكذب فان تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس». عمرو بن عثمان بن قنبر سيديويه: (الكتاب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط ٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج ١، القاهرة/ مصر، ١٩٧٧، ص ٢٥.

فالواضح من كلام سيبريه أن القبيح هو الخارج عن المألوف في نظم الكلم بحيث يبدو خللاً في التاليف، وهو غير ذلك، إذ تتقبله قواعد القياس النحوي، لكن قواعد الاستعمال ترفضه، وهو ذات المعنى الذي ينطوي عليه مصطلح (*Anacoluthie*).

** يُقارب مصطلح (*L'asyndète*) مفهوم «القطف»: لأن الكاتب يقطف أدوات الربط بما يزبن، ويحبك النص الأصلي، وكأته يقطف ثمرة، مما يزيد من جمال النص.

- **الاستفهام البلاغي** (*L'interrogation oratoire*): وهو عبارة عن سلسلة من الجمل الاستفهامية التي يراد منها المناجاة، أو الحسرة، أو كل ما له علاقة بوجودان منشئ الخطاب.

تبين الدراسة التشريحية في كتابات محمّد ويب من خلال «ثلاثية الشمال» أنّه متمكّن تمام التمكّن من الأشكال البلاغية التي تتيحها له اللغة الفرنسية سواء أ تعلّق الأمر بالأشكال المعتمدة على القياس خاصة «الاستعارة» بمختلف أنواعها، و«التشخيص»، و«التجسير»، ثمّ الأشكال المتضادة، ثمّ الأشكال المعتمدة على المبالغة خاصة «التكرار»، و«التروؤ»، و«التراهم».

وإنّ المثير للاهتمام حقاً في ثلاثيته هو لجوؤه المفرد إلى ظاهرة «القطف» ما جعل رواياته الثلاث تبدو، وكأنّها قصائد منثورة.

٢) شعريّة اللغة في نثائية الشمال:

✓ رواية سطوح أرسول:

إنّ ما يشدّ انتباه القارئ حينما يتصفح رواية «سطوح أرسول» هو:

١- خلو فصولها من العناوين، وهو نوع من التناسي أو الحذف كشكل بلاغي، ممّا يتيح للقارئ حرية اختيار العنوان الذي يراه الأنسب للتعبير أو ترجمة مضمون الفصل والبلاغ، ليكون القارئ مشاركاً في صناعة المعنى على حدّ تعبير إيزر (*Iser*).

٢- المناجاة من خلال الأسطر الأولى من الرواية التي يستهلها محمّد ويب بشكل أسلوبياً كثيراً ما يلجأ إليه كبار الأدباء للتعبير عن الحالات النفسية التي تنتابهم يعبرون عنها بأسئلة تنقل حجم المعاناة، والتي يطلق عليها مصطلح «الاستفهام البلاغي»، فنجدّه يبدأ روايته بسلسلة من الأسئلة التي سيجيب عن كثير منها في روايته، وهو يريد بذلك شدّ انتباه القارئ، ومشاركته له في أحاسيسه (*Pathos*)، والتعبير عمّا يختلجه (*Ethos*)، فيقول:

«*Et je me pose et repose la question : que s'est-il passé ? Que s'est-il passé qui se laisserait raconter, qui se puisse dire ?*»

Rien en somme ; et si une question de plus, je suis en train de monter la tête?».¹

«فاطرح على نفسى السؤال وأعيد طرحه: ماذا حدث؟ ما الذى حدث كى يستوجب القص، وىمكن قوله؟ فى المحصلة لا شىء؛ رىما كان سؤالا إضاىفاً أشوش به ذهنى؟»².

أما الأشكال البلاغىة الأخرى، فهى متفاوتة من حىث الاستعمال تغلب عليها الأشكال المتصلة بالتاليف كما هو الحال فى ظاهرة «القطف» التى نجدها منذ بداية الرواية؛ حىث ىقول:

«Sacré nom, je n'ai de ma vie reçu un tel choc. Enfoncé dans mon fauteuil, je tâche de retrouver mon calme, et je le retrouverai, du moins j'essaye, je réfléchis.»³

«يا إلهى، لم أتلق فى حىاتى صدمة مماثلة. إنى مُسترخ على أرىكتى، أحاول استرجاع هدوئى، وساسترجعه، أو على الأقل أحاول، أفكر»⁴.

وىقول فى موضع آخر من الرواية:

«Ils se contorsionnaient, gesticulaient, tombaient à genoux...»⁵

«كانت تتلون، تتحرك، تسقط على ركابها...»⁶.

عند وصفه للراقصىن فى الشوارع، هذا الشكل ىتتابع عبر الصفحات؛ حىث نجد:

فى:

«Que je me ressaisisse, il en est grand temps. Je retournerai sur les lieux. Les lieux mêmes, je ne pourrai pas rester sans

¹ *DI8 (Mohammed): Les Terrasses d'Orsol. Ed Chiheb, Alger, ٢٠١١, p. ٠٧.*

² محمد دىب؛ سطوح أرسول. ص ٠٩.

³ *Ibid. P. ٠٧, ٠٨.*

⁴ المصدر نفسه. ص ٠٩. بتصرف.

⁵ *Ibid. P. ٠٨.*

⁶ المصدر نفسه. ص ١٠.

m'assurer une nouvelle fois de son existence, une chose aussi déplacée, qui se permet d'être sordide.^١

« حان الوقت لأستعيد رباطة جاشي. ساعود إلى تلك الأماكن. تلك الأماكن نفسها، لا يُمكنني البقاء دون التاكّد من وجوده مرّة أخرى، شيء في غير محله، ومع ذلك يسمح لنفسه بان يكون دنيئاً.»^٢
كما يقول في الفقرة الموالية:

«C'est encore plus horrible que je ne le croyais, qu'on ne pourrait l'imaginer, c'est infect, j'en reviens.»^٣

«إنّ الوضع أبشع ممّا كنت أتصوّر، قذارة بطمّها وطميمها، لقد عدت منه للتوّ.»^٤

ومثاله أيضا في قوله:

«Une fois dehors, j'ai marché, l'âme crépée de noir, j'ai marché, ne voyant plus de sens à ma vie, ni à quoi que ce fut en général, ou seulement celui de ce vagabondage, ce mauvais rêve poursuivi de rue en rue, une errance qui a duré longtemps, assez longtemps en tout cas pour dresser autour de moi une ville d'Orsol peuplée de spectres où, spectre moi-même, je me reconnaissais parfois, et parfois non, dans le fantôme que multipliaient les glaces des magasins sur mon passage.»^٥

«في الخارج، مشيت، وروحي تمتلئ سوادا، مشيت، وفجأة لم أعد أرى جدوى لحياتي، ولا لأيّ شيء حولي، ربّما باستثناء التّسكّع، ذلك الحلم السيّء الذي يُطاردني من شارع إلى آخر، ذلك التيه الذي دام طويلا، طويلا جدا إلى حدّ أنّه نصّب حولي مدينة أرسول الأهله بالأشباح حيث، وأنا شبح أيضا، أتعرف على

^١ DIB (Mohammed): *Les Terrasses d'Orsol*. P ١٠٠.

^٢ محمّد ديب، سطوح أرسول. ص ١٢، ١١.

^٣ Ibid. P ١٠٠.

^٤ المصدر نفسه. ص ١٢.

^٥ Ibid. P ٢١.

نفسى كذلك أحيانا، وأحيانا لا، داخل الشبّح الذي تضاعفه مرايا
المحلات في طريقي»^١.

يمثل هذا المقطع مثلا حيا عن شعرية الخطاب الأدبي الذي وظفه محرووب،
فعلى غرار عدم توظيفه لأدوات الربط بمختلف أنواعها نجده استعمل بذكاء أشكال
المبالغة من خلال تكرار جملة (*j'ai marché*) أو الظرف (*longtemps*)، فيؤكد طول السير
وطول التيه في أزقة المدينة، وفي ذاته التي غدت طيفا، أو شبّحا يتراءى له في مرايا
الدكاكين.

يوظف الكاتب أيضا «التبشير» حينما يحوّل روحه إلى بناء (جدار) مطلي بالأسود
(*l'âme crépée de noir*)، أو بـ «الاستعارة» حينما يشبه سكان المدينة بالأطياف (*spectre*)
كلمة يؤكدها بـ «التكرار»، ثمّ يشبه ذاته بالطيف تارة، وبالشبّح تارة أخرى، فهي صورة
لإنسان تائه في مدينة الأشباح، مع ضرورة التأكيد على وجود «التلبيس» حيث لم يتقيد
الأديب بقواعد التأليف في بناء كثير من التراكيب داخل جملة طويلة جدا تمثل فقرة
متعددة التراكيب.

نجد تجسيدا رائعا في وصفه للسلوك المفعم بالكرامة والاحترام الذي بدا على
العمّال فمثله بالقناع التراجيدي قائلا:

«*Des travailleurs affublés du masque tragique de la dignité.*»^٢

«وعمّال مقنّعون باقنعة الكرامة الماساوية»^٣.

أو في تشبيهه لضوء المصباح بالصابون الأبيض الذي يغسله في:

«... *que me savonne par la mordante lessive du néon.*»^٤

«ولا يُصوّبُها غسيل مصابيح النيون»^٥.

^١ محمد ديب، سطوح أرسول، ص ٢٣.

^٢ *DTB (Mohammed): Les Terrasses d'Orsol. P ٢٢٤.*

^٣ المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

^٤ *Ibid. P ٢٢٥.*

^٥ المصدر نفسه، ص ٢٠٨.

أمّا أشكال النظم الأخرى فنجد على سبيل امثال: «التوازي» الذي يوظفه بذكاء كبير في مواضع كثيرة من الرواية كما هو الحال في قوله:

«*Il était partagé entre ce qu'il voyait dehors, cette lumière, cette malédiction, et ce qu'il voyait en dedans, la même lumière la même malédiction.*»^١

«كان منقسما بين ما يُشاهده في الخارج، هذا النور، هذه اللعنة،

وبين ما يراه في الدّاخل، النور نفسه، اللّعنة نفسها.»^٢

فعلى غرار التوازي بين الجملة المتعلقة بما هو خارجي، وما هو داخلي يظهر تكرار الكلمات نفسها المتعلقة بالنور، واللعنة بما يمكن أن يشكل تضادا، حيث يفترض أن يرتبط النور بالرحمة بينما يتصل الظلام باللعنة والخسران. وإنّ ما يثير الانتباه حقا في هذا المقطع بروز «اللعب الغنائي» عند انتقال «الأنا» من شخصية الرواية إلى شخص الراوي في انشطار للذات الواصفة، والذات المتفاعلة داخل أحداث الرواية، وهذا لا يتحقّق إلاّ عبر تقديم صورتين متوازيتين بين ما هو خارجي وداخلي، وفي هذه الموازنة كشف للحقيقة على أنّ المأساة كبيرة جدا.

يظهر «التوازي» أيضا في قوله:

«*Il avait tout embrouillé, plutôt elle avait tout embrouillé.*»^٣

«لقد شوّش كلّ شيء، بل أقول أنّ تلك الطريقة هي التي شوّشت

ذهني.»^٤

حيث يوجد «التوازي» بين الخلط الذي سببه الطبيب، أو بالأحرى الذي سببه

المرض الخبيث، ومن أشكال التضاد نجد «الطباق» في:

«*... la vérité dont il est maintenant possédé, cette vérité dont il est dépossédé.*»^٥

^١ DIB (Mohammed): *Les Terrasses d'Orsol*. P ١٣.

^٢ محمد ديب، سطوح أرسول. ص ١٤، ١٥.

^٣ Ibid. P ٢١.

^٤ المصدر نفسه. ص ٢٢.

^٥ Ibid. P ٩.

« تلك الحقيقة التي أصبح مهووسا بها، تلك الحقيقة التي سُلبت منه»^١.

الحقيقة التي ملكته وحقيقة فقدها، هنا تبدأ رحلة المعاناة في انشطار لنا بين شخصية الرواية، والراوي في مظهر من مظاهر «اللعب الغنائي»، ويستمر في توظيفها طوال الرواية؛ حيث نجدها في قوله:

«La nuit ne tombe pas mais se lève plutôt sur l'île, s'ouvre, claire invasion, aube, que des souffles de provenance inconnue peuplent sans que soient dérangés les débordements d'une folle verdure.»^٢

« لا يسقط الليل على الجزيرة، بل يطلع، يفتح، في غزوة شفاقة، أشبه بفجر، تملأه نفحات هوائيّة مجهولة المصدر دون أن تقلل من تدفق ذلك الاخضرار الجنوني»^٣.

على غرار المقابلة نجد «التناقض الظاهري» بين «الليل» و«الفجر»، كما يستمر الأديب في توظيفه لأسلوب «التطف».

أمّا أشكال المبالغة فإنّ الرواية مفعمة بها منذ البداية كـ «الترالم» في قوله:

«Je me guiderai sur les repères, immeubles, kiosques à journaux, enseignes, monuments, affiches de cinéma...»^٤

« ساسترشد بالمعالم، عمارات وأكشاك جرائد وأضواء الواجهات والنصب التذكارية وملصقات السينما»^٥.

إنّ التراكم شكل من أشكال جماليّة الخطاب السردية عند محمّد ريب ذلك أنّه يصف حالته الدّاتية، أو الآخر بطريقة ماساوية من خلال وصف هذه الأشياء، وكان الوجود أصبح مجموعة تراكمات ليس فيه ما يُمكن أن يكون أصلا، بل الواقع أشدّ مرارة، ولهذا يحاول محمّد ريب التركيز على مثل هذه الصّيغ السردية ليكون خطابه مؤثرا ونافعا.

^١ محمّد ديب، سطوح أرسول، ص ١١.

^٢ *DTB (Mohammed): Les Terrasses d'Orsol. P ١٢٧.*

^٣ المصدر نفسه، ص ١١٩.

^٤ *Ibid. P ١٠.*

^٥ المصدر نفسه، ص ١٢.

و«التكرار» حينما يكرّر نفي النسيان، أو يكرّر جملة:

« j'ai marché. »^١

« مشيت ».^٢

أو كلمة:

« Embrouillé. »^٣

« شوّش ».^٤

مع استعمال ذكي لنوع من «التقاطع الصوتي» بين كلّ من: *errance/ rue* و(*horreur/ désarroi*).

ويعدّ «التقاطع الصوتي» سمة جماليّة في الأساليب السردية المعاصرة؛ حيث إنّه يخلق هذه الحميميّة بين المؤلّف والقارئ، ويصبح القارئ أكثر استمتاعاً بما يُعرض عليه من حكايات وقصص.

أمّا الأشكال المبنية على القياس فنجد على سبيل المثال «التشبيه» في المقطع

الآتي:

« Il émerge de terre comme émergerait une source au beau milieu d'un salon si une incongruité de ce genre avait jamais la chance de se produire ».^٥

« انبثق من تحت الأرض كما تذبثق عين وسط صالون، إن أمكن

مثل هذه الغرابة أن تحدث ».^٦

مع وجود «استعارة مرّبة» حينما يشبّه الصمت بالشخص الذي يضمّه.

ونجد «التشبيه» حاضراً أيضاً، حينما يصف التقاءه بفتاتين:

« Il est atteint comme d'une balle qui aurait mis tout ce temps pour le rejoindre ».^٧

^١ DI® (Mohammed): *Les Terrasses d'Orsol*. P ٢١.

^٢ محمّد ديب: سطوح أرسول. ص ٢٣.

^٣ *Ibid*. P ٣٠.

^٤ المصدر نفسه. ص ٢٢.

^٥ *Ibid*. P ١١.

^٦ المصدر نفسه. ص ١٣.

^٧ *Ibid*. P ٢١٧.

«كما لو أنه أصيب برصاصة قضت كل هذا الوقت لتلتحق به»^١.
مع تكرار هذه الجملة لتأكيد الالتقاء، والتقاطع بين الأطراف في فترة زمنية تبدو طويلة، أو في حيز زمني يختلف عن الزمان الطبيعي، مع ضرورة الإشارة إلى التناغم في الانتقال بين «الأنا» و«الهو»، فيما يؤكد مقولة اللّعب الغنائي الذي سيتأكد خلال الصفحات من ٢١٧ إلى غاية ص ٢٣٠.

وتظهر «الاستعارة» في مواضع كثيرة من الرواية، مما يؤكد توجهها الشعري بما يجعلها في مفترق الطرق بين المنثور والمنظوم. ومن أمثلتها ما يأتي:
«Un infini de lumière et déroule ses lourds plis brillants, ne cesse de se mouvoir, de se rapprocher sans jamais arriver».^٢

«نور لا حدّ له، يُدحرج أمواجه اللامعة الثقيلة، لا يتوقف عن الحركة، عن الاقتراب دون أن يصل أبدا».^٣

فالمحيط كائن جبار ذو فروة متموجة تخاله يدنو منك دون ملاقاتك.

✓ رواية نوم حواء:

إنّ عنوان الرواية في حدّ ذاته شكل من الأشكال البلاغية التعويضية ممثلة فيما يعرف بـ «الجزاز المرسل»، حيث يتخطى الكاتب عتبة «ناينة» إلى رمز المرأة ممثلاً في «حواء»، «حواء» هي أمّ البشرية وحاملة لواء النساء منذ أن خلق الله ﷻ الإنسان.
«نوم حواء» رواية مفعمة بالأشكال البلاغية من مختلف الأنواع، إلا أنّ الأشكال التي تغلب عليها تتمثل في تلك التي ترتبط بالنظم أو بالمبالغة مع وجود الأصناف الأخرى باقل حدّة مثل أشكال المقابلة.
أمّا «القطف» فغالب على أسلوب محروّب من الصفحات الأولى من الرواية حتّى آخرها؛ حيث تُستهل الرواية بـ:

^١ محمد ديب: سطوح أرسول، ص ٢٠١.

^٢ DIB (Mohammed): *Les Terrasses d'Orsol*. P ١٣.

^٣ المصدر نفسه، ص ١٤.

«C'est moi: Faina. Je suis avec toi, Solh, dans tes occupations, tes inquiétudes, ton repos, tes rêves...Et les branches de tilleul.»^١

«أنا هي: فايئة. إننى معك يا صلح، فى انشغالاتك، فى همومك،
وراحتك وأحلامك... وأغضان الزيزيفون»^٢.

جمل طويلة تحوى تراكيب مقطعة بواسطة الفواصل، وكائها مقاطع لأبيات شعرية، فالغالب فى أسلوب محرويب عدم لجوئه إلى حروف العطف على تنوعها، واستغناؤه بعلامات الوقف الفرعية عنها، حتى يخيل للقارئ أنه بصدد قراءة قصيدة منثورة.

أما «التلبيس» فكثيرا ما يلجا إليه خروجا عن قواعد القياس النحوية متعمدا ليعبر عن خروجه عن الأعراف أو -ربما- أراد خروج «فاينة» عن أعراف المجتمع، وتقاليد الجامدة، نحو قوله:

«Je ne sais quoi, tout me blesse dans ce qui m'entoure. La longueur de l'attente? Sans doute. Ou ce manque de ta présence. Ou le de changer de domicile à peine en ai-je réchauffé un...»^٣

«كلّ شيء يجرحني فى محيطي ولا أعرف السبب. طول الانتظار؟
ربما. أم تغيير الإقامة بمجرد الشّعور بالألفة فى واحدة»^٤.

ففى هذه الفقرة من التقديم والتأخير ما يجعل الجمل فيها تبدو غير متلائمة مع قواعد التأليف وفقا لنمط الكتابة باللغة الفرنسية. أو قوله فى الصفحة نفسها:
«Le coin le plus venteux: -ce magasin de marbrier, tu t'en souviens?»^٥.

^١ DIB (Mohammed): *Le sommeil d'Ève*. Ed Chihab, Alger, ٢٠١١, P. ٩.

^٢ محمد ديب، غفرة مراد، ص ١١.

^٣ Ibid. P ١١.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٣.

^٥ Ibid. P ١١.

«الزاوية الأكثر عرضة للريح؛ - محلّ الرخامي، هل تتذكّره؟»^١

حيث قدّم المفعول على الجملة الأصلية دون مسوّغ واضح هدفه في ذلك تركيز القارئ على دكان الرخام دونما سواة إحياء لبياض الرخام، وبرودته، وقساوته بكلّ ما يحمل لفظ القساوة من دلالة صريحة، وأخرى ضمنية.

وإنّ فيها من «الحذف» ما يجعلها تبدو غير منسجمة، إلّا أن اجتماعها يجعلها كتلة واحدة متماسكة، وبالنظر في «الحذف» نجد النماذج كثيرة ومتنوعة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بشعرية الخطاب في رواية «نوم مزلاء»، وفي الروايتين الأخريين فمن سماته الاقتضاب والحذف والتلميح والتورية، ومن أمثلة «الحذف» قوله:

«*Me voici avec toi de nouveau, Solh.*»^٢

«ها أنا معك من جديد، يا صلح.»^٣

حيث حذف الجملة المتعلّقة بـ «صلح» لدلالة السياق القبلي عليها ولوجود قرينة دالة على ذلك، فالإحالة هاهنا قبلية والعائد (بالمعنى النحوي) سابق.

أمّا أشكال المبالغة فيوجد «التكرار» و«التكرار» على وجه الخصوص، ممّا يفيد التأكيد والتنويع إضافة إلى وضع مساحة شعرية على شكل الخطاب؛ حيث لا يخفى على المتتبع أهمية «التكرار» بمختلف أنواعه في تكوين نوع من الإيقاع على تتابع الجمل في الرواية بما يوهم القارئ أنّه بصدد قراءة قصيدة منثورة، ومن أمثلة «التكرار» ما يأتي:

«...*et quel va et vient d'amis, de parents ! Ma tante, mon cousin, une vieille connaissance de la famille, la couturière.*»^٤

«... وكم من زهاب وإياب للأصدقاء، للأقارب! خالتي، ابن خالي،

معرفة عائليّة قديمة، الخياطة.»^٥

وحيثما يقول:

^١ محمد ديب، غفرة مزلاء، ص ١٣.

^٢ DTB (Mohammed): *Le sommeil d'Ève*. P ١١.

^٣ المصدر نفسه، ص ١٣.

^٤ *Ibid.* P ١٠.

^٥ المصدر نفسه، ص ١٢.

«Je préfère sa pureté à l'odeur de l'air, de l'eau, de la terre.»^١

«أفضّل نقاوته على رائحة الهواء والماء والتراب».^٢

إن حبّ «ناينة» لنقاء الثلج يجعلها تفضله على كلّ المكونات الطبيعية الأخرى من هواء، وماء، وأرض بمختلف مكوناتها من تراب، وصخور، وجبال، ووهاد، وتلال، وصحارى، ورمال.

لا تتجلّى شعرية الخطاب في المثلث الأخير في توالي المفاعيل وتعاقبها، بل في استعمال الفواصل تبعاً، وكأننا بصدد مقطوعة شعرية بالإيقاع نفسه، والمكونات النحوية نفسها.

ومن أمثله أيضاً وصف الكاتب تعامل الأطفال مع ثمار الصنوبر المتساقطة على الأرض، وكيف يحولونها بخيالهم الجامح إلى حيوانات مختلفة يذكرها في تراكيب متتالية متشابهة البناء، وحتى الجرس كما هو الحال بين (moutons) و(cochons) في قوله:

«Les enfants apprennent à jouer à la vie avec les pommes tombées de ses branches, qu'ils transforment en vaches, en moutons, en cochons.»^٣

«يتعلّم الأطفال لعبة الحياة بثماره الساقطة من أغصانه، والتي

يحولونها إلى أبقار وكباش وخنازير».^٤

ويظهر أيضاً «التكرار» بأنواعه في قوله:

«Mais il était loin. Il est toujours loin.»^٥

«ولكنّه كان بعيداً. إنّه بعيد دائماً».^٦

ليؤكّد البون المادي والمعنوي، وما ينجّر عنهما من اشتياق وحنين، يحوي تكرار كلمة «البعر» أو «النأي» شحنة عاطفية تعبّر من خلالها «ناينة» عن حزنها وأسأها من بعد «صلح»، وفيه من الاشتياق الممزوج بالياس المفضي إلى شئ من القنوط.

^١ DIB (Mohammed): *Le sommeil d'Ève*. P ١٣.

^٢ محمد ديب، غفيرة مرّاء، ص ١٥.

^٣ Ibid. P ١٧.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٨، ١٩.

^٥ Ibid. P ٢٠.

^٦ المصدر نفسه، ص ٢١.

أمّا أشكال المقابلة، فقد وظّفها محرر ويب للتعبير عن المفارقات الكامنة بين المشاعر، والمواقف، والتصرفات التي تنتاب شخصيات الرواية لاسيما شخصيّة «فاينة»، إذ يوظف الكاتب «التضاد» للتعبير عن الخوف الذي ينتاب «مايجا-لينا» (Maija-leena) صديقة «فاينة» في بحثها عن شريك حياتها؛ لأنّ العثور على هذا الشخص فيه من المغامرة، والمشقة النفسية، والجسدية ما يجعل من البحث مجازفة مغبّة الخطأ فيها كبيرة، والصدمة من جرّائها قائمة، لذقراً:

«C'est triste, dit-elle, d'être toujours à la recherche d'un homme, et de savoir en même temps que les chances de se tromper sont si grandes et celles de trouver un vrai compagnon si minimes.»^١

«قالت بانّ البحث الدائم عن رجل شيء محزن، خاصّة إذا عرفنا

أنّ حظوظ الخطأ أكبر بكثير من حظوظ إيجاد صديق حقيقي»^٢.

ف «التضاد» يكمن بين احتمالات الخطأ المرتفعة، واحتمالات إيجاد الرفيق الملائم

الضدّيّة في قوله: (...sont si grandes...si minimes).

وللتعبير عن الدوامة العاطفية التي تعيشها «فاينة» نجد أنّ «المفارقة» هي الشكل

الأمثل للتعبير عن الصراع النفسي الذي تعيشه فتقول:

«Il n'y a qu'une étrangère et porte mon visage.»^٣

«لا توجد إلّا أجنبيّة وتحمل وجهي»^٤.

وتتجلّى «المفارقة»، ويبدو التباين واضحاً بين واقع الذات المتألّمة وبين إنكار الآخر

لها؛ حيث يقف هذا الإحساس حاجزاً لتحقيق أحلامه؛ حيث تنشط الذات إلى الأنا والآخر،

هذا «الأنا» الذي يغدو شخصاً غريباً، تنفصم الشخصية نتيحة الصراع بين الحب والفرق

والاغتراب.

^١ DTB (Mohammed): *Le sommeil d'Ève*. P ١٠٠.

^٢ محمّد ديب؛ غفوة حمراء. ص ١٢.

^٣ Ibid. P ٢١.

^٤ المصدر نفسه. ص ٢٢.

أما الأشكال المبنية على التشابه «القياس»، فهي متنوعة نجد فيها «الاستعارة» بمختلف أنواعها إضافة إلى «التجسير»، و«التشخيص»؛ فمن أمثلة «الاستعارة» نجد عنوان الجزء الأول: «عطر ثلج» (*un parfum de neige*)، وفيه تشبيه للثلج بالزهور؛ حيث يسند للثلج أريجا.

في حين يربط عمق النوم بسواد امياه العميقة، فيقول على لسان «فاينة»:

«Je t'embrasse le bout des pieds, là où tu es dans ton sommeil d'eau noire.»^١

«أفبلك في طرف قدميك، حيث أنت في غفوة امياه السّوداء التي

أنت فيها»^٢.

أو في قوله في الصفحة نفسها:

«Je suis remplie, je suis couverte de Solh.»^٣

«إني ممتلئة، إني مغطاة بصُح»^٤.

حيث تشبه «فاينة» نفسها بالإناء الذي ملأه «صُح»، الأخير الذي تشبهه تارة أخرى بالدثار الذي يدفنها من برودة الفرقة والاشتياق، وهذا نوع من «الاستعارة المرعبة» التي توجد في امثال الموالي:

«La lumière qui entre jusqu'au fond de ta conscience te donne envie de boire sa pureté, comme font les enfants quand ils mangent la neige.»^٥

«يمنحك الدور الذي ينفذ إلى أعماقك رغبة في شرب نقاوته، كما

الأطفال حينما ياكلون الثلج»^٦.

^١ DIB (Mohammed): *Le sommeil d'Ève*. P ١٢.

^٢ محمد ديب؛ غفوة مرآة. ص ١٣.

^٣ *Ibid.* P ١٢.

^٤ المصدر نفسه. ص ١٤.

^٥ *Ibid.* P ١٣.

^٦ المصدر نفسه. ص ١٤، ١٥.

هنا نجد صورة مركبة للوعي، والاحساس بالحب وبالنور الذي يخترق الفكر، فيملؤه ببياض يشبه بياض الثلج الذي يجد الأطفال متعة في أكله، وما الثلج إلا مزيج عجيب من المياه الجامدة تجود بها السماء لتلتقطها الأرض بلهف واشتياق. أمّا «التشخيص» فنجدته متناثرا في الرواية بدءا من الصفحة ٩ حينما يجعل الكلمة تتكلم:

«Une parole en s'adressant à lui qui parlera seule là où elle est.»^١

«كلام يتحدث وحده مخاطباً إياها حيث تكون.»^٢

فهو يجعل من القول كأننا متكلمنا معوضاً عن الذات المتكلمة، وربما حوى «مجازا رسلا» الذي يطلق الجزء ليراد به الكل الحاوي له. في هذا المقام استوقفني ضرب من ضروب شعرية خطاب محمّو وب متمثلا في «اللعب الغنائي»، حيث يتلاعب بضمير «أنا» بين الذات المتكلمة، والحاكي، والآخر فلا ندري هل هذا «الأنا» هو شخصية البطل، أم الكاتب، أم كلاهما في رقصة تتشابك أنغامها بين الذاتين، فهذا «الأنا» الحاضر الغائب امتناثر املنشطر نجده في الثلاثية برمتها ففي بداية رواية «نوم حراء» يقول:

«La voix qui dit je et va continuer.»^٣

«الصوت الذي يقول أنا ويواصل الكلام.»^٤

ويقول في بداية رواية «ثلوج من رخام»:

«...et encore un troisième larron, l'individu qui dit je. Lui c'est moi.»^٥

«زيادة إلى الشقيّ الثالث، الفرد الذي يقول، أنا. هو، إنه أنا.»^٦

^١ DIB (Mohammed): *Le sommeil d'Ève*. P. ٩.

^٢ محمّد ديب، غفوة حراء، ص ١١.

^٣ Ibid. P. ٢١.

^٤ المصدر نفسه، ص ١١.

^٥ DIB (Mohammed): *Neiges de marbre*. Ed Chiheb, Alger, ٢٠١١, P. ٧.

^٦ محمّد ديب، ثلوج من رخام، ص ٩.

يُحدث هذا «الأنا» الملتقّل بين الحاضر، والغائب إيقاعاً خفياً بين ذات البطل،
والآخر الغائب عن الذات.

ويبرز «التجسير» أيضاً عند وصفه لحالة أشجار «الصنوبر» في صمتها، وسمتها
وخشوعها؛ حيث يقول:

«*Il vous opposent leur air grave.*»^١

«تواجهك بسحنتها الرّصينة»^٢.

وحينما وصف ذاكرة «فاينة» بالخرساء في قوله:

«*Ma mémoire est restée muette.*»^٣

«بقيت ذاكرتي صمّاء»^٤.

أمّا «التجسير» فيمثل الطّابع الماديّ للحالة النفسية لشخصيات الرواية، نحو قول
«فاينة»:

«*C'est comme une allergie de l'âme ...*»^٥

«كما حساسيّة الرّوح...»^٦.

فهو يعدّ الروح جسدا مصابا بالحساسية لا يخفف عنها المعاناة قراءة الكتب، أو
التحاور مع الغير.

وأما استعمال «المجاز المرسل» فقليل مقارنة بالأشكال الأخرى؛ إذ يوجد على سبيل
المثال حينما يطلق كلمة الوجه للدلالة على الكلّ، وهو ذات «فاينة» التي تُعرض عن الكلّ،
فيقول:

«*Je détourne mon visage de tout, même de lui.*»^٧

«أشّيح وجهي عن كلّ شيء، وعنه أيضاً»^٨.

^١ DIB (Mohammed): *Le sommeil d'Ève*. P ١٥.

^٢ محمّد ديب، غفوة جزاء. ص ١٧.

^٣ *Ibid.* P ٢٠.

^٤ المصدر نفسه. ص ٢١.

^٥ *Ibid.* P ١١.

^٦ المصدر نفسه. ص ١٣.

^٧ *Ibid.* P ١٥.

^٨ المصدر نفسه. ص ١٧.

أو حينما يطلق الكلمة، وهو يريد ما تحويه حينما يقول:

«Ton pays en est la cause.»^١

«بلدك هو السبب».^٢

حيث لا يريد صاحب الخطاب البلاد، بل مكونات البلاد وعناصرها المادية، وغير

المادية التي تجعل البلد قائماً.

✓ رواية تلوح من رخام:

لا تخرج هذه الرواية عن سابقتها في الزخم الكبير من الأشكال البلاغية الجمالية

التي أضفت عليها الطابع الشعري؛ حيث تحضر جميع الأشكال تقريباً، إلا أن الأشكال

المتصلة بالنظم هي الأكثر وروداً؛ حيث إنّ أبرزها الخروج عن القياس النحوي؛ أي

«التلبيس» حينما نقرأ:

«... l'individu qui dit je. Lui, c'est moi.»^٣

«الفرد الذي يقول، أنا».^٤

ههنا يجب التنويه باستهلال مَمْرُوبِ ب «اللعب الغنائي» الذي يتلاعب فيه بالمتكلم

والغائب؛ أي «الأنا» و«الهو» في انتقال سلسل انسيابي، مع توظيف مفرط لظاهرة «القطف»؛

حيث يبدأ الجزء الأول الموسوم «الزئرة» بفقرات لا نجد فيها أدوات الربط، فيقول:

«Une chambre quelque part, une chambre au douzième étage,
quelconque, avec ses deux Finlandais couchés, deux
malades...»^٥

«غرفة في مكان ما، غرفة عادية في الطابق الثاني عشر،

بفنلنديها الممدّدين، المريضين».^٦

ويقول في:

^١ DIB (Mohammed): *Le sommeil d'Ève*. P. ٢٠.

^٢ محمد ديب؛ غرفة مرآة. ص ٢١.

^٣ DIB (Mohammed): *Neiges de marbre*. P. ٧.

^٤ محمد ديب؛ تلوح من رخام. ص ٩.

^٥ Ibid. P. ٧.

^٦ المصدر نفسه. ص ٩.

«Et par moments, j'éprouve la curieuse impression de l'étreindre de mes yeux comme s'ils étaient mes bras tandis que de son côté elle s'abandonne, se laisse porter.»^١

«أحياناً، يذتابني شعور غريب بانني أحضنها بعيني كما لو كانتا

ذراعين، فيما كانت من جهتها تستسلم وتترك نفسها تُحمل.»^٢

مع الإشارة إلى وجود «تشبيه» مميّز حينما يشبه جفونه بالذراعين اللتين تضمّان

أبنته وتحتضنانها، أمّا «(التولزي)»، فنجدّه في قوله:

«Il ne sait pas se taire, il ne sait pas comment.»^٣

«لا يعرف السكوت، لا يعرف كيف.»^٤

في تعبيرة عن احتياجه الكبير لزوجته حينما كان قابعا في المستشفى.

ويظهر أيضاً «(الاستفهام البلاغي)» الحامل للإنكار والحنين، حينما يصف احتياجه

الشديد للتعبير عن اشتياقه لعائلته الزوجة والبنت، فيقول:

«Comment se taire, comment pouvoir se taire, comment savoir quand.»^٥

«كيف يمكن السكوت، كيف أستطيع السكوت، كيف أعرف متى.»^٦

يلاحظ القارئ — من خلال هذا المقطع — خروجاً صريحاً عن قواعد النحو، وقواعد

التأليف من خلال «(التلبس)» إلا أنّ ذلك لم يؤثّر في جزالة الأسلوب، والشحنة العاطفية

التي حملها.

أمّا أشكال المبالغة فكثيرة يميزها «(التكرار)» على وجه الخصوص، حيث يوظفه

الأديب لتأكيد فكرة، أو إحساس، أو خاطرة كما هو الحال في قوله:

«... ces moments comme il y en a par moments, un moment surtout...»^٧

^١ DI® (Mohammed): *Neiges de marbre*. P ٢٣.

^٢ محمد ديب: تلوج من رخام. ص ٢٥.

^٣ *Ibid.* P ٢٧.

^٤ المصدر نفسه. ص ٢٩.

^٥ *Ibid.* P ٢٨.

^٦ المصدر نفسه. ص ٣٠.

^٧ *Ibid.* P ٢٢.

«هذه اللحظات مثلما توجد أحيانا، لحظة خاصّة...»^١.

حيث تتكرر لفظة «أوقات» للدلالة على أهمية، وحساسية تلك اللحظات التي

يشعر فيها بالعلاقة الوطيدة التي تربطه بابنته.

أو حينما يلجا إلى «الإطناب» في قوله:

«Sept jours : sept fois vingt- quatre heures.»^٢

«سبعة أيّام: سبع مرّات أربعة وعشرون ساعة.»^٣

حيث يعبر عن طول الفترة، والثقل الذي عاناه فيها.

ويحضر «الترالم» أيضا في قوله:

«Qui vert, bleu, gris, jaune s'envole comme les pensées de l'âme?»^٤.

«من ذلك الأخضر، الأزرق، الرمادي، الأصفر الذي يحلّق كما أفكار

الروح.»^٥

أمّا «التقاطع» فتوجد عدّة أمثلة عليه، نحو:

«... qui bruissent, reluisent.»^٦

«..ترتجف، تلمع.»^٧

أو في قوله:

«Chut! La chose continue, la chose d'avant les choses, la chose de l'autre côté des choses.»^٨

«اششت! يواصل الشيء، الشيء السابق للأشياء، شيء الجهة

الأخرى من الأشياء.»^٩

^١ محمد ديب: تلوح من رغام. ص ٢٤.

^٢ DIB (Mohammed): *Neiges de marbre*. P ٢٧.

^٣ المصدر نفسه. ص ٢٩.

^٤ Ibid. P ٤١.

^٥ المصدر نفسه. ص ٤٣.

^٦ Ibid. P ٣٣.

^٧ المصدر نفسه. ص ٣٥.

^٨ Ibid. P ٣٢.

^٩ المصدر نفسه. ص ٤٣.

حيث يظهر «التقاطع» بين *chut/chose*، ثمّ تكرار كلمة *chose* حال الأفراد والجمع خمس مرّات بما يجعل القارئ يبحث - كما تفعله شخصية الرواية - عن ماهية هذا الشيء.

والأمر ذاته يظهر بين *piment/piquant* إلى غير ذلك من الأمثلة الكثيرة المتناثرة في متن الرواية.

أمّا الأشكال المبدئية على القياس فنجد «الاستعارة» التي تطغى على الصور البيانية مثل قوله:

«*elle m'écoute de tous ses yeux*».^١

«استمعت إليّ بكامل عينيها».^٢

ليبيّن مدى تركيزها، أو في وصفه لتناثر أشعة الشمس بقوله:

«*La pluie de soleil recommence à tomber*».^٣

«بدأ مطر الشمس يسقط».^٤

و«التشخيص» بتشبيه النظافة بالشخص فيقول:

«*La même propreté nous accompagne*».^٥

«رافقتنا النظافة نفسها».^٦

أمّا أشكال التضاد والمقابلة، فيوجد «الطباق» في قوله:

«*l'ardeur lasse*».^٧

«بجهد يائس».^٨

أو في قوله:

^١ *DIB (Mohammed): Neiges de marbre. P ١٦.*

^٢ محمد ديب، تلويح من رخام، ص ١٨.

^٣ *Ibid. P ٤١.*

^٤ المصدر نفسه، ص ١٨.

^٥ *Ibid. P .٩.*

^٦ المصدر نفسه، ص ١١.

^٧ *Ibid. P ٣٢.*

^٨ المصدر نفسه، ص ٣٣.

«je suis toute noir de soleil».^١

«أنا سوداء من الشمس».^٢

أو في قوله:

«Qui rit blanc dans son corps noir».^٣

«ويضحك ضحكة بيضاء في جسده الأسود».^٤

ويوجد «الطباق» الذي يوظفه الأديب للتعبير عن بعض المفارقات، والوقوف عند

بعض التناقضات التي تستوقفه، وتؤجج مشاعره، نحو قوله:

«Il n'y a rien moins bête que les bêtes».^٥

«لا يوجد أبعد من البهائم».^٦

فالدواب ليس بهذا الغباء عكس غيرها من الكائنات، وربما كان الإنسان ضمن

هذه الزمرة، وهذا الوصف بالذات موجود في القرآن الكريم حينما يصف الملوك عَبَّادِ

الكافرين بالأنعام، بل هم أضل سبيلا؛ لأنّ الأنعام تهتدي إلى مواطن الكلاً والماء، بينما

لا يهتدي الإنسان إلى الحق، ونجد الكافرين يوم القيامة يتمنون أن يحولهم الله يَبْخُلُوهُ

إلى تراب كما حوّل الدواب؛ لأنّها غير مكلفة.

أمّا أشكال التقليل فيظهر «التخفيف»؛ حيث يقول:

«Ah non, je ne l'aurais pas aimé moins brune».^٧

«آه لا، لم أكن لأحبّها لو كانت أقلّ سمرة».^٨

تخفيفا لحبّه الشديد لابنته مهما كان لون بشرتها.

أمّا أشكال الاستبدال فتظهر «اللائية» في قوله:

«Et l'envie de cracher l'âme».^٩

^١ DIB (Mohammed): *Neiges de marbre*. P ٣٩.

^٢ محمد ديب: *ثلوج من رخام*. ص ٤١.

^٣ *Ibid.* P ٤١.

^٤ المصدر نفسه. ص ٤٣.

^٥ *Ibid.* P ٤١.

^٦ المصدر نفسه. ص ٤٣ بتصرف.

^٧ *Ibid.* P . ٨.

^٨ المصدر نفسه. ص ١٠.

^٩ *Ibid.* P ٢٠.

«ورغبة فف لفظ الروح»^١.

كنافة عن الانتحار ننتفة عدم قدرته على فهم ما كانت زوجته ترفده منه، إن شعوره بالضعف والنقص جعله فتمنى الانتحار عوض الوقوف قابعا فف هذا الموقف الحرج الماساوى.

تلك هف باختصار شديد ننف من الأساليف البلاغفة التي وظفها محروىب فف «ثلاثفة الشمال» تراوحت بفن الأشكال الأسلوبفة القياسفة، والاستبدالفة إلى غيرها من تلك التي وظفها لأغراضه الذاتية. أما الأشكال الأسلوبفة وعلى رأسها «القطف»، فقد أعطت روايات محروىب مسحة شعرفة، حفث إن القارئ لا فدرى هل هو بصدد قراءة رواية، أم قصفدة شعرفة أكدتها أشكال «التلرار» بمختلف أنواعها لتضفى عليها أشكال القياس الجمالفة الشعرفة.

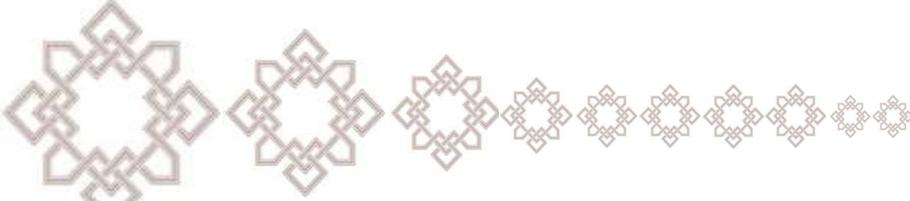
وقد زاد هذا الشعور قوة فشد من أزره تلاعبه بضمفر امتكلم «أنا»، حفث كان فندقل فف ثلاثفته بفن «الأنا» و«الهو» بسهولة دون لبس، وبفسر دون خطل (تذبذب)، وهو السمة البارزة لما فعرف ب «اللعب الغنائف».

إن امتلاك محروىب للغة الفرنسفة هو الذى مكّنه من الولوج إلى العوالم الخففة من خلال قدرته على استنطاق اللغة، وتشكفلها وفق حاجاته إلى أن تكون معبرة عن الجوانب العاطففة والنفسفة والاجتماعفة والسفاسفة، التي جعلته فف كثر من الأحيان، فسعى إلى التعبفر عن ذلك، ولكن قد لا تطاوعه اللغة، ولا تستجب لرغباته فف أن تكون أداة تواصلفة طففة.

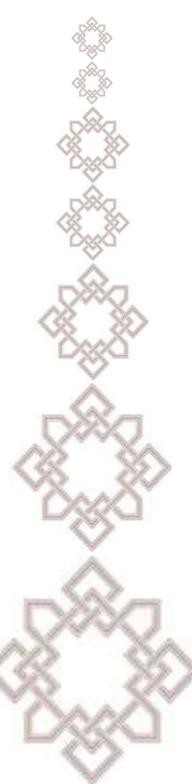
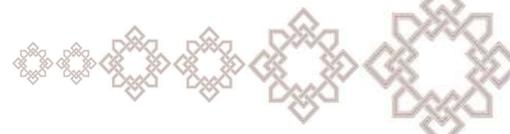
من هنا كان حرص الكاتب محروىب على أن فتعامل مع اللغة الفرنسفة حسب مقتضفات الأحاسفيس والمشاعر، وما فرفد أن فقدمه إلى القارئ.

وعلى هذا الأساس جاءت البنى السردفة لرواياته، وقصصه فف قالب ففد، ولكنه فف بعض الحالات فخرج عن المألوف والمستمعمل من أجل إحداث نقلة جمالفة فف الكتابة السردفة المعاصرة.

^١ محمد ففب، تلرر ب، رغام، ص ٢٢.



الفصل الثالث: شعريّة الشخصيات

- 
- 
- المبحث الأول:** تصنيف شخصيات الثلاثية.
المبحث الثاني: الأبعاد الدلالية لأسماء الشخصيات.
المبحث الثالث: مقومات شخصيات ثلاثية الشمال.

تُعدُّ الشّخصيّة واحدة من أهمّ مكونات البنية السردية؛ ذلك أنّها أساس البناء الروائي، حيث يُشكّل بناء الشّخصيّة الروائيّة تقنيّة هامة، وأداة ضروريّة للسرد؛ إذ تُتيح للروائيّ تحقيق أهداف عمله الإبداعيّ الجماليّة، وتحميله بمختلف الدلالات الإنسانيّة. كما يُعين تامل مكونات الشّخصيّة الروائيّة وجوانبها الباحث على استشراف آفاق تسمح برؤية أشمل وأعمق للرواية، من حيث طبيعة العلاقات بين الشّخصيات، وأثرها في خلق التوتّر، والصراع الدراميّ الضروريّ للرواية، وذلك لا يتجلى إلا في إطار الأحداث، وما تُمثله في نسقي الزّمان والمكان؛ إذ لا يُمكن أن تتحرّك الأحداث دون شخصيات «حيّة في حالة فعل»^١، تُسهم في بنائها بطريقة فعّالة ومحوريّة، وعليه لا يُمكن تصوّر عمل سرديّ دون شخصيات، لكونها ركيزة مهمّة في كلّ سرد؛ لأنّ الشّخصيّة تُشكّل محور البنية السردية، فهي المكوّن الذي يضمن سيرورة الأحداث وتسلسلها واستمراريتها؛ أي إنّها محرّك عمليّة التخييل، وذلك ما يُفسّر الارتباط الذي يجمعهما، وفوق ذلك تُعدّ العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافّة العناصر الشكليّة الأخرى، ف«لا الزّمن زمن إلاّ بها ومعها، ولا الحيز حيز إلاّ بها؛ حيث هي التي تحويه وتقدره لغاياتها، على حين أنّ اللّغة تكون خدما لها وطوع أمرها»^٢، فهي تحتلّ بذلك موقعا مركزيّا تتشظى من خلاله باقي مكونات الخطاب السردية وتنطلق.

وتتجلى أهميّة الشّخصيّة في كونها تقع في صميم الوجود الروائيّ، تقود الأحداث، وتنظّم الأفعال، وتمنح القصة بُعدا الحكائيّ من خلال تباين الآراء التقديّة حولها، واختلاف وجهات النّظر بشأنها؛ حيث تطوّر مصطلح الشّخصيّة، فبعد أن عدّها الدّقد التقليديّ تقنيّة مقدّسة حينما تعامل معها ككائن حيّ «له وجود فيزيقيّ، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها وملابسها ذلك بانّ الشّخصيّة كانت تلعب الدور الأكبر في أيّ عمل روائيّ يكتبه كاتب تقليديّ»^٣، جاعلا من الحدث الروائيّ نتاجا لحركتها بوصفه ضربا

^١ غالي شكري، (المنتمى - دراسة في أوب نجيب محفوظ - ط ٢، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ١٩٦٩، ص ٨٠.

^٢ عبد الملك مرتاض، تحليل (الخطاب السروي) تحليل سيميائي مرثب لرواية زقاق (الرق لنجيب محفوظ). سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٩٥، ص ١٢٧.

^٣ عبد الملك مرتاض، في نظرية (الرواية بحث في تقنيات السروي). (د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨،

من التاريخ، مؤكّداً على وجوب مطابقة الرواية للمجتمع، ومجانستها له حتّى تكون الشّخصيّة صورة دقيقة أو قريبة الدّقة من واقع المجتمع، ما أحدث تداخلاً بين مفهومي الشّخص (Personne) والشّخصيّة (Personnage)؛ حيث إنّ «التّصوّر التقليديّ للشّخصيّة كان يعتمد أساساً على الصّفات ممّا جعله يخلط كثيراً بين الشّخصيّة الحكائيّة وبين الشّخص»^١، وبهذا يُقابل الدّقد التقليديّ الشّخص الحقيقيّ بالشّخصيّة في الرواية، وذلك من خلال إجراء المقابلة ذاتها بين الحدث التاريخيّ والحدث الروائيّ.

في حين يُقرّ الدّقد الحدائيّ على أنّ «الشّخصيّة الروائيّة كائنٌ خياليّ، تُبنى من خلال جمل تتلفّظ بها هي، أو يُتلفّظ بها عنها»^٢، ليس لها وجود واقعيّ، يخلقها الروائيّ، ولا تعدو كونها ممثلاً لعملية التّخييل، فهي — حسب عبد الملك مرتاض — تمثيل لصورة الإنسان في الأعمال السردية؛^٣ حيث ينحصر دورها في مشاركتها الفعّالة في أحداث السرد من خلال تنقلها عبر فضاءه المتخيّل الذي تحدّه الحدود الجغرافيّة لصفحات النّصّ.

إذا فالشّخصيّة مكوّن يوظّفه المبدع ليؤدّي دوراً معيّناً في عمله الإبداعيّ، وهذا ما من شأنه الكشف عن منهج الروائيّ ورؤيته في بناء شخصيّاته، ومدى تماسكها، وتظاferها على مختلف المستويات: الدّفسيّة، اللّغويّة، والفكريّة، مع توطيد أو اصرار العلاقة الطّبيعيّة بين هذه العناصر، وعدم تجريدتها من مجالها الحيويّ، حتّى تستوي الشّخصيّة في إطارها الإنسانيّ؛ أي إنّ الشّخصيّة الروائيّة ما هي إلّا نتيجة لذلك التّفاعل الحاصل بين الواقع والمتخيّل؛^٤ حيث تنشأ من خلال الأخير واقعيّتها، وبمرجعيتها إلى الواقع يتأسّس طابعها التّخييليّ.

وكي تكون الشّخصيّة انعكاساً لامتزاج وتقارب عالم الرواية المتخيّل، والعالم الواقعيّ وجب النّظر إلى الشّخصيّة الروائيّة بوصفها أداة يرسم السارد من خلالها أنموذجاً

^١ عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السروي، ص ١٢٦.

^٢ محمّد بوعزة، تحليل النّص السروي: تقنيات ومفاهيم، ط ١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠، ص ٤٠ بتصرّف.

^٣ عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص ١٢٦.

^٤ يُنظر: عبد الوهّاب الرّقيق، في السّرو (وراسات تطبيقية)، ط ١، دار محمّد علي الحامي للنّشر، (سلسلة فنون الإنشاء)، تونس،

١٩٩٨، ص ١٢٧.

تصويريًا للفرد الإنسانيّ، ويُجسّد رؤية ما للعالم^١ في ذاكرة المتلقي على أبعد مدى، لأنّ الائتلاف الحاصل بين العالمين (المتخيّل والواقعيّ) يمنح الشخّصيّة قدرة على التعبير عن بعض طموحات الإنسان، كما يجعلها قريبة من نبض الواقع من خلال توفير كلّ الشّروط التي تُتيح لها إمكانية محاكاة الوقائع الحياتيّة.

يلجأ الرّوائيّ إلى خلق عالم من الواقعيّ والخياليّ، ولتمثيل الأشخاص الواقعيّين يلجأ إلى خلق كائنات غير واقعيّة تُسمّى مخلوقات ورقية^٢، فالشخّصيّة كائن مُتخيّل، عرفها رولان بارث (Roland Barthes) بأنّها «نتاج عمل تاليفيّ»^٣ بمعنى أنّها لا تحيا إلاّ من خلال اللّغة والكلمات، لتتخذ شكلها الدّالّ عبر ما يُستخدم في النّص الرّوائيّ من تعابير، «فهي مجرد عنصر كليّ وتقنيّ للغة الرّوائيّة؛ مثلها في ذلك مثل الوصف، والسرد والحوار»^٤، كما أنّها تُمثل جملة من البنى «التي تستمد وجودها وكيانها من داخل النّص»^٥، فهي حسب التّحليل البنيويّ دليل له وجهان: دالّ حاضر يُمثله الاسم، ومدلول غائب يُمثله المحمولات المندرجة بداخله، وهذا ما يُفسّر تعدّد أصناف الشخّصيات الرّوائيّة تبعاً لتعدّد القراء وتباين تحليلاهم، فدالّها، ومدلولها «عنصران مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالوثيقة الرّوائيّة التي تُشكّل الشخّصيات، بحيث يقتضي وجود أحدهما الآخر»^٦. لذا تتطلّب دراسة الشخّصيّة الرّوائيّة وتحليلها أن يُنظر إليها «في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخّصيّة المميّزة التي تكتسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخّصيات التي يزخر بها النّص الحكائيّ»^٧، فهي مورفيم فارغ يمتلئ بالدلالة كلّما تقدّم القارئ في قراءة النّص الرّوائيّ.

^١ عبد الوهّاب الرّقيب: في السّرو. ص ١٣١.

^٢ يُنظر: رولان بارث: سرخل إلى التحليل البنيويّ للقصص. ترجمة وتحقيق: منذر عيّاشي، ط ٢، مركز الإنماء الحضاريّ، لبنان، ٢٠٠٢، ص ١٢٧.

^٣ السّعيد يقطين: قال الرّواي (البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبية). ط ١، المرّكز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء - بيروت / المغرب - لبنان، ١٩٩٧، ص ٨٨.

^٤ عبد الملّك مرتاض: في نظريّة الرّواية بحث في تقنيّات السّرو. (د.ط)، المرّكز الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨، ص ٨٧.

^٥ عبد الوهّاب الرّقيب: مرجع سابق. ص ١٢٧.

^٦ فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللّسان - (العالم) - تر: عبد القادر قديني، (د. ط)، إفريقيا للشّرق، ١٩٨٧، ص ٨٧.

^٧ السّعيد يقطين: مرجع سابق. ص ٨٨.

تتعدّد تأثيرات الشّخصيّة الروائيّة في بنية النّص حسب أدائها للمهام التي سُخّرت من أجلها؛ حيث يترايط تحليل معامها، وتتّسع حدود تاويل أبعادها، بتزايد حيويّة مواقفها ونشاطها، ما يُعين في عمليّة فكّ شفراتها، وإزالة غموض رموزها، ليشمل مفهوم الشّخصيّة بذلك كلّ صفاتها المتحقّقة، ومختلف تجليّاتها الفعليّة.

المبحث الأول: تصنيف شخصيات الثنائية:

تختلف معايير تصنيف الشخصيات وتتباين حسب اختلاف التصورات المحددة لمفهوم الشخصية الروائية؛ حيث يُقدّم كلّ تصوّر معايير تصنيف تتمايز عن تلك التي تقدّمها التصورات الأخرى، وقد حدّد جيرالد برانس (Gerald Prince) أغلب أصناف الشخصية حينما عرفها في «تأمّرس (السرويات)» بأنّها: «كائن له سمات إنسانية، ومنخرط في أفعال إنسانية، ويُمكن أن تكون رئيسية أو ثانوية، ديناميكية أو ثابتة، متسقة أو غير متسقة، مسطّحة أو مستديرة، ويُمكن كذلك تحديدها على أساس أعمالها وأقوالها ومشاعرها، وطبقاً لانساقها مع الأدوار المعيارية، أو طبقاً لاتفاقها مع مجالات محددة من الأفعال، أو تجسيدها لبعض العوامل»،^١ والملاحظ على هذه التصنيفات تعدّد المصطلحات التي تجمع بين الصنف ونقيضه في الجهة المقابلة، وتتقاطع هذه التصنيفات فيما بينها إلى حدّ كبير.

كما اقترح فيليب هامون (Philippe Hamon) مقاييسين أساسيين قائمين على معيار مصدر المعلومات المعطاة عن الشخصية، يتيحان تقديم الشخصية الروائية، وتصنيفها دلاليًا من خلال إبراز تنوعها واختلافها، من خلال مجموعة من العلامات والمعايير الكمية والدوئية التي تُبرز محاوريتها أو هامشيتها في العمل الروائي، وهذان المقياسان، هما:^٢

✓ (المقياس الكمي): (Le critère quantitatif) الذي ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

✓ (المقياس النوعي): (Le critère qualitatif) ويرتبط بمصدر المعلومات المقدّمة عن الشخصية، وطرق أدائها؛ حيث يتمّ تصنيف المصدر والكشف عن طبيعة أدائه في السرد؛ هل تُقدّمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تصدر عن الشخصيات الأخرى، أو من طرف المؤلّف، أو الحصول على معلومات ضمنية تُستنتج من خلال أفعال الشخصية.

^١ جيرالد برانس: تأمّرس (السرويات). تر: السيّد إمام، ط١، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة/ مصر، ص ٣٠، ٣١.

^٢ HAMON philippe: pour un statut Sémiologique du personnage. «In Poétique du récit», OEV col, éd Seuil, Paris, France, ١٩٧٧, p ١٣٤.

كما نجد في كثير من الأحيان تجميعاً لمعايير مختلفة في دراسة عمل أدبي واحد، فكل باحث يُصنّف الشخصيات حسب التصنيف الذي يتلاءم مع طبيعة الرواية. انطلاقاً من هذه المعارف المختلفة التي أوردها الدارسون، وكيفية النظر إلى الشخصيات الروائية، فإنه قد توصلت إلى تصنيف شخصيات «الثلاثية الشمالية» حسب مقاييس، وطرق متنوعة انطلاقاً من الجداول الآتية:

تصنيف شخصيات رواية «سُطوح (رسول)» حسب:					الشخصيات	
أهميتها في الرواية	مرى ثرائها	نوعية سارها في الخي	تعرو جوانبها	وظائفها في الخي		
شخصية رئيسة	كثيفة	نامية	متعروة الجوانب	تعبيرية/ استبطانية		عاير عاو
رجل منحدر من الجنوب مغترب مقيم في مدينة تقع في الشمال						
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	تعبيرية		مخلوقات
كائنات غريبة تقبع في شواطئ جار بحر						
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	تعبيرية		الركتور
مختص في أمراض السرطان صديق حميم لـ «عاير» ووالده						
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	تعبيرية		عايرة
زوجة «عاير»						
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية		أنا
ابنة «عاير» و«عايرة» الوحيدة						
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية		آييل
امرأة الشاببة حبيبة «عاير» التي تعرّف عليها في الجزيرة						
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية		خاوم
الذي يرفض الإجابة عن تساؤلات «عاير» حول الحفرة						
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية		مير
الذي يراقب تحركات «عاير»						
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية		خاوم
الخادم الذي تمّ استبداله بالأول حتى يواصل تجاهل تساؤلات «عاير»						

شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	وويرك
صديق «عايد» في الأعمال					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	السيّرة وويرك
زوجة «وويرك» صديق «عاير»					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	لورا
الممثلة					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	المخرج
مخرج الفيلم الذي يعود «عاير» لمشاهدته في كلّ مرّة					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	فيرا
بطلة الفيلم الذي شاهده «عاير» في جاربحر					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	طاليلو
صديق «عاير» الذي تعرّف عليه عند «وويرك» ومرافقه للجزيرة					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	فولراغار
رئيس سفينة رفيقهم في رحلتهم للجزيرة					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	روكا
صديقة «طاليلو»					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	كورسي
زوجة الموسيقار					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	الموسيقار
عازف القيثارة					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	ساسكور
الجار الذي التحق بهم بعد العشاء					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	برغول
من أصدقاء ومعارف «طاليلو»					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حريثة	سيجا
من أصدقاء ومعارف «طاليلو»					

(الجزول رقم ٠٩): تصنيف شخصيات رواية «سُطوح أرسول»

تصنيف شخصيات رواية «نوم حذائي» حسب:					أهميتها في الرواية	مردى ثرائها	نوعية مسارها في الحكي	تعزو جدرانها	وظائفها في الحكي
شخصية رئيسة	كثيفة	نامية	متعروّة الجوانب	تعبيرية/ استبطانية					
فاينة					امراة اسكندنافيّة حبيبة «صلع»				
صلع					جزائريّ مقيم في باريس باحث مختص في الرياضيات				
أوليف					زوج «فاينة»				
ألكسي					ابن «فاينة» و«أوليف»				
تولي					صديقة «فاينة» و«صلع» في باريس				
آيرو					صديق «فاينة» و«صلع» في باريس				
مايما-لينا					صديقة طفولة «فاينة»				
جوهان					صديق «فاينة» و«صلع» في باريس				
الحرق					الذي أشعل عمارة في الحيّ الذي تقيم «فاينة» به				
والدا فاينة					الذان تقيم «فاينة» في منزلهما				
الجار					الذي تولّى مهمّة إصلاح سقف منزل والدي «فاينة»				
القرّيس					شخصية ثانوية مرجعية				
يوجنا									

شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	رافل
صديق «فاينة»					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	الجار
الذي تولّى مهمة إصلاح سقف منزل والدي «فاينة»					الرهان
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	أصكو
أخو «مايما - لينا» وصديق طفولة «فاينة»					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	بابا إيسا
جدّة «فاينة»					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	السيّرة
تعمل في حمام عموميّ، مكلفة ببيع تذاكر الدخول					المهيبية
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	فرج وزوسن ويتجيسين كارنا
شخصيات مرجعية					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	الصيّاو
رفيق «صلع» في الجهاد ضدّ الاستعمار					الجهول
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	إبراهيم
الشهيد الذي رمي جثمانه خارج السجن					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	والرة
التي كانت محبوسة معه في المدرسة التي حوّلت إلى سجن					صلع
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	الملازم
ببذلته العسكرية					الفرنسي
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	العامل
الذي كان يقوم بكماء خدماته عند المعمر					التراعي
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	الجاهر
أقدم واحد في الفرقة					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	ملازم
المجاهد الذي كان «صلع» يعمل تحت إمرته					صلع

شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	الجنية
التي رأها «صلع» في منامه					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	باسكال
شخصية مرجعية					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	الطبيبة
صاحبة الدار التي أرسلت «فاينة» خادما عندها حينما كانت في ١١ من عمرها					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	زوج
صاحب الدار					الطبيبة
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	الجرة
العجوز التي تقيم مع عائلة الطبيبة					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	الطفل
ابن الطبيبة ووحيد أهله					الصغير
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	ليلي
اسم المرأة الذي نطقته «فاينة»، وهي تهذي في المشفى					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	إيفا
المرأة التي كانت أول من اعتقد أن «فاينة» و«صلع» أقرباء					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	الزوج
صاحباً محل بباريس جزماً أن «فاينة» و«صلع» أخ وأخت					الثونسي
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	ابن
شخصية مرجعية					عربي
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	السيارة
صاحبة الفندق الكائن خارج باريس					باربو
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	العرلاء
شخصية مرجعية					الروسية
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية	نوم
شخصية مرجعية					العليلة

المجلد رقم (١٠): تصنيف شخصيات رواية «نوم جدو»

تصنيف شخصيات رواية «ثلوج من رخام» حسب:					الشخصيات
أهميتها في الرواية	سرى ثرائها	نوعية سارها في الحكّي	تعزّو جدانها	وظائفها في الحكّي	
شخصية رئيسة	كثيفة	نامية	متعرّوة (الجوانب)	تعبيرية/ استبطانية	
رجل مغاربي منحدر من الجنوب مغترب مقيم في باريس					
شخصية رئيسة	كثيفة	نامية	متعرّوة (الجوانب)	تعبيرية	
امرأة من الشّمال زوجة «برهان»					
شخصية رئيسة	كثيفة	نامية	متعرّوة (الجوانب)	تعبيرية	
ابنة «برهان» و«روسيا»					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أهاوية (الجانب)	حرثية	
مقيمة مع «روسيا»، وتتولى مهمة العناية بـ«لييل»					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أهاوية (الجانب)	حرثية	
أخت روسيا غير الشقيقة التي تُؤخذ «لييل» عندها أيام عطلة الحضانة					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أهاوية (الجانب)	حرثية	
امرأة التي تُحتضر بعيدا عنه في بلده					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أهاوية (الجانب)	حرثية	
التي كانت تحكي له الحكايات والأغاز التي يرويها لابنته					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أهاوية (الجانب)	حرثية	
الطفل الشّبح رفيق «لييل»					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أهاوية (الجانب)	حرثية	
صديقة «لييل» المفضّلة من الحضانة					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أهاوية (الجانب)	حرثية	
المتوفى					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أهاوية (الجانب)	حرثية	
شخصية مرجعية					
شخصية ثانوية	سطحة	سائنة	أهاوية (الجانب)	حرثية	
شخصية مرجعية					

سيرة	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
(الملك)	مالكة الجزيرة التي قصدها «برهان» و«روسيا» في رحلة قبل ارتباطهما				
زوج سيرة	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
(الملك)	زوج مالكة الجزيرة التي قصدها «برهان» و«روسيا» في رحلة قبل ارتباطهما				
طاليلو	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
	شاعر رافق «برهان» و«روسيا» في رحلة إلى الجزيرة قبل ارتباطهما				
(الموسيقار)	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
	رفيق في رحلة الجزيرة				
شهرزادو	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
	شخصية مرجعية				
شهريار	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
	شخصية مرجعية				
ليلي	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
(الجميلة)	بطلة حكاية «ورة السعارة» التي رواها «برهان» لابنته				
وينزي جيلسي	شخصيات ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
شارلي بارفير مافس رولاش	شخصيات مرجعية				
عمالقة	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
سيلجالين	شخصية مرجعية				
لوثر	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
	شخصية مرجعية				
(الكنيش)	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
(الصغير)	بطل آخر حكاية قصصا «برهان»				
آوم	شخصية ثانوية	سطحية	سائنة	أحاوية الجانب	حرثية
(الكلية)	شخصية مرجعية				

(الجدول رقم ١١): تصنيف شخصيات رواية «ثلوج من رخام»

انطلاقاً من الجداول المنجزة سابقاً، تُصنّف كلّ من: شخصيّة «عاير» في رواية «سطوح أرسلول»، وشخصيتي «فاينة» و«صلع» في رواية «نوم حوّاء»، وشخصيات «بُرهان»، «روسيا»، و«لييل» في رواية «ثلوج من رخام» حسب أهميتها في العمل (الرّوائي إلى شخصيات رئيسة (personnages principaux)؛ لأنّها «تتواتر على طول النّصّ وتضطلع بدور مركزي»^١ في الحكويّ، كما أنّها تؤدّي دوراً مهماً في بناء الأحداث وتحديد مصائر بعضها البعض. والملاحظ أنّ الرّوايات الثلاث تقوم على ما يُمكن تسميته بتقنيّة «الساو - (الشخصيّة) (Autodiégétique)، فشخصيات روايات «ثلاثيّة الشمال» الرّئيسة قد أدّت وظيفتين غاية في الأهميّة:

✓ الوظيفة الأولى: أداء دور محوري في الرّوايات.

✓ الوظيفة الأخرى: سرد الأحداث إلى جانب السارد العليم بكلّ شيء، وتُستثنى من هذه الوظيفة شخصيّة «روسيا» التي اكتفت بالوظيفة الأولى فقط؛ حيث اضطلعت شخصيّة «عاير» بمهمة سرد الأحداث على مدار رواية «سطوح أرسلول»، في حين تشكّلت رواية «نوم حوّاء» من قسمين متساويين؛ يضمّ الأوّل منها خمسة أجزاء تتولى مهمّة سرد أحداثها شخصيّة «فاينة»، أمّا القسم الآخر فيشمل أربعة أجزاء تولّى مهمّة سرد أحداثها شخصيّة «صلع»، أمّا رواية «ثلوج من رخام» المذكورة من اثنين وعشرين جزءاً، فقد تولّت شخصيّة «بُرهان» مهمّة سرد جُلّ أحداثها، في حين أوكلت هذه المهمة إلى شخصيّة الطفلة «لييل» في القسم الموسوم بـ «تقول لييل وهذرا» (Lyyf dit et voilà) حينما تُحدّثنا عن والدها واصفة علاقتها به.

تتمنّع هذه الشخصيات بعمق شخصيّ يُؤكّده الغموض الذي يلفّها «ذلك أنّ جميع النّاس الذين تُشكّل حياتهم لغزاً علينا يستثيرون شغفنا»^٢ وهذا ما يُفسّر قدرتها على جلب اهتمام القارئ، وحثّه على السّعيّ نحو اكتشاف أبعادها، والتعرّف على صورتها الدّهائيّة.

^١ سَعِيد يقطين: تال الرّواي (البنيات الخائبة في السيرة الشعبية). ص ٩٣.

^٢ روجر. ب هينكل: قرّة الرّواية (مرجل إلى تقنيات التفسير). تر: صلاح رزق، ط ١، دار الآداب، القاهرة/ مصر، ١٩٩٥، ص ٢٤٠.

حدّد حسن بحرأوي الشخصيّة الجاذبة بأنّها: «تلك التي تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى وتنال من تعاطفها بفضل ميزة أو صفة تنفرد بها عن عموم الشخصيات في الرواية، وقد تكون هذه الميزة مزاجيّة أو طباعيّة في الشخصيّة.. كما قد تكون ميزة سلوكيّة.. أو يكون مظهر الانجذاب مجرد صفة مظهرية كالجمال عند الشخصيات الدسائيّة أو إحدى العلامات المميّزة لدى الأشخاص»^١. كما أنّها تتميز عن باقي الشخصيات بإمكانة المتفوّقة التي تحظى بها على المستوى السردّي، وقدر الاهتمام الذي يُبرزه حضورها الطاغّي في المتن الروائيّ.

وتُصنّف هذه الشخصيات بالدّظر إلى سرى ثرائها إلى شخصيات كثيفة سماها الناقد الإنجليزي فورستر *E. M. Forster* في كتابه «ملاع (الرواية)» (*Aspects of the novel*) (١٩٢٧)،* شخصيات مرورة (*personnages ronds*)، حينما شبّهها بفضاءات الكرة، فهي تصوّر عالما شاملا معقدا تنمو في ثناياها قصة معيّنة ذات ملامح مختلفة إلى حدّ التناقض^٢؛ لأنّها تمثل نماذج إنسانيّة معقدة، يمس تعقيدها «بنية الشخصيّة في ذاتها، وفي هويتها الدفسيّة»^٣، فهي حالات دراميّة معقدة ومركّبة، تتميز بالكثافة السيكولوجيّة، تُجسد كلّ أنواع النّوع والتّعقيد في الطّبيعة الإنسانيّة، كما يعتبرها الشخصيات المناسبة لتمثيل البعد الماساوي^٤، نتيجة ما تتعرّض له من تغيّرات حاسمة بسبب الدوافع المتداخلة، والانفعالات المتناقضة التي تخضع إليها كلّ تصرّفات وأفعالها.

وبتتبع مسار هذه الشخصيات في الحكي يتّضح أنّها شخصيات نامية (*personnages dynamiques*) تتحرّك سماتها، وتنمو وتتطور كلّما تقدّم القارئ في قراءة المتن الروائيّ، لأنّها لا تبرز له في الصّفحات الأولى، بل تُكشف شيئا فشيئا، وتتطور بتطور القصة

^١ حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائيّ في الرواية الغربيّة. ط١، المرکز الثقافيّ العربيّ، بيروت/ لبنان، ١٩٩٠، ص ٢٦٩.

* تُرجم مصطلحي (*Flat characters*) و(*Round characters*) إلى الفرنسيّة على يد ميشال زيرافا (*Michel Zirafa*) بـ (*personnages plats*) و(*personnages ronds*)، في حين ترجمها كلّ من تزفيتان تودوروف (*Tzvetan Todorov*)، وأوزولارويفرو (*Oswald Ducrot*) بـ (*personnages plats*) و(*personnages épais*). يُنظر: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية. ص ١٢٩.

^٢ الصّادق قسومة؛ طرائق تحليل القصة. (د.ط)، دار الجنوب للنشر، تونس، (د. ت). ص ١١٠.

^٣ محمّد بوعزة، تحليل النصّ السرويّ (تقنيّات ومفاهيم). ص ٥٦.

^٤ المرجع نفسه. ص ٥٧.

وأحداثها، قد يكون تطورها - غالبا - نتيجة تفاعلها المستمر مع الأحداث، وقد يكون هذا التفاعل ظاهرا أو خفيا، وقد تنتهي بالغلبة أو الإخفاق.

وتُجسد هذه الشخصيات نملج متعرّوة (الأبطال والجوانب) (*personnage pluridimensionnelle*)^١، لأنّ لها في الرواية أكثر من جانب؛ أي إنّها تلمس جوانب مختلفة فيها. إلى جانب (الشخصيات) الرئيسة المحركة لعصب الأحداث الروائيّة ومحور الصراع فيها، هناك شخصيات ثانوية (*personnages secondaires*) أخرى أدّت أدوارا محدّدة في المتون الروائيّة، تقوم بينها وبين (الشخصيات) الرئيسة علاقات، حيث تُشكّل الموقف العام في الرواية من خلال إسهامها في توحيد الاتجاه الفكري لها، فهي تحظى بعناية المؤلّف شأنها شأن الشخصيات الرئيسة؛ لأنّها كثيرا ما تحمل آراء، أو تعبّر عن موقف معيّن، أو عمّا يريد إيصاله من أفكار، فلكلّ شخصيّة رسالة تؤدّيها داخل المتن الروائيّ.

فقد اقتصر دور كلّ من شخصيات «الركتور رموني» (*Dr Rahmouny*)، و«عايرة» (*Eïda*)، و«ألم» (*Elma*) الثانويّة في رواية «سطوح أرسول»، في دفع «عايرة» لقبول المهمة غير الرّسميّة التي كلّفته بها حكومة «أرسول»، والتّوجه بعيدا إلى «جارجر»، وإرسال تقارير بشكل دوريّ، لنقرأ:

«Chacun d'eux sans le vouloir m'a contraint à lâcher l'homme que j'étais alors, à le lâcher et à lâcher les habitudes, les principes, les illusions auxquels il tenait, ajoutait foi. Sans doute étais-je déjà mûr pour une mutation et j'y avais donné mon consentement à mon insu, cette adhésion silencieuse qui n'est pas forcément et toujours le fait du traître qui dort en nous.»^١

«أجبرني كلاهما، ودون قصد أن أهجر الرّجل الذي كنته، أن أهجرة، وأهجر العادات والمبادئ والأوهام التي ارتبط بها، وزادها إيمانا. ربّما كنت ناضجا للتحوّل، وأعطيت موافقتي خلسة مني، فليس هذا الانضمام الصّامت دائما ثمرة الخائن الذي ينام بداخلنا.»^٢

^١ الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة. ص ٩٣.

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. Ed Sindbad, Paris, ١٩٨٥, P ٢٤.

^٢ محمّد ديب: سطوح أرسول. ص ٢٤.

ف «الدكتور رحموني» املخصّ المشهور في أمراض السرطان، وصديق «عاير» القديم،

قام بإيهامه بإصابته بالمرض، حينما قصد عيادته باحثاً عن العلاج:

«Pour moi, mon affaire était claire, j'avais la maladie des maladies. Mais encore une fois, cette pensée ne me serait peut – être pas venue si le Dr Rahmouny n'avait pas contribué à la semer dans mon esprit en jugeant superflu de me livrer son diagnostic.»^١

«بالنسبة لي، كانت قضيتي واضحة، أصبت بداء الأداة. وأضيف مرّة

أخرى أنّ هذه الفكرة لم تكن ربّما لتخطر على بالي لولا أنّ الدكتور

رحموني ساهم بزرعها في ذهني لأنّه قدّر أنّ منحه إليّ تفاصيل

الفحص كان أمراً ثانويّاً.»^٢

في حين كان ردّ فعل زوجته «عايرة» سلبياً، عندما استقبلت خبر مرضه؛ حيث:

«Le regard d'Eïda, ma femme. Se faisait accusateur à la seconde où il tombait sur moi.»^٣

«بدأت نظرة عايدة زوجتي متهمّة في اللحظة التي وقعت عليّ.»^٤

فهي لم تكن مستعدّة لتقبّل المرض، ولم تنوِ الوقوف إلى جانبه، أمّا «ألما» ابنته

الوحيدة:

«Elle (Elma) avait accueilli la nouvelle de ma maladie avec un sang – froid où entrait avant tout, je pense, le refus d'être mêlée à un jeu qui ne la concernait pas et qui risquait en plus d'être laid. Qui risquait d'être laid: Je l'ai vue secrètement se rétracter, se mettre hors d'atteinte.»^٥

«لقد استقبلت ألما خبر مرضي ببرودة دم، يتخلّلها، إنّه ظنّي الخاص،

الرّفص بانّ تُجبر على دخول لعبة لا تهمها، زيادة على احتمال أنّ

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ٢١.

^٢ محمّد ديب، سطوح أرسول. ص ٢٢.

^٣ *Ibid*. P ٢٢.

^٤ المصدر نفسه. ص ٢٢ بتصرّف.

^٥ *Ibid*. P ٢٤, ٢٥.

تكون قبيحة: رأيتها تتراجع خلسة، تضع نفسها بمنجى عن أية إصابة محتملة»^١.

تجاهلت ابنته ما يحصل مع والدها تماما، وكان الأمر لا يعنيه، مفضلة الانتقال للعيش رفقة والدتها في شقة، وهجر الفيلا، وتركه وحيدا يُصارع المرض المزعوم، وكان مرض «عاير» بالنسبة إليهما هو عبارة عن جريمة، أو جرم لذاته أو للآخر. في حين عبّرت شخصيّة «والر فاينة» في رواية «نوم حواء» عن الذّطرة الدّونيّة في التّعامل مع المغتربين، وهذا ما يؤكّده المقطع الآتي:

«*Qu'est-ce que tu dis ? S'est écrié papa. Comme juif ou un arabe ?*»^٢.

«صرخ أبي: ماذا تقولين؟ كما العرب أو اليهود»^٣.

تفاجت «فاينة» بردّ فعل والدها حينما عبّرت عن أسفها؛ لأنّ لون عينيّ ابنها ليس بُدّيّا، فهو أفصح عن الذّطرة العنصريّة في التّعامل مع الأجانب، مشيرًا بذلك إلى مختلف أشكال التّمييز العرقيّ القائم على المعيار الدّينيّ، فردّ والدها يعبّر الآخر الأجنبيّ أدنى وأقلّ شأنًا من الأنا، لا سيما إذا كان عربيًّا أو يهوديًّا. وهذا ما جعلها تتردّد في مصارحة عائلتها بعلاقتها بـ «صّلع»، لنقرأ:

«*Tu as devant toi une personne malhabile à celer une partie de sa vie, ou quoi que ce soit d'autre, et peu capable de souffrir que ses rapports avec ses proches ne portent la marque d'une entière franchise*»^٤.

«أمامك شخص أخفق في إخفاء جزء من حياته، أو أيّ شيء آخر، وعاجز عن الإحساس بالألم (أو بالذنب) لأنّ علاقاته بأقربائه لا تحمل طابع الصّراحة الكاملة»^٥.

فقد مثل تواجد والدي «فاينة» بالقرب منها حاجزًا اعترض طريقها، وحال دون تواصلها مع «صّلع» ومحدثته:

^١ محمد ديب: سطوح أرسول. ص ٢٢ بتصرّف.

^٢ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. Ed Sindbad, Paris, ١٩٨٩, P٧٠.

^٣ محمد ديب: غفوة حواء. ص ٦٥.

^٤ *Ibid.* P ٥٩.

^٥ المصدر نفسه. ص ٥٥.

«Solh vient de me téléphoner. Quelle joie... mais quelle malchance aussi. Le téléphone est installé dans le salon, où mes parents prenaient le thé avec notre voisin, le peintre (...) Parler à Solh dans ces conditions, rester naturelle quand tous trois s'étaient tue pour ne pas troubler mon entretien avec un étranger, qui appelait de loin: impossible. J'étais tous simplement paralysée et plus nous avons causé, pis ça a été. Solh se désespérait, déçu.»^١

«هاتف لي صلح. يا لها من سعادة... ويا له من سوء حظّ أيضا. يوجد

جهاز الهاتف بالصالون حيث كان والداي يتناولان الشاي مع جارنا

الدّهان (...). كيف أكلّم صلح في تلك الظروف؟ كيف أبقي طبيعياً

فيما التزم ثلاثتهم الصمت كي لا يشوشوا على حديثي مع أجنبي،

يُكلّم من بعيد؟ مستحيل! أصبت بشلل، وكلّما طال الحديث، كلّما

ساء الوضع. في الطرف الآخر من الخيط، كان صلح بدوره يائساً.»^٢

فهما يمثلان العادات والتقاليد التي تقضي بعدم الاختلاط، أو الزّواج من الأجنبي

حسب الأعراف المتعارف عليها في بلدها.

كما شكّل وجود كلّ من «أولينغ» و«ألّسي» مانعا آخر اعترض سبيل «فاينة»، وجعلها

تعيش حالة من النّشطي بين واجباتها العائليّة تجاه زوجها وابنها، وبين عشقها لـ «صلح»؛

حيث يلحظ القارئ أنّ المقربين منها قد شكّلوا عائقا حال دون ارتباطها بالرجل الذي

تُحبّ، ووجودها بالقرب منه.

برزت شخصيّة أخت «روسيا» في رواية «ثلوج من رخام» عندما أراد السارد أن يُقدّم

برهاناً إضافياً يفضح مخططات «روسيا»، لنقرأ:

«Passant outre, Roussia l'a envoyée chez sa demi – sœur, à deux cents kilomètres.»^٣

«ولكنّ روسيا تجاوزتني وأرسلتها عند أختها، على بعد مائتي

كيلومترا.»^٤

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٥٨, ٥٩.

^٢ محمّد ديب؛ غفيرة حرا. ص ٥٤، ٥٥ بتصرّف.

^٣ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. Ed Sindbad, Paris, ١٩٩٠, P ٩٦.

^٤ محمّد ديب؛ ثلوج من رخام. ص ١٠٤ بتصرّف.

إضافة إلى عدم منح هذه الشخصيّة اسماً يُميّزها، زوّدنا السارد بمعلومة أخرى عنها مفادها: بعد المسافة الجغرافية التي تفصل «روسيا» عن أختها، وهذا ما يؤكّد شكوك «برهان» في نوايا زوجته التي استعانت بهذه الشخصيّة لتنفيذ مخططاتها في إبعاد «ليل» عن والدها.

في حين قدّم شخصيّة «لورا - لي» (Laura-Lea) أعزّ صديقات «ليل» من الحضنة بالشكل الآتي:

« Et si Lyyf toute brune et Laura-Lea toute blonde jouent ensemble, est- ce la lune qu'on voit jouer avec le Soleil ? »¹

« وإذا لعبت ليل السّمراء جدا مع لورا - لي الشّقراء جدا، هل نرى

القمر يلعب أم الشّمس؟ »²

حاول «برهان» من خلال المقارنة التي أجراها بين ابنته وصديقتها تأكيد انتمائها إليه؛ أي إلى الجنوب، مُدّبئاً حقّه فيها.

أمّا «الشخصيات المرجعية» (Personnages Référentiels) فاقتصر دورها على أداء وظيفة «الإرساء المرجعي»³ التي تربط النّصّ الروائيّ بمرجعيه الثقافي والتاريخي، فهي شخصيات «تحيل على دلالات وأدوار وأفكار محدّدة سلفاً في الثقافة والمجتمع، بحيث يرتبط إدراك القارئ لمضامينها ودلالاتها الرّمزيّة بمدى استيعابه لهذه الثقافة»⁴ أي إنّها «شخصيات عرضيّة» (Épi - Personnages) تظهر مرّة واحدة في الملتن الروائيّ، لكنّها تتمتع بعمق كبير في الرواية بحيث يحيلنا بعض منها بشكل مباشر إلى أسباب وضع الرواية أو شخصيّة الكاتب، فهي تُمثّل - بالنسبة إليه أحياناً - شيئاً دفيناً في شخصيّة، أو فكرة يريد إبلاغها، أو إيصالها لقارئ مطلع، أمّا بعضها الآخر فيبدو كاشفاً لحقل الكاتب الثقافي.

¹ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P 143, 144.

² محمّد ديب، ثلوج من رخام، ص 161.

³ محمّد بوعزة، تحليل النّصّ (السرويّ) (تقنيات ومفاهيم)، ص 63.

⁴ مريم بوزردة، بنية الخطاب (السرويّ) في روايات الأزهريّة. رسالة ماجستير، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، 2010 / 2011، ص 196.

واستحضر محمّد ويب في «ثلاثيّة الشمال» مختلف نماذج «الشخصيات المرجمية»، التي تنوّعت بين «شخصيات تاريخيّة» (*Personnages Historiques*) (نيفرتيتي، حرّاء، وأوم، ونوح، وموسى الكليل...)، و«شخصيات أسطوريّة» (*Personnages Légendaires*) (فاينامورينان، بيجماليون، عمالقة سيلجالين...)، تنتمي هذه الشخصيات التي تقوم بدور عرضي، ولها علاقة بأحداث القصة، وداخلة في النسيج العام للرواية إلى ثقافتين مختلفتين، تحيل كلّ واحدة منهما على تاريخ مغاير، الأولى عربيّة، والأخرى غربيّة، فهي أحد مفاتيح الوصول إلى التحليل الدقيق للرواية، لذا فإنّ البحث عن هذه الشخصيات المفتاحيّة - إن صحّ التعبير - أشبه بالبحث عن نقطة أو رسمة في نسيج الرواية (الزربيّة)، نقطة قد تبدو أنّ لا علاقة لها بالأحداث العامّة للرواية،* لكن إن حذفنا من الرواية كلّ النسيج سينقضّ.

في حين يحيل الصّنف الآخر من «الشخصيات العرضيّة» على أسماء كتاب معروفين في عالم الأدب، أو في ميادين فنيّة أخرى، نحو: الفلسفة، والفنون التشكيليّة... وغيرها، حيث استدعت الساردة «فاينة» في القسم الأوّل من رواية «نوم حرّاء» النحات الفرنسي «هنري لورانس» (*Henry Laurens*)** (١٩٥٤ - ١٨٨٥) في معرض حديثها عن الحديقة الغريبة التي رأتها في منامها، والتي كانت مساحتها:

«*avait l'allure d'une statue, cette sorte de statue que nous avons vue ensemble, Solh et moi, sur la tombe d'Henri Laurens: puissante, massive, toute en torse et l'attention tournée vers l'intérieur.*»^١

«على هيئة تمثال، نوع من التّمثال رأيناها معاً، صلح وأنا، على قبر

«هنري لورانس»: جذع قويّ، مهيب، الاهتمام دائر باتجاه الدّاخل»^٢.

تُشكّل شخصيّة «هنري لورانس» على الرّغم من تمثيلها العرضيّ داخل نسيج

النّص الروائيّ إحالة على فنّ النّحت، الذي يكشف عن ذوق محمّد ويب الفنّي.

* ينطبق هذا الوصف على شخصتي «فاينامورينان»، و«بيجماليون»، يُنظر: الفصل الثّاني، المبحث الثالث، ص ١٣٤، ١٣٥.

** نحات فرنسي ينتمي إلى مدرسة باريس، من أشهر الفنانين الممثلين للتّيار التّكعيبيّ.

Encyclopédia Universalis, Paris, ١٩٨٩, tome ١٣, p ٥٣٤.

^١ *DiB Mohammed: Le sommeil d'Ève. P ٢٤.*

^٢ محمّد ديب: غفوة حرّاء. ص ٢٣.

استدعى الكاتب شخصيّة الرّسام الفنلندي «هيجو سيمبرغ»* (Hugo Simberg) (١٨٧٣ - ١٩١٧)، والتي يبدو وجودها ضرورياً، لنقرأ:

«cette carte, reproduction d'une toile de Hugo Simberg avec son titre : Saga. Ce qu'elle représente ? La Fiancée du Loup. La femme qui s'est faite louve pour l'amour du loup (...) Une carte que Faïna m'avait déjà envoyée, détail dont elle a perdu le souvenir, à coup sûr.»^١

«هذه البطاقة، نَسَخ للوحة «هيجو سيمبرغ» بعنوانها: «ساغا». ماذا تمثّل؟ خطيبة الذئب. المرأة التي تحوّلت إلى ذئبة من أجل حبّ ذئب، في تلك البلدان. بطاقة سبق لفأينة أن بعثتها لي، وأكد أنّها نسيّت.»^٢



لوحة «ساغا» لهيجو سيمبرغ^٣

أعلن هذا المقطع صراحة أنّ هذا الرّسام قد جسّد لوحة فنيّة تحمل عنوان «ساغا» (١٨٩٥)، وتمثّل امرأة شابة ترتدي فستاناً أبيض، ماثلة على ظهر ذئب، يتبعه ذؤيب في طرف الغابة، هي تجسيد لقصة «خطيبة الذئب».

والملاحظ هنا أنّ الكاتب أفصح عن عنوان المؤلّف الذي جسّدته لوحة «هيجو سيمبرغ» دون أن يذكر اسم صاحبه، مشيراً بشكل ضمنّي إلى القصة التي ألّفها الكاتبة الفنلنديّة «أينو فالاس»، والتي تُفسّر بشكل أو بآخر سرّ استذئاب شخصيّة

* رسّام، ونحات فنلنديّ ذو أصول سويديّة، ينتمي إلى المذهب الرّمزي، واختصاصيّ مكلف بإعداد مشاريع للأشكال أو التّعابير الخطيّة.

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢١٩.

^٢ محمّد ديب، غفيرة حرّارة. ص ٢٠٦.

^٣ Catalogue: *Simberg's Graphic Art. From the collection of the Finnish National Gallery*, p ٥١.

«فاينة»، وهنا يتعرّف القارئ على سعة اطلاع الكاتب على الأدب الفنلندي، الذي تولى مهمة ترجمة العديد من الكتابات الفنلندية إلى اللغة الفرنسية أثناء إقامته ب فنلندا. يتواصل استحضار محمّرويب للشخصيات العرضية بشكل متتابع؛ حيث استدعى شخصيات: «غوتلوب فرّج» (Gottlob Frege) (١٨٤٨ - ١٩٢٥)، و«برتراندر رسل» (Bertrand Russell) (١٨٧٢ - ١٩٧٠)، و«لوويغ فيتجينستين» (Ludwig Wittgenstein) (١٨٨٩ - ١٩٥١)، و«روولف كارناب» (Rudolph Carnap) (١٨٩١ - ١٩٧٠)*، من خلال هذا الحوار الدائر بين «فاينة» و«صلع» المولوع ب «المنطق الرياضي»:

- *Tu... travailles toujours beaucoup ? Les mêmes recherches sur le langage mathématique et le système de Gottlob Frege ?*
 - *Non, je me suis arrêté. Pour l'instant. Il y a encore à faire, il faut mettre des choses au point. Mais j'ai eu besoin de m'arrêter un peu, comme Frege quand Russell lui a posé le problème de la fameuse antinomie.*
 - *Pourquoi ris-tu ?*
 - *Tu ne vois donc pas que je plaisante ? Je ne vais tout de même pas me comparer à ces bons-hommes.*
 - *Pourquoi pas ? Tu seras peut-être un nouveau Wittgenstein ou un nouveau Carnap.*
 - *Ne dis pas de bêtises. La question n'est pas là d'ailleurs.*
 - *Et où est-elle ?*
 - *Elle est que le diable n'habite ni la pensée, ni les sentiments, ni... les calculs : mais le langage !..*^١

* «غوتلوب فرّج» رياضي، ومنطقي، وفيلسوف ألماني، يُعدّ أشهر من اهتم بمنطق الرياضيات الحديثة والفلسفة التحليلية، كان لأبحاثه تأثير كبير في تأسيس فلسفة القرن العشرين وفي الدلالات. «برتراندر رسل» فيلسوف وعالم منطق ورياضي ومؤرخ وناقد اجتماعي بريطاني، يُعدّ من أهمّ علماء المنطق في القرن العشرين، وأحد مؤسسي الفلسفة التحليلية إلى جانب «فرّج» وتلميذه «فيتجينستين»، من أهمّ أعماله: «مبادئ الرياضيات»، و«المعنى والحقيقة»... «لوويغ فيتجينستين» فيلسوف نمساوي، يُعدّ من أكبر فلاسفة القرن العشرين، اشتغل على أسس المنطق والفلسفة والرياضيات، وفلسفة الذهن، وفلسفة اللغة، من أهمّ مؤلفاته: «رسالة منطقية فلسفية»، و«تحقيقات فلسفية». «روولف كارناب» فيلسوف ومنطقي ألماني، ينتمي إلى الفلسفة الألمانية، والفلسفة الأنجلوسكسونية في الوقت ذاته، وأحد أبرز زعماء الفلسفة التجريبية المنطقية، أو الوضعية المنطقية، تأثر في يينا باستاذة «فرّج»، كما كان لـ «رسل» و«فيتجينستين» أثر كبير في تكوينه الروحي، من أهمّ مؤلفاته: «البناء المنطقي للعالم»، و«التركيب المنطقي للغة»، و«الفلسفة والتركيب المنطقي». مُتاح على الرابط:

تاريخ الزيارة: ١٢ / ٠٦ / ٢٠١٨، ٢٣ و ١٧. <https://fr.m.wikipedia.org>

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٩٦.

« هل ... هل تشتغلُ كثيرا دائما؟ البحوث نفسها حول اللّغة الرياضية ونظام «غوتلوب فرّج»؟

- لا إني توقّفت. لحدّ هذه الفترة. يوجد عمل إضافي، يجب إنهاء تحديد بعض الدّقات. ولكنّي كنت بحاجة إلى التّوقّف قليلا، مثل «فرّج» عندما طلب منه «رسل» حل مشكل التّناقض الشّهير.

- لماذا تضحك؟

- ألا ترين أنّي أمزح؟ لا تظنّي أنّي ساقارن نفسي بهاتين الشّخصيتين.

- لمَ لا؟ ستكون الـ «فيتجينستين» الجديد أو «كارناب» الجديد.

- لا تهزئي بي. على كل. المسألة ليست هنا.

- وأين تكمن إذا؟

- تكمن في كون أنّ الشّيطان لا يسكن في الفكر، ولا في العواطف،

ولا في ... الحسابات؛ وإنما في اللّغة!.¹

انطلاقا من «فلسفة الرياضيات»، وأراء «فرّج»، و«رسل» الذي بيّن تناقض المنظومة التي اقترحها «فرّج»، حاول محمّد ويب أن يُبيّن - على لسان شخصيّة «صّلع» - أنّ التّناقض ذاته حاصل بالنّسبة للّغة؛ أي إخراج التّناقض من منظومة اللّغة ذاتها. حينما يتساءل «صّلع» إن كان للّغة منطقتها، فهل سنقع في التّناقض الذي وقع فيه أصحاب منظومة «المنطق الرياضي»؟ ليبرز بعد ذلك أنّ وجه الخلاف بين آراء كلّ من «فيتجينستين» و«صّلع» يكمن في أنّ الأوّل يتحدّث عن إشكاليّة اللّغة في التّعبير عن المفاهيم في الأطروحات الفلسفيّة، بينما يُفكّر الآخر في إشكاليّة اللّغة في التّعبير عن ما يختلج في الذات والأحاسيس.

وهنا يدرك القارئ أنّ محمّد ويب اتخذ من التّعبير الفلسفيّ معبراّ للحديث عن إشكاليّة وظيفة اللّغة من خلال النّص الخياليّ، فعلى الرّغم من كونها وسيلة للتّعبير والدّبليخ، إلا أنّها لا تستطيع أن تستوعب كلّ أفكار وأحاسيس الذات.

¹ محمّد ديب؛ غفيرة حرار. ص ٨٩، ٩٠ بتصرّف.

استطاع الكاتب - عبر معارفه السطحية في المجال الرياضي - أن يكشف سعة اطلاعه على النظريات النقدية المتعلقة بإشكالات اللغة مبيناً أنها لا تستطيع أن تستوعب كنه العالم.

استمر استدعاء هذا الصنف من الشخصيات في رواية «ثلوج من رخام»؛ حينما تطلب «لييل» من والدها أن يُشغّل لها:

«*Le disque de Peter Pan, ou un autre.*»^١

«قرص بيتر بان، أو آخر».^٢

تُشير هذه الإحالة على شخصية «بيتر بان» المشهورة في أدب المغامرات، فهو بطل كتاب «جيمس ماتيو باري» (*James Matthew Barrie*) الموسوم بـ «بيتر بان في حرائق كينسينغتون» (*Peter Pan dans les jardins de Kensington*) المنشور سنة ١٩٠٦، والذي حقق مبيعات خيالية، وشهرة واسعة في أوساط القراء، وما القرص الذي يتحدث عنه نص الرواية إلا دليل على هذا النجاح المبهر الذي حققه هذا الكتاب.

وهنا يُبرز الكاتب معارفه المعمّقة في ميدان «أوب (الطفل)» (*Littérature enfantine*)، ويستحضره في هذا النص، لكونه كاتباً ومؤلفاً للحكايات الموجهة للأطفال.

يستحضر محمّد ويب شخصيات: «ويزي جيلسبي» (*Dizzie Gillespie*) (١٩١٧-١٩٩٣)، و«شارلي باركر» (*Charlie Parker*) (١٩٢٠-١٩٥٥)، و«ماكس رولاش» (*Max Roach*) (١٩٢٤-٢٠٠٧)*، في معرض حديثه عن الملعح المفاجيء الذي انتاب «لييل» حينما شغّل والدها قرصاً لموسيقى الجاز، والذي كان قطعة موسيقية لـ:

«*Dizzie Gillespie et Charlie Parker jouant ensemble, avec Max Roach à la batterie. Une musique, un geyser de sons incandescents ; Max Roach lui, mitraille et tire à vue sur tout ce qui bouge.*»^٣

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٤٤.

^٢ محمّد ديب، ثلوج من رخام، ص ٤٦.

* «ويزي جيلسبي» أهم عازف على آلة الترومبيت في تاريخ موسيقى الجاز، «شارلي باركر» عازف على آلة الساكسوفون، ملحن وموزع موسيقي، و«ماكس رولاش» ملحن، وبواق لموسيقى الجاز الأمريكية، عازف مشهور على آلة الدرمز. متاح على الرابط: <https://fr.m.wikipedia.org> تاريخ الزيارة: ١٩/٠٦/٢٠١٨، ١٠ و ٠١.

^٣ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٣٨، ١٣٩.

«يؤديها كل من ديزي جيلسبي وشارلي باركير، في القيثارة، وماكس

رواش في الباطري. موسيقى، فوارة من الأصوات اللاهبة؛ كان ماكس

رواش يطلق الرصاص على كل متحرك»^١.

أبرز الكاتب هذه امرة ثقافته الموسيقية من خلال ذكر أسماء الموسيقيين، متبوعا

بذكر نوع موسيقي معروف هو «الجاز» (Jazz)، مبرزاً رأيه فيه من خلال قوله:

«Ça, c'est de l'art. On ne peut pas dire la même chose de ce que

nous entendons ici, mais qui?»^٢.

«هذا هو الفن. لا يمكن أن نقول الشيء نفسه مع ما نسمعه هنا،

ولكن ماذا؟»^٣.

أصدر محمّد ويب حكمه على هذا الفنّ عندما وصفه بكونه «فوارة من الأصوات

اللاهبة»، وصف ينطبق على اقتحام بركاني أكثر ممّا يتوافق مع موسيقى «الجاز» التي

تُشكّل في جوهرها اقتحاما عفويًا متقطعاً، فهي شكل ديمقراطيّ جداً من الموسيقى،

لأنّها أتت من تجربة شعبية.

والملاحظ أنّ شخصيات محمّد ويب الثنوية على اختلاف أدوارها في الملتون الروائية،

كانت خادمة لهدف الروايات الرئيس، وأدّت أدواراً محدّدة ساهمت من خلالها في تطوّر

الأحداث، بالرغم من كونها شخصيات (أماوية) الجانب (Personnages Unidimensionnelles)،

فهي شخصيات ساكنة (Personnages Statiques) وُجِدت كاملة منذ البداية، فهي لم

تنمّ، ولم تتطوّر على مدى الروايات، بل قدّمت جاهزة من قبل السارد.

^١ محمّد ديب: ثلوع من رغام، ص ١٥٥.

^٢ DIB Mohammed: Neiges de marbre. P ١٣٩.

^٣ المصدر نفسه، ص ١٥٥.

المبحث الثاني: الأبعاد الدلالية لأسماء الشخصيات:

تُعدّ دراسة اسم العلم (*Anthroponyme*) وتحليله مُطلقاً لتحليل الشخصيات الروائيّة، فهي أوّل وأهم خطوة من خطوات تحديد مقوّمات الشخصيات الروائيّة وأبعادها. والاسم من الوَسْمِ والسَّمَةِ التي تُوضع على الشّيء فيُعرف به، والوَسْمُ هو العلامة،^١ وقد حظيت تسمية الأشياء والكائنات بأهميّة قصوى منذ فجر الخليقة، حينما قرّر الله ﷻ اتّخاذ خليفة في الأرض، مصداقاً لقوله ﷻ: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾ وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴿٣١﴾﴾، [سورة البقرة، الآية: ٣٠، ٣١]. وعندما عجزوا عن الإجابة: ﴿قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴿٣٢﴾﴾، [سورة البقرة، الآية: ٣٢].

يتّضح من خلال هذه الآيات القرآنيّة ارتباط الاسم والقدرة على التسمية بالعلم، فصفة العلم المرتبطة بالعقل، وإمكانية التحليل والتّركيب هي القدرة التي وهبها الله ﷻ للإنسان دون غيره من المخلوقات لتسمية الأشياء، وهذا ما يعني أنّ تكوين الرّصيد المعرفي الذي يربط الأسماء بالمسميات، يفترض معرفة خصائص تلك المسميات وعلاقتها بذات الإنسان، وبما يحيط به.

كما يتّضح بشكل عام - من خلال الآيات - أنّ منح اسمٍ أو مصطلح خاصٍ بمُدلول مرتبط في العالم الخارجي بشيء ما، هو من خصائص الإنسان يتصرّف فيه بعقله وعلمه.

وقد صنّف اللّغويون الاسم إلى أنواع: اسم علم مرتبط بذات بشريّة، والاسم المرتبط بالأشياء والكائنات الأخرى. أمّا التّحويون فقسّموه إلى: اسم علم، اسم جامد، واسم مشتق.

بينما نجد أنّ أصحاب المعاجم يعتبرون الأسماء من حيث العموم والخصوص؛ أي أسماء عامّة ذات استعمال مشترك، وأسماء خاصّة يُطلق عليها أسماء خاصّة تنتمي إلى

^١ محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس. تح: مجموعة من المحققين، (د.ط)، دار الهداية، (د.ت)، ج ٣٨، ص ٣٠٥، ٣٠٦.

حقول معرفية دقيقة، وهي المصطلحات، لذلك نجد في المعاجم والقواميس تعريفين للكلمة؛ الأول لغوي، والآخر اصطلاحي، والنتيجة أنّ الإنسان بفضل ما وهبه الله ﷻ من عقل وتفكير هو الكائن الوحيد القادر على وضع الكلم والمصطلحات، والتصرّف فيها. وهذا ما يتوافق مع هاجس البحث عن إيجاد تسميات للأشياء والمخلوقات التي هي مدار أحداث «ثلاثية الشمال»، وهو مجال بحث علم المصطلحات (*Terminologie*)، والمصطلح هو الكلمة التي تغطي حقلاً دلاليًا مخصوصاً في علم بالذات؛ بحيث لا تحتمل الاشتراك أو التاويل،^١ والاصطلاح مجهود ذهني يقوم به الباحث بشكل عام أو الكاتب أو الأديب لإيجاد المصطلح الملائم الذي يغطي الظاهرة، أو الشيء، بحيث يجب أن تتوفر فيه شروط: الوضوح، والدقة، وعدم التداخل مع غيره من الكلمات والمصطلحات، فالبحث عن تسمية الأشياء والمخلوقات؛ يعني البحث عن وضع أسماء / مصطلحات تغطي حقولاً أو معاني دلالية لم يجد لها مثيلاً في رصيده اللغوي. وإذا قمنا بدراسة إحصائية نجد أنّ عدد المرّات التي وردت فيها كلمة علم في الآيات السابقة أكبر بكثير من مرّات ورود كلمة اسم؛ وهذا ما يعني أنّ العلم يفوق القدرة على التسمية، وأنّ القدرة على تسمية الأشياء ومعرفتها لا تتأتى إلاّ بكثير من العلم، وهذا ما يحثّ ذهن المتلقي للبحث عن ماهيتها، وجوهرها، والأسباب التي دفعت الكاتب إلى وضعها.

وهذا ما يتجلى فعلاً من خلال ما وظّفه محمّد رويب في «ثلاثية الشمال»؛ حيث تأخذ التسمية عموماً في كتاباته بُعداً مغايراً، فهي مغامرة تنطلق من عناوين الأعمال الإبداعية، مروراً بتسمية الأماكن، حتّى تصل إلى أسماء الشخصيات، وهي كلّها أسماء تحثّ المتلقي على إزاحة اللثام عن كلّ ما يخفيه هذا الاسم، ما يجعلها صعبة المئال، تتطلّب منه جهداً لفكّ طلاسمها.

ويحدّد اسم العلم – باعتبارها علامة لغوية – بكونه أولى العلامات الدالة على الشخصية الروائية من جهة، وبكونه اعتباطياً من جهة أخرى، غير أنّ درجة الاعتباطية بين الدال والمدلول في مقولة الشخصية أقلّ منها في اللسانيات،^٢ وبما أنّ كلّ علامة لا

^١ *Dictionnaire Le Larousse Expression: VUEF. ٢٠٠٢: CD*

^٢ *HAMON philippe: pour un statut Sémiologique du personnage. p ١٣٤.*

بُدّ أن تستحضر غائباً لأجل تمثيل ما يدور بالذهن من معنى داخليّ عن طريق اللّغة التي تُمثّل سطح العلامة الخارجيّ، فإنّ الاسم الشّخصيّ يُمثّل أحد المحمولات التي تنقل الشّخصيّة من خلال عمليّة القصّ من مستوى البياض الدّلاليّ إلى مستوى التّعيين، والتّمييز عن بقية الشّخصيات الأخرى. لذا يجب على الكاتب أن يُخطّط - أثناء اختيار أسماء شخصياته خاصّة الرّئيسة منها - تخطيطاً فنياً محكماً لا مجال فيه لمنطق الصدفة؛ حيث يكون اختياره لهذه الأسماء اختياراً واعياً، يجعلها تحيل بشكل مباشر أو ضمنى على الشّخصيات التي تحملها.

يتمظهر اسم العلم في «ثلاثية الشمال» كأول مؤشر معطى عن الشّخصيات الروائيّة، والاسم الشّخصيّ بوصفه عنصراً دالاً، فإنّه يكشف هوية الشّخصيات الروائيّة، فهو أمير الدّوال^٢ على حدّ قول رولان بارث، لكونه دالاً مقدّماً حينما يمنح الروائيّ فئة الشّخصيّة الرّئيسة أسماء دالة عليها، كما أنّ الأهميّة المعطاة للاسم تُبرز خصوصيّة تسمية الكائنات الورقيّة في أعمال محرّوب الإبداعية؛ حيث يولي أسماء شخصياته الروائيّة عناية بالغة.

وإذا ما وقفنا على دلالة أسمائها خاصّة الرّئيسة منها، لمعرفة مدى انسجامها مع الشّخصيّة، وجدنا أنّ هذه الأسماء التي خلعها على شخصياته منتقاة بدقّة لتؤدّي معانيها، ووظائفها السردية، ومن بين هذه الشّخصيات:

❁ اسم «عاير»: تُفتتح رواية «سطوح أرسول» بجملته:

«Je suis revenu»^٣

«ها قد رجعت»^٤.

^١ يُنظر: عثمان بدوي، وظيفة اللّغة في الخطاب الروائيّ عند نجيب محفوظ (د.ط.)، موفم للنشر والتّوزيع، (د.ت.)، ج ٣٨، ص ٣٠٥، ٣٠٦.

^٢ سعيد بنكراد، سيبيولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لنا مينا نموّجا). ط ١، دار مجدلاوي للطباعة والنشر، عمّان/الأردن، ٢٠٠٣، ص ١٣٩.

^٣ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P. ٩.

^٤ محمّد ديب: سطوح أرسول. ص ٩.

ملحقة بباقي النصّ الروائيّ؛ لتأخذ معنى دقيقاً ومحدّداً، تحمله في ذاتها لا يتعدّى إلى باقي المتنّ الروائيّ، ويبدو أنّها توّد القول إنّ الكاتب أراد الإعلان من خلال توظيف هذه الجملة عن عودته إلى الكتابة الروائيّة عودة طوعيّة.

بالعودة إلى السّياق السّوسيوثقافيّ، فإنّ ملايسات إنجاز هذا العمل الإبداعيّ تُوضّح هذا الطّرح؛ إذ لم يصدر لـ محمّروبيّ بين ١٩٧٧ سنة صدور رواية «هايل»، و١٩٨٥ أيّ عمل روائيّ، واكتفى بنشر حكايات وقصص وأشعار مختلفة؛^١ حيث شرع في كتابة هذا العمل الإبداعيّ، ثمّ توقّف، وبين الشّروع فيه، وإنهائه أنجز أعمالاً إبداعيةً أخرى قبل أن يعود إلى إنهائه تماماً، ونشره سنة ١٩٨٥.

وهذا ما يتوافق مع تصريحات محمّروبيّ عند صدور رواية «سطوح (أرسول)»، بأنّ بعض أجزاء هذا العمل كُتبت في حدود سنة ١٩٥٥، وأجزاء أخرى حوالي سنة ١٩٧٧، وأجزاء حديثة احتوت سابقتها، إذا جزءٌ كُتب في فترة، ولم يُنشر إلاّ بعد ثلاثين سنة من كتابته ضمن الرواية،^٢ ومدة ثلاثين سنة من الإبداع صدرت خلالها أعمال إبداعية للكاتب دون أن تتضمن هذه الأجزاء، وبالعودة مجدّداً إلى فاتحة نصّ رواية «سطوح (أرسول)»، الذي يُستهل بـ «العروة» (*Retour*)، الذي يتطابق من الناحية الدلالية مع اسم الشخصية الرئيسيّة في الرواية «عاير» (*Eid*)،^٣ أو «Aëd».^٤

ويعدّ توظيف الروائيّ لاسم «عايرة» (*Eida*) زوجة «عاير» تأكيداً على مقصدية توظيفه لهذا الاسم دون غيره، من خلال الإشارة إلى التناثية التي تجمع اسم «عاير» باسم «عايرة»، فحرف «a» المُلحق بآخر اسم (*Eida*)، ويُقابل «تاء (التأنيث)»، مُحققاً بذلك الانتقال من حالة التذكير إلى التأنيث، وهذا ما يتوافق مع قواعد اللّغة العربيّة، فهو إجراء عربيّ صرف.

^١ CHIHANI Ali: *La quête du nom dans Habel et Les Terrasses d'Orsol de Mohammed Dib*, posté par la plume francophone,

١ février, ٢٠١٢. <https://la-plume-francophone.com/٢٠١٤/٠٢/٠١/mohammed-dib-habel-et-les-terrasses-dorsoli>

تاريخ الزيارة: ١٦ / ٠٣ / ٢٠١٤، ٢٠١١.

^٢ DIB MOHAMMED SOUHEIL: «*Les Terrasses d'Orsol*», Mohammed Dib parle de son œuvre, bab eddart, Magazine culturel Algérien, p. ٢.

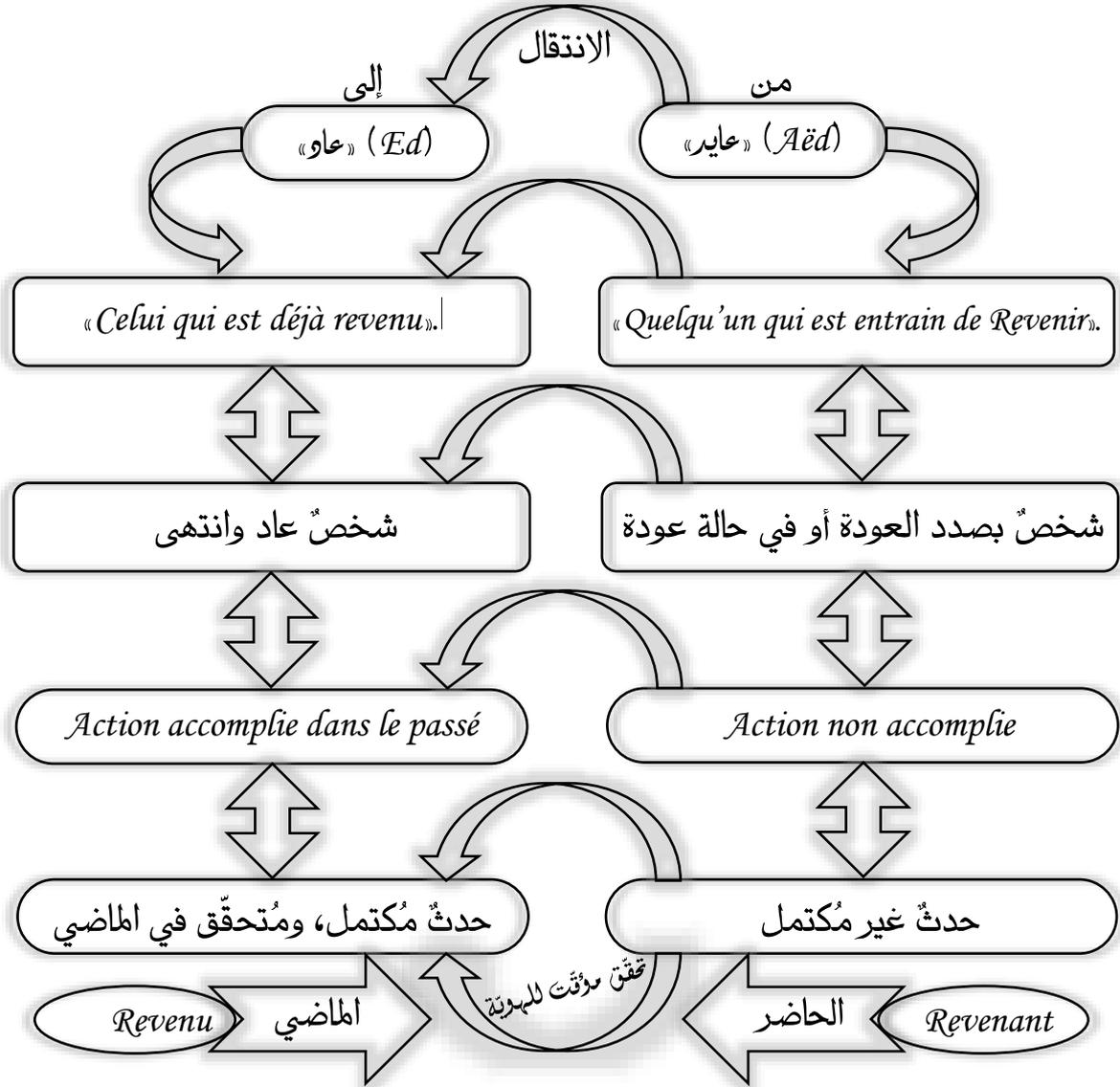
^٣ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. Quatrième de couverture.

^٤ *Ibid.* p ١٤١.

يُتخذ اسم الشخصيّة الرئيسيّة في القسم السابع عشر من الرواية شكلا آخر؛ ليتحوّل من «Aëd» («عاير» إلى «Ed») («عاو»، حينما تخاطبه «آيل» (Aëlle):
(*Je t'ai toujours attendu, Ed.*)^١

«انتظرتك دوما، عاد»^٢.

يُمكن تفسير هذا التحوّل من خلال المخطّط الآتي:



المخطّط رقم ٣: دلالات اسم شخصيّة «عاير»

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ١٤١.

^٢ محمّد ديب: سطوح أرسول. ص ١٣٨ بتصرّف.

يدلّ تحوّل اسم شخصيّة «عاير» (*Aëd*) (*Revenant*) من الحاضر إلى «عاو» (*Ed*)

(*Revenu*) في الماضي، على تجسيد حدث متحقّق وتأمّ بالفعل، لنقرأ:

«*Elle aura vite appris à dire Ed pour remplacer mon nom, Aëd. Je l'aurais voulu, mais ça se passera hors d'ici et de cette histoire, dans un temps que ni elle ni moi n'imaginons encore, un temps qui n'attend que ça pour commencer.*»^١

«تعلمت بسرعة قول «عاد» لتعوّض اسمي «عايد». أردت ذلك، ولكنه

سيحدث خارجاً من هنا ومن هذه القصة، في زمان لم نتخيّله بعد،

لا هي ولا أنا، زمان لا ينتظر إلاّ هذا ليبدأ»^٢.

وحده حبّ وعشق «آيل» (*Aëlle*) جسّد هذا الانتقال من حدث غير مكتمل (البحث

عن الذات) إلى حدث مكتمل ومتحقّق بالفعل، جسّد تحقّق الهوية، وهذا ما يؤكّد أنّ

حالة البحث عن الذات يجب أن تمرّ حتماً باكتشاف الآخر.

إضافة إلى ذلك يُمكن للقارئ أن يلاحظ غياب صوت عربيّ أثناء ترجمة اسم «عاو»

إلى الفرنسيّة (*Ed*)؛ لأنّ الحرف «A» في اسم (*Aëd*) عوّض حرف «العين» الفونيم الذي لا

يندرج ضمن الأبجديّة الفرنسيّة، فحرف «العين» الغائب هذا هو الذي يختصر كلّ الرواية؛

لأنّ الروائيّ في حالة بحث دائم عن الوضوح، وضوح معنى حرف «العين»، لنقرأ:

«*Il était partagé entre ce qu'il voyait dehors, cette lumière, cette malédiction, et ce qu'il voyait en dedans, la même lumière, la même malédiction.*»^٣

«كان منقسماً بين ما يُشاهده في الخارج، هذا النور، هذه اللعنة، وبين

ما يراه في الدّاخل، النور نفسه، اللعنة نفسها»^٤.

فالغموض الذي يلفّ هذا الاسم ناتج عن النشطيّ الذي يعاني منه الروائيّ.

يلحظ القارئ أنّ فكرة العودة وارتباطها بالتحقّق الموقّت للهوية حاضرة بقوة في

جزئيّ الثلاثيّة الآخرين؛ حيث يظهر جلياً أنّ هاجس العودة إلى باريس، أين يوجد «صلح»

يسيطر على «ناينة» في القسم الأوّل من رواية «نوم حرّ»، كما أنّ انتقال «برهان» في «تلوج

^١ *DIB Mohammed: Les Terrasses d'Orsol. P ١٤١.*

^٢ محمّد ديب: سطوح أرسول. ص ١٣٨ بتصرّف.

^٣ *Ibid. P ١٥.*

^٤ المصدر نفسه. ص ١٤، ١٥.

من رخام» من باريس، وعودته في كل مرة إلى الشمال؛ حيث توجد ابنته «ليل» يشكلان تحققًا مؤقتًا للهوية لدى كل من «فاينة» و«برهان».

✿ اسم «فاينة»: (Фаина) اسم روسي أرثوذكسي قديم، لأن:

«Faïna faite à l'image de la Vierge russe, Faïna la chrétienne primitive, orthodoxe ayant foi en la parole...»^١

«تلتحق فاينة، المشكّلة على صورة العذراء الروسية، المسيحية

البدائية، الأرثوذكسية المؤمنة بالوحي...»^٢

ترجع أصول هذا الاسم إلى الحقبة الإغريقية؛ حيث كان مُستخدمًا في المناطق

الريفية الروسية، يحمل معاني متعدّدة، أهمّها: «La lumière»، أي «النور»، و«Brillante

comme une étoile»، وتعني «المرأة اللامعة» مثل: «النّجمة القطبية»؛^٣ أي المرأة التي تلفت

النّظر، وتثير الانتباه، وهذا ما يؤكّده المقطع الآتي:

«La Lumière qui entre jusqu'au fond de ta conscience te donne envie de boire sa pureté, comme font les enfants quand ils mangent de la neige. Ils n'en mangent pas parce qu'elle est pure, éblouissante, irrésistible.»^٤

«يمنحك النور الذي ينفذ إلى أعماقك رغبة في شرب نقاوته، كما

الأطفال حينما ياكلون الثلج. لا ياكلونه لأنهم يشعرون بالعطش أو

الجوع، ولكن لأنه نقي ولامع وعصي المقاومة.»^٥

يظهر جليًا أنّ محمّد ويب يتحدّث عن النور، وكأنه مشكّل للروح، لكنّه في الحقيقة

يتحدّث عن «فاينة»، فاسمها يصفها، فهي نور فريد من نوعه، وهذا ما جذب «صلح» إليها،

فهي ليست المرأة التي يسعى إلى معرفتها فقط؛ لأنه يرغب في أن يكون مع امرأة؛ فحبّها

هو أجمل نور يمكنه إضاءة كلّ طموحاته.

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢١١.

^٢ محمّد ديب؛ غفوة حراء. ص ١٩٩.

^٣ متاح على الرابط:

تاريخ الزيارة: ٠٢ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١٣ و ٢٤. <http://kakzovut.ru/names/faina.html>

^٤ DIB Mohammed: Op - cit. P ١٥.

^٥ محمّد ديب؛ مصرر سابق. ص ١٥، ١٤.

يُعدّ اسم «فاينة» من أغرب الأسماء في رواية «نوم حوّاء»، وحتّى في «ثلاثيّة الشمال»؛ حيث يقول عنه بشير عجيل بأنّه ذو «تركيبية صوتيّة غامضة، يقترب من اسم «فاينة» الذي يعني باندّة»^١ وهذا ما تؤكّده المقاطع الآتية حينما تُصرّح «فاينة» في القسم الأوّل:

«Je mettais fin à ma vie».^٢

«إذا حدث أن وضعت حدًا لحياتي».^٣

وفي القسم الآخر:

«Tu ne saurais pas me reconnaître en ce moment, ni personne d'autre. Faïna n'est plus».^٤

«سوف لا يُمكنك التّعرّف عليّ في هذه اللّحظة، ولا شخص آخر.

فاينة لم تعد موجودة».^٥

لتعلن في الأخير – من خلال حوارها مع «صلع» – قائلة:

«Je ne sais plus ce que je suis. Je n'existe plus».^٦

«لا أعرف من أنا. لم أعد موجودة».^٧

لكنّ تغيير موضع حرف «i» من آخر الاسم، إلى وسطه يحول دون تحقّق هذا

المعنى.

وهنا يُلاحظ المتلقّي أنّ الكاتب قد اختار مظهرًا صوتيًا، وجعل منه علامة مميّزة

تُسهّم في تحديد ماهية الشّخصيّة؛ لأنّ المادّة الصّوتيّة المشكّلة لاسم «فاينة» باختلاف

مورفيماتها تمنح هذه الشّخصيّة وحدة دلاليّة منتقاه بعناية من بين وحدات دلاليّة كثيرة؛

إلا أنّ السّمة الدلاليّة غير مطروحة وفق تصوّر مُسبق، بل تتعيّن بالنّظر إلى دور القارئ

في استحضارها ضمن سياق النّص العام.

^١ ADJIL Bachir: *Espace et écriture chez Mohammed Dib: la trilogie nordique*. Ed L'Harmattan, Paris, ١٩٩٥, p ٧٧.

^٢ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٥.

^٣ محمّد ديب: غفوة حوّاء، ص ١٥.

^٤ *Ibid.* P ٣٦.

^٥ المصدر نفسه، ص ٣٤.

^٦ *Ibid.* P ١٩٠.

^٧ المصدر نفسه، ص ١٨٠.

ويقترض جون ويجو أن يكون انتقاء هذا الاسم محيلاً على معنى «الفناء في الحبيب» تذكيراً «بالمعنى الذي نجده في التصوف الإسلامي، وهو حالة ذوبان المتصوفين في تجربة التوحد الإرادي في الحب مع المطلق، كشهادة على حضوره الحميمي؛ أي (وحدة الوجود)»^١، ويبقى هذا الطرح مجرد افتراض واري، كما يبقى هذا الاسم غير قابل لتعيين هويته، فهي تلك الزائلة، غير الأبدية، وهذا ما يقصي أيّ تحديد لشخصية «فاينة» الرئيسة. وهذا المنع والإقصاء الذي يضيق الخناق عليها، هو الذي يحمل مبتغى الشخصية المولم، والمقتبس من معركتها المزدوجة، مستقر في فعلها الدبيل المتمثل في الحب (حب «صلح» المعتبر الذي لا ينتمي مطلقاً إلى بلدها)، وإرادتها ورغبتها في الموت والإبادة والفناء ببطء.

❁ اسم «صلح»: يُمثل «صلح» ثاني شخصية رئيسة في رواية «نوم حذو»، ويُشير اسم العلم المسند إلى هذه الشخصية — حسب قاموس «*Le Larousse Expression*» — إلى ثلاثة معانٍ متقاربة هي:^٢

↪ *La réconciliation*: وتعني التوفيق، وإصلاح ذات البين.

↪ *La conciliation*: وتعني الصلح، والمصالحة.

↪ *La pacification*: وتعني إعادة السلام، وإخماد الفتن.

تظهر شخصية «صلح» للوهلة الأولى كاسم عربي، وهذا ما تؤكدته نبرته، كما يبدو الاسم الممنوح لهذه الشخصية اسماً ذا مغزى، فهو معبر وكاشف، وهذا ما يؤكد المعنى اللغوي لمادة (ص. ل. ح) بضم الصاد، هو السلم، ويعني إنهاء الخصومة، وإنهاء حالة الحرب، والاتفاق بعد النزاع؛ أي مساملة ووافق ووثام،^٣ مصداقاً لقوله ﷺ: ﴿وَالصُّلْحُ خَيْرٌ﴾، [سورة النساء، الآية: ١٢٨]. وفي الاصطلاح: الصلح هو عقد للتسالم والتراضي بين شخصين،

^١ جان ديجو جان: تلقي النقر لرواية نوم حذو لعمرو فريب. تر: أحمد منور، مجلة التبیین، الجاحظية، ملف العدد: محمد ديب، العدد ٤، الجزائر، عدد: ٨، ٩، ١٩٧٢، ص ٩٢. متاح على:

تاريخ الزيارة: ١٩ / ٠٣ / ٢٠١٨، ٩ و ١٦. Archive.sakfrit.co/newPreview.as

^٢ *Dictionnaire Le Larousse Expression: VUEF. ٢٠٠٢: CD.*

^٣ معجم اللغة العربية المعاصرة. متاح على الرابط:

تاريخ الزيارة: ٢٩ / ٠٩ / ٢٠١٥، ١٣ و ٢٤. <https://www.maajim.com/dictionary/صلح/>

ويكون العمل على طبق ما اتّفقا عليه، وهو لازم على الطرفين،^١ فقد يكون اختيار اسم «صلح» تذكيراً باسم «صالح»، وما يحيل عليه من نزاهة، ولين الجانب. وبما أنّه اسم علمٍ فإنّه يمنح الشّخصيّة التي تحمله قدرة على إصلاح ذات البين بين امتخاضمين، وتجديد الرّوابط الرّوجيّة بين الأزواج المنفصلين، أو الذين هم بصدد الطّلاق، أو بغية تحقيق النّفاهم بين الأشخاص الذين تتعارض مصالحهم، أو يختلفون في الآراء، وإن صحّ القول فهو يعني جعل الأشياء متلائمة ومنسجمة؛ أي التّوفيق بين الأرواح، وإعادة السّلام والنّظام، وتهدئة غضب وسُخط الأفراد والجماعات. يوحى اسم «صلح» في رواية «نوم حرّاء» بالسّلم والمصالحة، وهذا ما يوكّده حديث «ناينة» عن رفقة «صلح»:

«C'était devant la mer. Solh m'avait conduite sur les rochers du rivage par la main. Il prenait en quelque sorte la mer à témoin. Il n'avait pas dit qu'il était éperdument amoureux. Non, ça ne lui ressemble pas ; calme, il souriait.»^٢

«كان ذلك أمام البحر. قادني صلح من يدي إلى صخور الشّاطئ. كما لو كان يريد للبحر أن يكون شاهداً على حبّنا. لم يقل بأنّه كان غارقاً في حبّي. لا، هذا لا يشبهه؛ كان يبتسم هادئاً.»^٣

كما رأت «ناينة» أمّها في أحد أحلامها، حينما:

«Elle se lève et va Tracer en majuscules sur, aurait – on dit, la table de la loi de Moïse: SOLH.»^٤

«قامت مباشرة. وكتبت SOLH، كما لو أنّها خَطّت لوحة قانون موسى.»^٥

^١ معجم المعاني (الجامع). مُتاح على الرّابط:

<https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar> تاريخ الرّواية: ٢٩ / ٠٩ / ٢٠١٥، ١٥ و ١٠ / الصلح/.

^٢ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٥٥.

^٣ محمّد ديب، غفوة حرّاء. ص ٥٢.

^٤ *Ibid.* P ٨٤.

^٥ المصدر نفسه. ص ٧٧.

فكتابة اسم «صلح» (SOLH) بالأحرف الكبيرة، تُبرز أهمية هذا الاسم، واللوح الذي نُقش عليه قانون موسى عليه السلام يؤكد جانبه المقدس.

تمكّن «صلح» من جعل «فاينة» تتجاوز كل ما تعرّضت له من محن، ونجح في إخراجها من الظلام وإيصالها إلى النور:

«J'observais chez Faïna des signes assez clairs de rémission cependant, sont état s'améliorait.»^١

«ألاحظ عند فاينة علامات واضحة من الخمود، ومع ذلك كانت حالتها

تتحسّن»^٢.

لقد تمكّن «صلح» — بفضل صبره، ورحابة صدره — من إعادة الحياة إلى المرأة التي

يحب من خلال إعانتها على الاهتداء إلى طريق العقل، فكانها بُعثت من جديد، لنقرأ:

«Faïna sourit, elle me sourit comme pour me révéler sa métamorphose. Et moi je ne veux qu'y croire, ne demande que cela, follement y croire. La blanche lumière matinale, qui tremble aux fenêtres, se répond sur elle et elle en est inondée, caressée, elle ne dit mot, mais toujours dans un sourire ses lèvres s'entrouvrent sur l'éclat nacré des dents. Sans doute s'amuse — t- elle de ma surprise. Ce n'est ni la Faïna d'avant, que je vois en face e moi, ni non plus la Faïna de ces derniers jours.»^٣

«تبتسم فاينة: تبتسم لي كما لو أنّها تظهر لي تحوّلها. ولم أكن أريد

إلا التصديق بما يحدث من معجزة، لا أطلب إلاّ هذا، أريده بجنون.

عام فوقها النور الصّباحيّ الأبيض الذي يرتعد في النّوافذ، يُغرقها،

يُداعبها. لم تذبس ببنت شفة، ولكّذها واصلت ابتسامتها، فأنفجرت

شفتها على بياض أسنانها السّاطع. ربّما كانت تتسلّى باندهاشي.

ليست فاينة السّابقة التي أراها أمامي، ولا فاينة الأيام الأخيرة كذلك»^٤.

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢٠٩.

^٢ محمّد ديب، غفوة مرارة، ص ١٩٧.

^٣ *Ibid.* P ٢١٠، ٢١١.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٩٨، ١٩٩.

فـ «صُلح» موجود هنا حتى تهتدي «فاينة» إلى طريقها، وتجد ضالّتها، وتتصالح مع ذاتها أولاً، ومع العالم من حولها آخرًا. وعليه فإنّ اسم «صُلح» قد قدّم أوّل معطى يُؤسس مصدرًا حقيقياً للمؤشّرات الدّالة التي تضع هذه الشّخصيّة والسرد في سياق اجتماعي وتاريخي معيّن، يقودان إلى قراءة النصّ.

❁ اسم «برهان»: يُقابل اسم «برهان» في اللّغة الفرنسيّة لفظة «Preuve» التي تُحيل على ألفاظ: برهان، حجّة، دليل، إثبات... في اللّغة العربيّة، وهو أوّل مؤشّر مقدّم عن هذه الشّخصيّة، وقد وردت لفظة «برهان» في معجم «المعاني الجامع» بمعنى الحجّة البيّنة الفاصلة، وجمعها: براهين، والبرهان هو الحجّة القاطعة والدليل الواضح،^١ مصداقًا لقوله *خَلَّلَا: ﴿قُلْ هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾*، [سورة البقرة، الآية: ١١١]. وقوله أيضًا: *﴿قَدْ جَاءَكُمْ بُرْهَانٌ مِنْ رَبِّكُمْ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكُمْ نُورًا مُبِينًا﴾*، [سورة البقرة، الآية: ١٧٣].

فمن خلال التدرج في قراءة رواية «ثلوج رخام» تظهر شخصيّة «برهان» بصورة مغاربي مغترب — شأنه شأن «عاير» و«صُلح» —؛ حيث تتوالى البراهين في النصّ مؤكّدة حرص زوجته / طليقته «روسيا» على مصادرة حقوقه الأبويّة معتمدة في ذلك على قوانين بلدها، ليجد «برهان» نفسه في كلّ مرّة مجبرًا على الرجوع إلى نقطة الصّفري: *«Je retourne donc à mon point de départ, toujours de départ, d'errance. Je reviens voir Roussia, voir Lyyl, et je repars. La loi sur les étrangers ne veut pas que je reste plus Longtemps.»*^٢

«أعود إذن إلى نقطة انطلاقي، دائمًا الانطلاق، التنقل. عدتُ لأرى روسيا، لأرى لييل، وأرجع من حيث أتيت. إنّ قانون الأجنبي لا يريد لي أن أبقى أكثر من فترة محدّدة. ليس القانون فقط.»^٣

^١ معجم «المعاني الجامع». مُتاح على الرّابط:

<https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar> تاريخ الزيارة: ٠٤ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١٥ و ٢٠٥ / برهان.

^٢ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٦٦.

^٣ محمّد ديب: ثلوج من رخام. ص ١٨٧.

ترفض «روسيا» اقتسام الطفلة معه، وتستخدم كل الوسائل لإبعادها عنه دون حرج، مستسيخة كل الدرائع في سبيل تحقيق مبتغائها، وللتعرف على بعض البراهين التي تؤكد ما سبق، نقرأ المقطع الآتي:

«*Nous Sommes dans une période de vacances, presque plus aucun enfant ne fréquente l'école-garderie, qui n'a certes pas fermé ses portes : il faut cependant que Lyyf y sort conduite et de bonne heure le matin, si bien que je ne la vois pas de la journée.*»^١

«نحن في فترة عطلة، لا يذهب أيّ طفل إلى الحضانة التي لم تغلق أبوابها بعد: ينبغي أن تقود لييل إليها ابتداءً من الصباح الباكر، بحيث لا أرى ابنتي طوال النهار»^٢.

عمدت «روسيا» على الرّغم من معرفتها بأنّ «برهان» موجود لفترة محدودة، ورغبة «لييل» كبيرة في البقاء معه، والاستمتاع بإمضاء أكبر وقت معه في البيت، إلا أنّها كانت دائماً حريصة على إبعادها عنه بطريقة، أو بأخرى، لذا لن يكون بوسعنا إلاّ تتبّع براهين النصّ حتى نتعرّف أكثر على معاناة هذه الشّخصيّة الرّجاليّة.

❁ «روسيا»: أصل اسم «روسيا» هو «ماروسيا» (Маруся)، على حدّ قول «برهان»:

«*Roussia ne s'appelle pas Roussia en fait, elle s'appelle Maroussia.*»^٣

«روسيا لا تسمى روسيا، اسمها ماروسيا، ولكنّي سمّيتها من البداية روسيّتي»^٤.

وهذا ما يُقدّم إشارة صريحة عن أصل هذه المرأة: لأنّه اسم روسيّ أصيل: «*Russe, rousse.*»^٥

«روس، روسيا»^٦.

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٩٥.

^٢ محمد ديب: ثلوج من رخام. ص ١٠٣.

^٣ *Ibid.* P ٢٨.

^٤ المصدر نفسه. ص ٣٠.

^٥ *Ibid.* P ٢٨.

^٦ المصدر نفسه. ص ٣٠.

إنّ اسم «ماروسيا» أو «ماشيا» في اللّغة الرّوسيّة ما هو إلّا تصغير لاسم «ماريا»،^١ في حين يكون «روسيا» اختصاراً أطلقه «برهان» اسماً لها؛ لأنّه يحب مناداتها به تعبيراً عن حبّه لها، وتعلّقه بها، مؤكّداً انتماءها إليه، لنقرأ:

«*Mais je l'ai appelé ma Roussia au début et ce nom Roussia lui est resté. Il lui est resté pour moi.*»^٢

«ولكنّي سمّيتها من البداية روسيّتي، وبقي هذا الاسم «روسيا» لاصقاً

بها. بقي لها من أجلي».^٣

يُنطق اسمها «*Ma - Roussia*» «ماروسيا»، أي «روسيتي»، ويعني باللّغة العربيّة «المرأة الرّوسيّة التي تخصّني أو تنتمي إليّ»، عشق «روسيا»، وهذا التّمكّك الذي لم يقوَ «برهان» على التخلّص منه، لكن بعد انفصال الزوجين لم يعد بمقدوره مناداتها إلّا باسم «روسيا»، الذي يحيل في اللّغة العربيّة إلى «امرأة ذات أصل روسي»، فتذكير لفظة امرأة يجعل «روسيا» تظهر بمظهر الغرابية، وعدم التعريف؛ لتُصبح في نهاية المطاف امرأة غريبة عن «برهان»، وغير معرفة بالنسبة إليه.

❁ اسم «ليليل»: اسم غامض من جهة، وإيحائيّ من جهة أخرى بالنسبة للقارئ الغربيّ؛ لأنّه لا ينتمي إلى حقله المرجعيّ المألوف.

إنّ أوّل ما يلفت انتباه المتلقي في اسم هذه الشخصيّة هو توالي أحرف اسمها المنتظم أوّل ما تقع عينه عليه مكتشفاً ذلك التناظر التام الحاصل على مستوى الأحرف المشكّلة لاسم الطفلة، وهذا ما يظهر حينما يكتب السارد اسمها بالأحرف اللاتينية الكبيرة (*Lettres majuscule*):

«L, Y, Y, L».^٤

«ل، ي، ي، ل»^٥

أو عندما يكتبه متصلاً «*LyyL*»، نحو قوله:

^١ تُختزل الأسماء الطويلة في اللّغة الرّوسيّة باللّجوء إلى تصغيرها، نحو: ألكسندر ← ساشا، فالنتين ← فالّا، ميخائيل ← ميشلا.

^٢ *DIB Mohammed: Neiges de marbre. P ٢٨.*

^٣ محمّد ديب، ثلوع من رخام، ص ٣٠.

^٤ *Ibid. P ١٩٠.*

^٥ المصدر نفسه، ص ٢١٤.

«Ça, c'est ton nom, Lyyf (...) prends – le d'un côté ou de l'autre, à l'endroit ou à l'envers ; il reste le même.»^١

«هذا اسمك، لييل (...) خُذيه من هذه الجهة أو من تلك، من الوجه

أو من القفا، يبقى دون تغيير»^٢.

حيث يُؤكّد فعل الحالة (*rester*)، تلك الهالة الدائمة التي يتمتع بها هذا الاسم. تُقرأ لفظة «Lyyf» المَحيلة على اسم الطفلة في الواقع طَرْدًا وَعَكْسًا، كما تُوضّح ملاحظة السارد؛ أي إنّه يُمكن أن يُقرأ من اليسار إلى اليمين (اللغة الفرنسية)، أو يُقرأ من اليمين إلى اليسار (اللغة العربية)، فهي ابنة لامرأة غربيّة تعكس صورة الشّمال البارد، وأب عربي تمتدّ جذوره إلى الجنوب الحار.

وباستحضار القراءة العربيّة، يحيل اسم «لييل» على لفظة «الليل»، التي تشكّل – من خلالها – اسم «ليلى» العربيّ، اسمٌ معروف بوجه خاص عند العرب، ويحيل في بعض مضامينه على لحظات الإثارة والطّرب والفرح، كما يستحضر جوانب الحماسة والحميّة. لكن قبل نهاية الرواية بربع صفحات، يُطلعنّا السارد على سرٍّ من أسرار اسم الطفلة المكنّفة بالغموض، في قوله:

«Dar linn do. Darling Dodo. Celle dont le nom s'écrit Lyyf et se prononce Lûûf.»^٣

«دار لين دو. دار لينغ دودو. تلك التي يُكتب اسمها «لييل» ويُنطق

«لُيُول»»^٤.

فكتابة اسم الطفلة لا تتوافق مع طريقة نُطقه وقراءته، وهذا ما يُعرّف المتلقي على وجه جديد من وجوه هذا الاسم؛ لتتشابك خيوط الدلالة، وتختلط مسالك المعنى من جديد عندما يتعلّق الأمر بـ «الاسم السريّ».

تتضح رمزيّة «الاسم السريّ» الموظّفة في جزئيّ «ثلاثية الشّمال» السّابقين – بوجه خاص – في رواية «ثلوج من رخام» مع شخصيّة الطفلة.

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٩٠.

^٢ محمّد ديب: ثلوج من رخام. ص ٢١٤.

^٣ Ibid. P ٢١٤.

^٤ المصدر نفسه. ص ٢٣٨.

والملاحظ أنّ التسميّة في روايات «ثلاثيّة الشمال» لم تكن بريئة، ولا اعتباطيّة؛ لأنّها تبدو منتقاة وفق طريقة مدروسة وواعية، فأغلب الشخصيات تُحيل بشكل مباشر على الشخصيات التي تحملها، وهي خاضعة بدقّة متناهية إلى الوظيفة التي وُكّلت إلى الشخصيّة المقصودة بها، هذا في حدّ ذاته جزء من البناء الثام، والعام ملامح الشخصيّة، وتحديد إطار حركتها عبر الخطاب السردّي؛ حيث أولى محرّوب أسماء شخصياته الروائيّة عناية كبيرة، وخصّها باهميّة بالغة، حينما أسند إليها مهمة إبراز الشخصيّة الروائيّة، وتحميلها بمختلف الدلالات التي رغب في التعبير عنها من خلال متونه الروائيّة.

كما تظهر الأهميّة القصوى التي يوليها محرّوب لاختيار أسماء شخصياته الروائيّة، حينما أمّن النّظام اللساني لاسم العلم الممنوح لكلّ شخصيّة من شخصيات «ثلاثيّة الشمال» الروائيّة وظائف جديدة داخل متن النّص؛ حيث أسهم اسم العلم في بناء المعنى واستنتاجه، من خلال محاولة تحديد المتلقين لهويّة الشخصيّة انطلاقاً من مختلف القراءات المحتملة؛ فالاسم — على حدّ قول «ليلي بال» —:

«Est la lampe qui éclaire votre figure, mais sa lueur pourrait aussi cacher votre vraie figure et ne montrer qu'un masque.»^١

«هو المصباح الذي يُنير وجهك ولكن نوره يمكن أن يخفي

حقيقة وجهك ولا يظهر غير القناع»^٢.

فكلّما تخلّص اسم العلم في «ثلاثيّة الشمال» من رمزيّته أعاد بناء أخرى، هذه حال كلّ الأسماء الشخصيّة في روايات «ثلاثيّة الشمال»، ليكون اسم العلم بذلك من بين العناصر الأساسيّة التي تكتسب الشخصيّة الروائيّة أهميتها من خلاله.

إذاً تُتيح الأسماء المنتقاة من طرف الكاتب، وإحالاتها وتفسيراتها المختلفة للمتلقّي إمكانية إيجاد علاقات بينها وبين الشخصيات التي تحملها وحكاية النّص، فاسماء الشخصيات الورقيّة في «ثلاثيّة الشمال» لها أبعادها الدلاليّة والحضاريّة، والتي يُجسّد من خلالها انتماء الاجتماعي والحضاري، وتبين عن ثقافة محوريّة في تكوينه، فقد تخذعنا الشخصيات باسمائها الغربيّة، لكذّها سرعان ما تنير الطريق أمامنا بدلالاتها الرمزيّة.

^١ DIB Mohammed: *L'infante maure*. P ٥٣.

^٢ ديب (محمّد)، غريبة الثلج والزمان. ص ٥٦.

المبحث الثالث: مقومات شخصيات «ثلاثية الشمال»:

تُحدّد الشخصيّة بكونها «مجمّل السمّات والملاح التي تشكّل طبيعة شخص أو كائن حيّ، وهي تشير إلى الصّفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية»^١، لذا يتمّ ضبط مقومات الشخصيّة الروائيّة بحسب طبيعة المعلومات المتوفّرة عنها، وذلك بالاعتماد على تحديد مظاهرها وطرق تقديمها؛ لأنّ «السّمة الدّلالية للشخصيّة ليست ساكنة، ومعطاة بشكل قبلي»^٢، بل تُبنى أطرًا زمن المخامرة الخياليّة وفقًا لمبدأ الدّرج، فهي «وليدة مساهمة الأثر السّياقي (...) وبناء يقوم به القارئ»^٣ أي إنّ الشخصيّة الروائيّة لا تكتمل دلاليًا إلاّ بتأمّل المتلقي لمختلف أساليب الخطاب السّردّي، وتمحيصه لمعانيه ومبانيه في إطار أبعاد الشخصيّة: الدّفسية والاجتماعية والفكرية التي تتبدّى صراحة أو ضمنيًا؛ أي بواسطة تجميع المتلقي لمختلف المحمولات السّردية التي تتخلّل حركيّة الأحداث الروائيّة وصيرورتها.

إنّ القراءة التّشريحية للشخصيات في «ثلاثية الشمال» تحيل إلى أنّ هذه الشخصيات تتشكّل وفق هذه النّظرة:

الحوار		الحكيّ	الوصف	
داخليّ	خارجيّ		تقديم غير مباشر	تقديم مباشر
الخطاب الذاتيّ؛ ما تُفكّر به الشخصيّة.	محكيّ الأقوال؛ ما تقوله الشخصيّة.	محكيّ الأفعال؛ ما تفعله الشخصيّة.	وصف غيريّ؛ ما يُقدّمه السّارد أو الشخصيات الأخرى من أوصاف عن الشخصيّة الموصوفة.	وصف ذاتيّ؛ ما تُقدّمه الشخصيّة من أوصاف عن ذاتها.

(الجزء رقم ١٢): المستويات الدّكوينية للشخصيات الروائيّة.

^١ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ط ١، المؤسسة العربية للنّاشرين المتحدّين، ١٩٨٦، ص ٢١٠.

^٢ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات (الروائيّة). تر: سعيد بن كراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، (د.ط)، دار الكلام، الرباط / المغرب، ١٩٩٠، ص ٢٨.

^٣ المرجع نفسه، ص ٢٨.

يُمكن التّمييز بين طريقتين في تقديم الشّخصيّات الروائيّة، هما:

❖ **تقديم مباشر/ إخباري/ تقريرّي:**١ حين يكون مصدر المعلومات المقدّمة عن الشّخصيّة عن طريق تصريحاتها وأقوالها، أي ما تُخبر به الشّخصيّات ذاتها من خلال الوصف (الذّاتي) (Auto - description).

❖ **تقديم غير مباشر/ إظهارّي/ تمثيلي:**٢ حين يكون مصدر المعلومات المقدّمة عن الشّخصيّة ما يُخبر به السّارد عن أوصافها وطبائعها، أو حينما يُسند تلك المهمّة إلى شخصيّة أخرى من شخصيّات الرواية؛ حيث يضمّ كلّ ما يُقال عنّها بواسطة جمل متفرّقة في النّص، أو عن طريق سلوكياتها عبر ما يستنتجه القارئ من معلومات أثناء ممارسته لفعل القراءة.

في حين تتحدّد مظاهر الشّخصيّات عبر ضبط:

❖ **المظاهر الاجتماعيّة (Statut):**٣ يُحدّد القارئ من خلالها المقوّمات الأساسيّة المعينة على تحديد هويّة الشّخصيّة الروائيّة، وتضمّ كلّ المعلومات التي تخصّ وضع الشّخصيّة الاجتماعيّ، نحو: الاسم، السنّ، الجنس، الوظيفة الاجتماعيّة، ومكان العيش، كما تُبرز إيديولوجياتها، وعلاقاتها الاجتماعيّة.

❖ **الخصائص المميّزة للشّخصيّات (Propriétés):** تضمّ مظهرين اثنين؛٤

مظهر أوّل يتعلّق بالمظاهر الدّفسيّة التي تدور حول خصائص الشّخصيّة الداخليّة (الدّفسيّة)، نحو: العواطف، المشاعر، الانفعالات، والأفكار. وآخر يهتم بمختلف المظاهر الخارجيّة (الماديّة)، نحو: القامة، لون العينين، الوجه، العمر، لون الشّعر...).

رسم محمّروبيّ نماذج شخصيّاته الروائيّة وفق طراز معيّن، حينما حملها بمختلف الأبعاد الإنسانيّة من جهة، وجعلها قادرة على تمثيل فنّات بشريّة متعدّدة من جهة أخرى.

١ يُنظر: محمّد بوعزّة، تحليل النّص (السروي) (تقنيات ومفاهيم). ص ٤٤.

٢ يُنظر: المرجع نفسه. ص ٤٤.

٣ يُنظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة. ص ٣٤.

٤ يُنظر: المرجع نفسه. ص ٣٤.

ملحق المرأة:

تنتزع المرأة سحرها - في أعمال محمّرويب الروائيّة - من تمثيلها لمتناقضات عدّة، فنموذج المرأة حاضر بقوة، ومُمثّل على أكمل وجه في «ثلاثيّة الشمال»، فهي بمثابة علامة مشحونة بدلالات متجدّدة؛ لأنّها لا تتوقّف عن إثارة فضول الكّتاب الذين يحاولون باستمرار إماطة اللّثام عن الغموض الذي يلفّ هذا المخلوق، ويسعون على الدّوام إلى فكّ شفرات الألغاز التي تكتنّفه.

يُعدّ محمّرويب من أكثر الروائيين تمجيدا للمرأة؛ حيث يعتقد أنّ شخصيتها أغنى وأقوى من شخصيّة نظيرها الرّجل، فالمرأة عند السوراليين محمولة بطريقة مختلفة، فهي بالنّسبة للرّجل: «حاميته ومحميّةته، فهي التي تمنحه الحياة وأموت. فهي أمّه وابنته. سماؤه وأرضه، نقيصة وفضيلة، الأمل والياس، فهي إله وشيطان في الوقت ذاته»^٢، ويعمّق محمّرويب هذه الفكرة أكثر، عندما يستشهد بقول محيّ (الرين بن عربيّ) (٥٥٨هـ / ١١٦٤م - ٦٣٨هـ / ١٢٤٠م)، هذا الأخير، شأنه شأن كلّ الصّوفيين يراها إحدى تجلّيات الدّات الإلهيّة الوجوديّة. وتُعدّ شخصيتها «فاينة» و«روسيا» أبرز شخصيّتين نسائيّتين يُمكن أن تُصدّفا تحت هذا العنوان، وهما شخصيتان نادرتان بمواقفهما الاجتماعيّة، ومكوّناتهما الدّفسيّة وطباعهما، ومنحاهما الفكريّ.

يمنح محمّرويب شخصيّاته الدّسائيّة حضورا مهيبا في أعماله الإبداعيّة، فالمرأة مسمّاة وموصوفة بطريقة مختلفة، إلى درجة أنّ صورتها في «ثلاثيّة الشمال» أصبحت نموذجا محدّدا نوعيّا، وبصمة ميّزت كتابات محمّرويب، وقد أكّدت هذه الفكرة شخصيّة «فاينة» و«روسيا».

شخصيّة فاينة:

تظهر «فاينة» بشكل مباشر كأول شخصيّة رئيسة في رواية «نوم حراء»، تتحدّد مظاهر هذه الشخصيّة الاجتماعيّة بدءًا من تحديد أصلها والدّيانة التي تعتنّفها:

^١ (الملح: هو مجموعة السّمات التي تُشكّل مثلا (Modèle).

^٢ BEHAR Henri et CARASSOU Michel: *Le Surréalisme, Textes et débats*, cité par R. Raissi in *Idées-Débats*, El Wattan, ٢٠/٠٥/٢٠٠٤, p. ١١.

«*Faïna faite à l'image de la vierge russe, Faïna la chrétienne primitive, orthodoxe...*»^١

«تلتحق فاينة، المشكّلة على صورة العذراء الروسيّة، المسيحيّة

البدائيّة، الأرثوذكسيّة...»^٢

لم يُفصح النصّ الروائيّ عن سنّ «فاينة»، لكنّ الملتقي يُمكن أن يُقدّر سنّها بما يقلّ عن الأربعين سنة من خلال قرينة الحمل؛ حيث يُفترض أن تحمل النّساء الأوروبيّات دون الخامسة والثلاثين حفاظاً على صحّتهن، ورشاقة أجسامهن؛ لالتزامهن بالثقافة الصّحيّة لهن، ودأبهنّ عليها منذ نعومة أظفارهن، وهذا ما لا يحصل في البلدان العربيّة. تتّضح وضعيّة «فاينة» العائليّة بشكل جليّ، حينما تتحدّث عن وصولها إلى منزل والديها، في انتظار موعد ولادتها، معلنة بأنّها ستقيم بعد ولادتها رفقة زوجها في هذا المنزل، في قولها:

«*Nous occuperons, tous deux, la maison de compagne de mes parents, qui resteront, eux, en ville.*»^٣

«سنحتل، نحن الاثنين، منزل والديّ الرّيفيّ اللّذين سيبقيان في المدينة.»^٤

كما يُمثّل حضور الأبوين بالنّسبة لـ «فاينة» نوعاً من الحماية، ثمّائل تلك التي يُحقّقها تواجد «صلح»:

«*Durant mon séjour à la maternité, Solh a tenu à mes yeux la place d'un parent, encore qu'absent. J'étais veillé par lui.*»^٥

«خلال إقامتي في عيادة التّوليد، اتّخذ صلح في نظري، برغم غيابه، مكانة القريب. كان يسهر على راحتني.»^٦

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢١١.

^٢ محمّد ديب، غفوة حراء، ص ١٩٩.

^٣ *Ibid.* P ٢٦.

^٤ المصدر نفسه، ص ٢٥.

^٥ *Ibid.* P ٣٥.

^٦ المصدر نفسه، ص ٣٣.

يُضاف إلى ما سبق أنّ وضعيّة «ناينة» المهنيّة محدّدة بوضوح، فهي جامعيّة، وتشغل منصب أستاذة تقدّم دروس اللّغة لمجموعة من المتّهمين والمتدريين الأجنبيّ، وهذا ما تتحدّث عنه في القسم الأوّل:

«*Il me faut aussi prendre certaines dispositions pratiques, comme de redonner des cours à l'université.*»^١

«ينبغي عليّ اتّخاذ بعض الإجراءات العمليّة، كإعطاء دروس في الجامعة.»^٢

أمّا من جهة الوصف الخارجيّ الفيزيائيّ لشخصيّة «ناينة»، فإنّ «صّلع» هو الذي يظطلع بهذه المهمة في القسم الآخر من الرواية محاولاً رسم لوحة ذاتيّة مفصّلة لها، عندما يُخاطبها واصفاً:

«*Je cherche ton visage dans ce noir. Tu n'es que ténèbres et moi je fais naître tes traits sous mes doigts. Je dessine tes sourcils. Rêches. Je souligne l'arête de nez. Tranquille, Froide. J'apaise tes paupières (...)* engeance d'enfer.»^٣

«أبحث عن وجهك في هذا الظلام. لست إلاّ عتمة، وأنا أولّد ملامحك تحت أصابعي. أرسم حاجبيك. خشنان. أوّشّر على أرنبّة الأنف. هادئة، باردة. أهدّيّ أهدابك (...) بذرة جحيم.»^٤

أو

«*Ses cheveux et ses sourcils, blonds en réalité, blonds tirant sur le roux.*»^٥

«لون شعرها وحاجبيها، الأشقر في الواقع، أشقر يميل نحو الأصهب.»^٦

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٣٧.

^٢ محمّد ديب، غفوة حراء، ص ٣٥.

^٣ *Ibid.* P ١٨٣، ١٨٤.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٧٤.

^٥ *Ibid.* P ١٨٥.

^٦ المصدر نفسه، ص ١٧٥.

يقوم «صُلح» بعملية وصفية تستحضر بعض معالم جمال «فاينة» قائلاً:

«*Le regard qu'elle fixe sur toute chose est déjà un regard de reconnaissance.*»^١

«إنّ النظرة التي تلقيها على كلّ شيء هي نظرة اعتراف»^٢.

والملاحظ أنّ عملية الوصف هذه تركز أكثر حول عيني ونظرة «فاينة»، يقول «صُلح»:

«*Les yeux de Faïna verts comme l'arbre d'or de la vie, et ne changeant pas: le regard rieur qu'ils posaient sur moi. Le regard de sinople qu'ils gardaient.*»^٣

«وعيون فاينة الخضراء مثل شجرة الحياة الذهبية، والتي لم تتغيّر؛

بتلك النظرة الضاحكة التي ترمقني بها. وذلك الاخضرار الفاتن الذي

تحتفظ به دوماً»^٤.

تجدد الإشارة إلى أنّ تركيز الكاتب على وصف عيني «فاينة» ونظرتها يُعدّ لازمة

تميّز هذه الشخصية الرّئيسة.

إن كان صلح قد استأثر بمهمة تقديم مظاهر شخصية «فاينة» الفيزيائية فإنها

تُشاركه في عملية تقديم المعلومات المتعلّقة بمظاهر شخصيتها الدّفسية في القسم الأوّل

من الرواية حينما تتكفّل بمهمّة سرد الأحداث؛ حيث تلفت الموشّرات السيكلوجية نظر

القارئ، فكلّ الأغاز المحيطة بشخصيتها المضطربة تُستنتج من خلال حواراتها الداخليّة،

أو من أحلامها، وحتى من مناجاتها لـ «صُلح»، وهذا ما يُظهرها في صورة هشّة تُبرّر ضعف

بنيتها الجسميّة وتعبها الدائم، ويبيّن ذلك من خلال حواراتها مع «صُلح»:

«*Je suis fatiguée.*»^٥

«أنا متعبة»^٦.

و

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢١٢.

^٢ محمّد ديب، غفوة هراء، ص ٢٠٠.

^٣ *Ibid.* P ٢١٣.

^٤ المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

^٥ *Ibid.* P ١٢.

^٦ المصدر نفسه، ص ١٢.

«De nouveau, très fatiguée

«من جديد، أشعر بالإرهاق».^١

و

«Je suis si fatiguée que je dois mobiliser toutes mes énergies pour
entreprendre une bagatelle, prononcer une demi - parole».^٢

«إني مرهقة إلى حدّ أنه يجب عليّ تجنيد كامل قواي كي أقوم بادنى

فعل، أنطق بنصف كلام».^٣

و

«Oh, comme je suis fatiguée...».^٤

«آه، كم أنا مرهقة...».^٥

تتعلّق «ناينة» بكلّ شيءٍ إلاّ بنفسها، فهي تعيش شقاقا يجعلها خاضعة لكلّ ما
يُحيط بها، فهي تحيا صراعا نفسيا داخليا؛ لتجد نفسها نتيجة ما تعانیه تأثمة بين ملاحقة
ما ترغب به وبين التزامها بمسؤولياتها وواجباتها، فهي تواصل العيش مع زوجها «أوليف»،
على الرّغم من عشقها لـ«صّلع»، هذا الأخير الذي تهرب منه في لحظات، وتبحث عنه في
أخرى.

تحدّثنا «ناينة» عن هذا الحبّ الذي ياسرها:

«Je suis remplie, je suis couverte de Solh».^٦

«إني ممتلئة، إني مغطاة بصّلع».^٧

كما تُحاول خلال مناجاتها لـ«صّلع» أن تُعرّفه على خصوصيّة الحياة، والوجود التي

منحها إياها بحبّه لها:

^١ محمد ديب، غفيرة مرارة، ص ١٦.

^٢ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢٦.

^٣ المصدر نفسه، ص ٢٥.

^٤ *Ibid.*, P ٢٠.

^٥ المصدر نفسه، ص ٢٠.

^٦ *Ibid.*, P ١٤.

^٧ المصدر نفسه، ص ١٤.

«*Oh Solhi, si tu savais comme je te suis reconnaissant d'être, d'exister, et que nous nous trouvions toi et moi sur cette terre, sur la même terre si tu savais...*»^١

«آه يا صلح، لو تعرف كم أنا ممنونة لك بالوجود، حينما تتواجد أنت

وأنا على هذه الأرض، على أرض واحدة، آه لو تعرف...»^٢

تلوم «ناينة» نفسها، وتحملها مسؤولية التباعد الحاصل بينها وبين حبيبها:

«*Nous nous sommes beaucoup éloignés l'un de l'autre pendant ces quelques jours. La confiance naïve qui régnait entre nous au début n'est plus. Peut-être cela ne vient – il que de moi.*»^٣

«لقد ابتعدنا كثيرا، الواحد عن الآخر، خلال هذه الأيام القليلة. إن تلك

الثقة الساذجة التي سادت بيننا في البداية لم تعد موجودة. ربما

كنت المتسببة في هذه الحالة.»^٤

في المقابل تُقر «ناينة» – بالرغم من افتتانها بـ «صلح» – بهروبها من هذا الحب،

في قولها:

«*Je détourne mon visage de tout le monde, même de lui (de Solhi).*»^٥

«أُشِيح وجهي عن كل شيء، وعنه أيضا.»^٦

شكّلت ولادتها أيضا موضع نزاع داخلي، ف«ناينة» منشطرة بين رغبتها ورفضها

لأن تكون أمًا، وأن تعبر عن رفضها لطفلها قائلة:

«*Tentation dévorante de fuir, de ne pas mettre cet enfant au monde.*»^٧

«إغراء قاضم للهرب، بان لا أخرج هذا الطفل إلى الوجود.»^٨

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢٧.

^٢ محمد ديب، غفرة مرارة، ص ٢٦.

^٣ *Ibid.* P ١٨.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٧.

^٥ *Ibid.* P ١٧.

^٦ المصدر نفسه، ص ١٧.

^٧ *Ibid.* P ١٧.

^٨ المصدر نفسه، ص ١٦.

لكن سرعان ما يتحوّل هروب «فاينة» وفرارها من الأمومة إلى رغبة جامحة تعبّر عنها:

«*J'ai l'impression de n'avoir pas existé avant de devenir mère.*»^١

«غمّرني إحساس بائي لم أوجد قبل أن أصبح أمًا.»^٢

وتأمل مطوّل:

«*De tout ce temps, je n'ai pas détaché les yeux de mon fils. Je reste des heures à le regarder dormir.*»^٣

«خلال كلّ هذا الوقت، لم أسحب عيني عن ابني. أبقى الساعات الطّوال أنظر إليه وهو نائم.»^٤

ويُمكن توضيح التحوّل العميق، ولمس التغيّر الذي طرأ على حالة «فاينة» الشعوريّة، من خلال توظيفها لعبارة «*cet enfant*» «هذا الطّفل»، فهي تتحدّث عن طفلها، وكأنّها تتكلّم عن كائن غريب، مجهول عنها، لكن سرعان ما يتغيّر كلّ شيء مباشرة بعد ولادتها التي حقّقت العجب، حينما صيرت غريزة الأمومة فاينة أمًا محبّة ترغب بشدّة في العناية بطفلها، فحوّلتها من مجهول مرفوض عليها إلى كائن محبوب جدا، ويتجلى ذلك في مناداتها له ب: «*Mon fils*» «ابني»، حيث يُدرّك المتلقّي أنّ إحساس الأمومة قد جعلها مُفعمة بمشاعر مغايرة، مشاعر الحبّ والحنان والرّقة والعطف المخبوءة خلف هذه المناداة، ف«فاينة» مستعدّة لفعل أيّ شيء من أجل طفلها، حتّى التضحية بحياتها.

ويمدّن السرد بسمات أخرى تخصّ هذه الشّخصيّة، حيث يستنتج المتلقّي أنّ «فاينة» تعاني من تناقض وجدانيّ رهيب أرهاقها على جميع المستويات، لنقرأ:

«*Je suis si fatiguée – pas physiquement.*»^٥

«أنا مرهقة جدًا — ليس من النّاحية الجسديّة.»^٦

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٣٣.

^٢ محمّد ديب، غفوة مرآة، ص ٣١.

^٣ *Ibid.* P٣١.

^٤ المصدر نفسه، ص ٢٩.

^٥ *Ibid.* P٢١.

^٦ المصدر نفسه، ص ٢٠.

لم تعد «فاينة» تتحمل هذا العبء الذي تفرضه الحياة عليها؛ إذ لم يعد بوسعها إلا الخضوع والاستسلام، لأنها تعبت من هذا التثقي والانشطار بين شخصيتين واحدة تحب «صلح»، وأخرى تهرب منه، والظهور بوجهين وجه المرأة الخاضعة لمشيئة القدر تارة، وبين تلك التي تعارضه وتقف في وجهه تارة أخرى؛ لتجد ملاذها في مكان ما من العالم الذي فتن وسحر الكتاب والشعراء؛ أين وجدت راحتها، واستعادت هدوءها، وسكينة نفسها، وطمأنينة قلبها.

الشخصية		مصدر المعلومات
فاينة		صلح / فاينة
أوجه التشابه	الأصل: روسية.	مظاهر اجتماعية
	السن: أقل من ٤٠ سنة.	
	المهنة: مدرسة لغات.	
	الوضع العائلي: متزوجة وأم لطفل.	
	العقيدة: مسيحية.	
أوجه الاختلاف	شعراء.	مظاهر خارجية
	عينان خضراوان.	مظاهر نفسية
	ضعيفة البنية، خاملة، دائما متعبة.	
ضعيفة الشخصية.		
	متردة.	
	مسلوبة الإرادة	

الجدول رقم ١٣: مقومات شخصية «فاينة».

شخصية روسيا:

يتحدد أصل «روسيا» انطلاقاً من اسمها الذي يُقدّم إشارة صريحة عن أصل هذه المرأة، فهي روسية الأصول.

تتمتع «روسيا» بوضع اجتماعي مستقرّ نسبيًا، فهي متزوجة من «برهان»، وأمّ لطفلة تدعى «ليل»، لذا يُرجح أن يكون سنّها هي أيضا أقلّ من ٤٠ سنة. تقيم «روسيا» وابنتها – بعد انفصالها عن زوجها – رفقة والدتها في منزلهما الخاص، الذي يحلّ «برهان» ضيفا عليه أثناء زيارته لابنته وزوجته. إلى جانب إعطاء «روسيا» لدروس في اللغات لفائدة الطلاب الأجانب، يُخبرنا «برهان» بأنّها أنجزت سابقا بعض الأعمال الخاصة بالترجمة معه:

«Il y a eu un temps, celui de la folie amoureuse et de la dépendance d'esprit à quoi elle prédispose, où nous avons, Roussia et moi, entrepris ensemble quelques traductions. Des écrits très courts, des bricoles en fait. C'est une tentation l'œuvre en commun, ...»^١

«كان ذات مرّة وقت، وقت الجنون العاشق وتبعيّة الروح التي تسايّره، حين بادرنّا معاً، روسيا وأنا، ببعض الترجمات. كتابات قصيرة جدًّا، بلا قيمة حقيقية. إنّها محاولة، العمل المشترك، ...»^٢

يضطلع «برهان» بمهمّة الوصف الخارجي المفصّل لـ «روسيا» حينما يرسم ملامحها بالتفصيل من خلال المقارنة التي يُجريها بينها وبين جدّته، محدّدا أوجه الشّبّه بينهما في:

«La ressemblance qui par- delà le temps, et l'écart de l'âge, en aurait fait la jumelle, la réplique, si elle vivait encore, de Roussia. Une telle ressemblance ! Elle m'avait frappé d'emblée. Les traits, cette peau de nacre, la taille juste moyenne, les reins qui se cambrent, l'allure décidée et surtout, surtout, verts, les yeux qui souriaient d'eux – mêmes alors que, sérieuse, la figure restait au repos. Ce qui se trouvait chez l'une se retrouvait chez l'autre. Et pourquoi ne pas le dire : se retrouvait chez l'une comme chez l'autre la même fragilité d'esprit, d'équilibre.»^٣

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٥٨.

^٢ محمّد ديب: *ثلوج من رخام*. ص ٦١.

^٣ *Ibid.* P ١٨٩, ١٩٠.

«بعيدا عن الزمان وفرق السن، كانت ستكون نسخة طبق الأصل لروسيا، توأمتها لو عاشت إلى اليوم. شبه كبير قد يصل إلى حدّ التّطابق العجيب! أدركتُ ذلك من الوهلة الأولى. تقاسيم وجهها، هذه البشرة الصّديقيّة، القدّ المتوسّط، الخصر الملقّوس قليلاً، الهيئّة الحاسمة، وبالأخص، بالأخص العيون الخضراء التي تبتسم بذاتها حتّى وإن بقيَ الوجه جاداً. ما يُوجد عند واحدةٍ يُوجد عند الثّانية. وماذا لا نقوله صراحة: يوجد عند الواحدة كما عند الأخرى هشاشة الرّوح والتّوازن معا»^١.

ويواصل عمليّة الوصف في عدد من المقاطع، نحو:

«Blonde, elle, sa figure est en feu»^٢.

«إنّها شقراء، وبدا وجهها ملتهباً»^٣.

وقوله:

«Sous son grand chapeau de soleil, les épaules et les bras nus dans sa robe décolletée, Roussia le teint avivé par le flamboiement de cette journée, des étoiles plein les yeux, des étoiles qui sourient, Roussia plus belle que jamais»^٤.

«جاءت تحت قبعتها الشّمسيّة العريضة، بفتانها المكشوف الرّقبة والكتفين والذّراعين، وسحنتها التي أجّجها توهّج هذا اليوم، وبعيونها نجوم بلا حدّ، نجوم تبتسم، روسيا أجمل من أيّ وقت مضى»^٥.

يلاحظ المتلقّي أنّ التّركيز مُنصبّ على نظرة وعيني «روسيا» تماماً مثل «فاينة».

^١ محمّد ديب، ثلوع من رغام، ص ٢١٣.

^٢ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٤٢.

^٣ المصدر نفسه، ص ١٥٩.

^٤ *Ibid.* P٣٠.

^٥ المصدر نفسه، ص ٣٢، ٣٣.

تتميّز «روسيا» أيضا بكونها امرأة دائمة الانشغال بفعل شيء معين، حتى إن اقتضى الأمر أخذ وقت للراحة، فهي مليئة بالحيوية والنشاط والطاقة، وهذا ما يُعلّق عليه «برهان» في قوله موضّحا:

«*Elle est déjà occupée. Elle ne sait pas être, elle ne sait pas faire autrement qu'être occupée. Tout lui est occupation.*»^١

«ها هي منشغلة. لا تعرف كيف تكون، لا تعرف غير أن تكون

منشغلة. كل شيء يُشغلها»^٢

فهني:

«*Elle a trouvé à s'y occuper. Elle trouve toujours à quoi s'occuper. Elle ne serait pas Roussia, sinon. On ne la verrait pas assise à ne rien faire une minute de plus qu'il ne faut (...)*
Ce qu'elle paraît être, quelq'un d'actif.»^٣

«تجد روسيا دائما شيئا تنشغل به. وإلا لم تكن هي روسيا التي

أعرف. لا يمكن أن تراها جالسة لا تفعل شيئا ولو لدقيقة واحدة (...)

إنه مظهرها الذي تريده دائما، منشغلة بالعمل»^٤

يبدو أن هذا النشاط والحركية يسببان انزعاجا لـ «برهان»، الذي يلومها على كونها

دائما منشغلة، وكان هذا الانشغال وجد ليقضي على الجانب الإنساني داخل «روسيا»، ليجعلها أكثر مادية.

يحدّثنا «برهان» بنبرة تحمل المعاناة في طياتها عن «روسيا» المفعمة بالنشاط، حين

تفقد حيويّتها لتُصبح خاملة تماما حينما يستجوبها الحب:

«*Elle attend, elle ne sourit pas. Elle reste là, sans bouger.*»^٥

«تنتظر، لا تبسم. بقيت هنا، بلا حراك»^٦

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٥١.

^٢ محمد ديب، ثلوج من رخام، ص ١٦٩.

^٣ *Ibid.* P ١٥٨.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٧٧.

^٥ *Ibid.* P ١٦٥.

^٦ المصدر نفسه، ص ٦١.

تظهر «روسيا» بصورة معاكسة تماما لـ «فاينة»، التي أرهاقها حبّ «صلع»، فـ «روسيا» لا مبالية اتجاه الحبّ الذي يشعر به «برهان» اتجاهها:
«Folie, obsession. Nous fûmes heureux l'un par l'autre, Roussia. Nous fûmes dociles l'un à l'autre, nous échangeons nos rêves, tout se cherchait en nous : mains, regards, bouches, corps. Tu reposais en moi et je reposais en toi. Puis ... rien. Il n'y a plus eu de rêves. Les même mains, les même regards, les mêmes bouches, les même corps ont désappris la chaleur, le goût, la douceur de l'autre. Délices.»^١

«جنون، هوس. كنا سعيدين الواحد للثاني، روسيا. كنا طائعين الواحد للثاني، نتبادل أحلامنا، كلّ الأشياء تبحث عن نفسها بداخلنا، الأيدي، النظرات، الأفواه، الأجساد. كنت أرتاح عندك وترتاحين عندي. وبعد ذلك... لا شيء. لم يعد للأحلام مكان. تخلّصت الأيدي نفسها والنظرات نفسها والأفواه نفسها والأجساد نفسها من حرارة الآخر وطعمه ولطفه».^٢

هي أحبّته، لكنّ حبّها لم يدم.

يتحدّث كذلك عن لا مبالاتها، ويتأسّف على تلك الأوقات التي كانت تتمنّع فيها بإنسانيتها، حينما كانت كأننا حيّا من لحم ودم، تملك قلبا ينبض، يتحسّر على ذلك الوقت الذي كانت فيه «روسيتها» (Sa-Roussia):

«Je t'ai voulue, je t'ai cherchée, je t'ai prise comme tu es.»^٣

«أردنك، بحثتُ عنك، أخذتُك مثلما أنت».^٤

من الناحية المعنوية تظهر «روسيا» قوّة الشخصيّة، فهي متسلّطة، تفرض رأيها، ولا ترضى بسياسة الحوار للتوصّل لاتّفاق مع «برهان» بشأن ابنتهما «لييل»:

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٧٣، ١٧٤.

^٢ محمّد ديب: *ثلوج من رخام*. ص ١٩٥، ١٩٦.

^٣ *Ibid.* P ١٨٦.

^٤ المصدر نفسه. ص ٢٩.

«Mais que faire alors? Obtenir un arrangement? Quel arrangement: Roussia ignore le sens de ce mot. Un arrangement! Elle ne connaît que ceux qu'elle décide elle-même, qui vont au mieux de ses intérêts. Les arrangements qui l'arrangent, comme les meilleures raisons sont toujours les siennes.»^١

«ماذا يجب فعله إذا؟ إيجاد اتفاق ما؟ أيّ اتفاق؛ تجهل روسيا معنى هذه الكلمة. اتفاق! لا تعرف إلاّ الاتّفاقات التي تقرّها بنفسها، والتي تستجيب لمصالحها الضيقة. الاتّفاقات التي تتوافق معها، مثلما أنّ مبرراتها أفضل المبررات.»^٢

فهي قاسية لدرجة أنّها تصدّ كلّ محاولة لإعادة الاتّصال مع ذلك الماضي، حتّى من أجل الطّفة التي تجمعهما.

الشخصيّة		مصدر المعلومات
روسيا		بُرهان
أوجه التشابه	الأصل: روسيّة/ السنّ: أقل من ٤٠ سنة.	مظاهر اجتماعيّة
	المهنة: مدرّسة لغات.	
	الوضعيّة العائليّة: متزوّجة وأمّ لطفلة.	
أوجه الاختلاف	شقراء.	مظاهر خارجيّة
	عينان خضراوان.	مظاهر اجتماعيّة
أوجه الاختلاف	حركيّة، دائمة النّشاط، ومشغولة باستمرار.	مظاهر نفسيّة
	قويّة، مصمّمة وواثقة من نفسها.	
	مصمّمة وواثقة من نفسها.	
	لا مبالية.	

الجدول رقم ١٤: مقوّمات شخصيّة «روسيا».

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٥٠, ١٥١.

^٢ محمّد ديب: *ثلوج من رخام*. ص ١٦٩.

ملامح المثقف المغترب:

جسدت شخصيات «عاير»، و«صلح»، و«برهان» نماذج مثقفين مغاربة مختربين، والمغترب هو كل شخص له قدر من المعرفة والثقافة، والوعي بإشكالات زمنه، ويُعدّ تهميش المثقف داخل وطنه من أهمّ العوامل التي تدفعه للهجرة والاعتراب عن وطنه، فلجوءه إلى أراضٍ مغايرة يكون عادة طلباً لحرية الفكر، أو سعياً لإيجاد متنفسٍ يؤمن له مجالات خصبة للتفكير والإبداع.

ويضطلع المثقف سواءً أ كان مغترباً أم لا بدور أخلاقيّ، يقتصر على ما يمكن تسميته بحساسية الإنسان تجاه العالم، وتجاه نفسه، وتبرز خصوصية المثقف المغترب في كونه يُثري هذه الحساسية بما اكتسبه من خصوصية، ورصيد ثقافات البقاع التي هاجر إليها؛ ليُشكّل بذلك مرآة للضمير الإنسانيّ.

شخصية عايد:

يصعب تحديد ملامح شخصية «عاير»، التي تتولّى مهمة سرد أحداث رواية «سطوح أرسول»، وتقديم نفسه على مدار صفحاتها؛ حيث لم يُفصح عن اسمه إلا في الجزء السابع عشر من الرواية، على لسان حبيبته «آيل» التي حوّرتَه من (Aëd) إلى (Ed):

«Elle aura vite appris à dire Ed pour remplacer mon nom, Aëd.»^١

«تعلمت بسرعة قول «عاد» لتعوض اسمي «عايد».^٢

كما نتعرّف على سنّه من خلال قوله:

«J'ai cinquante et quelques années.»^٣

«لي خمسون وبضع سنوات».^٤

يُطلعنا على المهنة التي كان يشغلها في «أرسول» سابقاً:

«Aurait dit le professeur que je ne suis plus.»^٥

«هكذا كان سيقول الأستاذ الذي كنته».^٦

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ١٤١.

^٢ محمد ديب: *سطوح أرسول*. ص ١٣٨ بتصرف.

^٣ *Ibid.* P ١٩٣.

^٤ المصدر نفسه. ص ١٩٤.

^٥ *Ibid.* P ١٩.

^٦ المصدر نفسه. ص ١٩.

يُحدِّثنا «عاير» المغترب المنحدر من مدينة «أرسول» الواقعة في الجنوب، عن سبب

انتقاله للإقامة في مدينة «جاربهر» الشماليّة، في المقطع الآتي:

«Je me trouve à Jarbher par décision de mon gouvernement, j'occupe le poste de... de quoi au juste ? De chargé de mission, dirais -je. Je dis, dirais -je, parce que je ne l'occupe pas en titre, ce titre n'existe pas, n'est pas reconnu dans notre diplomatie, laquelle dispose de tout le personnel accrédité souhaitable à l'ambassade qui nous représente en ce pays.»^١

«أتواجد في جاربهر بقرار من حكومة بلدي، أشغل منصب... كيف

يسمى تدقيقاً؟ مكلف بمهمة، هكذا أسميه. هذه تسميتي، لأنني لا

أشغله بصفة رسميّة، هذا المنصب غير موجود، ولا تعترف به

دبلوماسيتنا، التي تتوفر على ترسانة من الموظفين المعتمدين في

السفارة التي تمثلنا في هذا البلد»^٢.

كما يزودنا ببعض المعلومات عن وضعيته الاجتماعيّة، فهو متزوج من:

«Une femme chic! - Épanouie Comme elle l'est.»^٣

«امرأة أنيقة! — متفتحة كما ينبغي للمرأة أن تكون»^٤.

تدعى «عايرة»، التي:

«N'a pas atteint l'assurance, le détachement de notre fille unique Elma qui approchait de ses dix-sept ans.»^٥

«لم تصل (...) بعد إلى رزانة واستعلاء ابنتنا الوحيدة «أما» التي

تقترب من سنواتها السابعة عشر»^٦.

أمّا الوصف الخارجيّ الفيزيائيّ، فهو مغيب تماماً مقابل وصف مفصلّ لحالته

الدّفسيّة؛ حيث قدّم السرد مقاطع هامة للكشف عن بعض المعالم السيكولوجيّة لهذه

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ١٨، ١٩.

^٢ محمّد ديب؛ سطوح أرسول، ص ١٩ بتصرّف.

^٣ *Ibid.* P ٢٤.

^٤ المصدر نفسه، ص ٢٥.

^٥ *Ibid.* P ٢١١.

^٦ المصدر نفسه، ص ٢٥ بتصرّف.

الشخصية، التي تتميز بانشغالها بالبحث الدائم عن إجابات لكل الأسئلة التي تولدها الأشياء التي يُصادفها في «جارج».

الشخصية	مصدر المعلومات
عايد	عايد
مظاهر اجتماعية	الأصل: مغاربي.
	السن: في العقد الخامس من العمر.
	المهنة: أستاذ جامعي.
	الوضع العائلي: متزوج ولديه ابنة تقيمان في أرسول.
	العقيدة: مسلم.
معلومات الشخصية	وصف المظاهر الخارجية مغيب تماما
	تأته
	حيران
	لا يملك القدرة على الفعل
مظاهر نفسية	

الجدول رقم ١٥: مقومات شخصية «عايد».

شخصية صلح:

مغاربي مغترب يقيم بباريس، متخصص في:

«*Le langage mathématique qui détient la science et le pouvoir. Symbole de la synthèse.*»^١

«لغة الرياضيات التي تملك العلم والسلطة. رمز الإيجاز»^٢.

فيما يخص الملامح الفيزيائية للشخصية، فهي ليست مقدّمة أو موصوفة إلا في

مقاطع مقتضبة، تتحدّث «ناينة» فيها عن يديّ «صلح» ورجليه، «صلح» الذي يشغل فكرها على الدوام:

«*Je retrouve mieux ses mains en considérant les miennes, ses pieds, en m'offrant le spectacle de mes pieds.*»^٣

^١ DIB (Mohammed): *Le Sommeil d'Ève*. p ١٥٢.

^٢ محمد ديب، غفوة جرج، ص ١٤٤.

^٣ *Ibid.* P ١٤.

«أعثر مجدداً على يديه بالإمعان في يدي، وعلى قدميه حينما أتفرّج على قدمي»^١.

يُسيطر «صلح» على «فاينة»، هذه الأخيرة التي تعترف بكونها مهووسة به، لدرجة أنّها تُصرّح:

«Je suis remplie, je suis couverte de Solh»^٢.

«إني ممتلئة، إني مغطاة بصلح»^٣.

فهو ذلك المغترب القادم من بلاد الشمس الذي أحبته «فاينة»، لكدها أُجبرت على

نسيانه، والهرب منه، لكن محاولاتها في سبيل تحقيق ذلك باءت بالفشل، وضاعت سدى:

«Je suis liée à Solh partout mon être, chair et pensées, que Solh est plus que l'homme que j'aime, il est le miroir qui me renvoie le reflet du monde»^٤.

«إني مرتبطة بصلح بكل كياني، ولحمي وفكري، بأن صلح أكثر من

الرجل الذي أحبّ؛ إنه المرآة التي تعكس لي العالم»^٥.

مصدر المعلومات	الشخصية	مظاهر اجتماعية	معلومات الشخصية
صلح / فاينة	صلح		
	الأصل: مغربي (جزائري).		
	المهنة: متخصص في الرياضيات.		
	الوضعية العائلية: أعزب، مغرم بامرأة اسكندنافية.		
	العقيدة: مسلم.		
	وصف المظاهر الخارجية مغيب		
	حازم / مُصمّم	مظاهر نفسية	
	ميال إلى التسلّط (يتسلّط على فاينة)		

الجدول رقم ١٦: مقومات شخصية «صلح».

^١ محمد ديب: غفوة حراء، ص ١٤.

^٢ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٤.

^٣ المصدر نفسه، ص ١٤.

^٤ *Ibid.*, P٣٧, ٣٨.

^٥ المصدر نفسه، ص ٣٦.

شخصية برهان:

يضطلع «برهان» بمهمة تقديم نفسه على مدار السرد، كما تتدخل ابنته «ليل» أحيانا للقيام بهذه المهمة في بعض المقاطع.

يتعلق الأمر بمغترب مغاربي، مقيم بباريس، يُقدّم معلومات عن مهنته حينما

يقول:

«C'est mon métier, traduire. Activité qui donnerait à penser, et sur elle – même, et sur ce que l'on fait. Se luxer le poignet à force d'écrire sans être écrivain...»^١

«الترجمة هي مهنتي. نشاط يؤدي إلى التفكير، حول موضوعه،

وحول ما نفعله. يلتوي المعصم من فرط الكتابة دون أن تكون كاتباً»^٢.

متزوج من «روسيا»، التي أحبها دائماً، زواجهما لم يدم طويلاً؛ لأنها قررت قطع

هذا الرباط، وهذا ما يُعبّر عنه «برهان» في قوله:

«Nous nous somme quittés, Roussia et moi, de guerre lasse, la guerre qui se poursuit, mais en moi! Nous n'en pouvions plus, de continuer ainsi.»^٣

«لقد افترقنا، روسيا وأنا، يائسين من حربنا، الحرب المتواصلة، ولكن

بداخلي! لم نستطيع مواصلة تلك المعاشرة»^٤.

«برهان» رجل ضعيف الشخصية، متردد في اتخاذ قراراته؛ لأن «روسيا» كانت دائماً

تنوب عنه في القيام بذلك، فهي تتحكّم فيه، وفي كل شيء، ولا يجد أمامه خياراً إلا الطاعة أو الصمت.

ما يميّزه بشكل خاص في الرواية هو جهله بكل شيء، وهذا ما يؤكّده المقطع

المتكرّر في الرواية على شكل لازمة، لنقرأ:

«Mais je ne sais pas (...) Je ne sais pas.»^٥

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٥٧.

^٢ محمد ديب؛ ثلوج من رخام، ص ٦٠ بتصرّف.

^٣ *Ibid.* P ١٧١.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٩٣.

^٥ *Ibid.* P ١٠٥.

«ولكنني لا أعرف (...) لا أعرف»^١.

و

«Je n'aurais su l'évaluer»^٢.

«لم يكن بمقدوري تحديد مدتها»^٣.

تعبر ابنته «لييل» عن سلبيّة وخضوع والدها، حينما تُعلّق عليه:

«Alors comme ça, tu répètes ce que disent les autres»^٤.

«هكذا إذًا، تكرر ما يقوله الآخرون»^٥.

يحدّثنا «برهان» عن هذه السلبيّة، مؤكّداً أنّ سياسة التّجاهل التي اتبعها ناجمة في

الأصل عن خطر فقدان ابنته الذي يهدده، يقول:

«Je ne bouge pas de ma chaise longue. Moi je suis bien comme je suis»^٦.

«لا أتحرك من أريكتي، أنا مريح مثلما أنا»^٧.

على الرّغم من الاضطهاد الذي يعاني «برهان» منه إلا أنّه بقي متأكّداً من الحبّ

الذي يُكنّه لـ«لييل» ابنته الصّغيرة، قائلاً:

«Elle (Lyyil) n'ignore pas à quel degré je l'aime et comme je l'admire»^٨.

«لا تجهل إلى أيّة درجة أحبّها وكم أنا معجب بها»^٩.

كما يعبر عن هذه المشاعر من خلال استحضارة لذكريات سعيدة جمعتهما معا:

«Ayant été heureux ensemble, ensemble, ayant emmêlé nos mains, nos bouches, nos corps, ayant elle pris source en moi, et moi pris racine en elle, ce n'est pas facile, je l'admets. Ayant

^١ محمّد ديب، ثلوج من رغام، ص ١١٤.

^٢ DI3 Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٢٩.

^٣ المصدر نفسه، ص ١٤٤.

^٤ *Ibid.* P٧٢.

^٥ المصدر نفسه، ص ٧٧.

^٦ *Ibid.* P ١٥٩.

^٧ المصدر نفسه، ص ١٧٨.

^٨ *Ibid.* P ٤٦.

^٩ المصدر نفسه، ص ٤٩.

connu le goût, la chaleur, la douceur de l'autre, il semble que tout ne puisse que continuer comme avant, et rien n'est comme avant. L'amour ne vous rapproche-t-il que d'une illusion quand il vous libère de vous-même pour vous faire reconnaître cela qui possède les traits d'une Roussin ? Une illusion têtue alors, qu'on ne saurait écarter d'un retour de la main.»^١

«لقد كُنا سعيدين معا، وتشابكت أيدينا، تلاحمت شفاهنا، أجسادنا، هي أصبحت يذوبعا بداخلي، وأنا اتخذت جدورا بداخلها، أعترف بأن الأمر ليس سهلا. لقد عرف كل واحد منا طعم وحرارة ونعومة الآخر، يبدو أن كل شيء سيستمر كسابق عهده، ولا شيء كسابق عهده. ألا يقربنا الحب إلا من وهم حينما يحررنا من ذاتنا كي يعرّفنا على هذه التي تمتلك تقاسيم روسيا؟ وهم عذيد، لا نقدر على إبعاده بحركة راجعة من اليد.»^٢

مر «برهان» بحالات أزمة، وعائش الضيق والشدة نتيجة خضوعه لرغبات «روسيا» التي اعتمدت على قوانين بلدها لإبعاده عن ابنته، ما جعله يعترف:

«Et me vient la pensée qui ne devait pas manquer de venir me hanter : Si maintenant je provoquais ma mort en simulant un accident (...) Le moment.»^٣

«راودتني الفكرة التي يجب ألا تفارقني: «ماذا لو تسببت في حادث قد يؤدي إلى وفاتي، ربما كانت هذه الطريقة أضمن للالتحاق بها، أضمن لإيجادها ثانية إذها اللحظة المواتية. اللحظة المواتية فعلا، اللحظة اللحظة...»^٤

ويصل إلى درجة من اليأس جعلته يفكر في الانتحار.

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٤٨، ٤٩.

^٢ محمد ديب: ثلوج من رخام، ص ٥١.

^٣ *Ibid.* P ١٨٨.

^٤ المصدر نفسه، ص ٢٠٨ بتصريف.

مصدر المعلومات	الشخصية		
بُرهان / ليل	بُرهان		
الأصل: مغربي		مظاهر اجتماعية	مقومات الشخصية
المهنة: مترجم			
الوضعية العائلية: متزوج بامرأة شمالية وأب لطفلة			
العقيدة: مسلم			
وصف المظاهر الخارجية مغيب		مظاهر نفسية	
متردّد / مضطرب			
خاضع لتسلط روسيا			
مسلوب الإرادة			

الجدول رقم ١٧: مقومات شخصية «برهان».

ملحح الطفل / الأمير الموريسكي:

حاول محرر ويب تشرح الوضعية التي يعيشها الطفل، لكن من زاوية معينة، بتصوير قصة لقاء رجل من الجنوب، وامرأة من الشمال من جهة، وقصة الابن أو الابنة التي تجمعهما من جهة أخرى.

تمثل كل من شخصية «ليل» في رواية «نوم هؤلاء»، وشخصية «ليلي بال» في رواية «الأميرة الموريسكية» هذا الملحح بامتياز، حيث يلحظ القارئ أن الكاتب يولي عناية بالغة، ويهتم كثيرا بتصوير شخصية الطفل، مقابل عنايته بشخصيات الزوج المختلط، ليصبح حضور هذا الزوج في الواجهة الخلفية^١.

تعدّ شخصية «ليلي بال» امتدادا لشخصية «ليل» كما بينا سابقا، حيث يؤكد محرر ويب أن «لكلمة الأميرة دلالة إيحائية خاصة وأن الأمر مرتبط باطفال ملوك إسبانيا، كما تفترض الأميرة الموريسكية كل تلك الروابط الماضية، إلى جانب ثقافة حقبة أخرى»^٢. فالطفل

^١ Voir: ZAOUI Mouhamed: *La dernière interview de Dib*, in *Le Matin*, n° ٣٤١٢, ٠٨ Mai ٢٠٠٣, p. ٠٦.

^٢ *Ibid.* p. ٠٦.

أمير بطريقة أو بأخرى؛ أمير لأنه يملك فضاء يسع خيالاً خصباً، يجعله بشكل من الأشكال أميراً مالكا على مجال خياله.

يتمتع الأطفال الذين يولدون من زواج يكون فيه الأب ذا أصول مغربية بثناء خيالي، قد يكون جزائرياً، أو مغربياً، أو تونسياً، في حين تنحدر الأم من بلد شمالي، قد تكون سويدية، أو نرويجية، أو فنلندية على عكس الأطفال الذين ينتمي أبائهم إلى الأصل ذاته، وهذا الثراء الثقافي هو ثمرة تمازج في الزواج بين أصول عربية وغربية. فهو طفل ممتلك لعالم أحلام أكثر اتساعاً وامتداداً مما هو عند طفل منتم إلى بلد واحد وثقافة واحدة أكثر تجذراً ورساءً.

شخصية لييل:

استفادت شخصية الطفلة «لييل»، دون باقي شخصيات «ثلاثية الشمال» الرئيسة من معالجة سردية خاصة، فهي ثمرة زواج مختلط بين امرأة شمالية ورجل مغربي:
«*Voyons. Pour moitié du côté de Roussia (...) Et pour moitié de mon côté.*»^١

«نصفها الأول من روسيا (...) ونصفها الثاني مني أنا.»^٢

يُفصح «برهان» / السارد عن سن الصغيرة أثناء حديثه عن الكيفية التي تودعه بها يومياً أثناء زهابها إلى الحضانة، لنقرأ:
«*Tournée vers moi, de l'autre main, elle me fait des signes d'adieu. Du haut de ses trois ans seulement.*»^٣

«التفتت نحوي وودعتني باليد الثانية. من فوق سنواتها الثلاث فقط.»^٤

يُعبّر «برهان» عن تعلّقة بابنته، وحبّه الجنوني الذي لا تحدّه حدود، من خلال نسيج المقطع الآتي:

«*Ah non, je ne l'aurais pas aimée moins brune, avec une tignasse moins noire dans ce pays de têtes blondes à n'en plus pouvoir.*»

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٤٧.

^٢ محمد ديب، *ثلوج من رخام*. ص ٥٠.

^٣ *Ibid.* P ٥٢.

^٤ المصدر نفسه. ص ٥٥.

Et ses yeux d'ambre, non plus, je ne les aurais pas aimés moins chauds, moins brillants parmi tous les pétales de ciel délavé, les seuls yeux que vous rencontrez ici. Ni d'ailleurs je n'aurais voulu sa beauté moins éclatante.^١

«لا، لم أكن لأحبّها لو كانت أقلّ سُمرة، وبشعر أقلّ سوادًا في هذا البلد الملليء بالرؤوس الشقراء إلى حدّ النخمة. وعيناها العنبريتان كذلك لم أكن لأحبّهما لو كانتا أقلّ حرارة، أقلّ ملعائًا بين جميع أوراق الأزهار في السّماء الشاحبة، العيون الوحيدة التي يُمكن لقاؤها هنا. كما لم أكن أريد لها جمالا أقلّ سطوعا ممّا هو عليه»^٢.

يلاحظ المتلقي أن الحقل الدلالي الذي يجمع العبارات: (brune)، و (tignasse ...)، و (yeux d'ambre)، و (chauds)، و (noire)، و (têtes blondes)، و (pétales de ciel délavé) المحيلة على مظاهر الأشخاص الذين ينحدرون من بلدان شمالية.

وهذا ما يؤكده التساؤل الذي يطرحه «برهان» أثناء مناجاته لابنته:

«Que faisons – nous dans ce septentrion invraisemblable, fille ? Méditerranéens toi et moi nous sommes, du pays du jasmin et de l'oranger. Resterons – nous d'éternels exilés ?»^٣

«ماذا نفعل بنيّتي داخل هذا الشّمال اللامعقول؟ نحن من حوض المتوسّط، أنت وأنا، من بلد الياسمين والبرتقال. هل سنبقى منفيين أبديين؟»^٤.

يحاول تأكيد انتمائها إليه، مشيرًا إلى حقّه فيها. (حقوقه الأبويّة)

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٢.

^٢ محمّد ديب: *ثلوج من رخام*. ص ١٠.

^٣ *Ibid.* P ١٤٣، ١٤٤.

^٤ المصدر نفسه. ص ١٢٧.

يُفصّل «برهان» في تقديم ملامح «لييل» معتمداً في وصف ملامحها الخارجية على

عدد من المقاطع، امتتابة على مدار صفحات الرواية كآآي:

«*Ses cadennettes ballent contre ses oreilles. Elle a les cheveux assez longs désormais pour permettre qu'on lui fasse des tresses. Ce n'est pas facile : ils vous glissent entre les doigts à cause de leur finesse ; de l'eau.*»^١

«وكانت ضفائر شعرها تتراقص قرب أذنيها. الآن تملك شعرا طويلا

يسمح بإقامة ضفائر لها. ليس الأمر سهلاً؛ يزلج الشعر بين الأصابع

بسبب نعومته؛ كما أمياه»^٢.

وقوله:

«*Elle renverse, sous sa masse de cheveux noirs, la tête en arrière.*»^٣

«مالت برأسها ذي كتلة الشعر الأسود الكثيف إلى الوراء»^٤.

يصف برهان ضحكة «لييل» حينما يعقد مقارنة بينها وبين أمه:

«*Ces rires. Les mêmes. Chez Lyyf et chez celle qui se meurt là – bas dans son pays.*»^٥

«هذه الضحكات. نفسها. عند لييل وعند تلك التي تحتضر هناك في بلدة،

الضحكات نفسها»^٦.

كما أولى السارد عناية وتركيزاً على نظرة وعيني الصغيرة:

«*Elle les lui arrache de la main, les yeux d'un oiseau de proie soudain, ou quelque chose de semblable, puis d'une fillette.*»^٧

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٤.

^٢ محمد ديب، ثلوج من رخام، ص ١٣.

^٣ *Ibid.* P ١٦.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٥.

^٥ *Ibid.* P ١١٤.

^٦ المصدر نفسه، ص ١٢٧.

^٧ *Ibid.* P ١٥.

«خطفتها من يده، فأدّقت عيناها الشّببهمتان بعيون الطيور الكاسرة،
أو شيءٍ مثيل لها، ثمّ استرجعت عينيها البريّدتين».^١

و

«*Deux yeux qui, de loin, noirs comme ils sont, prennent un éclat
minérale*».^٢

«عينان تبدوان من بعيد بلمعانهما المعدني، خاصة بسوادهما
السّاطع».^٣

و

«*Elle me regarde dormir tandis que ses yeux sourient noir,
sourient brillant*».^٤

«فيما ابتسمت عيناها السّوداوان، ابتسامة متلألئة».^٥
بعد أن يُفصل السّارد الحديث عن ملامح «لييل» الجسميّة، ينتقل إلى الحديث
عن طباعها وعاداتها، فمن عاداتها:

«*Elle est tous les jours la première réveillés*».^٦

«إنّها أوّل من يستيقظ كلّ يوم».^٧

كما أنّ العادة المرسخة في المنزل هي:

«*Ne voir en Lyyf qu'une forte tête est une habitude (...)* Il ne
faut surtout pas la laisser faire. Faire quoi ? Le diable sait. En
faire à sa tête».^٨

«أن لا نرى في لييل إلا رأساً خشنا. لا يجب بالأخص أن نتركها تفعل.

تفعل ماذا؟ الشّيطان وحدة العارف. تفعل مثلما يقول لها رأسها».^٩

لينتقل بعدها مباشرة للحديث عن طبع «لييل» الحرون متسائلاً عن منشئه:

^١ محمد ديب، ثلوح من رغام، ص ١٣.

^٢ *DI3 Mohammed: Neiges de marbre*. P ٢٥.

^٣ المصدر نفسه، ص ٢٥.

^٤ *Ibid*. P ١٤٦.

^٥ المصدر نفسه، ص ١٦٣.

^٦ *Ibid*. P ١٠٥.

^٧ المصدر نفسه، ص ١٧٧ بتصرّف.

^٨ *Ibid*. P ٤٦، ٤٧.

^٩ المصدر نفسه، ص ٤٩.

«Où Lyyll est allée chercher son caractère ? Chez ses aïeux tartares.»^١

«أين ذهبت ليليل لتجلب هذا الطبع الحرون؟ عند أجدادها التتار
طبعاً.»^٢

فهي كثيرة الحركة، يصف حركات وتصرفات «ليليل»:
«Chacun de ses mouvements le proclame, Lyyll marche, preuve
vivante de sa propre élégance, (...) peut – on voir rien de plus
beau.»^٣

«يظهر هذا في كلّ حركة من حركاتها، تمشي ليليل، كدليل حيّ
لأناقتها الخاصّة (...) هل يُمكن أن نرى أجمل من هذا.»^٤

كما أنّ ذكاءها لافت للانتباه، ويظهر ذلك حينما:
«(Je dois noter ici sa compréhension de plus en plus poussée de
ma langue, sa rapidité à l'assimiler ; c'est pour moi une source
renouvelée d'étonnement ; une langue qui lui est si étrangère,
c'en est presque effrayant).»^٥

«(يجب أن أسجّل هنا فهمها الملتنامي للغتي، وسرعتها في
استيعابها؛ إنّه بالنسبة إليّ مصدر متجدّد للاندهاش؛ لغة أجنبية
بالنسبة إليها، شيء مذهل تقريباً).»^٦

فهمها السريع والملتنامي للغة والدها، جعله يُدرك من خلال تعاملها معه أنّها أكبر
بكثير من سذّها، يتساءل:

«Que savons-nous des enfants ? À son âge, déjà Lyyll me semble
adulte, sur un plan différent du nôtre certes, mais une étrange
adulte venue d'un monde qui n'a rien à voir avec celui – ci et
surtout rien à lui envier.»^٧

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٣٧.

^٢ محمّد ديب، ثلوج من رخام، ص ٥٠.

^٣ *Ibid.* P ١٣٥، ١٣٦.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٥١، ١٥٢.

^٥ *Ibid.* P ٨٦، ٨٧.

^٦ المصدر نفسه، ص ٩٣.

^٧ *Ibid.* P ٥٥.

«ماذا نعرف عن الأطفال؟ في سنّها، يبدو لي، أنّ ليليل راشدة، على مستوى مختلف عنّا، ولكنّه رُشد غريب أت من كون لا علاقة له بكوننا ولا يقلّ عنه بايّ حال من الأحوال»^١.

فإدراكها ووعيتها بكلّ ما يدور حولها، الشّقاق الحاصل بين والديها، مكوث والدها لفترة قصيرة، ثمّ رحيله مضطراً، جعلها تنضج قبل أوانها.

مصدر المعلومات	الشخصية		
برهان	ليليل		
الأصل: نصفها الأوّل مغاربي / نصفها الآخر روسي.		مظاهر	مقومات الشخصية
السن: ٠٣ سنوات.			
شعر أسود طويل ناعم.		مظاهر خارجية	
عينان سوداوان.			
نشيطه، وكثيرة الحركة.			
قويّة الشخصية.		مظاهر نفسية	
عزيدة ذات طبع حرون.			
واعية ومدركة لكلّ ما يدور حولها.			

الجدول رقم ١٦: مقومات شخصية «ليليل».

انطلاقاً من تحديد مقومات شخصيات «ثلاثية الشمال» الرئيسة، وبلاستناد إلى نتائج الجداول المدوّنة أعلاه يبدو جلياً أنّ أوجه الاختلاف بينها أقلّ أهميّة — من حيث الدلالة — مقارنة بأوجه التشابه؛ لكونها تتمحور حول التعارض القائم بين ثنائيّة «الضعف/ اللضعف»، وهذا ما يذبّه القارئ إلى التّشظّي الذي تعاني منه هذه الشخصيات، فهي منشطرة بين هاجس البحث الذي يُسيطر عليها من جهة، وهاجس الازدواج من جهة أخرى. فبالعودة إلى جدولي المقارنة رقم ١١ و ١٢ المحددين لمقومات شخصيتي «فاينة» و«روسيا» يظهر أنّ هاتين الشخصيتين متشابهتان إلى حدّ كبير من الناحية الاجتماعيّة

^١ محمد ديب: تلوح من رغام، ص ٥٨.

(الأصل والاهنة)، والنّاحية الفيزيولوجيّة، لكن في المقابل هما مختلفتان إلى حدّ التناقض من النّاحية الدّفسية، ففي الوقت الذي تبدو فيه «ناينة» ضعيفة، ومتردّدة، ومسلوبة الإرادة، تظهر «روسيا» قويّة، ومسيطرّة، وواثقة من نفسها، وغير مبالية.

وهنا يدرك القارئ أنّ «ناينة» و«روسيا» ليستا إلاّ وجهين متكاملين ومتناقضين في الآن ذاته لامرأة تعاني ازدواجا في الشّخصيّة؛ حيث تُبرز «ناينة» الوجه الممثل لجانب الضّعف والانهيار، وعلى العكس تماما تعبّر «روسيا» عن الوجه الآخر الممثل لجانب القوّة والتسلّط، حيث تظهر «روسيا» في رواية «ثلوج من رخام» وهي تتحوّل إلى تمثال:
«*Les yeux hantés d'une statue. Détachée, étrangère, une statue, si elle n'est pas un fantôme.*»^١

«العيون يسكنها تمثال. تمثال غريب، مذفصل، إن لم يكن شبهاً»^٢.

كما يلحظ القارئ أنّ «ناينة» أيضا كانت في أوقات هي هذا التمثال، الرّخام الذي

يُمثّل «روسيا»:

«*Ça fait un peu mal, Solhi, de se voir transformée en statue.*»^٣

«حولتني إلى تمثال يا صلح، أ ليس شيئا يوجع القلب»^٤.

ففي الوقت الذي مرّت فيه «ناينة» باضطراب نفسيّ قادها إلى مشارف الجنون حسب

ما يُصوّر «صلح» في المقطع الآتي:

«*La déraison ça été son recours. Elle ne cesse de se prendre dans les filets de sa propre duplicité, depuis que je le connais.*»^٥

«التصرّف اللاعقلاني، هذا هو ديدنها. منذ أن عرفتها، لم تتوقّف عن

الوقوع في شبك ريانها»^٦.

مرّت «روسيا» — على الرّغم من مظهر القوّة الذي تتمتع به — أيضا بلحظات من

التأزم الدّفسيّ، يُحدّثنا «برهان» عن حالتها هذه قائلا:

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٢١٢.

^٢ محمّد ديب، ثلوج من رخام. ص ٢٣٦.

^٣ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٠٨.

^٤ محمّد ديب، غفوة مراد. ص ١٠٣.

^٥ *Ibid.* P ١٢٤.

^٦ المصدر نفسه. ص ١١٦.

«*Roussia, au lit, se plaint. Elle pleure, elle crie, elle menace de partir, de quitter la maison là, au milieu de la nuit (...)* Elle menace de se suicider.»^١

«تتوجّع روسيا في سريرها. تبكي وتصرخ، تهدّد بالذهاب، بمغادرة

المنزل، هنا في هزيع الليل (...) هددت بالانتحار.»^٢

نستنتج أنّ «فاينة» هي «روسيا» حينما تفقد سيطرتها على الأشياء من حولها؛ أي في الأوقات التي تكون ضعيفة فيها.

من هنا يكشف «برهان» عن أسرار الازدواج الذي تعاني من «روسيا» في قوله:

«*Il a une Roussia de la nuit, avec ses fureurs, son désespoir, sa folie, et cette Roussia du jour. Aucune ne peut être l'autre.*»^٣

«توجد روسيا الليل، بصخبها وياسها وجنونها، وروسيا النهار التي

أراها أمامي. لا يمكن لواحدة من الاثنتين أن تكون الأخرى. ربّما

ليست هذه ولا تلك.»^٤

يستحضر «صُلح» من جهته صورتَي القناع والمرأة اللتين تعودان بشكل متواتر،

حينما يتحدّث عن «فاينة»:

«*Ce masque de Neige, aux yeux béant, elle le porte aujourd'hui.*»^٥

«إنّها تحمله اليوم، في مريكور، على سطح بشرتها، هذا القناع

الثلجيّ، ذا العينين المغمضتين والشمّ المظنجر.»^٦

وقوله:

«*Un sourire collait au masque, plus horrible qu'une absence de sourire.*»^٧

«التصقت ابتسامة بالقناع، أبشع من غياب الابتسامة.»^٨

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٠٤.

^٢ محمّد ديب: ثلوج من رخام. ص ١١٤.

^٣ *Ibid.* P ٦٦.

^٤ المصدر نفسه. ص ٧٠.

^٥ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٤٢.

^٦ محمّد ديب: غفوة مرآة. ص ٢٣٦.

^٧ *Ibid.* P ١٤١.

^٨ المصدر نفسه. ص ١٣٣.

وفي وصفه:

«*Le visage (de Roussia), un masque de craie.*»^١

«كان وجهها قناع طباشور»^٢.

ألا تكون «فاينة» و«روسيا» نصفين لذات واحدة؟ الأولى تظهر في النهار، في حين تتراعى الأخرى في الليل، تماما مثل تعاقب الليل والنهار اللذين يتحدث عنهما نصّ الرواية في تناصه مع القرآن الكريم، هاتان العلامتان اللتان شغلنا بال «برهان»:

«*Qu'est-il arrivé à cette part du monde ; à ses jours, à ses nuits ? Serait-elle tombée dans un entre-deux où chaque composante du temps ne sait dire que son contraire ?*»^٣

«ماذا حدث لهذا الجزء من العالم، لأيامه، لليلاليه؟ هل وقع في منزلة بين المنزلتين حيث لا يعرف كل جزء من الزمان إلا التعبير عن ضده؟»^٤.

هل تعرف «فاينة» و«روسيا» أمصير نفسه المحكوم على هذين العنصرين الزمانيين، وهو عدم القدرة على التواجد والظهور في الوقت ذاته، فحينما يكون الأول حاضرا، يغيب الآخر حتما، أي عندما تعي الأولى وجود الأخرى، تُصاب بإحباط نفسي يقودها إلى جنون حتمي. وهذا ما تؤكد شخصيّة والدّة «لييلي بال»* في رواية «الأميرة (الدوريسكيّة) التي تعدّ امتدادا لشخصيتي «فاينة» و«روسيا».

تعني «فاينة» خطورة هذا الازدواج الذي تعاني منه، وتخشاها، لكن لا يمكنها بآية حال تجنّبه، فهي تتحوّل دون هوادة على حدّ قول «صلع»:

«*Faïna sourit ; elle sourit comme pour me révéler sa métamorphose.*»^٥

«تبتسم فاينة؛ تبتسم لي كما لو أنّها تظهر لي تحوّلها»^٦.

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٤١.

^٢ محمد ديب، غفوة مرارة، ص ١٣٣.

^٣ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٠٠.

^٤ محمد ديب، تلويح من رخام، ص ١٠٩.

* ينظر، محمد ديب، غريبة الثلج والرمال، ص ٨٩، ٩٠ و١٠٢ و١١٢٤.

^٥ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٢١٠.

^٦ محمد ديب، غفوة مرارة، ص ١٩٨.

يُظهر صلح حيرته وارتبائه تجاه هذا التحوّل «فاينة» المتعدّد الذي يشهده قائلاً:
«Je serai encagé dans mon impuissance à énoncer combien il ya de Faïna.»^١

«أتساءل بداخلي كم توجد من فاينة؟»^٢

تمرّ «فاينة» بتحوّلات كثيرة ومتعدّدة حتّى تصير ذئبة:
«Louve je suis à la recherche de Solh- loup.»^٣

«أنا الذئبة، أبحث عن صلح الذئب.»^٤

ثمّ تُصبح أيقونة:

«Ce n'est ni la Faïna d'avant, que je vois en face de moi, ni non plus la Faïna de ces derniers jours. Je pense «Une Icône»»^٥

ليست فاينة السابقة التي أراها أمامي، ولا فاينة الأيام الأخيرة كذلك.

فكرت: «أيقونة»^٦.

لتظهر بصورة مريم العذراء نفسها:

«Faïna faite à l'image de la vierge russe (...) rejoint dans passé et son origine la vierge de l'Icône.»^٧

تلتحق فاينة، المشكّلة على صورة العذراء الروسيّة (...) بماضيها

وأصلها «عذراء أيقونة»^٨.

لتصير مجدّداً مرّة أخرى ذئبة:

«Le loup qui s'est emparé de toi, c'est lui ! Et il est là-bas hantant les mêmes terres que toi.»^٩

«ذلك الذئب الذي استولى عليك! ويوجد هناك، يسكن الأراضي

نفسها التي تسكنينها.»^{١٠}

^١ DI3 Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١١٦.

^٢ محمّد ديب، غفوة مرّة. ص ١٢٣.

^٣ *Ibid.* P ١٠٦.

^٤ المصدر نفسه. ص ١٠١.

^٥ *Ibid.* P ٢١١.

^٦ المصدر نفسه. ص ١٩٩.

^٧ *Ibid.* P ٢١١.

^٨ المصدر نفسه. ص ١٩٩.

^٩ *Ibid.* P ٢٢٢.

^{١٠} المصدر نفسه. ص ٢٠٩.

لكن الصورة الغالبة والمتصدرة لباقي الصور هي صورة المرأة/ الذئبة، والتي تعود إلى الأسطورة الاسكندنافية القديمة التي تُوحّد بين المرأة والذئب.*

ظهرت شخصية «فاينة» على مدار رواية «نوم حذاء» وهي في حالة بحث عن شيء معين، وكان كونها زوجة وأمًا لم يعد يكفيها، ما جعلها تسعى لأن تتعرّف على الجانب الأنثوي لها كامرأة، فهي في حالة بحث عن حب.

لم يقتصر ازدواج شخصية «فاينة» على الوجوه التي حدّدت سابقاً؛ حيث نجدها تخضع لازدواج آخر ذي طبيعة مغايرة، أين يكون وجهها الشخصية من جنسين مختلفين. يتجسّد هذا النوع من الازدواج مع شخصية «صلع» التي تمرّ بتحوّلات عدّة لتوجد

حيث توجد «فاينة»، حتى تصل إلى حدّ التماهي معها، فيصبح توأمها، أو يصبح هي:

«Nous étions plus que ça : des jumeaux, l'un le miroir de l'autre, l'image de l'autre, l'image dans le miroir. Et nous changions de côté selon notre bon plaisir.»¹

«كنا أكثر من ذلك: توأمان، الواحد مرآة الآخر، صورة في المرأة. وكنا

نغيّر المكان حسب رغبتنا.»²

يتضح من خلال هذا المقطع الذي يتحدّث عن التماهي المتعدّد أنّ «صلع» هو وجه

آخر من أوجه «فاينة» المتعدّدة؛ أي إنّه زوج آخر لها، وهذا ما يُثبتته مذاجياً نفسه:

«Aller toi jusqu'à être moi et, en sens inverse, moi jusqu'à être toi. Tu t'es reconnue, alors, et je me suis reconnu. Qui était l'autre n'avait plus de sens puisqu'il était l'un, et il était l'autre.»³

«هكذا مشيت، أنتِ إلى أن صرت أنا، وفي الاتجاه المعاكس، مشيتُ

أنا لأصير أنتِ. حينئذٍ تعرّفتِ على نفسك، وتعرّفتُ أنا على نفسي.

ليس مهماً من كان الآخر لأنّه كان الواحد وكان الثاني معاً.»⁴

يتأرجح ازدواج «فاينة» و«صلع» بين وجهين متكاملين، لكّدهما متناقضان في الوقت

ذاته؛ أي إنّه يحيل على الانقسام الأبديّ الذي يجمع بين المرأة والرجل.

* يُنظر تفاصيل الأسطورة في عنصر التناص الأدبي بين «نوم حذاء» و«خطيبة اللرب»، المبحث الثاني من الفصل الثاني.

¹ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P 190.

² محمد ديب، غفوة حذاء، ص 184.

³ *Ibid.* P 190.

⁴ المصدر نفسه، ص 184، 185.

فيما يخصّ دراسة ازدواجيّة شخصيّات المغتربين الملتقّفين الآخرين، تأخذ الأمور بُعداً آخر، حيث يبدو أنّ شخصيّتي «برهان» و«صلح» تعانيان ازدواجاً مستقلاً، لكن هذا لا ينفى وجود تقاطعات متشابكة تجمع هذه الشخصيّات حسب ما هو موضّح في الجداول: ١٣، ١٤، ١٥.

يظهر جلياً — في الصّفحات الأولى من رواية «ثلوج من رخام» — أنّ شخصيّة «برهان» الباحثة عن أرض انتماء، هي أيضاً متأثرة بمظهر الازدواج، فعلى الرّغم من اضطلاع هذه الشخصيّة بمهمّة سرد القسم الأكبر من الأحداث الروائيّة، «برهان» دون شكّ غير قادر على أن يُثبت ذاته بذاته، ويبدو هذا بوضوح حينما يتولّى مهمّة تقديم نفسه، لنقرأ:
«L'individu qui dit, Je. Lui, c'est moi. Je le suis autant qu'un autre».^١

«الفرد الذي يقول، أنا. هو، إنّه أنا. أكوئه مثل غيري».^٢

يستخدم «برهان» مجازات متكرّرة مثل: «L'individu qui dit, Je»، و«Celui qui dit Je... وغيرها، حتى يُقدّم نفسه.

يواصل «برهان» طوال السرد عمليّة البحث عن ذاته من خلال سعيه لإيجاد أرض ينتمي إليها، وترضى باحتضانه حينما يُفكّر متساؤلاً:
«Et l'amour d'une femme ? Ne vous donne-t-il pas des droits ? Ne nous offre-t-il pas cette place que vous cherchez ? La force de l'amour».^٣

«وحبّ امرأة؟ ألا يمنحك حقوقاً؟ ألا يمنحك هذه الملكة التي تبحث عنها؟ قوّة الحب».^٤

ليكتشف بعدها أنّ:

«L'amour ne rime qu'un temps avec toujours».^٥

«الحبّ لا ينسجم مع الدوام إلّا لفترة محدودة».^٦

تتأكد قلة حيلة «برهان» أمام تسلّط «روسيا» عليه جلياً من خلال الملقطع الآتي:

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١١.

^٢ محمّد ديب: *ثلوج من رخام*. ص ٩.

^٣ *Ibid.* P ١٦٦.

^٤ المصدر نفسه. ص ١٨٧.

^٥ *Ibid.* P ١٦٨.

^٦ المصدر نفسه. ص ١٨٧.

«Et mon nom, Borhian, mon nom aussi, elle l'a abrégé en Borh pour son usage personnel.»^١

«اسمي أنا بُرهان، اسمي أيضا اختزلته إلى بُره لاستعمالها الشخصي.»^٢

يظهر ضعف «بُرهان» اتجاه «روسيا» بوضوح حينما يغدو أداة تستخدمها لاستعمالها الخاص، وهذا ما يتوافق مع ما تمّ رصده من مظاهر الشخصية الدفسيّة في الجدول رقم ١٥.

أمّا ازدواج شخصيّة «بُرهان» فيبرز حينما يستدعي صورة القناع في كلّ مرّة يقارن فيها بين مهنته، وهي الترجمة ومهنة الكاتب:

«Nous affectionnons, nous traducteurs, avancer derrière un masque emprunté et qui est pour nous l'autre écrivain, toujours un «étranger. Et afin que l'équivoque, ou la confusion, soit totale, excitante, nous nous imposons de changer sans cesse de masque (...) Sorcellerie, imposture, machiavélisme du double : au choix.»^٣

«نفضّل، نحن المترجمون، التقدّم خلف قناع مُستعار والذي يكون بالنسبة إلينا الكاتب الآخر، دائماً ذلك الأجنبيّ. وكبي يكون الالتباس، أو الغموض، شاملاً، مهيجاً، نفرض على أنفسنا تغيير القناع بشكل مستمر (...) سحر، غشّ، خداع الازدواج؛ عليك بالاختيار.»^٤

وفي قوله عن المترجم:

«Il a fondu sa voix, sous le masque de plomb déjà porté, sur lequel s'est ajouté un autre masque. De plomb aussi.»^٥

«لقد ذاب في صوته، تحت قناع الرصاص الذي سبق أن لبسه، والذي أضيف إليه قناعاً آخر. من الرصاص أيضاً.»^٦

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٢٨.

^٢ محمد ديب، ثلوع من رغام، ص ٣٠.

^٣ *Ibid.* P ٥٧، ٥٨.

^٤ المصدر نفسه، ص ٦٠، ٦١ بتصرّف.

^٥ *Ibid.* P ٢١٦.

^٦ المصدر نفسه، ص ٢٤٠ بتصرّف.

تمكّن الكاتب من خلال شخصيّة «بُرهان» من التعبير عن حقيقة الغربة التي يُعاشها كلّ مترجم، فالمتّرجم عندما يتصدّى لترجمة نصّ كاتب ما، فإنّه يقوم بإعادة كتابته من جديد، ويجد نفسه مضطراً لإعادة بعث سياق الكتابة الأصليّ، لكن هل ينجح حقيقة في ذلك؟ الإجابة عن هذا السّؤال لا يمكن أن تكون قطعيّة؛ لأنّ ترجمة نصّ معيّن هي بشكل من الأشكال إعادة صياغة له.

أمّا شخصيّة «عاير» فقد برزت في رواية «سطوح أرسول» كذات محرومة من إمكانيّة الفعل؛ لأنّ القدرة على الفعل حكر على الآخر الذي تجاهل تقاريره، لنقرأ:
«Pourtant j'ai demandé le mien. Ayant expédié tous les rapports possibles sur tous les sujets dignes d'intérêt, j'ai demandé le mien (...) je souhaite aussi revoir Orsol.»^١

«مع أنّني طلبت إعادتي إلى البلد. بعد أن بعثت إليهم جميع التقارير الممكنة حول جميع الموضوعات ذات الأهميّة، طلبت حقّي في العودة (...) كما أرغب في رؤية أرسول.»^٢

فحينما أدرك «عاير» أنّ مصيره معلّق بيد السّلطة المركزيّة التي أرسلته إلى «جارجر» في مهمة غير رسميّة، تأكّد أنّه مقحّمٌ في عملية بحث مفروضة عليه، فأختار أن يسلك طريق التمرد، من خلال محاولاته المستمرة للخروج من الفندق، للتعرّف على العالم المحيط به في مدينة «جارجر» الغريبة محاولاً في كلّ مرّة الكشف عن حقيقة الغموض الذي يلفّ الحفرة التي تعجّ بـ:

«[des] créatures chevauchant chacune un rocher, créatures semblables à des tortues marines ou, mieux que ça, à des crabes géants.»^٣

«المخلوقات الممتطية لكل منها ضخرة، مخلوقات شبيهة بسلاحف بحرية، بل أفضل من هذا، بسراطين عملاقة.»^٤

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ٨٥.

^٢ محمّد ديب: *سطوح أرسول*. ص ٨٥.

^٣ *Ibid.* P ٢٨.

^٤ المصدر نفسه. ص ٢٧.

يُدرِك قارئَ كتاباتِ محمّدِ ويب أنّ شخصيّة «عاير» امتداد لشخصيّة «إسماعيل» في رواية «هابيل»؛ لأنّ كليهما في حالة هجرة، فـ «هابيل» مُبعد من طرف أخيه، و«عاير» مبعوث في مهمة غير رسمية.

كما أنّ النساء اللّاتي تقابلن كل واحد منهما (عاير وإسماعيل) مصيرهن الاختفاء في حوادث غامضة، فـ «لييل» تبتعد في ظروف غامضة تاركة حبيبها بعد تعارف قصير في حالة من الحزن والتساؤل، أمّا «لييلي» فينتهي بها الأمر في مشفى الملجانين؛ أين يقرّر «هابيل» الالتحاق بها، والبقاء بقربها.

في حين تطلّ شخصيّة الطفلة «لييل» من خلال سمت معين ممثّل في كونها «شخصيّة لا متميّة»؛ لأنّها تعكس فضاءي الشّمال والجنوب معاً، لذا نجدها تعبر باستمرار عن قلقها وارتباكها وشعورها بأنّها في حاجة إلى أن تنتمي إلى مكان محدّد بعد أن أدركت أيضاً أنّه لا يمكن أن نكون في مكانين مختلفين في الوقت ذاته.^١

وبحكم سنّ «لييل» التي لم يتجاوز عمرها ثلاث سنوات، فإنّه من الطّبيعيّ:

«*Qu'elle vive on communion de corps et d'âme avec Roussia.*»^٢

«أن تعيش في وئام جسديّ وروحيّ مع روسيا».^٣

ويتربّب عن هذا الوضع أنّها تجهل كلّ ما يخصّ والدها من أعياد، وأكلات، ولغة...؛ لأنّها أشياء أجنبيّة وممنوعة عندها، فهي لا تعرف إلاّ بلد أمّها الذي وُلدت وتعيش فيه؛ حيث يدفعها الإحساس بعدم الانتماء الّذاتج عن غياب والدها المستمرّ إثر تنقله الدائم بين الشّمال والجنوب إلى البحث عن الأبوة الضائعة، التي تصفها قائلة:

«*Un papa est fait pour être loin et pour que sa fille pense à lui.*»^٤

«يوجد الأب ليكون بعيداً ولكي تفكّر فيه ابنته الصّغيرة».^٥

وهذا ما يؤكّده كلام «لييلي بال» في رواية «الأميرة الموريسكية»:

^١ Voir : DIB Mohammed: *L'infante maure*. P ٢٨.

^٢ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٥٠.

^٣ المصدر نفسه. ص ١٦٩.

^٤ Ibid. P ٤٢.

^٥ المصدر نفسه. ص ٤٥.

«Une petite fille, c'est fait pour penser à son papa. Lui, il va, il vient. Et elle, ici elle reste pour penser à lui.»^١

«إنما خلقت الطفلة الصغيرة لتفكر في أبيها. أما هو فيذهب ويجيء.»

وهي هنا، تبقى لتفكر فيه»^٢.

تعدّ شخصية «لييلي بال» امتداداً لشخصية «لييل»، لأنها تؤدي دوراً رئيساً ومركزياً في الرواية التي تضطلع بمهمة سرد أحداثها، وهي عاملة بتفاصيل السرد، والتي تعبر من خلالها بشكل أكثر وضوحاً عن هاجس البحث الذي يسيطر على هذه الطفلة المتشظية بين بلد أمها الذي تعيش فيه، وبلد والدها الذي تسافر إليه باستمرار في رحلات خيالية تغذيها حكايات والدها عن الجنوب، والصحراء الواسعة، فرحلة بحث «لييل» تنطلق من البحث عن الأبوة، لتصل إلى البحث عن الانتماء.

تحوّل شخصية الطفلة باستمرار، فهي: «نيفرتيتي»، و«لييل - القطة»، و«لييل - سيرة المنزل»، و«لييل - الفارة»...

ويتواصل تحوّل «لييل» حينما يمنحها والدها جناحي طائر، وهذا ما يوضحه قسم «نورس، يا نورس»، الذي يُستهل بمناداة السارد للطفلة بـ: «Néfertiti-L.yyl»^٣

«نيفرتيتي - لييل»^٤.

يحيل استدعاء طائر «النورس» على قسم «تقول لييل وهنزل»، الذي تولّت الصغيرة مهمة سرد أحداثه؛ حيث نقرأ:

«Oh ! Que j'aimerais être un ! Une mouette. Je serais libre. Je m'envolerais loin, je verrais des pays avec leurs gens (...) Si quelqu'un cherche à me faire du mal, un coup d'ail, et vole, mouette ! D'en haut, je rirais comme font les mouettes. (..) Des fois, papa m'appelle Néfertiti, ça doit vouloir dire mouette dans sa langue. Papa et moi, nous parlons chacun notre langue.»^٥

^١ DIB Mohammed: *L'infante maure*. P ١٤٥.

^٢ محمد ديب، غريبة الثلج والرمال. ص ١٤٥.

^٣ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٢٠١.

^٤ محمد ديب، ثلوج من رخام. ص ٢٢٥.

^٥ Ibid. P ٣٦, ٣٧.

«آه! كم أريد أن أكون طائراً! نورس. ساكون حرّة. ساطير بعيدا، سارى بلدانا بناسها (...) إذا حاول أحد أن يضرّ بي، ضربة جناح واحدة، وها هي النورس تحلّق في العلا. ساقهقه من الأعلى كما تفعل النورس (...) أحيانا يناديني أبي نيفرتيتي، ربّما تعني النورس في لغته. بابا وأنا، يتكلّم كلّ واحد لغته».^١

يُبرز تفسير «ليل» لمعنى اسم «نيفرتيتي» بـ «النورس» مدى التوافق الفكريّ الحاصل بين الأب وابنته بالرغم من الاختلاف اللغوي بينهما؛ لأنّ الطّفل «يفهم العالم بطريقته الخاصّة، فهو يقوم باختزال النّمودج الدّلالي للغة الطّبيعيّة والتي هي لغة الكبار من أجل أن يترجم بلغته الخاصّة نصوص الخارج»،^٢ فـ «النورس» بالنّسبة لكليهما رمز للحرية، لنقرأ: «*tu n'appartiens pas plus à ta mère qu'à moi. Tu n'appartiens à personne, sauf à toi.*»^٣

«لا تنتمين إلى أمك بقدر ما تنتمين إليّ. لا تنتمين إلى أحد، سوى لنفسك».^٤

فبالنسبة لـ «ليل» تتعلّق المسألة برغبتها في فرض استقلالها، أن لا تكون إلّا بالقرب من والدها، الذي تُحرم منه باستمرار، وهذا ما يجعلها تسعى على الدّوام لأن تكون كتلة من الحرية.

أبرزت ظاهرة ازدواج التي تعاني منها شخصيّات «ثلاثية الشّمال» الرّئيسة موضوعة المرأة، وهذا ما يتّضح من خلال مناجاة «صلح» لـ «فاينة» من جهة: «*Nous étions plus que ça: des jumeaux, l'un le miroir de l'autre, l'image dans le miroir.*»^٥

«كنا أكثر من ذلك؛ توأمين، الواحد مرآة الآخر، صورة في المرآة».^٦

وعتاب «برهان» لـ «روسيا» من جهة أخرى:

^١ محمّد ديب؛ ثلوج من رخام، ص ٣٩، ٤٠.

^٢ لوئيس بن علي؛ الفضاء السّروي في الرواية الجرائريّة - رواية الأُميرة الموريسكيّة لعمرو وب نمرؤجا - ص ٤٧.

^٣ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٢٠١.

^٤ محمّد ديب؛ مصرر سابق. ص ٢٢٥.

^٥ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٩٥.

^٦ محمّد ديب؛ خفوة حرّاء. ص ١٨٤ يتصرّف.

«Je me vois dans tes miroirs.»^١

«أرى نفسي في مراياك»^٢.

انطلاقاً من دخول الشخصية المتشظية في لعبة المرآة يتضح أن الآخر يأخذ بعداً حاسماً في تشكيل الأنا وتأسيسها؛ لأنها «حين ترى صوراً في المرآة فإنها لا تزال تستبدل صورة الآخر هذه بنوع من الأنا، لكنها تدريجياً تُدرك أن الصورة محض صورة خارجية بالنسبة للذات»^٣ وهذا ما يُشخص قلق الذات في مواجهة ذاتها، مولدة الشك في هوية هذه الذات؛ لأنها تكتشف وجه الآخر ينعكس في المرآة التي تنظر إليها بدل أن تكتشف نفسها، وهذا ما يؤكد أن حالة البحث عن الذات يجب أن تمرّ حتماً عبر اكتشاف الآخر. انطلاقاً من تحديد مقومات شخصيات «ثلاثية (شمال)» يبدو أنها تخضع لتشظٍ مزدوج، فهي منشطرة بين هاجسي البحث والازدواجية اللذين يقود الأول منهما للآخر؛ حيث انحصرت كلّ شخصية منها في الدفوق داخل ذاتها، فهي في رحلة بحث غير منتهية عن أشياء لا تستطيع إدراكها، ما يجعلها تبدو منطمسة يطغى عليها التشاؤم وخيبة الأمل، لتدخل في حالة من الازدواج والتعدد الذي يتأسس في جوهره على تلك العلاقة المتشظية بين الشمال والجنوب.

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٢٨.

^٢ محمد ديب: ثلج من رخام. ص ٣٥.

^٣ ميجان الرويلي وسعد البازعي، وليل (الناتر الأوبي) ط ٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب/ بيروت - لبنان، ٢٠٠٥، ص ٤٧.



الفصل الرابع

شعرية الفضاء السردي

المبحث الأول: تمظهرات الزمن السردية.

المبحث الثاني: جماليات الفضاء المكاني.

المبحث الثالث: شعرية الفضاء النصي.



يضمّ الفضاء الروائيّ (*Espace Rommanesque*) كلاً من الحيز المكانيّ، والحيز الزمانيّ؛ لأنّ الفضاء لا يتميّز بكونه المكان الذي تجري فيه الأحداث الروائيّة فقط، بل يُضاف إليه الزمن الذي يُعدّ عنصراً فاعلاً في الحكّيّ، فحتى تُؤدّي العمليّة السردية رسالتها الحكائيّة، يجب أن تُقدّم الأحداث الروائيّة مصحوبةً بإحداثياتها المكانية والزمانيّة.

إنّ الفضاء الروائيّ فضاءً لفظيًّا (*Espace Verbal*) بامتياز؛ لأنّه لا يوجد إلاّ من خلال اللّغة، فهو يختلف عن الأفضية الخاصّة بالسينما والمسرح التي تعتمد على البعدين البصريّ والسّمعيّ،^١ فهو فضاءٌ يوجد من خلال تركيب خطّيّ تخلّقه الكلمات المطبوعة، ولا يتشكّل إلاّ بربطه بغيره من عناصر الخطاب الروائيّ؛ لأنّه يتضمّن كلّ العناصر المكانية والزمانيّة للحكّيّ، والأحداث الروائيّة، والشخصيّات التخييليّة التي تُعبّر اللّغة عنها، فهو يدخل في «علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسرد، كالشخصيّات والأحداث والرّوى السردية»،^٢ ف «الفضاء الروائيّ هو أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة»^٣؛ لأنّه يتحدّد بالمكان في زمان محدّد، فهو يرتبط بالزمان والمكان اللذين يتلازمان تلازماً وثيقاً في العمل السردى؛ حيث لا يوجد مكان بلا زمان، ولا زمان بلا مكان.

وتكمن أهميّة الفضاء الروائيّ في كونه يكشف عن مدى وعي الكاتب، وقدرته على تشكيل المكان والزمان بجعله يستوعب مادّته من خلال تعبيره عن قضاياه الرّاهنة والأساسيّة،^٤ فقد يوحي مفهوم الفضاء الروائيّ بمفاهيم ودلالات متعدّدة؛ أي ينطوي على أبعاد مختلفة، منها: الفضاء الزمانيّ، والفضاء المكانيّ، والفضاء الروائيّ كمنظور تستدعيه الرّؤية السردية.

^١ يُنظر: سعيد يقطين: قال الرّواي (البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبيّة). ص ٢٣٨.

^٢ حسن بحرأوي: بنية الشكّل الروائيّ. ص ٢٦.

^٣ BOURNEUF (Roland): *L'organisation de l'espace dans le roman. Etudes littéraires, Québec, les presses de l'université Laval, Paris, ١٩٧٠, P٩٤.*

^٤ يُنظر: عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النثر العربيّ المعاصر. مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوريا، مج: ٢٧، ع: ١، ٢٠٠٥، ص ١٣٥.

ويظهر الاختلاف بين الزمان والمكان أولاً على مستوى الأداء الوظيفي، ف «إذا كان الزمان هو الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه»^١ أي إن وظيفة المكان تتجلى في تمثيله للخلفية التي تجري فيها الأحداث، أما الزمان فتبرز وظيفته في كونه يُمثل الأحداث نفسها.

في حين يتجلى الاختلاف الآخر في طريقة إدراك كل واحد منهما؛ إذ إن المكان يرتبط بالإدراك الحسي، في حين يرتبط الزمان بالإدراك الدفسي^٢، هذا الأخير الذي يوضح الأشياء المحسوسة، ويُعبّر عنها عندما يسقط عليها.

أما (الفضاء النصي) (*L'espace textuel*) ف «يتشكّل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمّله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة، ولمبدأ المكان نفسه»^٣، وهو فضاء كتابي وطباعي يُعين القارئ على اكتشاف دلالات جمالية أو قيمية للأفضية التي جرت فيها الأحداث الروائية.

في حين يتشكّل ما يُمكن تسميته ب (الفضاء الزلالي) (*L'espace Sémantique*) للخطاب السردى، من خلال التاويلات التي يتم طرحها في متن هذا الفصل، فهو فضاء المعنى بامتياز؛ حيث لا تُحقق قراءة أيّ عمل إبداعيّ فعاليتها إلا من خلال القبض على هذا الفضاء المجرد، لذا فإن أفضية الزمان، والمكان، والعنوان، والغلاف تُشكّل بُنى سطحية تكشف دلالتها العميقة بالضرورة عن جماليات الخطاب السردى، ومختلف مظاهر الشعرية التي يتأسس عليها الأخير، حتى يتسنى الكشف عن معانيها.

ويتخذ البحث مفهوماً إجرائياً، يتبنى مصطلح الفضاء بوصفه مصطلحاً نقدياً يشمل الزمان والمكان، دون إغفال معالجة الفضاء النصي لما له من أهمية بالغة في فكّ شفرات امتون الروائية.

^١ بان صلاح الدين محمد حمدي، (الفضاء في روايات عبر الله عيسى السلامة. مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية. المجلد، ١١، العدد،

١٠١، كلية التربية للبنات/ جامعة الموصل، العراق، ٢٠٠٤، ص ١٩٨.

^٢ يُنظر: إدوين موير: بناء الرواية. تر: إبراهيم الصيرفي، (د.ط)، دار الجيل، القاهرة/ مصر، ١٩٦٥، ص ٧٦.

^٣ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص ٢٧.

المبحث الأول: مظهرات الزمن السردية:

تُصنّف الرواية ضمن الأشكال الفنية والأدبية التي تندرج ضمن الفنون الزمنية؛ لكون الزمن عنصراً فعالاً وأساسياً في أي عمل سردي، فهو أحد أهم الركائز التي يستند إليها؛ إذ لا يوجد سرد دون زمن، وبهذا يُعدّ القصّ «أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن»^١؛ لأنه يُضفي درجة من المنطقية على المنجز السردية.

وتبرز أهمية الزمن في الحكيم من خلال قدرته على التحلل داخل باقي المكونات السردية، فـ «هو يُعمّق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي»^٢؛ وكأنه سياج يربط كلّ عناصر السرد.

والزمن «حقيقة سائلة غير مادية لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى»^٣ أي إنّ تأثيره فيما حوله يُلمس من خلال مضيه غير المرئي، وغير المحسوس، كما أنّه الأساس الذي تُبنى عليه عناصر التشويق، فبه تُسجّل الوقائع، وبواسطته تتطور، أو تتراجع؛ لأنّ العمل السردية «نفسه هو عملية زمنية يُراعي في بنائه للأحداث الشرط الزمني في علاقته بحبكة النص، وبنظام السببية، والنهاية التي ستؤول إليه هذه الأحداث»^٤؛ أي إنّ استمرارية زمنية بين تجارب الحياة المعاشة من جهة، وبين تجاربها المتخيّلة من جهة أخرى.

يتجلى الزمن في النصّ الروائيّ من خلال استحضار زمنيته، التي تتحدّد وفق مستويين متلازمين للزمن؛ حيث ميّز جيرار جنيت في الحكيم بين «زمن القصة» و«زمن الخطاب»، حينما اقترح إطلاق «اسم القصة على المدلول أو المضمون السردية (...)»، واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدالّ أو المنطوق أو الخطاب، أو النصّ السردية نفسه، واسم السرد على الفعل السردية المنتج.^٥

^١ إدوين موير؛ بناء الرواية. ص ٤٦.

^٢ محمد بوعزة؛ تحليل النصّ السروي (تقنيات ومفاهيم). ص ٨٧.

^٣ سيزا أحمد قاسم؛ بناء الرواية. (د.ط)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة/ مصر، ١٩٨٤، ص ٦٧ بتصرّف.

^٤ لونييس بن علي؛ الفضاء السروي في الرواية الجزائرية (رواية الأميرة الموريسيتية لعمرو وب نمرودجا). ص ٩٧.

^٥ جيرار جنيت؛ خطاب الحكاية (بحث في المنهج). تر: محمد معتصم وآخرون، ط ٢، دار الجيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣، ص ٣٨.

وهذا ما يعني أنّ الزمن (الزمني) * (*Temps interne*) املتثل في التتابع الحدثي التخييلي يتشكّل من مستويين، هما:

✓ زمن (القصة) (الخطي) (*Temps de l'histoire*):^١ ويُقصد به سرد الأحداث مرتبة تبعاً لتسلسلها الزمنيّ؛ أيّ إنّه خاضع للنظام الكرونولوجي في الحياة الواقعيّة، فهو الزمن الخطيّ الذي تقع فيه الأحداث المرويّة في القصة.

✓ زمن (الخطاب) (الخطي - السروي) (*Temps du discours*):^٢ وهو الزمن الذي يكسر خطيّة «زمن القصة»، وفيه يلجأ الروائيّ إلى الانحرافات الزمنيّة بُغية تحقيق أغراض فنيّة وجماليّة؛ حيث لا يهتم بالقرائن الزمنيّة والمنطقية بقدر عنايته بالكيفيّة التي يتمّ بها عرض الأحداث، وتقدّمها للمتلقّي حسب ما يتناسب مع اختياراته الفنيّة، وما يُحقّق غاياته الجماليّة.

وتُعدّ ثنائيّة («زمن القصة»/«زمن الخطاب») - حسب جنيت - «أهمّ ما يميّز السرد الأدبيّ من حيث تعداده الجمالي، وأنّ السرد لا يُمكن إنتاجه إلّا داخل الزمن، إنّه موجود كفضاء وفي الفضاء، وهذا ما يجعل الزمن سابقاً منطقياً على السرد؛ أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائيّة فيما بينها في نسيج زمنيّ».^٣

ويرى جيرار جنيت أنّ هناك نمطا من الروايات يصعب فيها إعادة ترتيب القصة الزمنيّ؛ لانعدام مؤشّرات زمنيّة يشير إليها الخطاب الروائيّ، و«من البديهي أنّ إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائماً وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبيّة».^٤ وهذا ما توصلت إليه، من خلال دراسة الانحرافات الزمنيّة في روايات «ثلاثية الشمال»، فرواية «سطوح (أرسول)» تنتمي إلى الروايات التي تختفي فيها المؤشّرات الزمنيّة،

* يحتلّ الزمن (الزمني) مساحة معتبرة من اهتمام النصوص السردية المشكّلة لـ «ثلاثية الشمال»، لذا سنعمد إلى الاهتمام به على حساب الزمن (الزمني) الخارجي (*Temps externe*) المنقسم إلى: زمن (الكتابة الذي تمّ تحديده سابقاً، وزمن تاريخي مغيب تماماً في مدونة البحث؛ حيث تختفي كلّ المؤشّرات المرجعية التي يمكن أن تحيل المتلقّي على الفترة التي جرت فيها أحداث كلّ عمل من الأعمال الروائيّة المدروسة.

^١ يُنظر: محمد بوعزة، تحليل النص (السروي) (تقنيات ومفاهيم). ص ٨٧.

^٢ يُنظر: المرجع نفسه. ص ٨٧.

^٣ GENETTE Gérard: *Discours du récit in Figures III*. Édition du Seuil, Paris/ France, ١٩٧٨, P ٢٢٨.

^٤ جيرار جنيت؛ خطاب الخطابة (صحت في المنهج)، ص ٤٧.

التي تُساعد على إعادة تشكيل زمنية القصة، كما أنها لا تظهر بوضوح في روايتي «نوم حواء»، و«ثلوج من رخام».

وتتمّ دراسة زمن الخطاب من خلال ثلاثة محاور، هي:

١. شعرية المفارقات السردية:

وتكمن خاصية «زمن الخطاب» في كونه لا يُطابق الترتيب الطبيعي للأحداث المروية في القصة، وهذا ما يُؤد ما يُسمّى بـ «المفارقة الزمنية» (*Anachronie Narrative*)، فهي تحدث نتيجة اختلاف «النظام الزمني» (*Ordre Temporel*)، حيث يُطلق جيرار جنيت تسمية «زمن القصة» على زمن الأحداث المروية، في حين يقصد بدراسة ترتيب الرواية الزمني «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»^١، ويكمن الفرق بين «زمن الخطاب»، و«زمن القصة» في خطية السرد، وتعدّد أبعاد «زمن القصة»، الذي يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، في حين لا يتقيّد «زمن الخطاب» بهذا التتابع، ويُمكن التفريق بين هذين الزمنين كما يأتي:^٢

أ ← ب ← ج ← د
ج ← د ← أ ← ب

ويقصد جيرار جنيت بـ «المفارقة الزمنية» الكيفية التي تظهر بها الأحداث في النص؛ حيث يعتمد الخطاب الروائي إلى خرق خطية الزمن ليحدث نوعاً من المفارقة بين الزمنين من خلال إعادة تشكيل الزمن بطريقة مخالفة لنظام تتابع الأحداث في القصة.

وحتى يتسنى تحديد الوظائف التي ينهض بها الزمن السردى في البناء الروائي، وجب الوقوف على هيكله تكوين هذا العنصر في الروايات المشكّلة لـ «ثلاثية الشمال»، لكونه زمناً فنياً، و«آلية في يد السارد، يحولها ويحوّرها لكي تتواءم مع هدفه الاستراتيجي في نصّه»^٣، فهو يلجأ إلى المفارقات الزمنية باعتبارها انحرافات يقوم بها حين يقطع زمن السرد، لتجسيد رؤية فكرية وجمالية؛ حيث يتوقّف استرسال السارد في سرده المتنامي؛

^١ GENETTE Gérard: *Discours du récit*. P ٧٩.

^٢ حميد لحداني: بنية النص (السروي من منظور النقر الأوبوي). ص ٧٢.

^٣ هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السروي. ط ١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٨، ص ٢٠٣.

لُفَسح المجلال أمام الارتداد باتجاه الخلف، أو القفز إلى الأمام على محور السرد مُحدثًا بذلك مفارقة بين «زمن القصة»، و«زمن الخطاب».

وبما أنّ زمنية الخطاب أحادية البعد، وزمنية التخييل متعدّدة، فإنه يستحيل التّوآني بينهما؛ لاختلاف طبيعتهما، فيحدث الخلط الزّمنيّ الذي يتمّ التّمييز فيه بين نوعين رئيسيين، هما:

١.١.١ نشطّي الذاكرة:

يتجلى تشطّي الذاكرة من خلال ظاهرة «الاسترجاع» (*Analepse*)؛ حيث يتشكّل «السرو الاسترجاعي» (*Récit analeptique*) من «مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النصّ لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد»^١، وتأتي هذه الاسترجاعات لسدّ الفراغ الحاصل في الأحداث، بالتعرّف على ماضي الشخصيات، وتاريخ الأماكن. وتسمى المسافة الفاصلة بين زمن الموقف المسترجع، وحاضر القصّ بـ «المرى» (*Portée*)، أمّا المساحة التي يستغرقها الاسترجاع في النصّ تسمى «السّعة» (*Amplitude*)، ويُقاس المدى بالساعات، والأيام، والشهور، والأعوام، في حين ترتبط السّعة بزمني الكتابة والقراءة؛ أي إنّها «تُقاس بالسّطور والفقرات والصّفحات التي يغطيها الاستدكار من زمن السرد»^٢، فهي تمثّل المدّة الزّمنية التي استغرقها السارد في سرده للحدث المسترجع، وتُمثّل كذلك المدّة التي يستغرقها القارئ في قراءة المشهد الاسترجاعي؛ حيث لا يُمكن إدراك زمنية الحدث بمعزل عن زمنية الكتابة ذاتها.

ويتمّ التّمييز بين ثلاثة أنواع من الاسترجاع؛ فـ «الاسترجاع الخارجيّ» (*Analepse externe*)؛ هو استرجاع معلومات بالعودة إلى زمن ما قبل بداية الرواية^٣، ولا يُمكن أن يتداخل مع الحكاية في أيّ لحظة؛ لأنّ وظيفته الوحيدة هي إتمام هذه الأخيرة عن طريق إضاءة فكر القارئ بإعطائه معلومات تخصّ بعض الأحداث السابقة^٤، ومثال ذلك ما ورد في رواية «ثلوج من رخام»، حين يُفصح «برهان» عن جانب من علاقة الحبّ التي جمعتها بـ

^١ حسن بحرأوي؛ بنية الشكّل الروائي. ص ١١٩.

^٢ المرجع نفسه. ص ١٢٥.

^٣ إدوين موير؛ بناء الرواية. ص ٥٤.

^٤ Voir : GENETIE Gérard: *Discours du récit*. P ٩١.

«روسيا»؛ حيث خصّ جزء «المترزة» ليسرد على مسامح «ليل» تفاصيل رحله قادتهما إلى واحدة من الجزر، قبل ارتباطهما، وإنجابهما لطفلتها:
*«je les surveillais mais n'était surtout attentif qu'aux mouvements de celle qui devait devenir ta mère».*¹

«راقبتهم ولكني لم أهتم خاصة إلا بحركات تلك التي ستصبح

أمك».²

في حين تتمّ استعادة ذكريات طفولة «ناينة» في رواية «نوم حواء» أثناء اجتماعها

بصديقي طفولتها «ماي-لينا» وشقيقها «أصكو»، لنقرأ:

*«Notre plat préféré, à Askø, Maija-Leena et moi, se trouvait être, comme par hasard, celui du jeudi. Il y avait une émission à la radio – la télévision, n'en parlons pas, c'était un objet plus que rarissime à l'époque – pour les enfants, ce jour-là : histoires d'Oncle Marcus, contes de fées, boîte aux lettres, et j'en passe. Chacun de nous trois s'est souvenu de la même chose».*³

«كان طبقنا المفضل، أصكو وماي-لينا وأنا، وبالصدفة طبق يوم

الخميس. في ذلك اليوم، حصّة في الإذاعة – أمّا التلفزيون فلا

حديث عنه، كان شيئاً نادراً في ذلك العهد – خاصة بالأطفال؛

حكايات العمّ ماكوس، القصص العجيبة، صندوق الرسائل،

وأشياء كثيرة. الغريب في الأمر أنّ ثلاثتنا تذكّروا الشيء نفسه».⁴

تعقد «ناينة» مقارنة بين الترف الذي يتمتع به أطفال اليوم، والحرمان الذي

عايشته رفقة أصدقائها أثناء طفولتهم.

¹ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٨٠.

² محمد ديب؛ تلوح من رغام. ص ٨٨ بتصريف.

³ DIB Mohammed: *Le Sommeil d'Ève*. P ٦٧.

⁴ محمد ديب؛ غفوة حواء. ص ٦٢.

أما «الاسترجاع الداخلي» (*Analepse Interne*): وهو العودة إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية، وقد تأخر تقديمه في النص، حيث يُستخدم لربط حادثة معينة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها، ولم تُذكر في النص الروائي من باب الاختصار.^١ نحو قول «ليل»:

«*Chaque fois il s'en va, il cesse d'être avec nous. Est-il mort en ces moments -là ? Et de nouveau vivant, quand il revient ? (...) Alors il ne lui reste pas longtemps pour retourner là- bas, je ne sais pas où.*»^٢

«في كل مرة يغادرنا، يغيب عنا مدة. كما لو أنه ميّت في تلك اللحظات. وحينما يعود إلينا يحيى من جديد (...) ولكنه لا يمكث معنا إلا مدة وجيزة ويعود إلى هناك.»^٣

تحدّث «ليل» عن تفاصيل انتقال والدها من فرنسا إلى فنلندا، ومكوّنه معهم لمدة وجيزة يُحددها قانون البلد الذي لا يسمح ببقاء الأجانب سوى لفترة محدّدة؛ حيث ذكرت هذه التفاصيل التالية لانطلاق أحداث الرواية تأكيداً على التّعسف الذي يخضع له السارد.

أما «الاسترجاع المزجي» (*Analepse mixtes*)، الذي يعتمد إلى استرجاع زمنين ماضيين أحدهما يعود إلى ما قبل بدء الرواية، في حين يعود الآخر إلى ما بعد بدئها؛ أي أنه يجمع بين الاسترجاعين الخارجي، والداخلي، فقد ظهر في القسم الثاني من رواية «نوم مرّ» حينما يعتمد «صلع» إلى استعادة أحداث وقعت في طفولة «فاينة»، واستدعتها في القسم الأوّل من الرواية، لنقرأ:

«*A droite, s'enfuyait des espaces nus, jusqu'à buter loin sur un barrage abrupt d'immeubles. Dans l'un d'eux logeaient*

^١ إدوين موير؛ بناء الرواية. ص ٥٤.

^٢ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P3٦.

^٣ محمّد ديب؛ تلوح من رخام. ص ٣٩.

et logent toujours les parents de Faïna ; l'enfant qu'elle a été venait jouer sur ce terrain.^١

«وعلى اليمين، تمتد فضاءات عارية، لتصطدم بسد منحدر من العمارات. في إحداها يسكن والدا فاينة؛ الطفلة التي كانت تأتي لتلعب في هذا الميدان»^٢.

روت «فاينة» من خلال مراسلاتها أحداث كثيرة خاصة بطفولتها، أحداث أثرت في شخصيتها، ولعلّ هذا ما يفسّر حساسيتها الزائدة تجاه كلّ الأزمات الدفسيّة التي تعرضت لها.

لقد هدف «الاسترجاع» - بوصفه تقنية زمنيّة - في «الثلاثية (شمال)» إلى إعطاء معلومات تضيء ماضي الشخصيات الرّئيسة من جهة، وتسدّ الثّغرات التي يخلقها السرد الحاضر في النصّ الروائيّ، كما يُعين على فهم مسار الأحداث المبهمة.

٢.١. ضبابية التّخييل:

إلى جانب عودة الرواية إلى الأحداث الماضية، فإنّها تنظر إلى المستقبل أيضاً؛ حيث يندم التّخييل بالضبابيّة من خلال اعتماد «السرو (الاستبائيّ)» (*Récit proleptique*) الذي يضمّ كلّ ما يتعلّق بالزمن الآتي، أي المستقبل؛ حيث يرى جيرار جنيت أنّ «الحكاية بضمير المتكلّم أحسن ملاءمة للاستباق من أيّ حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستيعادي المصحّح به بالذات، والذي يُرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل»^٣. تميّز الجزء الثالث من الثلاثية بالاستباقات التي عبّرت عن رؤى السارد الاستشراقية لمستقبل علاقته بابنته، من ذلك:

«*Je ne serais plus, ou peu import.*»^٤

«سوف لن أكون في ذلك الوقت، ولكن هذا غير مهم»^٥.

^١ DIB Mohammed: *Le Sommeil d'Ève*. P162.

^٢ محمّد ديب؛ غرفة حمراء. ص ١٥٤ بتصريف.

^٣ جيرار جنيت؛ خطاب الحكاية (صحت في المنهج)، ص ٧٦ بتصريف.

^٤ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P77.

^٥ محمّد ديب؛ ثلوج من رخام. ص ٨٣.

وقوله:

«la reverrai- je un jour ? Une fois devenue grande. Peut – être. Une fois en pouvoir de venir me chercher. Une fois libre de ses mouvements. Elle me cherchera. Elle le fera. Mais qui retrouvera –t-elle à ce moment ? Quel étranger de père ? Et il faut vivre jusque – là, si ça doit arriver. Parce que je ne me fais aucune illusion. Roussia ne me l'enverra pas, ne me la confiera pas, serait –ce une heure. Elle ne me la confiera jamais. Nourrir pareil espoir, ce serait me bercer d'illusions».^١

«هل ساراها يوماً؟ حينما يكون بمقدورها أن تبحث عني. حينما

تصبح حرة في تنقلها. ستبحث عني. ستفعل. ولكن من تجد

في تلك اللحظة؟ أي أب غريب؟ ويجب أن أعيش إلى غاية تلك

الفترة إن وجب لها أن تحدث. ذلك أنني لا أتوهم شيئاً. سوف لن

تبعثها روسيا، ولن تسلّمها ولو ساعة واحدة. سوف لن تسلّمها

لي أبداً. إنّ تغذية مثل هذا الأمل، يعني إيهام نفسي بسراب».^٢

وهذا ما يحدث، ويتحقّق فعلاً في امتداد نصّ آخر ينتمي إلى كتابات محمّد رويب

الشّماليّة؛ حيث تروي رواية «الأميرة (المريسيّة)» تفاصيل حنين الطّفلة لوالدها، وبحثها

المستمر عن أصولها من خلال رحلاتها الاستكشافية إلى الجنوب، وفضاء الصحراء

تحديداً، رحلات اتسمت بطابع التّخييل.

وقد لجأ الرّوائي إلى «الاستباق» (Prolepse) لإضفاء جوّ من التّوقع والتّخييل على

النّص القصصيّ، وتحفيز المسرود له على التّفاعل مع النّص، وهو أقلّ استخداماً من

الاسترجاع.

كما أنّ أهمّ ملاحظة يمكن استخراجها من خلال تأمل الاستباقات في «ثلاثية

الشّمال» أنّها تُمثّل رؤية احتماليّة لما سيكون، أو لما يجب أن يكون.

^١ DIB Mohammed: Neiges de marbre. P171.

^٢ محمّد ديب؛ ثلوج من رخام. ص ١٩٣ بتصرّف.

أما رواية «نوم حزاله» فقد حفلت بالتوقع، الذي يخصّ الأحداث التي قد تتحقّق، وقد لا تتحقّق، منها:

«Si jamais je mettais fin à ma vie, ce serait en un jour pareil, dans une forêt envahie par la neige éclatante. J'irais me donner à la neige, me laisser couvrir par elle».^١

«إذا حدث أن وضعت حداً لحياتي، سيكون في مثل هذا اليوم، بداخل غابة يغطيها الثلج الساطع، ساهب لأمنح نفسي للثلج، ساتركه يغطيني».^٢

وهو ما لا يتحقّق، فبدل أن تنتحر اختارت الانعزال باللجوء إلى عالم الجنون، والانغلاق على ذاتها.

٢. الإيقاع السردى:

وهو «المرة» أو «الاستغراق الزمّني» (*La Durée*)، ويتحدّد بحسب وتيرة سرعة الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها. في حالة السرعة يتقلّص «زمن القصة» ويختزل، وفي حالة البطء يتم تعطيل «زمن القصة» وتأخيرها، ووقف السرد،^٣ فهو يرتكز على السرعة التي تنتج عن العلاقة الموجودة بين «المرة» التي يستغرقها حدث ما، و«السعة» التي يحتلها في النصّ المكتوب.

ويتمّ تعطيل أو إبطاء زمّنية السرد، وتعليق مجرى القصة عن طريق «الوقف» (*La Pause*)، التي قد تكون وصفية أو تأملية، أو باعتماد «المشهد» (*Scène*)، أو «المنولوج» (*Monologue*).

تقيم تقنية «الوقف» فاصلاً بين الأحداث ومسارها الزمّني، حيث «يُنظر إلى الوقفة الوصفية بالذات كنتيجة انعدام التوازني بين «زمن القصة»، و«زمن الخطاب»، حيث يتقلّص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة»^٤، وفي «ثلاثية الشمال» وقفات كثيرة،

^١ DIB Mohammed: *Le Sommeil d'Ève*. P ١٥.

^٢ محمّد ديب: غفرة حزاله، ص ١٥.

^٣ يُنظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، ص ١٢١ وما بعدها.

^٤ المرجع نفسه، ص ١٧٩.

يمكن أن نميّز فيها بين «الوثقة (الوصفية)» التي قد تصف الشخصيات، أو الأماكن، إلى جانب «الوثقة (التأملية)» العميقة الكاشفة عن آراء الشخصيات الرئيسية ومواقفها. وبتأمل النصوص الروائية يبرز تفاوت حركتها بين البطء والسّعة؛ حيث تتخللها وقفات وصفية، وأخرى تأملية، فمن بين الوقفات الوصفية:

وصف شخصيات الرواية، نحو وصف «عاير» لزوجته «عايرة»:

«Mais Aïda telle qu'elle était, telle qu'elle est, qui va dans la vie tous charmes dehors, une de ces belle brunes dont on pense spontanément : « en voici une qui a du chien », si l'expression est toujours utilisée(...) Elle qui aime être bien habillée.»^١

«ولكن عايدة مثلما كانت، ومثلما هي عليه الآن، التي تسير في حياتها بكامل فننتها، واحدة من السمر الجميلات التي نقول عنها بعفوية: «ها هي واحدة كالغزالة»، إذا كانت العبارة لا تزال تُستعمل دائماً (...) هي التي تُحبُّ اللباس الجميل»^٢.

وقد سجّل وصف الشخصيات الرئيسية حضوراً بارزاً في امتون الروائية هذه. كما احتل وصف الطبيعة حيزاً معتبراً، وعمل على تعطيل السرد، لنقرأ:

«Passé Les Bordes, se révèlent les premières terres incultes. Les premières qui soient livrées aux plantes sauvages, à la nature.»^٣

«بعد أن تجاوزنا لي بورد، بدأ ظهور الأراضب غير المزروعة.

الأولى التي بقيت عرضة للنباتات البرية، للطبيعة»^٤.

هذه الطبيعة الساحرة، هي التي أعانت «فاينة» على تجاوز محنتها، وأخرجتها من

حالة الاضطراب العقلي التي قادتها إلى الجنون.

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ٢٤.

^٢ محمد ديب؛ سطوح أرسول. ص ٢٥.

^٣ DIB Mohammed: *Le Sommeil d'Ève*. P ١٨٧.

^٤ محمد ديب؛ غفوة حزار. ص ١٧٦.

ومن مظاهر الوقفة الحاضرة أيضا الوقفات التأملية التي تستغرق فيها الشخصيات، لا سيما شخصية «فاينة»، لنقرأ:

«*Je bavardais intérieurement avec Solh de la sorte lorsqu'une douloureuse pensée m'a forcé le cœur. Ce n'était pas une vraie pensée, c'était moins que ça. C'était une voix sans voix, une pulsation, je ne sais. C'était en tout cas en rapport avec Solh.*»^١

«كنت أناجي صلح بهذه الطريقة حينما هزت فكرة مؤلمة قلبي. لم تكن فكرة حقيقية، هي أقل من هذا بكثير. إنه صوت بلا صوت، نبض، لا أعرف. على كل حال، له علاقة مع صلح»^٢.

وتُعدّ الوقفة التأملية رجوعاً إلى الداخل؛ حيث يكتسب الزمن خلالها قيمة سيكولوجية، تتجاوز قيمته الكرونولوجية التي تُحسب بالدقائق أو الساعات. كما يضيف «خطاب السارو» (*Le discours du narrateur*) طابع اللازمية، لكونه ملفوظاً يغيب فيه سرد الأحداث، وقد تواتر هذا النوع من الخطاب بشكل كبير في «ثلاثية الشمال»، ويُمكن التمثيل لذلك بالملفوظات الآتية:

«*une question demande réponse Une Chose qu'il s'obstine à vouloir serait-ce au prix de tourments et de tribulations sans fin ; une chose à laquelle, l'ayant enfin compris, il lui faut se donner tout entier, et tout abandonner, quitter le terrain de sa vérité propre, supporter le fardeau, endurer ce dont il est devenu maintenant la proie, et qui le hante, qui l'afflige, la vérité dont il est maintenant possédé, cette vérité dont il est dépossédé avant toute autre.*»^٣

«سؤال يتطلب إجابة شيء يريدُه بعناد ولو مقابل هموم ومصائب لا حدّ لها، شيء أدرك فحواه أخيراً، وعليه أن يضحى بالنفس

^١ DIB Mohammed: *Le Sommeil d'Ève*. P ٣١.

^٢ محمد ديب؛ غفيرة حوّار. ص ١٧٦.

^٣ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ١١.

والنفيس، أن يترك كل ما بيديه، ويُغادر حقل حقيقته الخاصة،
أن يتحمل الثقل، وأن يُكابِد عذاب ذلك الذي أصبح ضحية له،
ويُنغص أيامه، تلك الحقيقة التي أصبح مهووسا بها، تلك الحقيقة
التي سُلِبَت منه قبل أي شيء آخر.^١

صيغ هذا المقطع في شكل خطاب اعتراضى يضع القارئ «أمام مجموعة من
الملفوظات التقريرية الخالية من أي طابع سردي، ملفوظات لها طابع المطلق، وتشتغل
وكأنها مفصولة عن الزمان وعن المكان، إنها صيغ شبه حكمية»،^٢ فهي لا تُخبر عن
وقائع، ولا تسرد أحداثا؛ لكنّها توقف سير الزمن.

استعان محمد ويب في إبطاء السرد بتقنية «السرو (الشهري)» (Récit scénique)؛
حيث يتوقف السرد، ويُسند السارد الكلام للشخصيات، لتتطور فيما بينها بشكل
مباشر، دون وساطة السارد، وذلك باستخدام ضميري المتكلم والمخاطب، ومن أمثله:

«maintenant elle me pose la question :

- C'est vrai, papa, ce que tu as dit l'autre jour ? Que la terre
est ronde.

- Je n'ai rien dit de tel, ma fille. Ce sont les savants, des gens
instruits, qui le disent.

Elle lève son menton creusé d'un sillon au milieu, me
dévisage et fait la moue.

- Alors comme ça, tu répètes ce que disent les autres.

- Que veux-tu ? Si des savants le disent, je ne vois pas ce que
je pourrais ajouter, moi.

Elle fronce les sourcils, stupéfaite.

- Et ta tête, elle te sert à quoi ? Si elle est ronde, la terre,
comment est-ce qu'on arrive à tenir dessus, nous ?

- Eh bien...

- Tu vois, tu ne peux pas répondre.»^٣

^١ محمد ديب: سطوح أرسول. ص ١٠، ١١.

^٢ محمد بوعزة: تحليل النص السروي، ص ١١٤.

^٣ DIB Mohammed: Neiges de marbre. P٧٢، ٧٣.

«الآن، ودون أن يضعف تركيزها حول اللّعبة، سألتني:

- بابا، هل صحيح ما قلته لي ذلك اليوم؟ بأنّ الأرض دائرية الشكل.

- لم أقل شيئاً من هذا، بنيتي. إنهم العلماء، الناس المتعلمون، الذين يقولون هذا الكلام.

رفعت ذقنها المحفور باخدود في الوسط، تفرّستني وعبست بشفتيها:

- هكذا إذا، تكرر ما يقوله الآخرون.

- ماذا تريدان؟ إذا كان العلماء يقولون هذا الكلام، لا أرى ما أستطيع إضافته.

قطّبت حاجبيها مذهولة.

- ورأسك، فيما ينفحك؟ إذا كانت الأرض دائرية الشكل، فكيف يُمكن أن نبقى واقفين فوقها؟

- صحيح أن...

- أترى، لا تستطيع أن تجيب^١.

أخذت المقاطع الحوارية الواردة في رواية «ثلوج من رخام» في أغلبها أبعادا خيالية،

كما جاءت مؤطرة بتعليقات السارد، وهو الأمر الذي غاب عن مشاهد رواية «نوم حواء» الحوارية، ومثال ذلك المكاملة الهاتفية التي جرت بين «صلح» و «فاينة»:

« - *Allo, qui ?*

- *Allo, Solh ?*

- *Faïna ! Bonjours ! Comment vas-tu ?*

- *Bien, merci. Et toi ?*

- ...

- *Solh... Tu m'écoutes ?*

- *Qui.*

^١ محمد ديب: ثلوج من رخام، ص ٧٦، ٧٧.

- *Quand je serai vieille et tu auras peur de ne pas me reconnaître le jour de notre rendez-vous, regarde seulement le cou des femmes. Enlève les foulards et les colifichets d'autour de leurs fanons enridés et cherche la cartouche qui contient ton odeur... Va !»^١*

« - ألو، نعم؟

- ألو، صلح؟

- فإينة! صباح الخير! كيف حالك؟

- لا بأس، شكرا. وأنت؟

(...)

- صلح... أتسمعني؟

- نعم.

- حينما أصبح عجوزا وتخشى أن لا تتعرّف عليّ يوم موعدنا، انظر فقط إلى رقاب النساء. انزع المناديل والزينة الرخيصة المحيطة بالأغياب المتغضّنة وابحث عن الخرطوشة التي تحوي رائحتك... اذهب!«^٢

امتدّ هذا المشهد الحوارى على مدار عشر صفحات تقريبا، تحاورت من خلالها الشّخصيتان فيما بينها دون وساطة السارد مُعطلة حركيّة السرد بشكل مؤقّت. أمّا «(لورولوج)»، وهو الحوار الداخلىّ الذي يُعبّر عن مشاعر الشّخصيّة وتأمّلاتها، ويحدث بينها وبين ذاتها في لحظة زمنيّة معيّنة، فهو حسب روبرت همفري-: «ذلك التّكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى الدّفسى للشّخصيّة، والعمليّات الدّفسية لديها»^٣ حيث يتّسع «زمن الخطاب» عند تحليل الدّات من خلال حوار الشّخصيّة

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٩٥-١٠٢.

^٢ محمّد ديب؛ غفوة حوّار. ص ٨٨ - ٩٨.

^٣ روبرت همفري؛ تيار الرّعي في الرواية الحديثة، ص ٥٩.

معها، ما يوقف حركة «زمن الخطاب»، ويُطلق العنان لحركة «الزمن النفسي» في مختلف الاتجاهات، نحو مناجاة «فاينة» لـ «صُلح»:

«Solhi, tu n'imaginerais pas comme on se sent tranquille dans ces épaisseurs ouatées. D'abord elles te rendent sourd. Les quelques bruits qui arrivent à tes oreilles n'ont plus de source repérable.»^١

«لا تتصوّر يا صلح تلك السكينة التي تخمرنا في هذه الكثافة المبطّنة. بدءًا تجعلك أصمًا. إنّ الضوضاء القليلة التي تصل إلى أذنيك ليس لها منابع واضحة المعالم (...). أفكارك تقترب منك، تلتصق بك، ولست بحاجة إلى الكلام. إلى أن تتكلّم بصوت مرتفع. ولكنك تتكلّم.»^٢

وقد استخدم «المونولوج» في «ثلاثية الشمال» لتقديم المحتوى النفسي لشخصيات: «عاير»، و«فاينة»، و«برهان»، حيث تجلت من خلال هذه التقنية قدرة هذا النوع من الحوار على استبطان دواخل الشخصيات، ونقل ما راودها من هواجس دفينّة، حينما عكست حالتها النفسيّة، وعبّرت عن مكنوناتها، ومكبوتاتها، وأفصحت عن حاجاتها النفسيّة. كما تُمثّل القصص الشعبيّة المرويّة في نصي «نوم حمّو»، و«ثلوج من رخام» الروائيين، نحو قصص «الفتى ويرى»، و«الكيش الصغير»، و«ورة السعاوة» التي رواها «صُلح» على مسامع «فاينة»، و«برهان» على مسامع «ليل» حاضرة، وغادّبة، توفّقًا للزمن العام للرواية، وولوجًا في زمن آخر خاص بزمن القصة المرويّة؛ لأنّها تنتمي إلى زمن الحكايات الشعبيّة الخرافيّة بالنظر إلى خصائصهما الفنيّة.

والمهم في هذا المقام هو توقيفها لزمن الرواية، فهي تمتلك زمنها الخاص. أمّا تسريع السرد فيحدث عندما يلجا السارد إلى تلخيص الوقائع، والأحداث، أو حذف مراحل زمنيّة من السرد، حيث تعتمد «المُلصّة» (Sommaire) «سرد أحداث ووقائع يُفترض أنّها حصلت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٤.

^٢ محمّد ديب، غفوة حمّو، ص ١٤.

كلمات قليلة دون عرض للتفاصيل^١، فهي سرد موجز يكون فيه «زمن الخطاب» أصغر بكثير من «زمن القصة»^٢، يتم تسريع وتيرة السرد من خلاله بضغط أحداث جرت خلال مدّة زمنيّة طويلة، نحو قوله:

«Deux mois de séparation déjà».^٣

«ها قد مرّ شهران من الفراق».^٤

و

«Un an déjà, c'était l'été, c'est de nouveau l'été. Un autre été».^٥

«مرّ عام، كُنّا في الصّيف، وها هو الصّيف من جديد. صيف آخر».^٦

و

«Une heure passe. Elle ne se montre pas davantage».^٧

«مرّت ساعة، لم تظهر فائنة».^٨

وظّف محرّوب هذه التقنيّة بالطريقة نفسها على مدار الثلاثيّة؛ حينما أعلن في كلّ مرّة عن المدى الزمنيّ الذي غطّاه «التلخيص» من خلال تحديده للفترة الزمنيّة الملحقّة: (شهران، و عام، وساعة)؛ حيث تختزل هذه العبارات فترات قصيرة من حياة الشخّصيات، كما يتجاوز الروائيّ فترات زمنيّة من حساب الزمن الروائيّ، حينما يعتمد «الحذف» (Ellipse)، وهو تقنيّة زمنيّة «يكون فيه زمن السرد منعدها أو أصغر بما لا يُقاس من زمن القصة»^٩، ويُعدّ أعلى درجات تسريع النصّ السرديّ، من حيث هو إغفال لفترات من زمن الأحداث، الأمر الذي يُوَدّي إلى تمثيل فترات زمنيّة طويلة في مقابل

^١ GENETTE Gérard: *Discours du récit*. P ١٣٠.

^٢ حسن بحراوي؛ بنية الشكل الروائيّ (الفضاء، الزمن، الشخّصيات)، ص ١٤٦.

^٣ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ٤٠.

^٤ محمّد ديب؛ غفرة حرّاء، ص ٣٧.

^٥ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٧٠.

^٦ محمّد ديب؛ ثلوج من رخام، ص ١٩٣.

^٧ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٧٨.

^٨ محمّد ديب؛ غفرة حرّاء، ص ١٦٩.

^٩ حسن بحراوي؛ بنية الشكل الروائيّ (الفضاء، الزمن، الشخّصيات)، ص ١٤٤.

مساحة نصية ضيقة؛ إذ يُعدّ من أكثر التقنيات التي اعتمدها محرويب في نصوص «ثلاثية الشمال» الروائية، وقد تنوّع «الحذف» بين:

«حذف صريح» (*Ellipse déterminée*) عرّفه جيرار جنيت بأنه: «الحذف الذي ينم عنه إشارة في السرد، إشارة محدّدة أو غير محدّدة إلى ربح الزمن الذي تحذفه، أو ينم عنه حذف مطلق مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية»^١؛ ومن أمثلته:

«Je l'ai donc rencontrée, trois semaines environ après son arrivée».^٢

«التقيتها بعد حوالي ثلاثة أسابيع من وصولها»^٣.

وحديث «عاير»:

«Je ne suis à Jarbher que depuis quatre semaines».^٤

«ولست في جار بحر إلا منذ أربعة أسابيع»^٥.

استعان السارد بالجمل القصيرة في تحديد المدة الزمنية التي تمّ خلالها إغفال وصف الأحداث، أو سردها. في حين ظهر «الحذف الضمني» (*Ellipse indéterminée*) الذي لا تتم فيه الإشارة إلى الزمن المحذوف في نصوص الثلاثية الروائية من خلال تغييب تفاصيل انتقال كلّ من «صلح» و«برهان» إلى فضاء الشمال، وفي حذف تفاصيل اللقاء الأول الذي جمع «صلح» بحبيبته «فاينة» من جهة، و«برهان» وزوجته «روسيا» من جهة أخرى.

أما «الحذف (الافتراضي)» (*Ellipse hypothétique*) فيشترك مع سابقه في عدم وجود قرائن تُسهّم في تعيينه، وهو «نوع غامض لا يقترن بآية إشارة تحيل إلى مكانه أو مدّته»^٦، وتُعدّ البياضات المطبعية التي تلي خواتيم الفصول أحسن نموذج لهذا النوع

^١ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص ١١٧، ١١٨.

^٢ *DI8 Mohammed: Le sommeil d'Ève. P ١٤١.*

^٣ محمد ديب، غفرة حوّار، ص ١٣٣.

^٤ *DI8 Mohammed: Les Terrasses d'Orsol. P ١٨.*

^٥ محمد ديب، سطوح أرسول، ص ١٩ بتصرّف.

^٦ *GENETTE Gérard: Discours du récit. P ٩٢.*

من الإسقاط، لأنها توقف من خلال البياض حركية السرد بشكل مؤقت، حيث يعمل الروائي على تسريع وتيرة السرد من خلال القفز على الفترات الزمنية غير المهمة، عندما يعجز عن قول كل شيء.

٣. الثوانر السردية: (La Fréquence Narrative)

ويختص برصد العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها الواقعة، وعدد المرات التي تُروى فيها،^١ وقد تمّ إحصاء كل من: «السرو (الانفرأوي)» (*Récit singulatif*)، وهو أن يروي السارد مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة؛ أي أن يتوافق تفرد الحدث المسرود مع تفرد المنطوق السردية، وهو النوع الأكثر شيوعاً في الاستعمال، لأنه صورة طبيعية في الحكيم، ومثال ذلك:

«je vais au cinéma ce soir. Il faut de temps en temps s'accorder des loisirs, se changer les idées, une chose que je ne fais pas assez souvent. Non que je déteste le cinéma en soi. Je ne supporte pas de rester claquemuré dans le noir d'une salle, c'est ça, claquemuré aussi longtemps».^١

«سأذهب إلى السينما هذا المساء. يجب تسلية الدّفس بين الفينة والأخرى، تغيير الأفكار، الشيء الذي لا أفعله باستمرار. ليس لأنني أكره السينما في حدّ ذاتها. لا أتحمّل المكوث محبوساً داخل ظلمة قاعة، هذا هو، محبوساً لفترة طويلة».^٢

ويعدّ «السرو (المتشابه)» (*Récit itératif*) النوع الذي تكرر بشكل لافت في «ثلاثية الشمال»، وهو أن يروي مرّة واحدة، ما وقع مرّات لا نهائية،^٣ مثل:

«A présent, il arrive ce qui est déjà arrivé, non pas une fois, mais plusieurs».^٤

^١ جيرالد برانس؛ تاموس (السرويات). ص ٩٥.

^٢ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ٢٩.

^٣ محمد ديب؛ سطوح (أرسول). ص ٢٨.

^٤ GENETTE Gérard: *Op - cit*. P ١١٤.

^٥ DIB (Mohammed): *Neiges de marbre*. P ١٢٢.

«الآن، يحدث الذي سبق أن حدث، ليس مرة واحدة، وإنما مرّات عديدة»^١.

وقوله:

«Après le petit déjeuner, chaque matin, à peine sortons-nous de table, elle demande :

- Papa, tu veux qu'on joue ?»^٢.

«كلّ صباح بعد الفطور، بمجرد ابتعادنا عن الطاولة، تبادر إليّ السّؤال:

- بابا، هل تريد أن نلعب؟»^٣.

وعليه فقد تمكّن محروّب من خلال توظيفه امتفاوت ملخلف الحركات السردية، من خلق عالم روائى مفارق، وذلك باعتمادة بشكل بارز على تقنيات إبطاء الحكى، حتى يُدخل القارئ في متاهة الغموض التي يصعب الخروج منها، وهذا ما يؤكّد تحكّمه في أساليب الاستثارة التي تدفع القارئ نحو إتمام قراءة المنجز الإبداعيّ.

^١ محمد ديب: ثلوع من رغام، ص ١٣٦.

^٢ DIB (Mohammed): *Neiges de marbre*. P192.

^٣ المصدر نفسه، ص ٢١٥.

المبحث الثاني: جماليات الفضاء المكاني.

وهو الفضاء الجغرافي (*L'espace géographique*)، الذي يتخلّق بالكلمات، ويرتبط بالجمال الطوبوغرافي، وهو «مقابل لمفهوم المكان، ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال، أو يُفترض أنّهم يتحرّكون فيه». ^١ أي إنّه فضاء مكاني مؤسّس للسرّد، يمنح الخيال مظهر الحقيقة عن طريق الانعكاس المجازي المعلن عن واقعية المغامرة، من خلال تزويد القارئ بحدّ أدنى من الإشارات الجغرافية، مشكّلا بذلك نقطة بدءٍ لإطلاق العنان لخياله محقّقا عبرها الاكتشافات المنهجية للأماكن. ^٢

ويشكّل المكان أحد المكوّنات الأساسية في بناء العمل الروائيّ، فهو يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسرّد كالشخصيّات والأحداث والزمن، ويوصف المكان بأنّه مسرح الأحداث، أو الحيز الذي تشترك فيه الشخصيّات أو تقيم فيه، فتنشأ بذلك علاقة متبادلة بين الشخصيّة والمكان؛ لتمنح العمل الروائيّ خصوصيته، ومن ثمّ يكتسب المكان صفاته ومعناه ودلالته.

استفادت الدّراسات الأدبيّة والنقدية من الآراء والنظريات التي قدّمت في ميدان الفلسفة، وعلم الاجتماع لدراسة العلاقات المكانية والزمانية بوصفها إطارين لذكرات الإنسان في حياته الاجتماعيّة، وبوصفهما أيضا مخزنا للأفكار والتجارب البشريّة، ومن هنا يرى غاستون باشلار (*Gaston Bachelard*) أنّ المكان في الأدب هو مجموعة الصّور الفنيّة التي تثير الذاكرة، وتعيد الماضي زمن الطفولة، أو هو مجموع قيم متخيّلة يخزنها العقل الباطن ثمّ تصبح هي القيم المسيطرة. ^٣

ويعدّ الفضاء الجغرافي عنصرا هاما من عناصر السرّد الروائيّ، ليس لأنّه الفضاء الذي تدور الأحداث فيه، وتحرّك الشخصيّات في دوائر متقاطعة؛ حيث تتضح معالم شخصياتهم وتنمو وتحوّل، بل لأنّ المكان في كلّ أبعاده الواقعيّة المتخيّلة يرتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الزمنيّ والتاريخي للّنص وشخصياته، بحيث ينتج عن تفاعل

^١ حميد لحمداني؛ بنية النّص (السردي من منظور النّقد اللّغوي). ص ٦٢.

^٢ يُنظر: محمّد العافية؛ الخطاب الروائي عند (ميل حبّيب). ط ١، مطبعة النجاح الجديدة، الدّار البيضاء/ المغرب، ١٩٩٧، ص ١٧٢.

^٣ غاستون باشلار؛ جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط ٣، ١٤٠٧.

(الزمني المكاني) منظومة سردية تنتظم في الشكل الروائي الذي تم اختياره لتقديم الأحداث والشخصيات، وتفاعلاتها النفسية.

ومما تقدم يمكن القول إن ما يهم حقيقة في الخطاب الروائي هو الدور الذي يؤديه المكان الجغرافي داخل المتن الحكائي بوصفه فضاء لفظيا، ومتخيلا ذا بعد ثقافي، لا ما يحيل عليه من إمكانية لها وجود مادي في الواقع.

١. الشمال / فضاء الاغتراب والطنفى:

لم يكن الأدب يوما بعيدا عن ظاهرة الاغتراب، التي انعكست وتجلت بشكل بارز في نتاجات أدبائها ومفكرها خاصة في العصر الحديث، وذلك نتيجة ما شهده العالم العربي من ظروف سياسية واجتماعية.

ويعدّ موضوع الاغتراب واحدا من أكثر المواضيع البارزة في كثير من الأعمال الأدبية شعرية كانت أم نثرية، شأنه في ذلك شأن مختلف أوجه النشاط الإنساني، حتى «أصبح من المألوف في الوقت الراهن بصورة متزايدة أن نسمع عن تفسير الحياة في عصرنا الحالي من خلال مفهوم الاغتراب»؛^١ حيث يعمل كلّ أديب على تمرير رؤيته ونقلها، مبرزاً بذلك آثار التحوّلات المحيطة به على المستويين النفسي والفكري من خلال هذه الظاهرة، هذا ويعدّ بعض الباحثين أن كلّ رائد في الفن والأدب يحمل «بذور اغتراب في بنيانه الداخلي وأيضا في كلّ عمل أدبيّ أو فنيّ لا بدّ أن نعثر على جذور للاغتراب منذ أقدم العصور حتى الآن»^٢، ولذلك ينبغي الإشارة إلى أنه كلما ازدادت الأنظمة السياسية تعدداً وتضاربا، انعكس ذلك على الإنسان، ما يدفعه إلى الميل الشديد إلى الاضطراب والتمزق الداخلي وقلق الذات.

وترجع كلمة «اللاغتراب» في اللغة العربية - حسب المعاجم اللغوية - إلى معنى أصليّ هو البعد بصور وتحويلات مختلفة، وتعود في معجم «العين» لـ (الحليل بن أحمد الفراهيري) (١٠٠ هـ - ٧١٨ م / ١٧٠ هـ - ٧٨٦ م) إلى الجذر الثلاثي (غ. ر. ب)، الذي جاء

^١ ريتشارد شاخت، (اللاغتراب)، ترجمة: كامل حسين، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ١٩٨٠، ص ٣٠٧.

^٢ إبراهيم محمود، مدل (اللاغتراب) (الفنّاءى ورواية) (المسخ، نموذجاً، عالم الفكر، يوليو، ١٩٨٤، مج ١٥، ع ٢، ص ٨٥.

بمعنى: «الذمادي، وهو اللجاجة في الشيء، واستغرب الرجل؛ أي لج في ضحكه، والغرب» أيضا الدمع، أو علة تُصيب العين. و«العرب» ما يقطر من الدلاء عند البئر من الماء فيتغير سريعاً ريحه، و«الغروب» و«العروب»: الماء يجري على الأسنان، أو هو طرفها أو حدّها. و«العرب» و«المغرب» و«الغروب»: غيبوبة الشمس، أي أقصى ما تنتهي إليه في الشتاء. و«العربة»: الاغتراب من الوطن، وغرب فلان يغرب غرباً أي تنحى، و«العربة»: النوى البعيد، وغرب تغريباً أي أمعن في البعد. و«الغريب» الغامض من الكلام.^١

في حين تُناسب كلمة (*alienation*) الإنجليزية معنى كلمة «اللاغتراب» الاصطلاحي، التي من معانيها «تحويل ملكية إلى شخص آخر، أو تدمير أو إبعاد أو اختلال عقلي، أو عزلة أو انسلاخ وانسلاخ».^٢

وتعود هذه الكلمة في أصلها إلى الكلمة اللاتينية (*alienatio*) بالمعنى نفسه، وفعلها اللاتيني (*alienare*) اماخوذ من كلمة (*alienous*) التي تعني الانتماء إلى الآخر، وهي مشتقة من كلمة (*alius*) بمعنى الآخر.^٣

والملاحظ على كل اشتقاقات كلمة «اللاغتراب» العربية منها، والأجنبية أنها تتمحور حول فكرة واحدة هي: البعد والإقصاء المكاني، وهو المعنى ذاته الذي تحيل عليه «الغربة» التي تتسع لتستوعب معانٍ كثيرة بشغلها لسياقات مادية وفكرية وروحية متباينة.

وعليه فإنّ كلمة «اللاغتراب» تتجاوز معناها في البعد عن الوطن، وتنزاح إلى معاني عديدة تتجاوز بها المكان، لكنّ الجامع بينها هو احتفاظها في جوهرها بفكرة البعد، مع ربطه بسياقات معرفية أخرى غير مادية.

ويمكن تحديد المنفى انطلاقاً من المعاجم اللغوية، فقد ورد في معجم «العين»: «أنّ نفي الشيء يعني تنحيته، ونفى الشعر أي ثار وذهب وشعت وتساقط، والسيل ينفى الغطاء أي يحمله ويدفعه، ونفيان السيل: ما فاض من مجتمعه، ونفى الرجل عن

^١ الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ترتيب ومراجعة: داود سلوم وآخرين، ط١، مكتبة لبنان، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٤، مادة (غ ر ب).

^٢ منير البعلبكي: (المرور. د. ط)، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، (د. ت)، مادة (*alienation*).

^٣ محمود رجب: (اللاغتراب: سيرة مصطلح. ط ٤، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ١٩٩٣، ص ٣١، ٣٣.

الأرض وذفيته عنها؛ طردته فانتفى. قال وَاللَّهُ عَلِيمٌ: ﴿أَوْ يُنْفَوْا مِنَ الْأَرْضِ﴾، [سورة المائدة، الآية: ٣٣].^١

وجاء في «تهذيب اللغة» لـ (الأزهري) (٢٨٢ هـ - ٨٩٥ م / ٣٧٠ هـ - ٩٨١ م): «نفي ابنه: جرده، وهو نفي منه. وانتفى فلان من فلان وانتفل منه إذا رغب عنه أنفاً واستكناًفاً. ونفت الريح التراب نفيًا ونفيًا: أطارته. والنفي: ما نفته».^٢

وفي الحديث الشريف: «المدينة كالكير تنفي خبثها، وتصح طيبها»^٣ أي تخرجه عنها، وهو من النفي الإبعاد عن البلد، والطرْد.

وجاء في «المعجم الوسيط»: «نفي الشيء: نحاه وأبعده، يقال: نفي الحاكم فلاناً، أخرجه من بلده وطرده. ونفيت الحصى عن الطريق، ونفى السيل الغثاء. ويقال: نفت السحابة ماءها؛ أسالته وصبته. ونافاه: عرضه وباينه. وانتفى: ابتعد. يقال: نفاه فانتفى. وانتفى الرجل: ابتعد عن وطنه مطروداً. وامنفي مكان النفي. والنفي: خلاف الإيجاب والإثبات».^٤

يتضح انطلاقاً مما تم إيرادها من معاني «النفي»، و«المنفي» في المعاجم العربية أن الكلمة لا تحمل أية معانٍ إيجابية، فهي تحمل دلالات سلبية في الغالب.

جسدت «ثلاثية الشمال» اغتراب الإنسان المنفي، حيث تعيش شخصيات هذه الأعمال الروائية منفي داخلياً، إضافة إلى قلق الغربة، وتشظي الهوية، فهي شخصيات يدور بداخلها صراع حاد بين وطنها ومنفاها؛ لأن أصول المنفي، وجذوره تحول بينه وبين الاندماج النهائي في المجتمع المستقبل، الذي يعدّه دائماً غريباً، وهذا ما يجعل المغترب (المهاجر طواعية) يشعر بغربة مزدوجة، غربة تجاه الآخر باعتبار الأصول، وغربة تجاه الذات، التي لا يمكن أن تنغمس داخل المجتمع الجديد حتى وإن حاولت

^١ الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم (العين)، مادة (غ ر ب).

^٢ أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: رشيد عبد الرحمن العبيدي، (د.ط.)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٧٥، مادة (غ ر ب).

^٣ محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، ط ١، دار طوق النجاة للطباعة والنشر والتوزيع، ج ٠٩، كتاب فضائل المدينة، بيروت/ لبنان، ١٤٢٢ هـ، ص ٧٢١٦.

^٤ إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص ١٣٤.

ذلك؛ لأنه يحسّ دائماً بجذوره عندما ينظر في المرأة؛ حيث يذكره لون بشرته، ولون شعره بذلك، وشعوره بهذه الغربة المضاعفة هو الذي يُؤلّد ما يُسمى بالمنفى الداخلي؛ لأنّ:

$$\text{غربة} \times \text{غربة} = \text{غربة}^2 = \text{منفى داخلي.}$$

وعليه فإنّ المنفى الداخلي يتجاوز كونه «حدثاً مفرداً، وإثماً هو ممزوج بذلك المستقبل غير واضح المعالم، والمشكوك في أمره»^١ وهذا ما يجعل ذات المغترب تدخل في رحلة بحث داخلية قوامها الدساؤل الدائم.

وتتحدّد مظاهر المنفى الداخلي لدى محمّد رويب من خلال «ثلاثية (لشمال)» في:

✓ بحث المغترب الدائم عن أرض لجوء، ترض به، وتحتضنه، وهذا ما تُعبّر عنه شخصية «برهان» بوضوح من خلال المقطع الموالي:

«je cherche toujours une terre où placer ensemble mes deux pieds, ne pas en avoir un ici et l'autre là : ou allonger mon corps avec une pierre sur laquelle je puisse poser ma tête.»^٢

«أبحث دوماً عن أرض أضع عليها رجليّ معاً، كي لا أضطر إلى وضع واحدة هنا وأخرى هنا؛ حيث أمدّد جسدي مع حجر أحطّ فوقه رأسي»^٣.

«برهان» شأنه شأن كلّ مغترب محكوم عليه بان يكون في الحياة الدّنيا كالغريب؛ لأنه يبحث دائماً عن أرض ترضى استقباله.

✓ اللّجوء إلى حبّ امرأة أجنبيّة، ويوضّحه «برهان» قائلاً:

«Je me suis dit : Et l'amour d'une femme ? ne vous donne – t-il pas des droits ? Ne vous offre t-il pas cette place que vous cherchez ? La force de l'amour.»^٤

^١ إدريس خضراوي: (الزواوية وأسئلة ما بعد الاستعمار. ص ٢٨٢.

^٢ DIB (Mohammed): *Neiges de marbre*. P172.

^٣ محمّد ديب: (تلوح من رخام. ص ١٩١.

^٤ Ibid. P168.

«فكرت: «وحبّ امرأة؟ ألا يمنحك حقوقاً؟ ألا يمنحك هذه امكانات

التي تبحث عنها؟ قوة الحب».^١

لا ينسجم الحبّ على الدوام، ولا يبقى، لا سيما حبّ امرأة أجنبية تتكى على قوانين بلدها الداعمة لها.

✓ فقدان الانتماء (الجنسية)، وقطع الجذور مع الوطن الأم:

«j'ai déjà perdu un pays, plutôt le mien m'a perdu. J'en ai cherché un qui veuille m'adopter. Je me suis dit : peut – être celui – ci, ou peut – être celui- là. Et le hasard m'a conduit ici. Le hasard et Roussia. La main dans la main. C'est le bout du monde, je l'ai tout de suite vu. Mais au moins, ai-je tout de suite pensé aussi».^٢

«لقد خسرت بلداً، أو بالأحرى خسرتى بلدي. فبحثت عن واحد يقبل التكفل بي. فكرت: ربّما يكون هذا أو ذلك. وقادتني الصدفة إلى هنا. الصدفة وروسيا. اليد في اليد. إنه في طرف الدنيا، أدركت ذلك من الوهلة الأولى».^٣

✓ مصادرة الحقوق الشرعية:

يؤدّي قطع الجذور مع الوطن الأم إلى مصادرة الحقوق الأبوية في رواية «ثلوج من رخام»، لنقرأ:

«Mais j'aurais bientôt quitté ce pays. Il le faut. Je ne peux pas prolonger davantage mon séjour chez Roussia. Je n'y ai plus ma place».^٤

«سأغادر هذا البلد قريباً – أمر ضروريّ. لا يمكنني مواصلة

إقامتي عند روسيا أكثر من هذا. لم يعد لي مكان عندها».^٥

^١ محمد ديب: ثلوج من رخام، ص ١٨٧.

^٢ DIB Mohammed: Neiges de marbre. P ١٦٨.

^٣ المصدر نفسه، ص ١٨٧.

^٤ Ibid. P ٥١.

^٥ المصدر نفسه، ص ١٦٨.

ففي ظل محاصرة قوانين البلد لـ «برهان»، يُدرك الأخير أنه مقيد من قبل النظام الأمومي، ليجد ابنته:

«*Confisquée. Elle est déjà Confisquée.*»^١

«إنها مصادرة، لقد تمت مصادرتها»^٢.

ومصادرة الحق في العودة إلى أرض الوطن في رواية «سطوح أرسول»، يقول «عاير»:

«*Pourtant j'ai demandé le mien. Ayant expédié tous les rapports possibles sur tous les sujets dignes d'intérêt, j'ai demandé le mien.*»^٣

«مع أنني طلبت إعادتي إلى البلد. بعد أن بعثت إليهم جميع التقارير الممكنة حول جميع الموضوعات ذات الأهمية. طلبت حقي في العودة»^٤.

تجاهلت سلطات «أرسول» المركزية طلب «عاير»، فهي التي تصرّف وفق نوااميسها الخاصة، وإجراءاتها السرية.

فليس الشمال / الغرب إلا المذفى الذي وعته شخصيات «عاير»، و«صلح»، و«برهان»، إنه لا يمثل لدى هذه الشخصيات الوطن الأم الذي يحمل هويتهم؛ لأنّ «الوطن هنا هو فضاء الهوية بامتياز. هو منطلق ومنتهى الكينونة، من أبسط مكان أو مشهد أو صورة أو علاقة فيه إلى امتداداته كشذرات وصور واستعادة وتذكّر وكحاجة وفقدان في الشتات والمنافي وأوطان الغربة»^٥؛ لأنّ «كلّ المنافي لا تُبدد وحشة الإنسان مادام منفاه الكبير بداخله»^٦، فالمنفى قرار تُصدره سلطة داخلية (نقل المشاعر)، يُلزم صاحبه بالبحث عن وطن / أرض / امرأة (الخصوبة) يحتضنه ويقبله به.

^١ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ١٥١.

^٢ محمد ديب، ثلوج من رخام، ص ١٦٨، ١٦٩.

^٣ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ٨٥.

^٤ محمد ديب، سطوح أرسول، ص ٨٥.

^٥ حسن نجمي، شعرية الفضاء (التخييل والهوية في الرواية العربية). ط ١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩، ص ١٥٩.

^٦ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ٨٧.

٢. الشمال / فضاء الجنون والنسيان:

يُؤدّي «الجنون» (*Folie*) بوصفه مفهوماً عاماً وظيفته دلالية مزدوجة، تتعدّى من مرجعيّات معرفيّة، وثقافيّة متعدّدة، ومتباينة في الوقت نفسه، يتعلّق كلّ طرف منها بالآخر. وقد أشار «لسان العرب» إلى مفهومه في: «جنّ الشيء يجنّه جناً: ستره، وجنّ عليه اللّيل: ستره، وجنّ اللّيل وجنونه وجناته: شدّة ظلامه»^١.

ويحيل هذا التعريف اللّغويّ إلى دلالة الاختفاء والاستتار المرتبطة بلفظة الجنون، وعليه فإنّ مفهوم الجنون يدلّ لغويّاً على إطار دلالة الاختفاء، والغياب، والتّستر بصفة عامّة.

كما يركّز المعجم اللّغويّ، وكذلك بعض الكتابات العلميّة الحديثة أثناء بحثها وتفسيرها لظاهرة الجنون على التّصوّر الدّفسيّ والمرضيّ للظاهرة؛ حيث جاء في «المعجم العربي»: «جنّ جناً وجنوناً: زال عقله، أو فسد، فهو مجنون، ج: مجانين»^٢.

أمّا في المعجم الفرنسيّ، فـ «الجنون» (*Le fou*) يعني: «الشّخص المصاب بالاضطرابات الدّفسيّة، والاختلاط الدّهني»^٣ أي إنّ الجنون مرض يصيب أعضاء الدّهن.

وعلى الرّغم من التّدخلات الكثيرة لأشكال الجنون، فإنّه يُمكن التّمييز بين شكلين: «الشّكل (المأسوي)» (*Tragique*)، و«الشّكل (التقري)» (*Critique*)؛ ويتّسم هذا الشّكل الأخير للجنون بمحتواه الإيحائيّ، وبفعله الدّقديّ لما هو سائد وموجود، وبدوره الفعّال في قول الحقيقة أيضاً، والتّعبير عنها من خلال تعرية الواقع الاجتماعيّ والمؤسّساتي من زيف قيمه، وكذب أقنعتة.

لهذا فظاهرة الجنون، هنا هي بمثابة أداة يُعبّر المجتمع من خلالها عن مواطن خلله، وعن جزء مهم من واقعه الذي ينبغي أن يتغيّر، لذا فهذه الظاهرة هنا تحمل دلالة الوعي الحقيقي بما هو كائن، والحلم بما ينبغي أن يكون، ويسمى هذا النوع من الجنون بـ «الجنون الحكيم» (*Le sage Folie*)؛ لأنّه يصل الجنون بالحقيقة.

^١ أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب (المعيط. مادّة (ج. ن. ن)).

^٢ معجم اللغة العربيّة المعاصرة.

تاريخ الزيارة: ١٢ / ٠٥ / ٢٠١٧، ٢٢-٣١ و. / جنون / <https://www.maajim.com/dictionary/>

^٣ Dictionnaire Le Larousse Expression : VUEF. ٢٠٠٢، CD.

تظهر شخصية «عاير» في رواية «سطوح أرسول» بمظهرين فهو المجنون والعاقل في الآن ذاته؛ لأنه يحمل نظرة مختلفة عن تلك الرؤى السائدة في المجتمع المحيط به. ففي الجزء السادس من الرواية، يروي السارد تفاصيل المرض المزعوم الذي يُفترض أنه قد اكتشف إصابته به خلال معاينة الدكتور رموني له، الذي ملحّ دون أن يُصرّح إلى إصابته بداء السرطان، وهذا ما جعله يتشاءم، ويقبل المهمة التي عرضت عليه في جارج، خاصة بعد تنكّر زوجته وابنته له، وكان المرض يُعدّ جريمة في حقّ الذات والآخر.

في الحقيقة «عاير» لم يكن مصابا بأي مرض، لكنّه توهم ذلك فقط؛ فالطبيب أراد إدخاله في هذه اللعبة؛ لأنه:

*«je me suis fait une règle de ne jamais contredire
quelqu'un qui se croit malade.»¹*

«ألزمت نفسي بقانون أن لا أناقض أبدا شخصا يعتقد أنه مريض»².
وهنا نشعر أنّ الإحساس بالاعتراب لا يقتصر على شخصية السارد وحدها، بل يطال شخصية الطبيب أيضا. فبالنسبة للأخير المرض:

*«est souvent notre dernier refuge quand toutes les autres
issues se ferment et que nous ne savons plus à quel saint
ou à quel diable nous vouer.»³*

«هو آخر ملجأ لنا حينما تنغلق أمامنا جميع الأبواب، ولا نعرف

إلى أي ملك، أو شيطان، نسلّم أنفسنا»⁴.

وعليه فإنّ المرض يؤمّن اكتشافا جديدا للذات، والتعرّف أكثر على النفس؛ لأنه

يقوم بوظيفة التطهير.

وهنا يتساءل السارد:

¹ DIB Mohammed: *Les terrasses d'Orsol*. P ٤٨.

² محمد ديب: *سطوح أرسول*. ص ٤٧.

³ *Ibid.* P ٤٨.

⁴ المصدر نفسه. ص ٤٧.

«dans ce cas, à quoi servent vos remèdes, vos traitement.»^١

«في هذه الحالة، ما فائدة علاجكم، دوائكم.»^٢

تكون فائدة العلاج والأدوية رمزية؛ لأنها تؤدّي وظيفة تخذير العقل وإيهامه، إضافة إلى أنها تعين على تجاهل المريض وتقبله من خلال جلب شفقة الآخرين. فالمرض يؤسس جسر تضامن يجمع المريض بمقربيه، وهذا ما لم يحدث مع السارد؛ حيث تذكرت زوجته وابنته له، وانفصلتا عنه. ما جعله يختار حياة الاغتراب إلى جاريحر، الذي سرعان ما تحوّل إلى منفى داخليّ برز كقرار داخليّ فرضته الشخصية على نفسها، وهنا يُدرك القارئ أنّ سبب جنون «عاير» هو حالة انفصاله عن الواقع؛ أي فقدان التوازن بين ما يريده، وما يُفترض عليه.

وهذا ما أدّى إلى انطماسه في حالة من الغياب؛ حيث ندرک أنه قد نسي كلّ شيء في آخر الرواية، بمعنى أنّ النسيان هو فقدان دائم، أو مؤقت للقدرة على الاستدعاء والتعرّف على ما تمّ التعرّض له من منبهات وخبرات.

فالكتب الذي عانى منه على مدار الرواية أدى إلى حدوث النسيان نتيجة رغبة السارد في عدم تذكّر مواقف معينة سبق التعرّض لها، وهذا ما يسمى بالنسيان المدفوع؛ لأنه يعتمد على دوافع لا شعورية، ويلعب دور الحيلة الدفاعية ضدّ تهديد الذات.

سلّط محمّد ويب عبر رواية «نوم هؤلاء» الضوء على العلاقة الجامعة بين الحبّ والجنون، حينما يتساءل «صلح»:

«L'amour peut-il prêter main-forte à la folie ?»^٣

«هل يمكن للحبّ أن يُسعف الجنون؟»^٤

ويضيف مخاطباً «فاينة»:

^١ DIB Mohammed: *Les terrasses d'Orsol*. P ٥١.

^٢ محمّد ديب: سطوح أرسول. ص ٤٩.

^٣ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٥٣.

^٤ محمّد ديب: غفوة هؤلاء. ص ١٤٤.

«Tu t'es volée toi-même pour tout me donner, tu t'es saccagée pour me combler. Pourquoi ? Et tu t'es ruinée. Pourquoi ? De pmus en plus pauvre, tu ne t'es enrichie singulièrement que de ta folie. Ce bien, tu le gardes bien. Incessible, intransmissible. Tu ne sauras me l'offrir en supplément. Tu le garde.»^١

«سرتِ نفسك بنفسك لتمنحيني كل شيء، خربت نفسك لتملئيني. لماذا؟ وأفلستِ نفسك؟ لماذا؟ أصبحت فقيرة، ولم تغتن إلا بجنونك. أمّا أشياءك الجميلة، فتحافظين عليها جيّداً. غير قابلة للتنازل ولا للانتقال. لم تعرفي كيف تمنحنيها لي كإضافة، تحافظين عليها.»^٢

يحيل هذا المقطع على السياق الإيروتيكي للجنون؛ لأنّ «ناينة» هجرت زوجها منذ ولادة طفلها، حينما انفصلت عنه جسدياً، وتوجهت إلى التّوحد الرّوحي مع «صلح» الذي لم تجمعها به أيّة علاقة جنسيّة، على الرّغم من أنّها عاشت معه قصّة عشق مجنون اعترضت سبيله حواجز متعدّدة، حبّ قائم على النّضحية، والعطاء المطلق، وهذا ما قادها إلى الجنون؛ لأنّها وقفت حائرة بين عشقها لهذا المغترب، وبين واجباتها العائليّة من جهة، وأعراف وتقاليد مجتمعها من جهة أخرى.

تأثر «صلح» بجنون «ناينة» أثناء مرافقته لها، لنقرأ:

«Que dois-je faire ? Damner mon âme aussi ? Mais t'ayant perdu, ne subis-je pas déjà la peine du dame?»^٣

«ماذا يجب أن أفعل؟ أن ألعن روحي أيضاً؟ ولكن ألا أعيش شقاء اللّعنة بضياحك؟»^٤

ظهر أثر المدة الطّويلة التي قضاها «صلح» رفقة «ناينة»، يحدّثها دون أن ينتظر منها إجابة، يروي حكايات، ويقرأ لها كتباً متنوّعة، كلّ هذه الأشياء جعلته يطرق أبواب هذا العالم المظلم:

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٥٣.

^٢ محمّد ديب، غفوة مراراً، ص ١٤٤ بتصرّف.

^٣ *Ibid.* P ١٥٣.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٤٤، ١٤٥.

«Ce qui m'est arrivé en fait : je me suis peu à peu englué dans sa maladie et je ne m'en suis pas aperçu. J'allais à mon tour par le fond, en croyant la tirer à moi. J'en ai brusquement pris conscience. Il était temps. Nos sorties se sont succédé, quotidiennes, depuis. Sans conteste, elles ont apporté une amélioration, si difficile à mesure qu'elle soit, dans l'état de Faïna.»^١

«إنّ الذي حدث لي هو أنّني اندبقت في مرضها، ولم أشعر بمرور الوقت. بدوري ذهبت إلى العمق، متصوّراً أنّي أجذبها إليّ. أدركت ذلك فجأة. حان الوقت. فتكرّرت خرجاتنا اليومية. وأكد أنها أتت بتحسّن، برغم صعوبة مقايسته في حالة فاينة»^٢.

لم تتحسّن حالة «فاينة» إلاّ عندما قرّر «صلح» إخراجها من ذلك العالم الذي سجنّت نفسها داخله، بعد مكوثها بمشفى المجانين:

«Je prends Faïna, je la mets dans la voiture, nous partons. J'avise après coup, trop content de fuir moi-même cette maison où je me trouve de plus en plus mal à l'aise. Un lieu maléfique, c'est en quoi elle s'est changée. Elle semble répandre des bouffées d'hrreur.»^٣

«أخذ فاينة، أضعها في السيارة، وننطلق نحو المجهول. أدرك بعد ذلك كم أكون أنا بدوري مسرورا بمغادرة ذلك البيت الذي أصبحت فيه إقامتي مثيرة للقلق. تحوّل البيت إلى مكان مشؤوم. يبدو أنّ نفحات رعب تذبعت منه»^٤.

يحيل الحديث عن مشفى المجانين إلى ذلك الفضاء المغلق الذي يفرض قوانين صحية صارمة تغرق المريض في حالات من الهذيان المكثف، ولعلّ هذا ما جعل «صلح»

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٦٥.

^٢ محمد ديب، غفوة مرارة، ص ١٥٦.

^٣ *Ibid.* P ١٦٥، ١٦٦.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٥٦، ١٥٧ بتصرّف.

يُبعد «فاينة» عن فضاء المنزل الشبّيه بالسّجن، ليتجول بها مستكشفاً طبيعة البلاد الاسكندنافية الخلّابة، جاعلاً من فضاء الحرّية فضاءً للشّفاء.

ويؤكّد ذكر اسم شخصيّة «ليلي» (Lily) ^١ في رواية «نوم حرّاء» أنّ الجنون قد شكّل ثابتاً إبداعياً في كتابات محمّد ويب، مصرّحاً بتلك العلاقة المنعقدة بين هذه الرّواية، ورواية «هايبيل»؛ لأنّ «ليلي» حبيبة البطل «هايبيل» انتهت بها المطاف أيضاً في مشفى المجانين بعد إصابتها بالجنون، وهذا ما يعني أنّ «فاينة» هي «ليلي»، و«صّلع» هو «هايبيل»، فالحكاية التي انطلقت أحداثها سنّة نشر رواية «هايبيل» (١٩٧٧)، وبقيت نهايتها مفتوحة، استكملت تفاصيلها في رواية «نوم حرّاء» التي نُشرت سنة (١٩٨٩)، ليتحقّق بذلك الوعد الذي قطعته «هايبيل» لحبيبته على يد شخصيّة «صّلع»؛ لأنّ كلّ واحد منهما سعى جاهداً لأن يأخذ بيد حبيبته، ليعيدها إلى عالم الأسياء، وهذا ما حقّقه شخصيّة «صّلع».

تمحورت أعمال محمّد ويب منذ «ثلاثيّة الشّمال» حول هاجس الاكتشاف الجديد للذّات، فلو بقي في بلاده لما أتيح له ذلك، ولبقيت معرفته بذاته، وبشعبه، وبالشّعوب الأخرى محدودة جداً؛ لأنّ دورة البحث عن الذّات عند المغترب تأخذ شكل المتاهة، فهي:

«C'est un labyrinthe calme où un jour équivaut à mille ans et où mille ans comme un jour, où le temps vous démet de vos droits pour vous entraîner dans sa perte».^٢

«متاهة هادئة حيث يساوي اليوم بداخلها ألف سنة، وحيث إنّ ألف

سنة هي بمثابة يوم، هناك حيث يسلب منك الزّمان حقوقك

ليجرّك نحو خسارتك».^٢

تعيش شخصيات كتابات محمّد ويب الشّمالية اغتراباً أبدياً في ذلك الشّمال الأسطوريّ الذي لا يمنح اللّجوء سوى لثوان مذهلة من الحنين الدافئ والقاسي في الوقت ذاته، وهذا الوضع هو الذي يقودها حتماً إلى الجنون، ويختزل محمّد ويب بلغة معبّرة ملامح هذا الفضاء الماساويّ بالنسبة للمغترب بوصفه:

^١ DIB Mohammed: *Le sommeil d'Ève*. P ١٨٢.

^٢ DIB Mohammed: *Neiges de marbre*. P ٨٥.

^٣ محمّد ديب: *تلوح من رخام*. ص ٩١.

«Un monde où brille un autre soleil, et c'est le soleil de la mort».^١

«عالمًا تلمع فيه شمس أخرى، إنَّها شمس الموت».^٢

هذه هي الفكرة التي يمكن استنتاجها من كتاباته الشماليَّة، التي تصوِّر ذلك العالم الجديد المجهول الذي يجب استيعابه بالتوافق مع الذات ورغباتها، والاحتياط الشَّدِيد من الأفكار الجديدة.

^١ DIB Mohammed: *Les Terrasses d'Orsol*. P ١٧٨.

^٢ محمَّد ديب: سطوح أرسول. ص ١٧٧.

المبحث الثالث: شعرية الفضاء النصي.

الفضاء النصي هو الفضاء الذي تشغله الكلمات، ويعود على النص، ويُقصد به الفضاء «الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى في إطاره مجرد نص مقدّم للقراءة...»^١ إنّه ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة وفضاء مختاراً ودالاً بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب^٢، وبمعنى أدق هو «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق»^٣، ف «الفضاء النصي هو فضاء شكلي محسوس؛ لأنه يُمثل الحدود الجغرافية التي تحتلها مستويات الكتابة النصية... ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتتابع الفصول وتنظيمها، وتغييرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين»^٤ وهي العناصر التي لها دور تحفيزي يحث المتلقي على قراءة الرواية.

وعلى الرغم من أنّ العلاقة بين (الفضاء النصي، ومضمون الحكى ليست كبيرة، إلاّ أنّه يساهم بشكل كبير في تحديد طبيعة القراءة من خلال تعامل القارئ مع النص الحكائي وتوجيهه إلى فهمه فهما خاصاً، لذا يُعدّ عنصراً مساعداً على استجلاء بنية الفضاء ككل، وكاشفاً عن خصوصية الفضاء الجغرافي، إذا وُصل به بشكل جيد عبر عملية القراءة.

وتنحصر أهمية هذا الفضاء في كونه جزءاً مهماً في فهم الخطاب الروائي ككل؛ إذ يتم من خلاله التقاء المؤلف بقارئ النص الذي يضطلع بمهمة فكّ الرموز المبتوثة عبر مختلف المقاطع النصية التي تُعرض الرواية من خلالها؛ لأنها تشكّل خطاباً موازياً لخطاب النص يُمكن فهم الرواية من خلالها.

١. رمزية العنوان:

يندرج العنوان تحت «النص العبيط (التأليفي)» (*Péritexte autorial*) الذي يضمّ كلّ ما يتعلّق بالأمور التأليفية التي تخصّ المؤلف نفسه؛ حيث يضمّ كلاً من «اسم الكاتب،

^١ محمد الماكري، (الشكل والخطاب - مرغل لتعميل ظاهراتي) - ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، ١٩٩١، ص ٢٣٣.

^٢ حميد لحمداني، بنية النص (السروي من منظور النقر الأوبي)، ص ٥٥.

^٣ ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، جيديوليتيكا (النص الأوبي) (تضاريس الفضاء (الزواني) نموذجاً). ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية / مصر، ٢٠٠٢، ص ١٦٧.

العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخليّة، التصدير...^١ فهو جزء من المحيط اللّغويّ الذي يُحيط بالنّص، لذا فإنّ «البحث فيه من مهام البحث في حدود النّص؛ أي ما يمكن اعتباره نصّاً أيضاً، أو غير نص؛ أي يُفرّق بين النّصّ واللّانص، هذه القضية ناحية من نواحي كلّ ثقافة ومتأثرة بكلّ عصر، فما يمكن أن يُعتبر من ثقافة ما نصّاً، قد لا يكون كذلك في ثقافة أخرى»^٢.

يبرز العنوان، وهو «بنية خطيّة طباعيّة مرتبطة باللّغة في مستوى ثانٍ (...) يُنظر له على أنّه دليل خطيّ أو طباعيّ مجسّد من خلال أبعاد الهندسيّة، وما يتعلّق بحجمه وموقعه من الفضاء الذي يحتويه، وذلك على أساس قابليته لتأويل حملته الرّمزيّة»^٣؛ حيث يرتبط النّصّ بالعنوان في علاقة جدليّة، فالنّصّ دون عنوان يُصبح مائعاً وعرضة للدّوبان في التّصوص الأخرى، فهو رمز هويّته ومستمد بنيته، وكذلك العنوان بلا نصّ فهو كعلامة لا دليل لها ولا مدلول.

يحدّر جيرار جنيت من مغبة اختزال العنوان وتبسيطه؛ لأنّ تعريف العنوان نفسه «يطرح بعض القضايا أكثر من أيّ عنصر آخر للنّصّ الموازي، ويتطلّب مجهوداً في التّحليل، ذلك أنّ الجهاز العنوانى هو على العموم مجموعة تشبه مركبة أكثر من كونها عنصراً حقيقيّاً وذاتاً تركيبية لا تمس بالضّبط طولها»^٤؛ وحين يكون وظيفيّاً بهذه الصّورة فإنّه ينضوي على سرّ النّصّ، ومفتاحه أو على جهته ومقصده؛ فالعنوان هو الموجه والمحرّك الرّئيس للنّصّ؛ لأنّه يُشكّل «مجموع العلامات اللّسانيّة التي يمكن أن تُدرس على رأس النّصّ لتحديد، وتدلّ على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود»^٥؛ وبذلك يكون العنوان رسالة مكتملة توازي النّصّ وتوازره، أو هو رسالة مكثّفة على هامش رسالة

^١ عبد الحقّ بلعابد، حبات - جيرار جنيت من النّصّ إلى اللّانصّ - ص ٤٩.

^٢ حسين خمري، «ما تبقى لكم» (العنوان والرّلالات، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، العدد (١١٥)، ١١٦). (د.ت)، ص ٤٩.

^٣ ينظر: محمّد الماكري، الشّكل والنّصّ (مرخل لتعميل ظاهراتي). ص ٧١.

^٤ GENETTE Gérard: *Seuil. Coll. Poétique, édition du Seuil, ١٩٨٧, p ٥٤.*

^٥ *Ibid.* p ٥٤.

مطوّلة ومفصّلة،^١ وعليه يُعدّ «العنوان العلامة الجوهرية الأكثر دلالة، من بين كلّ العتبات النصّية الأخرى»^٢ لأنه محمول إضافي يلتصق بالنص، فهو علامة مصاحبة له، وعتبة أولى يجب الوقوف عندها قبل ولوج النصّ.

وعليه فإنّ العنوان رسالة لغويّة تتموقع على بؤابة النصّ؛ لتؤطر كيانه اللّغوي والدلالي، وتعرّف بهويّته، وتجذب المتلقي إليه، وتخريه بقراءته، وهو أيضا الظاهر الذي يدلّ على باطن النصّ ومحتواه.

عادة ما يتموضع العنوان في أربعة مواضع، هي: ^٣ الصّفحة الأولى للغلاف، على ظهر الغلاف، في صفحة العنوان، في الصّفحة المزيفة للعنوان، وفي الغالب الأعمّ يحتلّ مكانة بارزة على واجهة الغلاف، وهذا ما يميّز روايات «ثلاثية الشمال».

وقد فرّق جيرار جنيت بين نوعين من العناوين، هما: ^٤

✓ العناوين (الخطائية) (*Les titres rhématiques*): وهي التي تحيل على النصّ وموضوعه في آن واحد، وبشكل مباشر، وينضوي تحت هذا النوع كلّ من: العناوين (التجنيسية) (*Les titres génériques*)، والعناوين غير (التجنيسية).

✓ العناوين (الموضوعاتية) (*Les titres thématiques*): وهي العناوين التي تحيل مباشرة على موضوع النصّ.

في حين نلاحظ غياب العناوين الفرعية (*Les sous titres*) عن عناوين روايات «ثلاثية الشمال»، كما يمكن مساءلة عناوين نصوص هذه الثلاثية من جهة علاقة الكلّ بالجزء، وعلاقة الكلّ بأشياء أخرى، أو بالثلاثية الأولى.

هذا القسم من أعمال الروائي الجزائري نُشر بين ١٩٨٥ و ١٩٩٠، حيث ارتبطت كتابة وتحرير هذه الأعمال بإقامته بنيندر، ومساءلتها من جهة أخرى بالنظر إلى علاقة الجزء بالجزء (أي أجزاء الثلاثية).

^١ يُنظر: محمد التونسي جكيب: إشكالية مقارنة النصّ (المروزي وتعمرو قراده) - عتبة (العنوان) نموذجاً -، مجلة جامعة الأقصى، تصدر عن عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الأقصى، العدد الأول، غزة/ فلسطين، ٢٠٠٠، ص ٥٠٦.

^٢ محمد الأمين بن ربيع، تمرّ الشاي للشاعر عيانش جياوي- عن مريم بيزغ (العنوان في واجهة النصّ)-، جريدة النّصر، يومية إخبارية، مؤسسة النّصر بقسنطينة، الجزائر، يوم الثلاثاء ٠٢ دسمبر ٢٠٠٨، ص ١٣.

^٣ GENETTE Gérard: *Seuil*. pp ٦٤-٦٩.

^٤ *Ibid.* pp ٦٤-٦٩.

ومن هنا يُطرح السّؤال حول مدى الانسجام بين عناوين الروايات الثلاث المشكّلة لـ «ثلاثية الشمال»؛ أي ما هي العلاقة القائمة أو المتناسقة بين: «سطوح أرسول»، «نوم حذو»، و«ثلوح بن رخام»؟

أطلق الدّقاد على روايات «سطوح أرسول»، و«نوم حذو»، و«ثلوح بن رخام» الصّادرة تباعاً تسمية «ثلاثية الشمال»؛ لأنهم لاحظوا أنّ كتابات محمّر ويب الشماليّة قد اتّسمت بالحضور المتواتر لزوجين رجل ذو أصول مغاربيّة، في حين تنحدر المرأة الغربيّة من الشمال؛ ليكونا متلازمين على مدار صفحات الرواية، لكن لا سبيل للوصل بينهما، ومألهما الانفصال في الحكاية؛ حيث يُصبح الحبّ حلماً مستحيلًا، ويحتا جنونياً عن الذات والآخر.

يُسلّط محمّر ويب الضّوء من خلال «ثلاثية الشمال» على إشكاليّة الزّواج المختلط، أو استحالة الوصل بين الرجل المغاربي والمرأة الاسكندنافية من خلال علاقة تبدو مضطربة بين بلديهما (الشمال والجنوب)، وثقافة كلّ منهما (الثقافة العربيّة الإسلاميّة والثقافة الغربيّة)، ليغدو التّلاقى حينها تحدّيًا للقدر، القدر الذي لا يُمكن لأحد معارضة مشيئته.

وعليه فإنّ هذه العناوين الثلاثة المتجمعة في «ثلاثية الشمال» تُشكّل قصّة أو رواية تُحاكّ أو تُنسج على مستوى سيميائيّ مشكّلة لحمّة تقاطبيّة (*Idiolectal*) تُؤدّي إلى تشكيل دلالة جامعة لرموز العناوين في ضوء هذه النّصوص الروائيّة.

وتُعدّ ترجمة دلالة ألفاظ عناوين «ثلاثية الشمال» الخطوة الأولى في فهم معنى العمل الأدبي، وتجانسه واسنتاج مميّزات وخصائص نصوص محمّر ويب الروائيّة؛ لأنّ العناوين لا يُمكن أن تُدرس بمعزل عن النّصوص الروائيّة؛ بل تتّضح من خلال تحديد مدلولاتها، وإدخالها، وربطها بالتّدرّج في سياق النّص.

سطوح أرسول:

يولي محمّر ويب أيضًا أهميّة لأسماء الأماكن (*Toponymes*)، فهو يخلق أسماء وهميّة تخييليّة عليها، وهذا ما تُؤكّده تسمية مدينتي «أرسول»، و«جار بحر» في الجزء الأوّل من الثلاثيّة، فهي تحمل «أسماء تُشير بوضوح إلى إحالتها غير الواقعيّة»¹، ولعلّ محاولة فكّ شفرات هذين الاسمين تعين القارئ على تقديم قراءة لهذا العمل الروائيّ.

¹ BONN Charles: *Lecture présente de Mohammed Dib*. P 217.

يبدو أسما المكانين هذين غريبين، لكدهما يحملان معنيين خاصين؛ حيث يتحدث شارل بون عن هذه الغرابة في قوله: «في رواية سطوح أرسول، الفضاء الأساسي للأحداث، هو جار بحر، والفضاء المذكور في العنوان أرسول هما في بداية الأمر مُشار إليهما أو معيّنين باسمين غير قابلين لأن يُحدّ موضعهما»^١.
يجد القارئ ضمن أسماء الأماكن / المدن إحالات وإشارات إلى معاني عربيّة، فاسم المدينة الأصليّة (Orsol) يُمكن ترجمته بـ ترجمته بـ *hors-sol*؛ أي *un pays loin*، أي بلد بعيد.

فعلى الرّغم من أنّ تسمية مدينة (Orsol) المحيطة على أصل «عاير» / السارد عربيّة، إلّا أنّ دلالتها تتحدّد في اللّغة الفرنسيّة؛ حيث إنّ كلمة (Orsol) هي نحت للكلمتين الفرنسيّتين (Or)، وتعني الذهب، كما قد تكون اختصاراً لكلمة (Soleil) التي تعني الشّمس، و(Sol) التي تعني الأرض، لتكون النّتيجة: مدينة الذهب والشّمس، ف«لا يُستبعد أن تكون هذه التّسمية مجازيّة لمدينة الجزائر، التي تغفو في بطاح جميلة تغنى الشعراء ببهاء طبيعتها»^٢ فمن الواضح أنّ الكاتب قد وظّف اسم (Or/Sol) للإشارة إلى بلد بعيد، غير قابل للتّعيين، وحده استدعاء الحنين، واستحضارة في لغة ممزّقة يُحقّق تواجد هذا البلد على أرض الواقع؛ حيث تُختزل «أرسول» مدينة «عاير» الأصليّة في سطوحها، وهي فضاء أنثويّ بامتياز؛ لأنّه يغدّي فضول النّساء بمنحهن حريّة ملاحظة كلّ شاردة وواردة من سطوح مساكن الجزائريين القديمة، فانطلاقاً من «أرسول» يُمكن أن نُشاهد مليّاً، وأن نستغرق في تأمل المدن الواقعة وراء البحر.

ويُمكن الذهاب إلى أبعد من هذا الاستنتاج، عند عقد مقارنة بين قصبة مدينة «الجزائر العاصمة» التي تُطلّ شرفاتها، وسطوحها على البحر الأبيض المتوسّط، وقصبة مدينة «تلمسان» (مسقط رأس الكاتب)، التي تتشابه معها في كثير من الملامح المعماريّة. لا يزوّد الكاتب قراءه بمعلومات كافية عن «أرسول» باستثناء ذكر بعض المميّزات التي تحيل على بعض الذكريات التي تعبّر عن شوقه إلى الماضي، وتصوّر حزينه إلى

^١ BONN Charles: *Lecture présente de Mohammed Dib*. P 217.

^٢ يوسف الأطرش: المنظر الزوّلي عند محمّد ويب، ص 286.

«أرسول»، ذكريات تُلهب قلبه، تذكّره بالحبّ الذي عايشه هناك، وتناول الشاي تحت أشجار المدينة، ومياه البحر المتوسّط، وشمس «أرسول» الحارقة:

«*court au – devant de la mer, affronte de la poitrine cette mer miterreinne notre vacillant sous le poids du soleil.*»^١

«مثلما نجري باتجاه البحر، نواجه بصدورنا بحرنا المتوسّطيّ،

نتمايل تحت لهب الشمس».^٢

لينتقل إلى الحديث عن ليالي «أرسول»:

«*Les nuits, la grandeur de ces nuits lessivées de lune, sur les blanches et tranquilles terrasses d'Orsol ! Et les effluves de jasmin.*».^٣

«والليالي، عظمة تلك الليالي التي غمرها ضوء القمر وأدفا

سطوح أرسول البيضاء! وفوحان الياسمين».^٤

يُمكن للقارئ أن يُجري مقارنة بسيطة بين مدينة الجزائر ومدينة «أرسول» من

خلال نعتها ب:

«*Orsol la blanche.*»^٥

«أرسول البيضاء».^٦

وسحر «أرسول» يجعل من النصّ فضاءاً للتساؤلات حول الهوية بامتياز.

«*Comment retrouverais-je Orsol après ces années d'exil ?*».^٧

«كيف ساجد أرسول بعد سنوات المنفى».^٨

^١ DIB (Mohammed): *Les Terrasses d'Orsol*. P ٨٥.

^٢ محمّد ديب، سطوح أرسول، ص ٨٥.

^٣ Ibid. Pp ٨٥, ٨٦.

^٤ المصدر نفسه، ص ٨٥.

^٥ Ibid. P ٨٥.

^٦ المصدر نفسه، ص ٨٥.

^٧ Ibid. P ٩٩.

^٨ المصدر نفسه، ص ٩٩.

على الرغم من الخيانة التي تعرّض «عاير» لها، لكنّه لم يفقد الدّقة في «أرسول»، بل بقي دائماً محتفظاً بذكرياته، ويتأمّل منتظراً، فقد ظلّ وفيّاً.
«*Il me reste Orsol s'il ne me reste plus de famille et j'attends.*»^١

«إن لم تبق لي عائلة، بقيت لي أرسول وأنتظر»^٢.

تبقى «أرسول» صمّاء لا تستجيب لنداءات عايد، ولا ترد عن الدّقارير التي يُرسلها عايد، إضافة إلى أنّه تمّ تجاهله تماماً من طرف السّلطات التي أرسلته إلى جاز بحر، وحتّى من طرف مقرّبيه: زوجته وابنته:

«*Pas un mot de l'autre coté.*»^٣

«لا كلمة جاءتني من الجهة الأخرى للخط»^٤.

ف «أرسول» هي رمز للصّمود ضدّ النّسيان والضّياع؛ لأنّها توحى «سطوح أرسول» بدلالة الانتماء والارتباط بالوطن الأمّ (الجزائر).

أمّا اسم مدينة «جاز بحر»، فهو اسم مكان غريب أيضاً، فعلى عكس اسم مدينة «أرسول» يُقرأ «جاز بحر» في اللّغة العربيّة، ويُمكن تبين ذلك من خلال الدّلالة التي قدّمها شارل بون في تحليله الآتي: «فيما يخصّ جاز بحر نحن نعلم ببساطة أنّها تقع على حافة المحيط يقطعها نهر يسمى السّلان»^٥، فعند قراءته في اللّغة العربيّة، يُمكن تبين الدّلالة التي قدّمها في تحليله الآتي:

يتكوّن اسم المكان (*Jarbher*) من كلمتين في اللّغة العربيّة: (*Jar*) التي تعني (*voisin*)، و(*bher*) التي تعني (*La mer*)، والمجموع يعطينا (*Jarbher*)؛ أي جاز البحر، وهو اسم المدينة التي أرسل «عاير» إليها؛ لأداء مهمة الجوسسة، ف«كلّ الدلائل توحى

^١ *DIB (Mohammed): Les Terrasses d'Orsol. P ١٠١.*

^٢ محمّد ديب: سطوح أرسول. ص ١٠٠.

^٣ *Ibid. P ١٠٠.*

^٤ المصدر نفسه. ص ١٠٠.

^٥ *Ibid. P ٢١٨.*

بانها مدينة في الجهة الأخرى من البحر، أي في الشمال»^١ وهي تُمثل فضاء المذنب والاعتراب؛ حيث يصطدم عايد بمفاهيم جديدة.

نوم حواء:

على الرغم من أن رواية «سطوح (أرسول)» قُسمت إلى ثمانية عشر جزءاً، يلحظ القارئ أن العنوان الداخليّ كانت غائبة عنها، وهذا ما يزيد في غموضها. يتشكّل عنوان رواية «نوم حواء» تركيبياً من اسمين: الأول اسم جنس (un nom commun) «نوم» (sommeil)، يوضّحه / يعرفه قاموس «لاروس» (Larousse): «حالة شخص يضطجع أو ينعس، وهي حالة فيزيائية دورية للجسم تتلاشى خلالها اليقظة وتتناقص ردود الأفعال»^٢.

في حين يُمثل الجزء الآخر من العنوان (Eve) «حواء» (Un nom propre) اسم علم، اسم امرأة يحيلنا على أول امرأة على وجه الأرض زوجة آدم عليه السلام، وأمّ البشرية. يُثير اسم حواء تساؤلات متعدّدة حول دواعي توظيفه واستدعائه، وتموضعه في عنوان الرواية.

اختاره الروائي حتى يُبين أن الشخصية الرئيسيّة مؤنّثة، أو أنه يُعدّ مدخلاً للإيحاء بأنّ كلّ النساء معنيّات بما يحكي عنه النصّ الروائيّ؛ حيث يُهيئ لليل وضع ممتاز في رواية «نوم حواء»؛ لأنّه التّوقيت الذي تتحوّل فيه البطلة «ناينة»، وتصير أخرى؛ ففي هذه الليالي المظلمة، تتواصل «ناينة» مع «صلع» بطريقة غريبة.

تُستهلّ رواية «نوم حواء» بجملة:

«*Il fait déjà nuit*»^٣

«لقد خيم الليل»^٤.

جملة تمنح القارئ الفكرة المفتاحية التي تمكّنه من ربط باقي المتن الروائيّ بعنوان

«نوم حواء».

^١ يوسف الأطرش، (النظور الروائي عند محمّد ويب، ص ٢٨٧.

^٢ Dictionnaire Le Larousse Expression : VUEF. ٢٠٠٢, CD.

^٣ Dib Mohammed: Le sommeil d'Ève. Sindbad, P ١١.

^٤ محمّد ديب، غفوة حواء، ص ١١.

شخصية» «ناينة في رواية «نوم حذاء» هي لسان حال كل النساء اللاتي يعانين ويتألمن في صمت، فهي ناطقة بلسان كل امرأة تتألم وتُعاني. يستخدم محرّوب في روايته هذه ضمير المتكلم المفرد «je»، الذي هو ليس إلا ضمير متكلم يعبر عن الجماعة، ضمير يخفي أو تختبئ خلفه معاناة وآلام الجنس البشري.

فكلام «ناينة» يهدف في الظاهر إلى إظهار حالة اليأس، لكن بقدر ما يظهر كلامها حالة اليأس، فإنه يفتح في الوقت نفسه طريقا لصوت الأمل.

ثلوج من رخام:

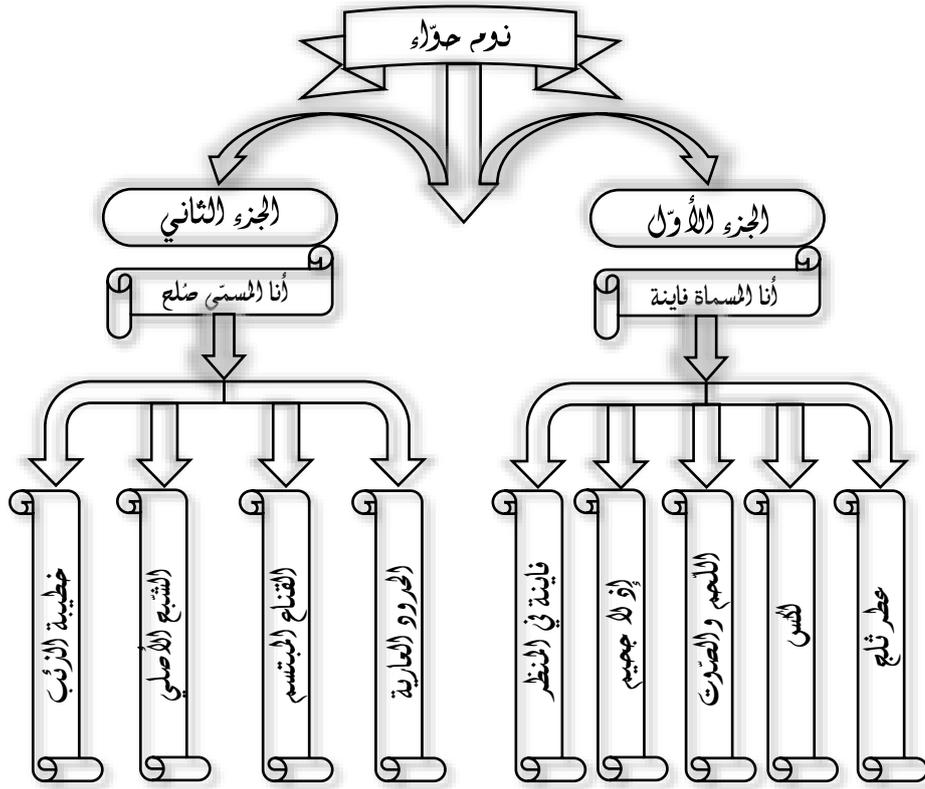
يتشكّل عنوان رواية «ثلوج من رخام» (*Neiges de marbre*) من اسمين: الأول (*Neiges*) بصيغة الجمع، ويُحيل على الماء المتجمّد الذي يتساقط على شكل ندائف، وهنا نلاحظ أنّ توظيف صيغة الجمع لافت للانتباه؛ لأنّ صيغة المفرد هي الأكثر تداولاً واستخداماً (*Neige*)، الثلج المعروف بخفته وبياضه الناصع.

في حين يرد الجزء الآخر من العنوان مسبقاً بحرف الجرّ (*de*) المتبوع باسم (*marbre*) الرّخام الذي يتمييز بالبرودة والقسوة.

وهذا ما يعني أنّ المتلقي يقف إزاء عنوان مركّب لجملة اسمية، لكنّها تحيل على أسلوب استعاري مجازي يكون فيه المعنمان (*Sèmes*) المتجاوران منشطين إلى نصفين دلاليين متعارضين، أو متضادين؛ لأنّ خفة ونعومة الثلج تتعارض مع برودة وقسوة الرّخام، فالثلج يرمز إلى دفء الحبّ الذي جمع بين «برهان» و«روسيا»، في حين يرمز الرّخام إلى قسوة، ووطاة انفصالهما، وتبعاته القاسية التي تجرّع «برهان» كأس مرارتها. على الرّغم من أنّ رواية «سطوح (أرسول)» قُسمت إلى ثمانية عشر جزءاً، إلا أنّ العنونة الداخليّة كانت غائبة عنها، وهذا ما يزيد في غموضها.

العناوين الداخليّة:

اعتمد محرّوب على «العنونة الداخليّة» لأجزاء روايتي «نوم حذاء»، و«ثلوج من رخام»، حيث تنقسم رواية «نوم حذاء» الجزء الثاني من «ثلاثية الشمال» لمحرّوب، إلى جزئين، يتفرّع كلّ جزء منهما إلى أقسام، حيث يحمل كلّ جزء عنواناً، يوضّحه المخطّط الآتي:



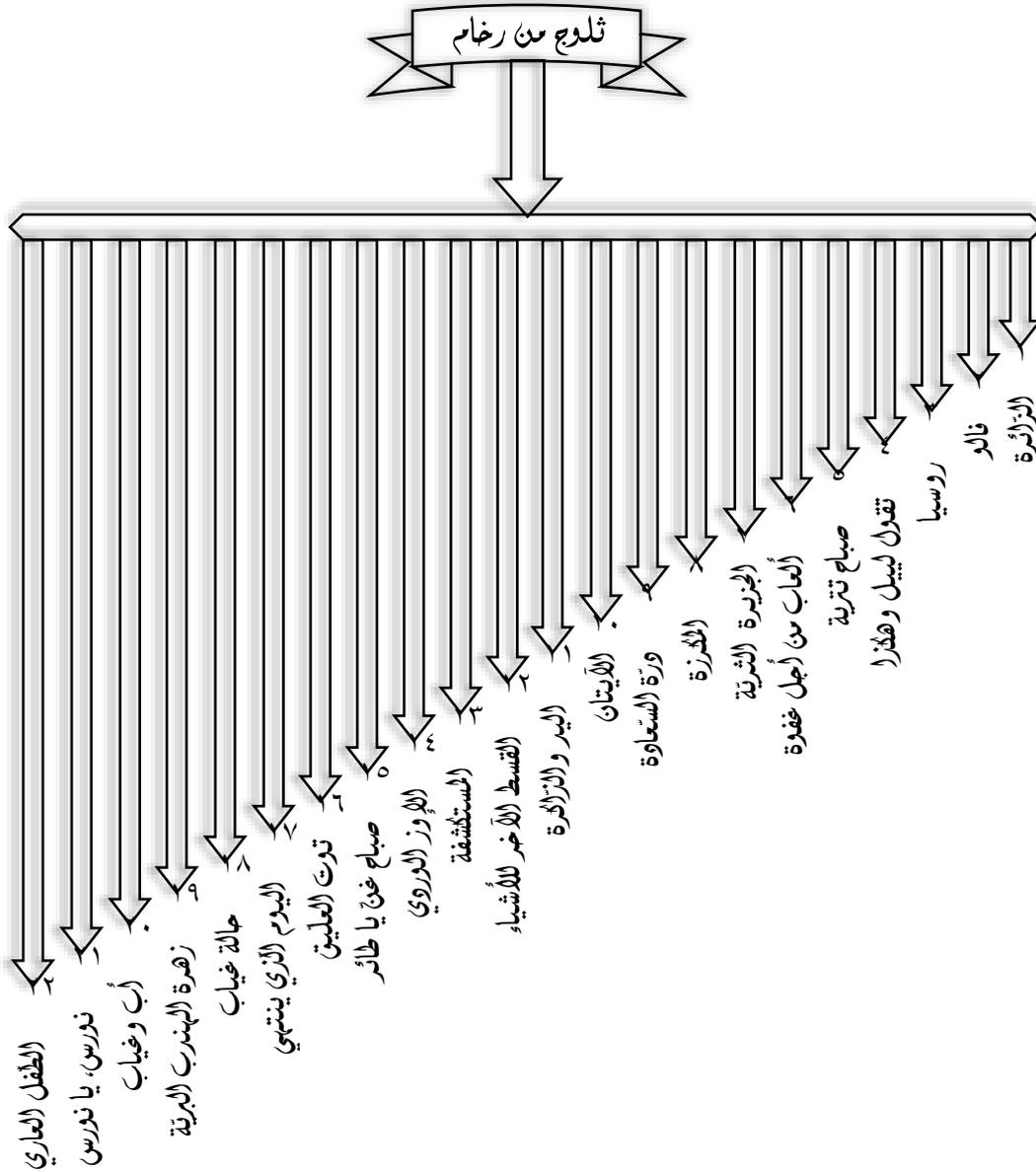
المخطّط رقم ٠٤: عنونة أجزاء رواية «نوم حواء» الداخليّة.

جاء الجزء الأوّل موسوماً بـ «أنا المسماة فاينة» (*Moi qui ai nom Faïna*)، ويضمّ خمسة أقسام مرتّبة كما يأتي: «عطر ثلج» (*Un parfum de neige*)، «لحس» (*Lex*)، «اللحم والصدوت» (*La chair et la voix*)، «إفلا جهيم» (*Si nul enfer*)، «فاينة في النظر» (*Faïna* *au paysage*).

في حين يتفرّع الجزء الآخر الموسوم بـ «أنا المسماة صلح» (*Moi qui ai nom Solhi*)، إلى أربعة أقسام متتابعة معنونة بـ: «الحروو العارية» (*Les frontières nues*)، «القناع المتبسم» (*Le masque au sourire*)، «الثلج الأصلي» (*L'ombre cardinale*)، وأخيراً «خطيبة الزئب» (*La fiancée du loup*).

وقد جاء ترتيب أجزاء قصتي رواية «نوم حواء» بنفس الشكل التركيبي حتى يوحى بنوع من التناظر؛ حيث يُشكّل الجزء الأوّل صدى للآخر. إلى جانب هذا التقسيم، ظهر تقسيم آخر على مستوى كلّ قسم من الأقسام التي تندرج ضمن كلّ جزء؛ حيث تمتّ الاستعانة في تقسيم هذه الأجزاء بالأرقام.

في حين تُمثل رواية «ثلوج من رخام» الجزء الأخير من «ثلاثية الشمال»، والتي تهيكل على شكل أجزاء متسلسلة ومتتابعة اثنين وعشرين جزءاً معنونة على التوالي:



المُخطَّط رقم ٥٠: عنونة أجزاء رواية «ثلوج من رخام» الداخليّة.

ساهمت هذه العناوين الداخليّة في تحفيز المتلقي، وحثّه على قراءة العمل الإبداعي، وفكّ شفراته بما حملته من أبعاد رمزيّة دالة. فكانت لها طاقة توجيهيّة هائلة، بما حوته من إشارات مختصرة ومختزلة حول مضمون كلّ جزء من أجزاء الروايتين.

كما اعتمد محرر ويب في الجزئين الأخيرين من «ثلاثية الشمال» على الفهرسة العنوانية؛ حيث يضمّ الفهرس العناوين الداخلية التي تندرج تحتها المقاطع الروائية، مبيناً كيفية تنظيم العمل الروائيّ.

يُعدّ الفهرس نصاً موازياً محيطاً يأتي في آخر النصّ الروائيّ بعد ختامه. لا يُمكن اعتبار عناوين الروايات المشكّلة لـ «ثلاثية الشمال» لمحرر ويب ككيان مستقل، فهي تقدّم وعوداً دلالية، وهو ما يلاحظ في أوّل لقاء بين القارئ والنصّ. لا يمكن استخلاص دلالات الألفاظ المشكّلة للعنوان إلاّ بالعودة إلى النصّ أو من خلال السّياقات النصّية، ومن هنا يكتمل المسار ابتداءً من النصّ وصولاً إلى العنوان الذي يدمج في الأخير ليصبح جزءاً من العمل؛ لأنّه في أغلب الأحيان يأتي العنوان في الأخير ليتوّج العمل، وهذا ما يؤكّد أنّ العنوان بطبيعته غير منفصل عن العمل الذي يمثّله.

ويُعدّ الغموض الذي يلفّ ويكتنف العناوين محدّداً لتنظيم أو إيقاع الأعمال الروائيّة، فهي إبداع لغويّ فريد من نوعه.

٢. إجمالية أغلفة الروايات:

يندرج الغلاف في أبسط مفاهيمه تحت «النصّ (الفردى العام)» (*Épitexte général*) الذي يضمّ «كلّ العناصر الموازية التي نجدها مادياً ملحقة بالنصّ في الكتاب نفسه لكّنها تدور في فلك حرّ داخل فضاء فيزيقي واجتماعي يفترض أنّه غير محدود»^١ حيث تُعدّ أغلفة الأعمال الإبداعية من العتبات الأولى التي تُصافح بصر المتلقي، وقد أدرك الأدباء أهميّة ذلك في جلب انتباه المتلقي، وحمله على فعل القراءة، ما جعلهم يحولون الغلاف «من وسيلة تقنيّة معدّة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفّزات الخارجيّة والموجّهات الفنيّة»^٢ التي تأسر المتلقي، وتُهيّج نفسه للقراءة، ومن أهمّ هذه المحفّزات:

^١ GENETTE Gérard: *Seuils*. p ٣٤٦.

^٢ محمّد الصّفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤) بحث في سماح (الأولاد الشفهي «علم تجوير الشعر». ط ١، الناوي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٨، ص ١٣٣.

التجنيس، الصورة المصاحبة في الغلاف الأمامي، الصورة في الغلاف الخلفي، الآراء النقدية والمقاطع الأدبية، وعلامات الناشر...

وتتجلى أهمية هذه المحفّزات وأثرها الواضح في توجيه أفق القراءة إلى أفلاك سحيقة العمق تجعل من التاويل والرؤية أكثر اتساقا، وأكمل شكلا وأوضح معنى ورسالة. وحتى يتسنى وصل حبل الكشف بين هذه المحفّزات وبين النصوص / المتون الروائية، بُغية استنطاقها والاستفادة من طاقاتها الكشفية والدفصيلية، وجب تحديد هذه المحفّزات، وتبيين دورها في كشف الرؤية وتوضيحها أمام المتلقي، وتذليل سبل التاويل لديه.

١. الغلاف الأمامي:

تُظهر صفحة الغلاف الأمامي كأول عتبة يلمحها المتلقي من النص الروائي، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام هي: أعلى الغلاف، ويضمّ اسم الكاتب، وعنوان الرواية، ووسط الغلاف، ويحوي اللوحة التشكيلية، أو الصورة، في حين يضمّ أسفل الغلاف: التجنيس ودار النشر.

١.١. اسم المؤلف (Le nom d'auteur):

يدلّ ورود اسم المؤلف في عمل إبداعي ما على تفرّده بهذه الأفكار مؤكّدا أنّها خاصّة به؛ لأنّ «فكرة المؤلف تشكّل اللحظة القويّة للفردية في تاريخ الأفكار والمعارف والآداب، وفي تاريخ الفلسفة أيضا»^١ أي إنّ فردية الأفكار تتضح من خلال صاحبها. لا يُحيل اسم المؤلف مجرد الإحالة إلى اسم علم لشخص واقعي محدّد، بل هو كما يرى ميشال فوكو (Michel Foucault) (١٩٢٦-١٩٨٤) «يطوف نوعا ما، على حدود النصوص يقطعها ويتبع أضلاعها، ويجسّد طريقة وجودها إنّها يظهر حدوث مجموعة معيّنة من القول، ويستند إلى وضع هذا القول ضمن مجتمع ما، وضمن ثقافة ما»^٢. وكان اسم المؤلف أصبح تلك الوسيلة السحرية التي نعرف من خلالها نسب النصوص.

^١ نبيل منصر؛ الخطاب (الروائي) للقصيرة العربية (العاصرة). ط ١، دار توبقال للنشر، الدار/ المغرب، ٢٠٠٧، ص ٣٥.

^٢ ميشال فوكو؛ ما المؤلف؟ مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت/ لبنان، العدد المزدوج (٦، ٧)، ١٩٨٠، ص

ينهض اسم المؤلف لدى جيرار جنيت بـ«الوظيفة التفاعلية»، وهي معادلة لعملية الوصف التي يقوم بها اسم المؤلف، ونعني بـ«الوظيفة التفاعلية» كون اسم المؤلف بمثابة «الخيوط الدقيق الذي يربط -يعقد- سلسلة من أعمال المؤلف نفسه»^١ أي إن اسم المؤلف يوثق التواصل بين المتلقي والخصائص الجمالية والإيديولوجية لأعماله، من خلال المعايير التي وضعها ميشال نورث، وهي: ^٢ مستوى ثابت من الجودة، تماسك تصويري ونظري، وحدة أسلوبية، لحظة تاريخية محددة، ونقطة لقاء عدد معين من الأحداث. ويعين توفر هذه المعايير إضافة إلى النظرة النقدية الثاقبة، والدقة البالغة، والرّهافة الفنية الشديدة على الكشف عن نسب أي نص من النصوص، والوصول إلى اسم المؤلف.

ومن خلال ما تقدّم تتضح الأهمية الفعلية لاسم المؤلف، باعتبار أن النصوص تُصبح مفهومة، بل ومروّضة المعاني والدلالات بمجرد معرفة اسم مؤلفها، ومحمّرويب شأنه شأن كلّ الكتاب والمبدعين نجح في أن يُنشئ أسلوب كتابة خاص به، فبمجرد ذكر اسم محمّرويب يتبادر إلى ذهن المتلقي جملة من الإحالات: ثلاثية الجزائر، الأسلوب الغامض العصبي على الفهم / الاغتراب والمذفي الداخلي / الجزائر بكلّ خصوصياتها... وقد قدّم جيرار جنيت نموذجاً وصفية لاسم المؤلف؛ حينما أورد ثلاث حالات، هي:

١ (الاسم المجهول) (Anonymat)؛ حيث يُترك العمل دون اسم المؤلف، وهو نوع قليل الوجود.

٢ (الاسم المستعار) (Pseudonymat)؛ ويتحقّق عندما يدلّ اسم الكاتب على «اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فنيّ أو للشّهرة...»^٣ كان يكون اسماً ذا حمولة أسطورية، أو تاريخية، أو حتى سياسية، أو اجتماعية.

^١ نبيل منصر؛ الخطاب البوليزي للقصة العربية المعاصرة. ص ٣٥.

^٢ ميشال فوكو؛ ما المؤلف؟ ص ١١٨.

^٣ المرجع نفسه. ص ١١٦.

٤ (الاسم الشخصي/ الاسم الحقيقي للكاتب (Onymat)؛ وتتحقق هذه الحالة عندما «يوقع المؤلف بالاسم الذي يحمله في سجل الحالة المدنيّة»؛^١ أي إن المؤلف يُسجّل على ظهر العمل - الغلاف - وبوضوح تام اسمه الحقيقي، وهو الأمر السائد في أغلب الأحيان، يوقع في أعلى الصّفحة - وهو الغالب - كما في روايات «ثلاثيّة الشمال» بطبعاتها الثلاث.

٢٠١. التّجنيس:

يحمل الغلاف «التّجنيس» الذي يُمثل: «معيّارا للتّقويم الأدبيّ الذي يتمّ من خلاله تصنيف الآثار الأدبيّة وتحديد هويّتها النوعيّة كان يُقال عن أثر ما بأنّه قصيدة أو قصّة أو رواية».^٢

وهو كما يرى جيرار جنيت: «ملحق بالعنوان (Annexe du titre) وهو ذو تعريف خبيّ تعليقيّ لأنّه يقوم بتوجيهنا قصد النّظام الجنسيّ لعمل ما؛ أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبيّ أو ذلك».^٣ ويُعين «التّجنيس» المتلقّي على فهم نوعيّة النّص الذي هو بصدد قراءته، وعادة ما يظهر «التّجنيس» في أسفل الغلاف كما هو الحال في الروايات الثلاث، فقد وردت كلمة - رواية - تحت عنوان كلّ نصّ من نصوص «ثلاثيّة الشمال» الروائيّة.

وقد أصبحت معرفة جنس النّص أوّل وأهمّ خطوة يقوم بها المتلقّي، باعتبار عنوان النّص وجها لا يوّطره - النّص - لذا كان من الضّروريّ وجود عنوان إضافيّ يكمل دلّته ومحتواه، فلا يمكن تصوّر أيّ عمل دون تجنيس، يقول «ياوس» (H. R. Jauss) في هذا الصّدّد: «لا يمكن أن نتصوّر أثرا يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباري، ولا يرتهن بأيّ وضعيّة مخصوصة للفهم».^٤

وذلك لأنّ تحديد الجنس الأدبيّ يُساعد على فهم نوعيّة النّص الذي يُقرأ.

^١ عبد الحقّ بلعابد، عتبات - جيرار جنيت من النّص إلى النّص - ص ٦٤.

^٢ صبيحة أحمد علقم، تراخل الأجناس اللّويّة في الرواية العربيّة - الرواية التّراخيّة (أمروجا) - ط ١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، عمّان - الأردن، ٢٠٠٦، ص ٢١.

^٣ عبد الحقّ بلعابد، مرجع سابق، ص ٨٩.

^٤ لؤي علي خليل، تجنيس العجائبي، مجلة علامات في النّقد، نادي جدة الأدبيّ الثّقافي، المجلّد ١٨، سبتمبر ٢٠٠٥، ص ٣٨٧.

وعادة ما يكون المكان الذي يظهر فيه التّجنيس / المؤشّر الأجناسي (*Indication*) هو الغلاف أسفل العنوان كما هو الحال في مختلف طبعات «ثلاثية الشمال»، حيث يُعدّ المؤشّر الأجناسي عنواناً فرعياً ملحقا بالعنوان الأصلي؛ لأنه يُعبّر «عن مقصدية كلّ من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة»^١.

إنّ هذا التّحديد الأجناسي لنصوص «ثلاثية الشمال» ذو تعريف خبري تعليلي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النّظام الجنسيّ لعمل ما، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبيّ أو ذلك»^٢. مشكّلا بذلك خطابا واصفا للنص، مثلما يكون النصّ بدوره خطابا واصفا للجنس، وقد حال هذا الحضور التّجنيسيّ في روايات «ثلاثية الشمال» دون «تواجد النصّ في الفراغ وساعد المتلقي على الفهم كذلك»^٣.

وهو ما يجعل الوظيفة الأساس للمؤشّر الجنسي تتحدّد في «وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل / الكتاب الذي سيقراء»^٤، ما سيسمح له بإقامة علاقات نقدية على أساس تعليقاته واستفساراته التي تتيحها له عملية القراءة.

لذا يتوجّب تموضع أيّ عمل أدبيّ في سياق أجناسيّ حتى لا تثبّط خطط القراءة التي ينسجها المتلقي مع النصّ في بدايات تعرّفه على هذا الكائن الأدبي. وعلى هذا الأساس يُصبح «الجنس الأدبيّ بُعداً رئيساً من أبعاد معرفة مضمرة، أو سمطا ينطوي على جملة من الافتراضات والدّقنيات القابلة للتأويل نعتمده أساسا ضابطا من أسس عملية القراءة الدّقنية»^٥، ليكون النصّ الأدبيّ «عبارة عن نقط مرشدة يزعم من خلالها بانّ له علاقة بعالم الأدب»^٦، بحكم جنسه الأدبيّ المحدّد له.

^١ عبد الحق بلعابد؛ عتبات - جبرار جنيت من النصّ إلى النّص - ص ٨٩.

^٢ المرجع نفسه، ص ٨٩.

^٣ لؤي علي خليل؛ تجنيس العجائبي. ص ٣٨٨.

^٤ المرجع نفسه، ص ٩٠.

^٥ المرجع نفسه، ص ٢٠٠.

^٦ يُنظر؛ فتيحة عبد الله؛ إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النّقد الأدبي. مجلة علامات في النّقد، نادي جدّة الأدبيّ الثّقافي، المملكة العربية السّعودية، العدد؛ ٥٥، أبريل ٢٠٠٥، ص ١٨٢.

وعلى العموم تبقى عملية التّجنيس من أكثر العوامل فعالية في تحديد أفق التّلقّي والاستجابة إلى النصّ الأدبي، فهي تهيبّ المتلقّي لاستقبال النصّ، وتُساعد على بناء فهم جيّد له.

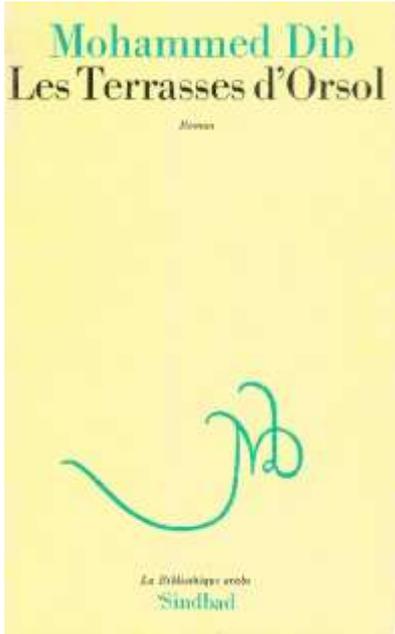
٢٠١. الصّورة المصاحبة:

عمد الأدباء المحدثون إلى بثّ صور على أغلفة أعمالهم الإبداعية، حتّى غدت بذلك الصّورة المصاحبة أوّل مجال مفتوح للقراءة والتّأويل المرئيّ.^١ فالى أيّ حدّ سنّقيم صور أغلفة روايات «ثلاثية الشمال» بمختلف طبعاتها العلاقة بين محتواه، وما يُمكن أن تحيل عليه تلك الصّور؟ لقد سادت ثلاثة أنماط إخراجية للأغلفة الأمامية لروايات «ثلاثية الشمال»، تنوّعت حسب اختلاف طبعات الروايات.

أ. نمط التشكيل التجريدي:

يتميّز هذا النوع بكونه أكثر التباساً وغموضاً على المتلقّي؛ لأنّه يحتاج إلى أعمال مطوّل للفكر، وخبرة فنية عالية حتّى يتمكّن من إدراك دلالاته، وفكّ رموزه، وهنا يكون المتلقّي محظوظاً إذا توصّل إلى قراءة للتشكيل؛ حيث تختلف التّأويلات، وقلمًا تتقارب، فهي متباينة بتباين المتلقين، وغالباً ما يبقى هذا التشكيل عصياً على التّأويل، وصعب المنال، وهو حال أغلفة روايات «ثلاثية الشمال» في طبعتها الصّادر عن دار «سنرياو» (*Sindbad*)؛ إذ إنّ أوّل ما يلفت انتباه القارئ هو ظهور اسم الكاتب مرّتين على واجهة أغلفة الروايات الثلاث، مرّة حين تموضع بخطّ واضح فوق العنوان أعلى الصّفحة، بلون أخضر (رواية «سطوح (رسول)»، ولون أحمر (روايتي «نوم حذاء»، و«تلوح من رخام»). ومرّة أخرى حينما برزت الأحرف الأولى لاسم الكاتب (*M.D*) منسوخة بأحرف لاتينية تُقلد الرّسم العربيّ؛ حيث تبدو هذه الكتابة مبهمّة، وغامضة. وقد لاحظت خلوّ المتون الروائية الثلاثة من وجود هذا التشكيل، وهذا ما يؤكّد أنّ هذه الأحرف هي توقيع كاتب الروايات محمّد ويب.

^١ يُنظر: جمال محمّد مقابلة: صدره الزوج - قراءة في تصميم الغلاف لري زهير أبو سايب. ص ٢٢٩.



عادة ما يتموضع توقيع المؤلف - حسب التقاليد المتعارف عليها - المتعارف عليها في التأليف في نهاية النص، أو في صفحة الغلاف الخلفي ليختم النص، ويُعلن عن نهايته، لكن المختلف لدى محمّد ويب هو ظهور التوقيع في أول صفحة تُصافح بصر القارئ؛ حيث استعمل الروايات بتوقيعه، قلبا الأمور رأسا على عقب، بتبادل الأدوار بين البداية والنهاية.

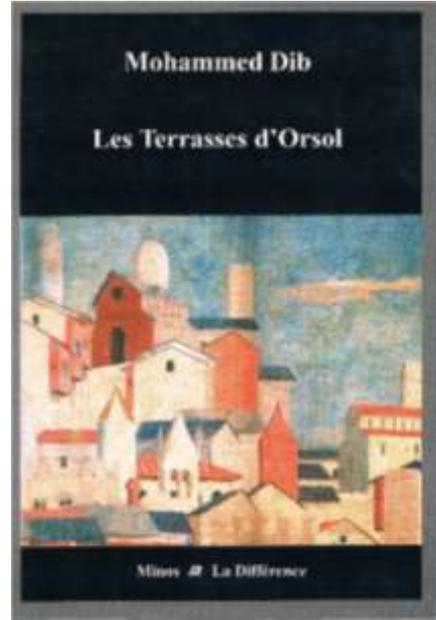
استخدم محمّد ويب هذه الطريقة المفارقة في التوقيع ردًا على دار النشر «سوي» التي طلبت منه إدارتها تغيير اسمه، بحجة أنّ كتاباته لم تعد رائجة، بعد أن تفضّنا إلى أهميّتها، وهذا ما جعله يرفض ويتوجّه إلى دار نشر أخرى.

كما يُشير اختلاف الألوان المستخدمة في غلاف رواية «سطوح (رسول)» التي كُتبت اسم المؤلف على غلافها بلون أخضر، وبين روايتي «نوم هؤلاء»، و«ثلوج من رخام» بلون أحمر إلى التباين الظاهر على مستوى مضامين الأعمال الروائية؛ حيث يلحظ القارئ أن الجزء الأول يلفّه غموض مطلق، ولا يتشارك مع الجزءين الآخرين سوى في الدلالات العامة، في حين يشترك الجزءان الآخران في عديد من الدلالات والإيحاءات المباشرة.

ب. نمط اللوحة التشكيلية:

انتشر هذا النمط بشكل كبير مع الأعمال الإبداعية خاصة الشعرية منها، وذلك بهدف تحفيز المتلقي، وتوجيهه إلى كيفية التعامل مع المتن الإبداعي.

فألوحة إذن كتابة توجيهية قد تكون مشتركة بين الرسّام والمؤلف، أو من اختيار الناشر، أو هي إحدى مساهمات التلقي الأولى، بل هي «الدّقة الأولى الموجهة إلى العمل من قبل الرسّام، الذي يُساهم بدوره في إعادة كتابة النص من جديد اعتباراً من مشرب نقديّ مخصوص يعتمد فيه صاحبه على لغة اللّون»^١؛ حيث حوت أغلفة روايات «ثلاثية الشمال» في طبعتهما الصّادرة عن دار «الاختلاف» (*La Différence*) لوحات فنية عبّرت حقيقة عن مضامين الروايات؛ حيث تمّ اقتطاع جزء من لوحة «حكايّة الصّليب (الأصلي)»^٢ (*La Légende de la vraie croix*) للرسّام الإيطالي «بييرو وبيلا فرانشيسكا» (*Piero della Francesca*) (١٤١٩ - ١٤٩٢)، لتوضع على غلاف رواية «سطوح أرسول».

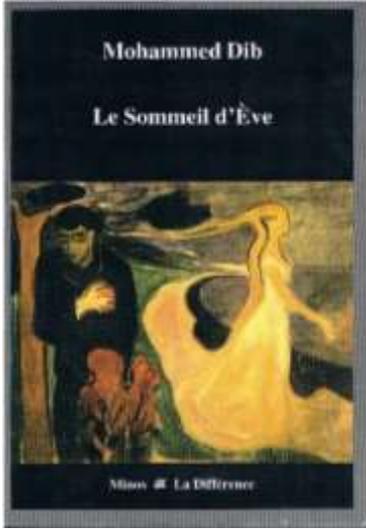


ويرجّح أن يكون سبب اختيار هذه اللوحة بالذات، هو تشابه هذا المنظر المصوّر لكنيسة «سان فرانسيسكو» (*San Francesco*) بمنطقة توسكان (أريستو *Toscane Arezzo*) الإيطالية، بمدينة الجزائر التي تحيل إليها تسمية «أرسول» امجازية. في حين تصدّرت لوحة الرسّام النرويجي «إدوارد مونش» (*Edvard Munch*)، التي تحمل عنوان: «الانفصال»* (*Séparation*) (١٩٠٠) غلاف «نوم جزاء».

^١ محمد المعادي، جمالية التأويل والتلقي في الخطاب القصصي والروائي بالغرب. ط ١، مطبعة الخليج العرب، تطوان / المغرب، ٢٠٠٠، ص ٢٢٩.

^٢ GUALDONI (Flaminio): Piero della Francesca, *La Légende de vraie croix*, Éditions Atlas, ١٩٨٤، p ٢٢.

* Catalogue : Musée Munch, Musée nationale de l'art de l'architecture et du design. Art Institute Of Oslo.



لوحة «الانفصال» هي رسم على القماش، استُخدمت فيه الألوان الزيتية بإتقان كبير، حيث تشكل ألوانها ضرباً من آثار التناقضات التي يخلقها وجود شاب يتوشح السواد أقصى يسار الصفحة، يُقابله فتاة شقراء ترتدي فستاناً أصفر، وتسير في اتجاه معاكس يمين الصفحة، وتحيلنا الألوان الممتزجة في هذه اللوحة على دلالات متعددة، حيث تمنح ألفاظ الألوان استخدامات مجازية «لا يفهم معناها بمجرد فهم مفرداتها، إذ تصبح تركيباً موحداً ذا معنى خاص»،^١ حيث ظهر اللون الأسود الذي يوحي بالحزن والألم والموت والخوف من المجهول، والميل إلى التكتّم،^٢ واللون الأحمر الذي يحمل دلالة «الخطر والمنع»،^٣ في حين يدلّ اللون الأصفر على التضحية، والمرض، والزيغ.^٤

تُعبّر اللوحة – من خلال الألوان المستخدمة فيها – بصراحة عن الوضع المؤلم الذي عايشته شخصيتها «فاينة» و«صلح» طوال السرد حينما تظهر امرأة الشابة في هيئة ملاك يتحرك بعيداً عن الشاب الذي يبكي، وهو يُسند يده إلى قلبه الذي ينزف تاركة انطباعاً مؤلماً، عبّرت عنه الألوان بأبلغ تعبير حينما أوحى السواد بأجواء الحزن التي خيّم على هذه الرواية، أمّا الأصفر فأحال مباشرة على الضعف والوهن الذي قاد «فاينة»

^١ أحمد مختار عمر: اللغة واللون. (د.ط)، عالم الكتب، القاهرة/ مصر، ١٩٩٧، ص ٦٩.

^٢ يُنظر: المرجع نفسه، ص ١٨٤.

^٣ ظاهر محمد هزاع الزواهرية: اللون وولائه في الشعر. (الشعر للأروني نموذجاً. ط ١، دار حامد للنشر والتوزيع، المملكة الهاشمية الأردنية، ٢٠٠٨، ص ٤٣.

^٤ المرجع نفسه. ص ٤٣.

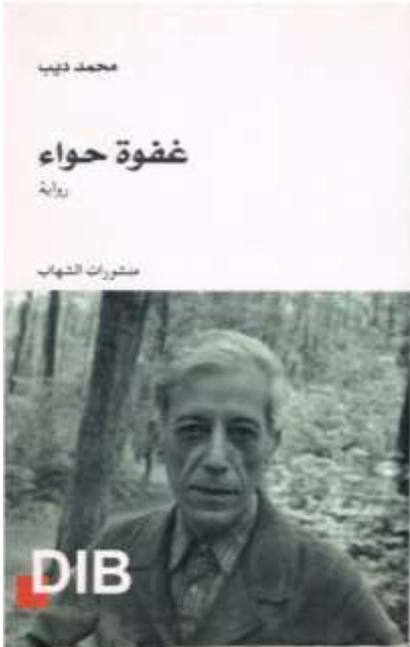
إلى الجنون، ليحيل الأحمر على هذه أملاسة الحميمية التي سببها تجاوز «فاينة» لأعراف وتقاليد مجتمعها. وهذا ما ينفي أن يكون اختيار هذه اللوحة بالذات اعتباطياً.



أما رواية «ثلوج من رخام» فقد اختيرت لها لوحة الرسّام الفرنسي «وليام وينوف وي نونك» (William Degouve de Nuncques)، (١٨٦٧ - ١٩٣٥) المعنونة بـ: «البيجة (السروء)» * (Le Cygne) noir (١٨٩٦).

تُحيل هذه اللوحة التي يطغى عليها اللون الأخضر الرّامز للطبيعة الخلابة ببحيراتها وغاباتها الساحرة، التي تتمتع بها البلدان الاسكندنافية من جهة، كما صوّرت الأجواء المتجمّدة التي سادت علاقة «برهان» بـ «روسيا»، وبلدها من جهة أخرى.

ج. نمط صورة المؤلف الفونوغرافية:



يقوم هذا النمط على «وضع صورة المؤلف على الصّفحة الخارجيّة للخلاف الأممي»^١ ورد هذا النمط لدى محرر ويب في الطبعة المزدوجة التي أصدرتها دار الشّهاب سنة ٢٠١٢؛ حيث نشرت هذه الدّار ترجمة نصوص «ثلاثيّة الشّمال»، والنصوص الأصليّة باللّغة الفرنسيّة، فعلى الرّغم من أنّ هذا النّوع غير قادر على مدّ جسور الدّلالة مع امتون الروائيّة، ورسم المعاني العامّة لنصوص الثلاثيّة، وتنحصر وظيفته في التعريف بالمؤلف فقط، لكنّه

يشير بشكل أو بآخر إلى بعض المعاني التي من شأنها إعانة القارئ على فكّ شفرات النّص، فكانّ حضور هذه الصّورة إشارة ضمّنيّة لذلك التّشابه الحاصل بين مسار الكاتب، ومسار شخصيّاته.

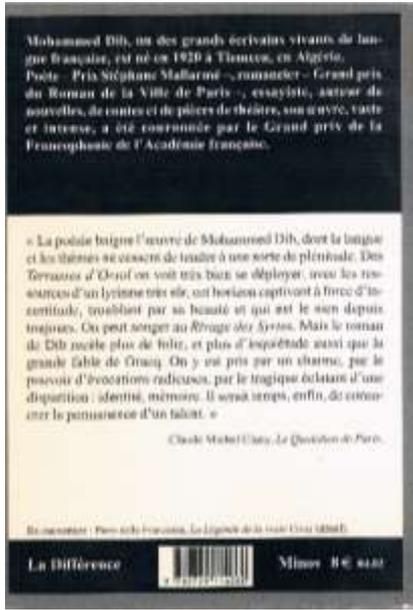
* Catalogue : William Degouve de Nuncques maître du mystère, Musée Félicien Rops, Province de Namur, Belgique, ٢٠١٢, p ٣٧.

^١ محمد الصّفّراني: (التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث) (١٩٥٠-٢٠٠٤). ص ١٣٤.

٢. الغلاف الخلفي: ويتمظهر هو الآخر في نمطين هما:

١.١. نمط الشهادات والنصوص:

يتم في نمط الشهادات «اختيار مقتطفات دالة من دراسات نقدية أجريت على النصوص الإبداعية ووضعها على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي»،^١ وذلك تثمينا للعمل الإبداعي، وتزكية له، حتى يلقي الرواج في الأوساط الأدبية، وغالبا ما تكون هذه المقتطفات لنقاد أو كتاب صحفيين لهم مكانتهم العلمية التي تجعل ثناءهم على عمل ما شهادة على نجاحه.



وقد ورد هذا النمط في روايتي «سطوح أرسول»، و«نوم حواء»، حيث أدرج الناشر في الطبعة الصادرة عن دار «الاختلاف» للنشر، مقتظفا من مقال لـ «كلود ميشال كلاني» (Claude Michel Cluney)، نُشر بصحيفة (Le Quotidien de Paris) في الغلاف الخلفي لرواية «سطوح أرسول».



في حين أورد الناشر ذاته مقطعا من مقال لـ

«فيليب تيرار» (Philip Tirard)، نُشر بصحيفة (Le

Vif/L'express) في الغلاف الخلفي لرواية «نوم حواء».

^١ محمد الصّفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤). ص ١٣٧.



أمّا عن نمط النّص، فهو الذي يقوم فيه الناشر بوضع جزء دال على نصّ الرواية في الصّفحة الخارجيّة للغلاف الخلفي، كان يُدرج ملخّص للنّص كما هو الحال في النّصوص المدرجة في الطّبعات الصّادرة عن دار «سنرياو»، ودار «الشّهاب»، ونسخة رواية «ثلوج من رخام» الصّادرة عن دار الاختلاف.

واللافت للانتباه أنّ كلّ الناشرين قد أدرجوا إلى جانب استعمالهم لنمط الشّهادات والنّصوص، بيوغرافيا أو سيرة مختصرة لصاحب التّلائية.

٢.١. نمط الصّورة:

وهو النمط الذي يتم فيه وضع صورة المؤلّف في نهاية العمل الإبداعيّ على الصّفحة الخارجيّة للغلاف، وهذا النمط لم يرد في طبعات روايات «ثلاثيّة الشّمال» الصّادرة عن دور النّشر السّابق ذكرها.

٣. علامات الناشر:

تُشكّل النّوع الآخر من الكتابة التي تظهر على غلاف العمل الإبداعيّ، فهو مخصّص لإدراج المعلومات الدّسويقية المتعلّقة بالجانب الدّجاريّ، أي أنّه حيّز خاصّ بالناشر والمطبعة والسّعر، وغيرها...

ولا تعدّ هذه العلامات ميزة في طبعات التّلائية، بل هي معلومات تحملها أغلفة كلّ الكتب الصّادرة عن دار النّشر نفسها.

وتؤدّي هذه المعلومات في بعض الأحيان وظيفة فعّالة تتمثّل في خلق انطباع خاص لدى القارئ قبل قيامه بفعل القراءة؛ لأنّها قد توحى بقيمة النّص الذي سيقروّه، خاصّة إذا تمتعت دار النّشر بشهرة عالميّة.

وعليه فإنّ «الفضاء التصيّي» قد أسهم بحق في قراءة نصوص «ثلاثية الشمال»؛ حيث شكّل اجتماع عناوين أجزاءها دلالة رابطة تحيل على عمل واحد منقسم إلى أجزاء. كما شاركت أغلفة الروايات بمختلف طبعاتها في إثراء دلالات الملتون الروائيّة، بما حوته من إحياءات، وإشارات أسهمت بفاعليّة في كشف الرّمزيّة التي لفت أجواء الثلاثيّة.



خاتمه



بعد هذه الرحلة المفضية، والشائقة في المنجز السردى عند محمّرويب، ولا سيما في «ثلاثية الشمال» خلص البحث إلى النتائج الآتية:

✓ تغذى فضاء الكتابة الإبداعية لدى محمّرويب وتشبّع من مصدرين، أولهما اللغة الفرنسية التي نهل منها الثقافة الفرنسية، ومصدر آخر شكّله النسق الثقافى العربى الإسلامى، والموروث اللغوى والتراثى الشعبى المتداول في الحياة اليومية، وهذا ما جعل اللغة الفرنسية التي اتخذها وسيلة للتعبير لغة استثنائية؛ لأنه أنقذها حتى غدت عجيبة في يده، فمكّنته من نقل أفكاره، والتعبير عن عوالمه الإبداعية، والتّميّز في ذلك.

✓ تجلّت شعريّة الخطاب السردى في الروايات المشكّلة لـ «ثلاثية الشمال» من خلال تمكّن الكاتب من صهر جنسين أدبيين في نسيج واحد، متبنيًا الاتجاه الداعي لتراسل الأجناس الأدبية، والتّحاور فيما بينها، كما تمكّن محمّرويب بما اعتمده من أدوات لغوية أن يُشكّل لغة روائية لامست لغة الشّعْر عبر استخدام مظاهر لغوية تنوّعت بين: المفارقة، والإيقاع، والتّصوير الفنى، وهي مظاهر تجلّت عبرها شعريّة اللغة الروائية في روايات محمّرويب.

✓ امتدّت كتابات محمّرويب المتأخّرة إلى جذور التراث الإنسانى، فهي تعبّر عن أحلام الإنسان، تُعبّر عن آماله وآلامه بصفة مطلقة بغضّ النّظر عن انتمائه الحضارى والجغرافى.

✓ اهتدى الكاتب إلى ضرورة التشرّب بالتراث القومى، والوطنى، والعالمى، واستيعاب كلّ ما لم يستوعبه، من خلال محاولة اكتشاف شخصيته المطموسة وسط مختلف مركّبات الرّكام الحضارى، لتغدو المشكّلة التي يعالجها، مشكّلة من نوع جديد ألا وهي مشكّلة البحث عن الذات، تلك الذات التي وقفت وسط الطّريق، فلا هي امتزجت وذابت في الآخر، ولا هي عادت إلى أصلها وحضارتها.

✓ أعدّ محمّد رويب من خلال «ثلاثية الشمال» فضاءً تخييلياً تختلط فيه كلّ الأعراف واللغات والثقافات، وتمتزج مع بعضها البعض؛ ليخلق بذلك أرضاً حيادية لا تنتمي لأحد، لكنها تنتمي إلى الكون.

✓ استمدّ محمّد رويب من منابع أصوله الثقافيّة والدينيّة والفكريّة والمذهبيّة؛ فهو يستحضر قدرة على التّأليف تنحدر من كلّ تلك الخلفيات المعرفيّة؛ ليقوم بتطعيمها بما خبره وتعرّف عليه من ثقافات وأديان ومذاهب البلدان التي ارتحل وانتقل إليها زائراً.

✓ وردت ظاهرة «اللعب الغنائي» القائمة على التّلاعب بضميري «الأنا» و«الهو» مصحوبة بتوظيف مختلف الأشكال الأسلوبية التي تكون أمانة على هذا التّلاعب، ودليلاً على وجوده.

✓ كوّف محمّد رويب من توظيف الأشكال الأسلوبية المختلفة في نصوص «ثلاثية الشمال»، ما جعلها تبدو وكأنّها قصائد منثورة، فيها من الإيقاع، والأشكال المتوازية والمتقابلة، ومن الصّور ما يجعلها تبدو في تلك الهيئة الشعريّة.

✓ سلّط محمّد رويب الضّوء على إشكاليّة الأزواج المهجينة، من خلال إبرازة للعلاقة المتشظية بين الشمال والجنوب، بين ثقافتين متباينتين، ليغدو التّلاقي حينها تحدّيًا للقدر الذي لا يُمكن لشخص أن يواجهه أو يغيّره.

✓ اتّسمت كتابات محمّد رويب الشماليّة بالحضور المتواتر لزوج هجين يجمع رجلاً مغاربيّاً وامرأة غربيّة؛ حيث نجدهما متلازمين ومترافقين على صفحات الرواية، منفصلين لا سبيل للوصل بينهما في حكايتهما، بحيث يتحوّل الحبّ الذي يجمعهما إلى حلم مستحيل التّحقيق، ويغدو البحث عن الذات والآخر فيها مجرد هذيان.

✓ شكّلت إقامته بنيندرًا منبع إلهامه من خلال عالمها السّحري والفتان والخلاب؛ حيث استقرت شخصياته الروائيّة التي تمثّل من جهة أخرى ذلك العالم الآخاذ الذي انكبّ فيه محمّد رويب على إنجاز كتاباته الشماليّة.

✓ نلاحظ إذاً أنّ كتابات محمّد رويب الشماليّة متعدّدة الأشكال، فهي تضم: النثر، والشعر، والحكايات، والألغاز، والمسرح، والأقوال المقدّسة، فرواياته ليست منغلقة ضمن

جنس واحد، فهي منفتحة حتى غدت بمعزل عن التصنيف الأجناسي، حيث أضفت هذه الكتابة الفسيفسائية تماسكا عميقا على النصوص الروائية.

✓ يأخذ الاسم في كتابات محمّرويب بعداً آخر، فهو مغامرة تبدأ انطلاقاً من عناوين الأعمال الإبداعية حتى تصل إلى أسماء الشخصيات، أسماء تحت القارئ على إزاحة اللثام عن الوصف، وكلّ ما يخفيه هذا الاسم، ما يجعلها غامضة، وأكثر تعقداً. ✓ شخصيات «ثلاثية الشمال» في حالة فرار دائم، فهي رافضة لأن تكون متحرّرة، ومنغلقة بشكل متتابع لا يمكن إدراكه أو تقديره.

✓ ركّز محمّرويب في بناء شخصياته على اقتلاعها من البعد النفسي، في حين يبدو أن المظهر الفيزيائي / الجسمي في ظاهرة ثانوية.

✓ كلّ واحدة من شخصياته في حالة بحث دائم عن هويّتها؛ فهي تنقسم بين شخصيات باحثة مرّة عن تسمية الأشياء (عاير)، أو باحثة عن الانتماء (ليل)، وأخرى منشطرة تتشظى وتنشطر حتى تُصبح صوراً متعدّدة؛ حيث تُكمل كلّ صورة الأخرى، وتناقضها في الوقت ذاته، فهذه الصور ليست إلاّ وجوهاً متناقضة لنفسية بشرية ممزّقة.

✓ يُمكن أن يلحظ القارئ أيضاً أنّ هذه المرأة الشمالية التي تُلازم نصوص محمّرويب ليست إلاّ تلك الكلمة التي يصعب القبض عليها.

✓ نصوص محمّرويب تُقدّم في شكل سلسلة متتالية من التساؤلات المتعدّدة والمتاهية للهرب والنمّص في كلّ مرّة نُؤسّر، أو يوشك القارئ أن يقبض عليها، ويفتنص دلالتها، ويفكّ شفراتها، فهي تلك المتاهة التي تُبهرنا حدّ الأسر، وتجذبنا حتى نقع في هوتها.

✓ تمكّنت نصوص «ثلاثية الشمال» بالاستناد على عنصر الفضاء المكانيّ من التعبير عن علاقة الشخصية بهذا المكوّن السردّي الأساس فيها؛ حيث تنوّعت بين علاقة صراع تجلّت بوضوح من خلال علاقة الشخصيات المغتربة بفضاء الشمال الذي ينغلق عليها، ويدفعها باستمرار للبحث عن مخرج. وعلاقة رغبة نابغة من العلاقة الأولى، التي

ولدت رغبة ملحة في إيجاد أرض ترضى باحتضانه، مثلتها علاقة (نتماء) تتحدّد عبر عنصر الهوية الذي كان مدار بحث طوال السرد.

✓ كشفت دلالات المكان والزمان، وأفضية العناوين، والأغلفة عن الجماليات التي تتأسس عليها نصوص «ثلاثية الشمال» الروائية في إيحائها بالمعنى وصياغته من خلال البناء الذي صاغته لأمكنتها وأزمنتها لتحاول الإجابة عن الهواجس الإبداعية التي ظلت تلاحق كتابات محروبي؛ إذ يلحظ قارئ «ثلاثية الشمال»:

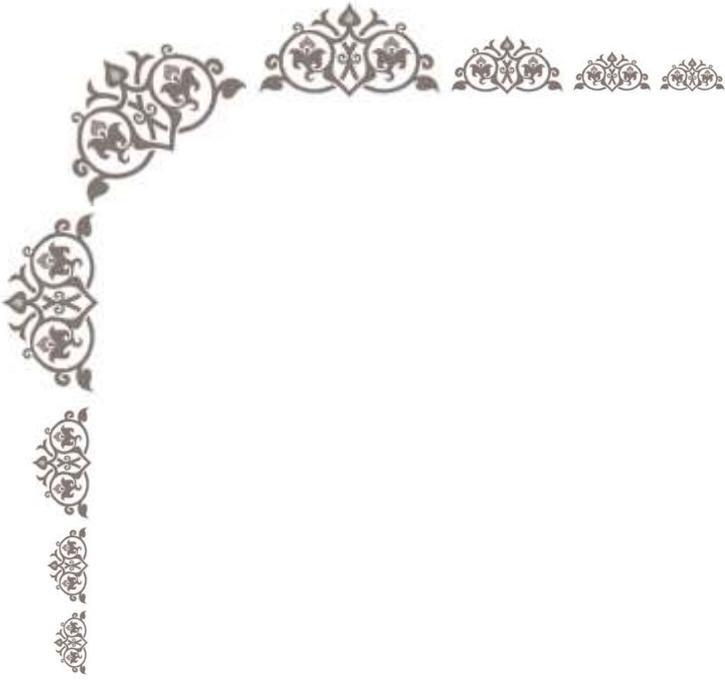
- إن علاقة الاسترجاعات، والاستباقات وثيقة الصلة بالمكان، سواء كانت ذاكرة أو حلمًا.

- الاسترجاعات المحيلة على ماضي الشخصيات الروائية قليلة، وقد جاءت بصورة سريعة؛ حيث إن الكاتب قد غيب ماضيها بشكل مقصود، فمثلا ماضي شخصيتي «صلع»، و«برهان» في روايتي «نوم حواء»، و«ثلوج من رخام» المتعلّق بانتقالهما من الجنوب إلى الشمال، وكيفية التقاء الأول بحبيبته «فاينة»، والآخر بزوجه «روسيا»، والأمر ذاته بالنسبة لماضي شخصية «روسيا»، كنشاتها، أو طفولتها.

- عكست تجربة الاغتراب والمفنى دواخل الدفسيات البشرية الممزقة، وكشفت عن معاناة المغتربين، كما كشفت عن الجانب الإيجابي المتمثل في إعادة اكتشاف الذات والآخر.

- شكّلت عناوين أجزاء «ثلاثية الشمال» مجتمعة لحمة واحدة على المستوى السيميائي، فهي تحيل على عمل واحد منقسم إلى أجزاء من خلال تلك الدلالة الرابطة لعناوينها.

- أسهمت أغلفة الروايات بمختلف الطبقات في إثراء دلالات المتون الروائية، بما حوته من إحياءات، وإشارات أسهمت بقوة في كشف الرمزية التي لفت أجواء الثلاثية.



ملاحف



فهرس المخطّطات والجداول

المخططات:

- المخطط رقم ٠١: مسار محمّد ويبّ الإبداعيّ. [الفصل الأوّل، ص ٢٥].
 المخطط رقم ٠٢: ملخصّ التّجريب الإبداعيّ لدى محمّد ويبّ. [الفصل الأوّل، ص ٥٥].
 المخطط رقم ٠٣: دلالات اسم شخصيّة «عاير». [الفصل الثالث، ص ١٩٣].
 المخطط رقم ٠٤: عنونة أجزاء رواية «نوم حوّاء» الدّاخليّة. [الفصل الرابع، ص ٢٩١].
 المخطط رقم ٠٥: عنونة أجزاء رواية «ثلوج من رخام» الدّاخليّة. [الفصل الرابع، ص ٢٩٢].

الجداول:

- المجدول رقم ٠١: صراع الأنا والآخر في كتابات محمّد ويبّ الروائيّة. [الفصل الأوّل، ص ٦٧].
 المجدول رقم ٠٢: هاجس البحث في كتابات محمّد ويبّ. [الفصل الأوّل، ص ٦٩].
 المجدول رقم ٠٣: الآيات القرآنية الواردة في «ثلاثيّة الشمال». [الفصل الثاني، ص ٨٧].
 المجدول رقم ٠٤: الألفاظ الواردة في رواية «ثلوج من رخام». [الفصل الثاني، ص ١٠٤].
 المجدول رقم ٠٥: الألفاظ امقترضة من اللّغة الفنلنديّة. [الفصل الثاني، ص ١١٠].
 المجدول رقم ٠٦: الألفاظ امقترضة من اللّغة الإنجليزيّة. [الفصل الثاني، ص ١١١].
 المجدول رقم ٠٧: الألفاظ امقترضة من اللّغة العربيّة. [الفصل الثاني، ص ١١٢].
 المجدول رقم ٠٨: الألفاظ امقترضة من اللّغة الروسيّة. [الفصل الثاني، ص ١١٣].
 المجدول رقم ٠٩: تصنيف شخصيات رواية «سطوح أرسول». [الفصل الثالث، ص ١٧٠].
 المجدول رقم ١٠: تصنيف شخصيات رواية «نوم حوّاء». [الفصل الثالث، ص ١٧٣].
 المجدول رقم ١١: تصنيف شخصيات رواية «ثلوج من رخام». [الفصل الثالث، ص ١٧٥].
 المجدول رقم ١٢: المستويات الدّكوينيّة للشخصيات الروائيّة. [الفصل الثالث، ص ٢٠٥].
 المجدول رقم ١٣: مقوّمات شخصيّة «فاينة». [الفصل الثالث، ص ٢١٤].
 المجدول رقم ١٤: مقوّمات شخصيّة «روسيا». [الفصل الثالث، ص ٢١٩].
 المجدول رقم ١٥: مقوّمات شخصيّة «عاير». [الفصل الثالث، ص ٢٢٢].
 المجدول رقم ١٦: مقوّمات شخصيّة «صلع». [الفصل الثالث، ص ٢٢٣].
 المجدول رقم ١٧: مقوّمات شخصيّة «برهان». [الفصل الثالث، ص ٢٢٧].
 المجدول رقم ١٨: مقوّمات شخصيّة «ليبيل». [الفصل الثالث، ص ٢٣٣].

فهرس الأعلام

الأعلام العرب:

ص: ٨٩، ٩٠، ٩١، ١٨٣.	آوم الكلب	ص: ٥٣.	محمّد ﷺ
ص: ٨٩، ٩١، ٩٢، ١٨٣.	نوح الكلب	ص: ٥٣، ٦٣.	إبراهيم الخليل الكلب
ص: ٨٩.	إسماعيل الكلب	ص: ٨٩، ٩١.	لوط الكلب
ص: ٨٩، ١٨٣، ١٩٩.	موسى الكلب	ص: ١١٧.	زكريا الكلب
ص: ٨٩.	مريم الكلب	ص: ٨٩، ٩٠، ١٤٩، ١٨٣.	حواء الكلب
ص: ١١٧.			ابن منظور
ص: ٣٠.			أحمد بن محمد الكلب
ص: ٠٨.			أحمد توفيق المرني
ص: ٠٩.			أحمد رضا حوجو
ص: ١٨.			أحمد شكري خوجة
ص: ٢٧١.			الأزهري
ص: ٠٨.			إسماعيل العربي
ص: ١٤، ١٦.			أسيا جبار
ص: هـ، ١٩٦.			بشير عجيل
ص: ب.			بوعلام صنصال
ص: ١٧٧.			حسن بحر اوي
ص: ١٥.			حسين بوزاهر
ص: ٦٢.			حكيم ميلو
ص: ١٩.			حنفي بن عيسى
ص: ٢٦٩.			الخليل بن أحمد الفراهيدي
ص: ١٨.			رابع زناتي
ص: ب.			رشيد بوجرة
ص: ٢٤.			زياني شريف عياو

ص: ٣٠	سامي الدرربي	س-
ص: ٧٠، ٦٥	سهيل ويب	
ص: ٢٣	شباع ملكي الأوراسي	ش-
ص: ٠٨	الطيب العقبي	ط-
ص: ٠٨، ٠٧	عبد الحمير بن باويس	
ص: ١٨	عبد القاور حاج عمرو	
ص: ٣٤، ٢٨، و	عبد الكبير الططبي	
ص: ٠٩	عبد الكريم العقون	ح-
ص: ٢٩، ١٧	عبد الله الرديبي	
ص: ١٢٥	عبد الله بن المقفع	
ص: ١٦٥	عبد الملك مرتاض	
ص: ١٨	قابر بن الشريف	ق-
ص: ١٧	قزور محمصاجي	
ص: ٢١، ٢٠، ١٦، ١٤	كاتب ياسين	ك-
ص: ب	كمال وادو	
ص: ٠٩	مالك بن نبي	
ص: ١٩، ١٣	مالك حزاو	
ص: ب	مايسة باي	
ص: ٠٨	مبارك الميلي	
ص: ١٤١	المتنبي	
ص: ٣٢	محمد البخاري	م-
ص: ٠٨	محمد البشير الأبراهيمي	
ص: ٥٧	محمد الزاوي	
ص: ٠٩	محمد الصالح رمضان	
ص: ٢٤	محمد بن قطف	
ص: ١٦	محمد بووية	

ص: ٠٢	محمّد خير الرّين
ص: ب، ج، د، هـ، و، ٠٢، ٠٤، ٠٥، ١٣، ١٧، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٥، ٦٦، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧٣، ٨١، ٨٥، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩٣، ٩٤، ٩٦، ٩٨، ١٠١، ١٠٤، ١٠٦، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٦، ١٢١، ١٢٢، ١٢٥، ١٢٩، ١٣٤، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٢، ١٤٥، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٣، ١٥٥، ١٦٢، ١٨٣، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٨، ١٩١، ١٩٢، ١٩٥، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٢٧، ٢٤٢، ٢٦٠، ٢٦٤، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٨٥، ٢٩٠، ٢٩٩	محمّد ويب
ص: ح، ٣١	محمّد ساري
ص: ١٨	محمّد ولر الشّينغ
ص: ٢٣	محي الرّين باشتارزي
ص: ٢٠٧	محي الرّين بن عربيّ
ص: ١٧	مولوو عاشور
ص: ١٢، ٠٢	مولوو فرعون
ص: ١٢، ٠٢	مولوو معمري
ص: ٩٥	ناوية (سالي)
ص: و، ٣٣، ٨٧	نجا خرة
ص: ١٦	نور الرّين عبّة
ص: ١٧	الهاوي لفليسي
ص: ب	ياسمينه خضر
ص: ٢٩	يمني العير

الأعلام الأجانب:

ص: ١١	(Etienne Dinet)	إتيان ويني
ص: ١٠	(Edmond Brua)	إومونر بروا
ص: ١٠	(Edmond Charlot)	إومونر شارلو
ص: ٣٠٠	(Edvard Munch)	إووارو مونش
ص: ١٣٧	(Aristote)	أرسطو
ص: ٢٦	(Albert Cossery)	ألبرت كوسري
ص: ١٠	(Albert Camus)	ألبير كامو
ص: ١٠، ٠٢	(Albert Memmi)	ألبير ميمي
ص: ٨٥	(A. J. Greimas)	ألجيروا جوليان غريماس
ص: ١١	(Alphonse Daudet)	ألفونس ووي
ص: ١١٣	(Alexandre Pouchkine)	ألكسنر بوشكين
ص: ١٢٨	(Alexander Haggerty Krappé)	ألكسنر هيچرتي كراب
ص: ١٣٥	(Elias Lönnrot)	إلياس لونروط
ص: ١١	(André Gide)	أنري جيدر
ص: ١١٣	(Anton Tchekhov)	أنطون تشيخوف
ص: ١٧٧	(Oswald Ducrot)	أوزوالد ويكرو
ص: ١١٣	(Oskar Kallas)	أوسكار كالاس
ص: ١١	(Isabel Eberhardt)	إيزابيل إبرهاروت
ص: ١٢٥	(Isop)	أيسوب
ص: ١١٣	(Ivan Tourgueniev)	إيفان تورغنيف
ص: ١١٣	(Ivan Gontcharov)	إيفان غونتشاروف
ص: ١١٣، ١٨٤	(Aino Krohn Kallas)	أينو كرون كالاس
ص: ١١٣	(Eino leino)	إينو لينو

ص: ١٨٥	(Bertrand Russell)	برتراندر رسل	
ص: ٣٨	(Paul Valéry)	بول فاليري	
ص: ١٨٣	(Pygmalion)	بيجماليون	ب-
ص: ٢١	(Pierre Lafond)	بيير لافون	
ص: ٣٠٠	(Piero della Francesca)	بييرو ويللا فرانشيسكا	
ص: ١٧٧	(Tzvetan Todorov)	تزفيتان توووروف	ت-
ص: ١١٣، ٣٤	(Jacqueline Arnaud)	جاكولين أرنو	
ص: ١٢٥	(Jean de la Fontaine)	جان وولافونتين	
ص: ٢٦، ١٥	(Jean Sénac)	جان سيناك	
ص: ١٥	(Jean Amrouche)	جان عمروش	
ص: ٨٥	(J. Courtes)	جوزيف كورتيس	
ص: ٠٨	(Jules -Roy)	جول روي	
ص: ٨٤	(Julia Kristiva)	جوليا كريستيفا	ج-
ص: هـ، ٢٨، ٣٤، ١٩٧	(Jean Déjeux)	جون ويجو	
ص: ٥٢	(Jean Loup Pivin)	جون لوبيفان	
ص: ٢٥٠، ٢٤٩، ٨٤، ٢٩٦، ٢٩٥، ٢٨٣، ٢٥١	(Gérard Genette)	جيرار جنيت	
ص: ١٦٨	(Gerald Prince)	جيرالدر برانس	
ص: ٣٨	(James Joyce)	جيمس جويس	
ص: ١٨٧	(James Matthew Barrie)	جيمس ماتيو باري	
ص: ١٨٧	(Dizzie Gillespie)	ويزي جيلسبي	و-
ص: ٣٨	(Robert Humphry)	روبرت همفري	
ص: ١١	(Robert Randau)	روبير راندرو	
ص: ١٨٥	(Rudolph Carnap)	روولف كارناب	ر-
ص: ١٨٥	(Russel Bertrand)	روسل برتراندر	

ص: ١٦٦، ١٩١.	(Roland Barth)	رولان بارث	
ص: ٣٨.	(Stéphane Mallarmé)	ستيفان مالارميه	س-
ص: و، ٢٨، ٣٤، ٤٤.	(Charles Bonn)	شارل بون	ش-
ص: ١٨٧.	(Charlie Parker)	شارلي باركير	
ص: ١٠.	(Gabriel Audisio)	غابرييل أويسيو	
ص: ٢٦٨.	(Gaston Bachelard)	غاستون باشلار	
ص: ١٨٥.	(Gottlob Frege)	غوتلوب فرج	خ-
ص: ٤٠.	(Guy Daninos)	غي وانيوس	
ص: ١١.	(Guy de Maupassant)	غي وي موباسن	
ص: ١٣٦، ١٣٥، ١٣٤.	(Vainämöinen)	فايناموينان	
ص: ١١.	(Frantz Fanon)	فرانس فانون	
ص: ٢٢.	(Françoise Marzeller)	فرانسواز مارزولر	
ص: ٣٨، ٣٧.	(Virginia Woolf)	فرجينيا وولف	
ص: ١١.	(Ferdinand Duchenne)	فرويناندر ووشين	ف-
ص: ١٤٢.	(Wolfgang Iser)	فولفغانغ ايزر	
ص: ١٧٧.	(E. M. Forster)	فورستر	
ص: ٥٣.	(Philippe Bordas)	فيليب بورواس	
ص: ٣٠٣.	(Philip Tirard)	فيليب تيرار	
ص: ١٦٨.	(Philippe Hamon)	فيليب هامون	
ص: ٩٣.	(Saint Jean)	القديس يوحنا	ق-
ص: ١١٣.	(Kaarle Krohn)	كارل كرون	
ص: ٤.	(Karl Heinrich)	كارل هينريش	ك-
ص: ٣٠٣.	(Claude Michel Cluny)	كلود ميشال كلاني	
ص: ١٨٥.	(Ludwing Wittgenstein)	لوووين فيتجنستين	ل-

ص: ١٣	(Louis Aragon)	لويس أراغون	
ص: ١١	(Louis Bertrand)	لويس برتران	
ص: ٣٨	(Marcel Proust)	مارسيل بروست	
ص: ١٨٧	(Max Roach)	ماكس روتش	
ص: ١١٣	(Maxime Gorki)	ماكسيم غوركي	
ص: ٨٤	(Mikhail Bakhtin)	ميخائيل باختين	م-
ص: ١٧٧	(Michel Zirafo)	ميشال زيرافا	
ص: ٢٩٤	(Michel Foucault)	ميشال فوكو	
ص: ٠٤	(Natalia Basehmarkoff)	ناتاليا بازهمادوف	ن-
ص: ٩٧	(Néfertiti)	نيفرتيتي	
ص: ٢٩٦	(Hans Robert Jauss)	هانس روبرت ياوس	
ص: ١٥	(Henri Kréa)	هنري كريا	
ص: ١٨٣	(Henry Laurens)	هنري لورانس	
ص: ٢٦	(Henry Miller)	هنري ميلر	ا
ص: ١٨٤	(Hugo Simberg)	هيجو سيمبرغ	ب
ص: ٠٤	(Herbert Bräuning)	هيربرت برونينغ	
ص: ١١	(Hughes Leroux)	هيج لورو	
ص: ١١٣	(Helmi Krohn)	هيلمي كرون	
ص: ٣٨	(William James)	وليام جيمس	
ص: ٣٠٢	(William Degouve de Nuncques)	وليام ويغوف وي نونك	و-
ص: ٣٨	(William Faulkner)	وليام فولكنر	
ص: ١١٣	(Julius Krohn)	يوليوس كرون	ي-

فهرس اصطلحات

أ	
Littérature	«الأوب»
Littérature du refus et de la contestation	«أوب الاحتجاج والرفض»
Littérature coloniale	«الأوب الاستعماري»
Littérature assimilationniste	«الأوب الاندماجي»
Littérature Révolutionnaire	«الأوب الثوري»
Littérature populaire	«الأوب الشعبي»
Littérature maghrébine francophone	«الأوب المغربي الفرنكوفوني»
Littérature maghrébine de langue française □	«الأوب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية»
Littérature maghrébine de langue française	«الأوب المغربي باللسان الفرنسي»
Littérature maghrébine d'expression française	«الأوب المغربي ذو التعبير الفرنسي»
Littérature maghrébine	«الأوب المغربي»
Antiphrase	«الأيروف»
Prolepse	«الاستباق»
Analepse	«الاسترجاع»
Analepse externe	«الاسترجاع الخارجي»
Analepse Interne	«الاسترجاع الداخلي»
Analepse mixtes	«الاسترجاع المزدوج»
Métaphore	«الاستعارة»
Métaphore filée	«استعارة مركبة»
Interrogation oratoire	«الاستفهام البلاغي»
Mythe	«الأسطورة»
Onymat	«الاسم الشخصي / الاسم الحقيقي للكاتب»

<i>Anthroponyme</i>	« اسم العلم »
<i>Anonymat</i>	« الاسم الجهول / الغفل »
<i>Pseudonymat</i>	« الاسم المستعار »
<i>Toponymes</i>	« اسم المكان »
<i>Nom d'auteur</i>	« اسم المؤلف »
<i>Chants populaires</i>	« الأغاني الشعبيّة »
<i>Alienation</i>	« الاغتراب »
<i>Emprunt linguistique</i>	« الاقتراض اللغويّ »
<i>Jeux populaires</i>	« الألعاب الشعبيّة »
<i>Devinettes</i>	« الألغاز والأحاجي »
<i>Metamorphose</i>	« التماسخ »
<i>Ethos</i>	« الايثوس »
ب	
<i>Pathos</i>	« الباثوس »
<i>Polyphonique</i>	« البوليفونية »
ت	
<i>Focalisation Zéro</i>	« التّبئير الصّفر »
<i>Allégorie</i>	« التّجسير »
<i>Indication générique</i>	« التّجنيس / المؤشّر الأجناسي »
<i>Litote</i>	« التّخفيف »
<i>Gradation</i>	« التّدرّج »
<i>Temps interne</i>	« التّرات (الشّعبّي) »
<i>Accumulation</i>	« التّراكم »
<i>Répétition</i>	« التّروّو »
<i>Comparaison</i>	« التّشبيه »

<i>Personnification</i>	«التشخيص»
<i>Transcendance textuelle du texte</i>	«التعالى النصي»
<i>Polyphonique</i>	«التعدوى الحوارى بين الأصوات»
<i>Paronomase</i>	«التقاطع»
<i>Anaphore</i>	«التكرار»
<i>Technocrate</i>	«التكنوقراط»
<i>Anacoluthie</i>	«التلبىس»
<i>Euphémisme</i>	«التلطيف»
<i>Intertextualité</i>	«التناص»
<i>Intertextualité</i>	«التناصية»
<i>La Fréquence Narrative</i>	«التواتر السروي»
<i>Parallélisme</i>	«التوازى»
<i>Paratextualité</i>	«التوازى النصي»
<i>Le courant de conscience</i>	«تيار الوعي»
ح	
<i>Trilogie Scandinave</i>	«الثلاثية الاسكنرفانية»
<i>Trilogie Baltique</i>	«الثلاثية البلطيقية»
<i>Trilogie Algérie</i>	«ثلاثية الجزائر»
<i>trilogie Sudiste</i>	«ثلاثية الجنوب»
<i>Trilogie Nordiques</i>	«ثلاثية الشمال»
<i>Trilogie métaphorique</i>	«الثلاثية المجازية»
<i>Trilogie Militantiste</i>	«الثلاثية النضالية»
<i>Dualité Critique</i>	«الثنائية الانتقاوية»
ج	
<i>Folie</i>	«الجنون»

<i>Sage Folie</i>	«الجنون الحكيم»
ح	
<i>Éllipse</i>	«الحذف»
<i>Éllipse hypothétique</i>	«الحذف الافتراضي»
<i>Éllipse déterminée</i>	«الحذف الصريح»
<i>Éllipse indéterminée</i>	«الحذف الضمني»
<i>Mouvement littéraire nord-africain</i>	«الحركة الأدبية لشمال إفريقيا»
<i>Contes de héros</i>	«حكايات الأبطال»
<i>Contes populaires</i>	«الحكايات الشعبية»
<i>Dialogisme</i>	«حوارية التصوص»
خ	
<i>Propriétés</i>	«الخصائص المميزة للشخصيات»
<i>Le discours du narrateur</i>	«خطاب السارو»
<i>Sommaire</i>	«الخلاصة»
ر	
<i>Danse populaire</i>	«الرقص الشعبي»
<i>Symbole</i>	«الرمز»
<i>Les romans à thèse</i>	«الروايات الأطروحة»
<i>Roman Maghrébin</i>	«الرواية المغربية»
ز	
<i>Temps</i>	«الزمن»
<i>Temps externe</i>	«الزمن الخارجي»
<i>Temps du discours</i>	«زمن الخطاب» (الحثي - السرو)
<i>Temps interne</i>	«الزمن الداخلي»
<i>Temps de l'histoire</i>	«زمن القصة» (الحثي)

س-	
<i>Autodiegétique</i>	«السارو - الشخصية»
<i>Récit</i>	«السرو»
<i>Récit analeptique</i>	«السرو الاستباقي»
<i>Récit proleptique</i>	«السرو الاسترجاعي»
<i>Récit singulatif</i>	«السرو الانفرادي»
<i>Récit scénique</i>	«السرو المشهري»
<i>Récit itératif</i>	«السرو المتشابه»
<i>Amplitude</i>	«السعة»
ش-	
<i>Personne</i>	«الشخص»
<i>Personnage unidimensionnelle</i>	«شخصيات أحادية الجانب»
<i>Personnages Légendaires</i>	«شخصيات أسطورية»
<i>Personnages Référentiels</i>	«الشخصيات المرجعية»
<i>Personnages Historiques</i>	«شخصيات تاريخية»
<i>Personnage dynamique</i>	«شخصيات دينامية»
<i>Épi - Personnages</i>	«شخصيات عرضية»
<i>Personnage pluridimensionnelle</i>	«شخصيات متعددة الجوانب»
<i>Personnages ronds</i>	«شخصيات مدورة»
<i>Personnages plats</i>	«شخصيات مسطحة»
<i>Personnage</i>	«الشخصية»
<i>Tragique</i>	«الشكل المأساوي»
<i>Critique</i>	«الشكل التقري»
ص-	
<i>Oxymore</i>	«الصريفة» (الصريفة التناقض الظاهري)

	ط	
<i>Antithèse</i>		«الطباق»
	ح	
<i>Terminologie</i>		«علم المصطلحات»
<i>Titres génériques</i>		«العناوين التجنيسية»
<i>Titres rhématiques</i>		«العناوين الخطابية»
<i>Sous titres</i>		«العناوين الفرعية»
<i>Titres thématiques</i>		«العناوين الموضوعاتية»
	ف	
<i>Espace</i>		«الفضاء»
<i>Espace géographique</i>		«الفضاء الجغرافي»
<i>Espace Sémantique</i>		«الفضاء الدلالي»
<i>Espace Rommanesque</i>		«الفضاء الروائي»
<i>Espace textuel</i>		«الفضاء النصي»
<i>Espace Verbal</i>		«فضاء لفظي»
<i>Folklore</i>		«الفولكلور»
	ق	
<i>Légende</i>		«قصص الخوارق»
<i>Asyndète</i>		«القطف»
	ك	
<i>Métonymie</i>		«الكناية»
	ل	
<i>Idiolectal</i>		«لحة تقاطبية»
<i>Logos</i>		«اللوعوس»
	م	
<i>Hyperbole</i>		«المبالغة»

<i>Les évolués</i>	« المتطوّرون »
<i>Les indigénophiles</i>	« المتعاطفون مع الأهالي »
<i>Transtextualité</i>	« المتعاليات النصية »
<i>Antonomase</i>	« مجاز مرسل »
<i>Synecdoque</i>	« مجاز مرسل » (علاقته جزئية)
<i>Le fou</i>	« المجنون »
<i>La Durée</i>	« المدة »
<i>École</i>	« مدرسة »
<i>École d'Alger</i>	« مدرسة الجزائر »
<i>Ecole nord – africaine des lettres</i>	« مدرسة شمال إفريقيا للأدب »
<i>Portée</i>	« المدى »
<i>Destinateur</i>	« المرسل »
<i>Destinataire</i>	« المرسل إليه »
<i>Scène</i>	« المشهد »
<i>Statut</i>	« المظاهر الاجتماعية »
<i>la comparaison</i>	« المعقولات الشعبية »
<i>Sème</i>	« المعنى »
<i>Anachronie Narrative</i>	« المفارقة الزمنية »
<i>Critère quantitatif</i>	« المقياس الكمي »
<i>Critère qualitatif</i>	« المقياس النوعي »
<i>Saga</i>	« الملحم الشعري والتثنية »
<i>Annexe du titre</i>	« ملحق بالعنوان »
<i>Modèle</i>	« الملمح »
<i>Monologue</i>	« المونولوج »

<i>Métatextualité</i>	«الميتانصية»
<i>Minotaures</i>	«المينوترات»
-٦-	
<i>Épitexte général</i>	«النصّ الفوقي العام»
<i>Péritexte autorial</i>	«النصّ المحيط التأليفي»
<i>Architextualité</i>	«النصية الجامعة»
<i>Hypertextualité</i>	«النصية المتفرعة»
<i>Ordre Temporel</i>	«النظام الزمنيّ»
<i>Auto - description</i>	«الوصف الذاتيّ»
-٧-	
<i>Pause</i>	«الوقفة»



قائمة: المصادر والمراجع



القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

المصادر:

- DIB (Mohammed): ١/ *Les Terrasses d'Orsol*. Ed Sindbad, Paris, ١٩٨٥
 ٢/ *Le sommeil d'Ève*. Ed Sindbad, Paris, ١٩٨٩
 ٣/ *Neiges de marbre*. Ed Sindbad, Paris, ١٩٩٠.
 ٤/ *Les Terrasses d'Orsol*. Ed La Différence, Paris, ٢٠٠٢
 ٥/ *Le sommeil d'Ève*. Ed La Différence, Paris, ٢٠٠٣
 ٦/ *Neiges de marbre*. Ed La Différence, Paris, ٢٠٠٣
 ٧/ *Les Terrasses d'Orsol*. Ed Chiheb, Alger, ٢٠١١
 ٨/ *Le sommeil d'Ève*. Ed Chiheb, Alger, ٢٠١١
 ٩/ *Neiges de marbre*. Ed Chiheb, Alger, ٢٠١١

ب. المترجمة إلى العربية:

- ديب (محمد): ١٠/ سطوح أرسول. تر: محمد ساري، (د.ط)، منشورات الشهاب، الجزائر، ٢٠١١.
 ١١/ غفوة حواء. تر: محمد ساري، (د.ط)، منشورات الشهاب، الجزائر، ٢٠١١.
 ١٢/ ثلوج من رخام. تر: محمد ساري، (د.ط)، منشورات الشهاب، الجزائر، ٢٠١١.

مؤلفات محمد ديب: (تم الاعتماد عليها)

أ. باللغة الفرنسية:

- DIB (Mohammed): ١/ *La grande Maison*. Éd Dahlab/Éd Bouchène, Alger, ١٩٩٥
 ٢/ *L'Incendie*. Éd points, Paris/France, ٢٠١٣
 ٣/ *Au café ■ le Talisman*, Éd Barzakfi, Paris, ٢٠١١
 ٤/ *Le Métier à tisser*, Éd points, Paris/France, ٢٠١٢
 ٥/ *Un été africain*. Éd du Seuil, paris. ١٩٥٩
 ٦/ *Ombre gardienne*. édition Sindbad, Paris/France, ١٩٨٤
 ٧/ *Cours sur la rive sauvage*, Éd POINTS, Paris/France, ٢٠١٤
 ٨/ *La danse du roi*. Éd du Seuil, paris. ١٩٦٨
 ٩/ *Dieu en barbarie*. Éd du Seuil, paris. ١٩٧٠.
 ١٠/ *Le maître de chasse*. Éd du Seuil, Paris. ١٩٧٣
 ١١/ *Habel*. Éd du Seuil, paris. ١٩٧٧

- ١٢/ *Désert sans détour*, Ed La Différence, Paris, ٢٠٠٦
 ١٣/ *L'infante maure*. Éd Dahlab, Algérie.
 ١٤/ *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Ed La Revue noire, Paris, ١٩٩٤
 ١٥/ *La nuit sauvage*. Éd Dahlab, Algérie.
 ١٦/ *L'Aube Ismail*. Éd Tassili, Paris, ١٩٩٦
 ١٧/ *Si Diable veut*. Éd Dahlab, Algérie
 ١٨/ *L'enfant JAZZ*. Ed La Différence, Paris, ١٩٩٨
 ١٩/ *L'arbre à dire*. Ed dahlab, Alger, ٢٠٠٩
 ٢٠/ *Comme un bruit d'abeilles*. Ed dahlab, Alger, ٢٠٠٩
 ٢١/ *Simorgh*. Ed dahlab, Alger, ٢٠٠٩
 ٢٢/ *L. A. TRIP*. Ed de la Différence, Paris, ٢٠٠٣
 ٢٣/ *Laëzza*, éd Dahlab, Alger, ٢٠٠٩

ب. (الترجمة إلى العربية):

- ديب (محمد): ٢٤ / الدار لكبيرة، تر: أحمد بن محمد بكلي، (د. ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣.
 ٢٥ / الحريق، تر: أحمد بن محمد بكلي، (د. ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣.
 ٢٦ / المئسج، تر: أحمد بن محمد بكلي، (د. ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣.
 ٢٧ / هابيل، تر: أمين الزاوي، (د. ط)، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ٢٠٠٧.
 ٢٨ / الليلة المتوحشة، تر: إبراهيم سعدي، (د. ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣.
 ٢٩ / الليلة المتوحشة، تر: نور الأسعد، (د. ط)، منشورات anep، تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، سلسلة التراث، وسلسلة مؤلفات محمد ديب، الجزائر، ٢٠٠٧.
 ٣٠ / إن شاء إبليس، تر: جوزف بورزق، (د. ط)، منشورات anep، تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، سلسلة التراث، وسلسلة مؤلفات محمد ديب، الجزائر، ٢٠٠٧.
 ٣١ / مثل طنين النحل، تر: ديالا طوق، (د. ط)، منشورات anep، تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، سلسلة التراث، وسلسلة مؤلفات محمد ديب، الجزائر، ٢٠٠٧.
 ٣٢ / غريبة الثلج والرمال. تر: عبد الرزاق عبّيد، (د. ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣.
 ٣٣ / لايزا. تر: مهني حمدوش، (د. ط)، دار سيديا، الجزائر، ٢٠١٣.
 ٣٤ / كتابات في المسرح. ترجمة وتقديم: الشريف الأدرع، (د. ط)، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠١١.

المراجع:

أ. المراجع العربيّة:

١. / الأطرش (يوسف): المنظور الروائي عند محمد ديب. (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ٢٠٠٤.
٢. / الأعرج (واسيني): اتجاهات الرواية العربيّة في الجزائر. (د.ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ت).
٣. / بامية (عايدة): تطوّر الأدب القصصيّ الجزائريّ ١٩٢٩-١٩٦٧. (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٨٢.
٤. / بتقة (سليم): تطوّر الأدب القصصيّ الجزائريّ ١٩٢٩-١٩٦٧. (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٨٢.
٥. / بحراوي (حسن): بنية الشّكل الروائيّ في الرواية المغربيّة. ط١، المركز الثقافي العربيّ، بيروت/لبنان، ١٩٩٠.
٦. / البخاري (محمد بن إسماعيل): صحيح البخاري. تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، ط١، دار طوق النجاة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ج ٠٩، كتاب فضائل المدينة، بيروت/ لبنان، ١٤٢٢ هـ.
٧. / بدري (عثمان): وظيفة اللّغة في الخطاب الروائيّ عند نجيب محفوظ. (د.ط)، موفم للنّشر والتّوزيع، (د.ت)، ج ٣٨.
٨. / البرقوقي (عبد الرّحمن): شرح ديوان المتنبي. ط١، دار الكتب العلميّة، المجلد الأوّل، بيروت - لبنان، ٢٠٠١.
٩. / بعلي (حفناوي): أثر الأدب الأمريكيّ في الرواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة. (د.ط)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران/ الجزائر، (د.ت).
١٠. / بلعابد (عبد الحق): عتبات - جيار جنيت من النّص إلى المناس. ط١، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، بيروت/لبنان، ٢٠٠٨.
١١. / بنكراد (سعيد): سيميولوجية الشّخصيّات السّردية (رواية الشّراع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً). ط١، دار مجدلاوي للطباعة والنّشر، عمّان/ الأردن، ٢٠٠٣.
١٢. / بوجميعة (يوسف): حاجيتك (١٠٠٠ أحجية وأحجية من التراث الشّعبي الجزائريّ). ط٢، أوراق ثقافيّة للنّشر والتّوزيع، جيجل/الجزائر، ٢٠١٣.

- ١٣/ البيهقي (أبو بكر): السنن الكبرى للبيهقي. تحقيق: محمد عبد القادر عطا، ط ٣، دار الكتب العلميّة، ج ١٠، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٣.
- ١٤/ بيوض (أحمد): المسرح الجزائريّ (نشاته وتطوّره) (١٩٢٦-١٩٨٩). (د.ط)، منشورات الدّيبين: الجاحظيّة، سلسلة الأبحاث والدّراسات، (د.ت).
- ١٥/ جبّور (أمّ الخير): الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة. (د.ط)، دار ميم للنشر، الجزائر، ٢٠١٣.
- ١٦/ حمّاد (محمد حسن): تداخل النّصوص في الرواية العربيّة - بحث في نماذج مختارة. (د.ط)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ١٩٩٧.
- ١٧/ حمدان (أمية حمدان): الرّمزيّة والرومانتيكيّة في الشّعر اللّبناني. (د. ط)، دار الرّشيد، بغداد/ العراق، ١٩٨١.
- ١٨/ الخبّاز (محمد): صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي)، ط ١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ٢٠٠٩.
- ١٩/ الخضراوي (إدريس): الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار. ط ١، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة/ مصر.
- ٢٠/ رجب (محمود): الاغتراب: سيرة مصطلح. ط ٤، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ١٩٩٣.
- ٢١/ رشوان (حسين عبد الحميد أحمد): الفولكلور والفنون الشّعبيّة من منظور علم الاجتماع. (د. ط)، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندريّة/ مصر، ١٩٩٣.
- ٢٢/ الرّقيق (عبد الوهاب): في السّرد (دراسات تطبيقيّة). ط ١، دار محمد علي الحامي للنّشر، (سلسلة فنون الإنشاء)، تونس، ١٩٩٨.
- ٢٣/ الرّكبي (عبد الله): القصّة القصيرة في الأدب الجزائريّ المعاصر. (د. ط)، دار الكتاب العربيّ للطباعة والنّشر، القاهرة/ مصر، ١٩٦٩.
- ٢٤/ الرويلي (ميجان) والبازعي (سعد): دليل الناقد الأدبيّ. ط ٤، المرکز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء - المغرب/ بيروت - لبنان، ٢٠٠٥.
- ٢٥/ الرّواهرة (ظاهر محمد هزاع): اللّون ودلالاته في الشّعر (الشّعر الأردني نموذجاً). ط ١، دار حامد للنّشر والتّوزيع، المملكة الأردنيّة الهاشميّة، ٢٠٠٨.
- سعد الله (أبو القاسم): ٢٦/ الحركة الوطنيّة. (د.ط)، ج ٢، دار المغرب الإسلاميّ، (د. ت).
- ٢٧/ تاريخ الجزائرّ الثقافيّ. ج ٩: (١٩٥٤-١٩٩٢). ط ٣، دار البصائر للنّشر والتّوزيع، الجزائرّ، ٢٠٠٩.

- ٢٨/ السَّعْدَنِي (مصطفى): البنيات الأسلوبية في لغة الشَّعر العربي الحديث. (د. ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية/ مصر، ١٩٨٧.
- ٢٩/ سلمان (نور): الأدب الجزائري بين الرِّفض والتَّحرُّر (الثَّقافة والثَّورة). (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٦.
- ٣٠/ سيبيويه (عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج ١، القاهرة/ مصر، ١٩٧٧.
- ٣١/ شكري (غالي): المنتمي - دراسة في أدب نجيب محفوظ. - ط٢، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ١٩٦٩.
- ٣٢/ الصَّفْرَانِي (محمد): التَّشكيل البصري في الشَّعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤) بحث في سمات الأداء الشَّفْهي «علم تجويد الشَّعر». ط١، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء/ المغرب، ٢٠٠٨.
- ٣٣/ العافية (محمد): الخطاب الرَّوائيُّ عند إميل حبيبي. ط١، مطبعة النَّجاح الجديدة، الدَّار البيضاء/ المغرب، ١٩٩٧.
- ٣٤/ بوعزة (محمد): تحليل النَّصِّ السَّرديِّ: تقنيات ومفاهيم ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠.
- ٣٥/ علاوي (خامسة): العجائبية في أدب الرَّحلات. (د.ط)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة/ الجزائر، ٢٠٠٥/٢٠٠٦.
- ٣٦/ علقم (صبحة أحمد): تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً). ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمَّان/ الأردن، ٢٠٠٦.
- ٣٧/ بن علي (لونيس): الفضاء السَّردي في الرواية الجزائرية (رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا). ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣.
- ٣٨/ علي (هيثم الحاج): اللُّغة واللُّون. ط٢، عالم الكتب للنشر والتَّوزيع، القاهرة/ مصر، ١٩٩٧.
- ٣٩/ عمر (أحمد مختار): الزَّمن النوعي وأشكاليات النوع السَّردي. ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٨.
- ٤٠/ عمرو (نور الدين): المسار المسرحيِّ الجزائريِّ إلى سنة ٢٠٠٠. (د.ط)، شركة باتنيت، الجزائر، ٢٠٠٦.

- ٤١/ عوض (لويس): دراسات عربية وغربية. (د.ط)، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ١٩٦٥.
- ٤٢/ العيد (يمنى): فن الرواية العربية بين خصوصية الخطاب وتميز الحكاية. ط ١، دار الآداب، ١٩٩٨.
- ٤٣/ فرج (نورة): ارتباك الهوية - أسئلة الهوية والاستشراق في الرواية العربية الفرنكفونية . ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ٢٠٠٧.
- ٤٤/ قاسم (سيزا أحمد): بناء الرواية. (د.ط)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة/ مصر، ١٩٨٤.
- ٤٥/ قاسم (محمود): الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية. ط ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٦.
- ٤٦/ قرقوة (إدريس): التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين). ط ١، مكتبة الرائد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس/ الجزائر، ٢٠٠٩، ج ١.
- ٤٧/ قسومة (الصادق): طرائق تحليل القصة. (د.ط)، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ت).
- ٤٨/ القصرابي (مها حسن): الزمن في الرواية العربية. ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٤.
- ٤٩/ لحمداني (حميد): بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان - الدار البيضاء/ المغرب، ١٩٩١.
- ٥٠/ الهاكبي (محمد): الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي. - ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ١٩٩١.
- ٥١/ مبروك (مراد عبد الرحمن): جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً). ط ١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية/ مصر، ٢٠٠٢.
- ٥٢/ محمد خضر (سعاد): الأدب الجزائري المعاصر. (د.ط)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا/ بيروت، ١٩٦٧.
- مرتاض (عبد الملك): ٥٣/ تحليل الخطاب السردى (تحليل سيميائي مركب لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ). (د. ط)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥.
- ٥٤/ في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. (د. ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨.

- ٥٥/ نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر ١٩٢٥-١٩٥٤. (د. ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ت).
- ٥٦/ الملساوي (عبد الكريم): البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، ١٩٩٤.
- ٥٧/ مصطفى (منصوري): سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث. ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر.
- ٥٨/ المعادي (محمد): جمالية التأويل والتلقي في الخطاب القصصي والروائي بالمغرب. ط١، مطبعة الخليج العربي، تطوان/ المغرب، ٢٠٠٠.
- ٥٩/ مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب/ بيروت/ لبنان، ١٩٩٢.
- ٦٠/ مندور (محمد): الأدب وفنونه. (د. ط)، نهضة مصر، (د. ت).
- ٦١/ منصر (نبيل): الخطاب المواني للقصيدة العربية المعاصرة. ط١، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ٢٠٠٧.
- ٦٢/ منصوري (مصطفى): سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث. ط١، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، ٢٠١٥.
- منور (أحمد): ٦٣/ أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية (د. ط)، دار الساحل للكتاب، الجزائر، ٢٠١٣.
- ٦٤/ الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشاته وتطوره وقضاياها). (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٧.
- ٦٥/ ملامح أدبية (دراسات في الرواية الجزائرية). (د. ط)، دار الساحل للنشر وتوزيع الكتاب، الجزائر، ٢٠٠٨.
- ٦٦/ نجمي (حسن): شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية. ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩.
- ٦٧/ نويوات (مختار): البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة (بين البلاغتين الفرنسية والعربية). (د. ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠١٣.
- يقطين (سعيد): ٦٨/ انفتاح النص الروائي - النص والسياق - ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ٢٠٠٦.

- ٦٩/ قال الرّواي (البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبيّة). ط ١، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/المغرب - بيروت/ لبنان، ١٩٩٧.
- ب. (المراجع المترجمة):
- ١/٠. إيان (واط): نشوء الرواية. ترجمة: عبد الكريم محفوظ، (د. ط)، وزارة الثقافة، دمشق/ سوريا، ١٩٩١.
- ٢/٠. بارث (رولان): مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص. ترجمة وتحقيق: منذر عيّاشي، ط ٢، مركز الإنماء الحضاري، لبنان، ٢٠٠٢.
- ٣/٠. باشلار (غاستون): جماليات المكان. تر: غالب هلسا، ط ٣، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت/ لبنان، ١٤٠٨ هـ.
- ٤/٠. جنيت (جيرار): خطاب الحكاية (بحث في المنهج). تر: محمّد معتمد وآخرون، ط ٣، منشورات الاختلاف، مصر، ٢٠٠٣.
- ٥/٠. الخطيبي (عبد الكبير): في الكتابة والتّجربة. تر: محمّد برادة، ط ١، منشورات الجمل، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٩.
- ٦/٠. دي سوسير (فرديناند): محاضرات في علم اللّسان - العام - . تر: عبد القادر عذيني، (د. ط)، إفريقيا للشرق، ١٩٨٧.
- ٧/٠. شاخت (ريتشارد): الاغتراب. ترجمة: كامل حسين، ط ١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت/ لبنان، ١٩٨٠.
- ٨/٠. فاوولر (روجر): اللّسانيات والرّواية. تر: أحمد مومن، منشورات مخبر التّرجمة في الأدب واللّسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة/ الجزائر، مطبعة البعث، ٢٠٠٦.
- ٩/٠. كراب (ألكنذر هيجرتي): الفولكلور. تر: رشدي صالح، (د. ط)، دار الكتاب العربي للطباعة والنّشر، القاهرة/ مصر، ١٩٦٧.
- ١٠/٠. موير (إدوين): بناء الرواية. تر: إبراهيم الصيرفي، (د.ط)، دار الجيل، القاهرة/ مصر، ١٩٦٥، ص ٧٦.
- ١١/٠. هامون (فيليب): سيميولوجية الشّخصيّات الرّوائيّة. تر: سعيد بن كراد، تقديم: عبد الفتّاح كيليطو، (د. ط)، دار الكلام، الرّباط/ المغرب، ١٩٩٠.
- ١٢/٠. همفري (روبرت): تيار الوعي في الرواية الحديثة. تر: محمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٤.

١٣/ هينكل (روجر. ب): قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير). تر: صلاح رزق، ط١، دار الآداب، القاهرة/ مصر، ١٩٩٥.

ج. (المراجع الأجنبية):

١/ *ADJIL (Bachir): Espace et écriture chez Mohammed Dib: la trilogie nordique. Ed L'Harmattan, Paris, ١٩٩٥*

٢/ *ARNAUD (Jacqueline): La littérature Maghrébine de langue française. T٢, le cas de Kateb Yacine, Ed : publisud, France, ١٩٨٦*

BONN (Charles): ٣/ lecture présenté de Mohammed Dib. Enal, Alger, ١٩٨٧

٤/ *Mohammed Dib (tiré à part de la bibliographie). Itin - éraires contacts De cultures, volume ٢١-٢٢, ١^o & ٢^o, semestres ١٩٩٥, éd L'Harmattan, Université Paris - Nord, entre d'études littéraires francophones et comparées.*

DEJEUX (Jean): ٥/ La littérature algérienne contemporaine, Presse universitaires de France, ١٩٧٥

٦/ *La littérature algérienne contemporaine, ٢^{ème} éd, coll. que sais-je ? Paris, France, ١٩٧٩*

٧/ *La Poésie Algérienne de ١٨٣٠ à nos jours (Approches Socio-historiques) ٢^{ème} éd: publisud, Paris/ France, ١٩٨٢*

٨/ *littérature Maghrébine de langue française- introduction générale et auteur, édition Naaman, Ottawa/ Canada, ١٩٧٣*

٩/ *Situation de la littérature maghrébine. Alger, Office des publications universitaires (OPU), ١٩٨٢*

GENETTE (Gérard): ١٠/ Discours du récit in Figures III. Édition du Seuil, Paris/ France, ١٩٧٨

١١/ *Seuils. Coll. Poétique, édition du Seuil, ١٩٨٧*

١٢/ *HAMILTON (Edith): La mythologie, édition Marabout, Alleure, Belgique, ٢٠١١*

١٣/ *HAMON (philippe): pour un statut Sémiologique du personnage. «in Poétique du récit», OEŪ col, éd Seuil, Paris, France, ١٩٧٧*

١٤/ *KHADDA (Naget): Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, EDISUD, Aix-En-Provence, ٢٠٠٣*

- ١٥/ KALLAS (Aino): *La fiancée du loup, récits, traduit du finnois sous la direction de Jean – Luc Moreau, Editions Viviane Hamy, ١٩٩٠.*
- ١٦/ KHATIBI (Abdel Kabîr): *Le roman maghrébin. SMER, Rabat/ Maroc, ١٩٧٩*
- ١٧/ MEYERS (Michel): *La rhétorique, Paris, Presses universitaires de France, ٢٠٠٤*
- ١٨/ PIEGAY – GROS (Nathalie): *introduction à l'intertextualité, éd: Nathan/ VUEF, Paris, ٢٠٠٢*
- ١٩/ REBOUL (Olivier): *La rhétorique, Paris, Presses universitaires de France, ١٩٩٨*
- ٢٠/ ROBRJEU (Jean Jacques): *Eléments de rhétorique et d'argumentation, Paris, Dunod, ١٩٩٣*
- ٢١/ SARI (Ali Hikmet): *L'énigme de l'expérience créatrice dans l'Aube Ismaël – louange de Mohammed DIB. éd: Anwar el Maârifa.*
- ٢٣/ ZIANI (Rabia): *De la littérature universelle. Éditions Dahlab, Alger, ٢٠١٢*

و. المؤلفات الجماعية:

١. / مجموعة من الكتاب الغربيين: مقارنة في الرّمزية ضمن كتاب «سحر الرّمز» مقارنة وتر: عبد الهادي عبد الرحمن، ط ١، دار الحوار، اللاذقية / سوريا، ١٩٩٤.
٢. / مجموعة من الكتاب: صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه. تحرير: الطاهر لبيب. ط ١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت / لبنان، ١٩٩٩.
٣. / *Anthologie du roman maghrébin, présentée par Albert Memmi, éditions Nathan, Paris, ١٩٨٧.*
٤. / *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle. Sous la direction de Naget Khadda. Les terrasses d'orsole : quête mystique du sens et écriture de la modernité.*

المجلات والدوريات:

أ. العربية:

١. / مجلة أبحاث: تصدر عن كلية التربية الأساسية-كلية التربية للبنات/ جامعة الموصل / العراق، المجلد: ١١، العدد: ٠١، ٢٠٠٤.

- ٠٢/ مجلة التّبيين: فصلية ثقافية تصدر عن الجاحظيّة، ملف العدد: محمّد ديب، الجزائر، العدد ٤، ١٩٩٢.
- ٠٣/ مجلة الثقافة: تصدر عن المكتبة الوطنيّة الجزائريّة-وزارة الثقافة، الجزائر، عدد: ٨، ١٩٧٢، ٦.
- ٠٤/ مجلة الفكر العربي المعاصر: تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت/ لبنان، العدد المزدوج (٦، ٧)، (د.ت).
- ٠٥/ مجلة المساءلة: فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب الجزائريين. ع ١، ربيع ٠٤، ١٩٩١.
- ٠٦/ مجلة الموقف الأدبي: اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، العدد (١١٥، ١١٦). (د.ت).
- ٠٧/ مجلة بونة للبحوث والدراسات: تصدر عن مؤسسة بونة للنشر والتّوزيع، عنابة/ الجزائر، عدد: ٢، نوفمبر ٢٠٠٤.
- ٠٨/ مجلة جامعة الأقصى: تصدر عن عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الأقصى، غزة/ فلسطين، عدد: ١، ٢٠٠٠.
- ٠٩/ مجلة جامعة تشرين: تصدر عن قسم الدراسات والبحوث العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوريا، مج: ٢٧، ع: ١، ٢٠٠٥.
- ١٠/ مجلة جسور المعرفة للتّعليميّة والدراسات اللّغويّة والأدبيّة، مخبر تعليميّة اللّغات وتحليل الخطاب/ كليّة الآداب واللّغات/ جامعة حسبيّة بن بوعلي، الشّلف/ الجزائر، المجلد: ٠٣، العدد: ١١، سبتمبر ٢٠١٧.
- ١١/ مجلة عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مج: ١٥، ع: ٠٢، يوليو: ١٩٨٤. و مج: ٣٣، ع: ٠٢، يوليو، سبتمبر: ٢٠٠٤.
- ١٢/ مجلة علامات في النّقد: نادي جدّة الأدبي الثقافي، المملكة العربيّة السّعودية، المجلد ١٨، سبتمبر ٢٠٠٥، والعدد: ٥٥، أبريل ٢٠٠٥.
- ١٣/ مجلة نزوى: تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنّشر والإعلان، عمّان/ الأردن، عدد يوم: ٠١/ ٠٧/ ٢٠٠٩.

ب. الأجنبيّة:

- ١/ *bab edd'Art : Magazine culturel Algérien, Tlemcen N° : ١٧, Avril ٢٠٠٥.*
- ٢/ *Revue Littéraire mensuelle, France Numéro spécial : ٥٦٧ °, Europe: «Littérature Algérienne», Juillet/août ١٩٧٦.*

٣/ *Revue littéraire ensuelle, France Numéro spécial: ٦٧٤°, ٦٧٥°, «Littérature de Finlande», Juillet/août ١٩٨٥.*

٤/ *Les Temps Modernes : Revue périodique Littéraire mensuelle, France Numéro double : ٤٣٢°, ٤٣٣°, «Algérie : Espoirs et réalité», Juillet/août ١٩٨٢.*

ج. الإلكترونيّة:

١/ مجلة البيان الرقمية، تصدر عن مركز البيان للبحوث والدراسات، ع ٣٤٩، رمضان ١٤٣٧ هـ/يونيو ٢٠١٦ م، تصدر عن مركز البيان للبحوث والدراسات، الرياض/السعودية. متاح على الموقع:

أقارخ الزيارة، ١٢/١٠/٢٠١٥، ٢٣ و ٥١ د www.albayan.co.uk

VII الرسائل الجامعية:

- ١/ بوزردة (مريم): بنية الخطاب السروي في روايات الأزهري عظمة. رسالة ماجستير، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، الموسم الجامعي: ٢٠١٠ - ٢٠١١.
- ٢/ الزاوي (أمين): الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية. بحث في تطوّر علاقة الإنتاج بالإيديولوجيا من ١٨٣٠ إلى ١٩٨٢، رسالة ماجستير، دمشق/ سوريا، ١٩٨٣.
- ٣/ يعقوبي (نسيمة): دراسة لرونولوجية ونية في آثار محمّد ويب. أطروحة دكتوراه العلوم، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الموسم الجامعي: ٢٠١٣ - ٢٠١٤.
- ٤/ *EIGUEL (Alberto): In Ecriture du féminin ou écriture au féminin. (mémoire de master ٢), N. Martineau, Lyon, ٢٠٠٥.*

VIII المعاجم والموسوعات:

أ. العربية:

- ١/ إدريس (سهيل): المنهل. (د. ط)، مكتبة لبنان، بيروت/ لبنان، ١٩٧٤.
- ٢/ الأزهي (أبو منصور محمّد بن أحمد): تهذيب اللّغة. تحقيق: رشيد عبد الرحمن العبيدي، (د. ط)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٧٥.
- ٣/ أنيس (إبراهيم): المعجم الوسيط. (د. ط)، دار إحياء التراث العربي، ج ٢، بيروت/ لبنان، (د. ت).
- ٤/ البعلبكي (منير): الثرور. (د. ط)، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، (د. ت).
- ٥/ بعلبكي (رمزي منير) وآخرون: معجم المصطلحات اللّغوية. (إنكليزي-عربي)، (د. ط)، مكتبة لبنان، بيروت/ لبنان، ١٩٩٧.

٠٦/ الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني): تاج العروس. تح. مجموعة من المحققين، (د.ط)، دار الهداية، (د.ت).

٠٧/ فتحي (إبراهيم): معجم المصطلحات الأدبية ط١، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين، ١٩٨٦.

٠٨/ الفراهيدي (الخليل بن أحمد): معجم العين، ترتيب ومراجعة: داوود سلوم وآخرين، ط١، مكتبة لبنان، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٤.

٠٩/ الفهري (عبد القادر الفاسي) والعمري (نادية): معجم المصطلحات اللسانية (إنجليزي - فرنسي - عربي). ط١، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت/ لبنان، ٢٠٠٩.

١٠/ بن مالك (رشيد): قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، (د.ط)، دار الحكمة، الجزائر، (د.ت).

١١/ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب المحيط. إعداد وتصنيف: يوسف خياط، ط١، دار صادر، بيروت/ لبنان.

١٢/ وهبة (مجدى): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (د.ط)، مكتبة لبنان، بيروت/ لبنان، ١٩٧٤.

١٣/ موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ط ٢٠١٤، منشورات الحضارة، الجزء الثاني (من حرف الدال إلى حرف الباء)، الجزائر.

ب. المترجمة:

٠١/ برانس (جيرالد): قاموس السرديات. تر: السيد إمام، ط١، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة/ مصر.

ج. الأجنبية:

٠١/ GREIMAS (Algirdas Julien), COURTES (Joseph): *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage.*

٠٢/ GUIRAND Félix, SCHEMIDT Joël: *Mythe et mythologie, histoire et dictionnaire, Larousse – Bordas, Paris, ١٩٩٦.*

٠٣/ *Encyclopédia Universalis, Paris, ١٩٨٩, tome ١٣, p ٥٣٤.*

د. الإلكترونية:

٠١/ *Dictionnaire Le Larousse Expression : VUEF. ٢٠٠٢, CD.*

٠٢/ *English Oxford Living Dictionaries: VUEF. ٢٠١٥, CD.*

هـ . (المعجم على الشبثة العنكبوتية):

٠١ / معجم اللغة العربية المعاصرة:

تاريخ الزيارة: ٢٩ / ٠٩ / ٢٠١٥، ١٣، ٢٤. <https://www.maajim.com/dictionary/صلح/>

٠٢ / معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي:

تاريخ الزيارة: ١٢ / ٠٨ / ٢٠١٤، ١٢، ٣٠. <https://www.almaany.com/ar/dict/ar/الأحجية/>

تاريخ الزيارة: ٢٩ / ٠٩ / ٢٠١٥، ١٥، ٠١. <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/الصلح/>

تاريخ الزيارة: ٠٤ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١٥، ٠٥. <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/برهان/>

VIII * الجرائد:

٠١ / الجزائر نيوز: تصدر عن مؤسسة نيوز الجزائر، العدد الصادر يوم الاثنين ١٢ / ٠٥ / ٢٠١٤.

٠٢ / الخبر: يومية إخبارية، تصدر عن مؤسسة الخبر، العدد الصادر يوم: ٠٨ / ٠٥ / ٢٠٠٣.

والعدد الصادر يوم: ١٥ / ١٠ / ٢٠١١.

٠٣ / الفجر: يومية إخبارية، تصدر عن مؤسسة الفجر، العدد الصادر يوم: ١١ / ٠٦ / ٢٠٠٨.

٠٤ / النصر: يومية إخبارية، تصدر عن مؤسسة النصر بقسنطينة، الجزائر، يوم الثلاثاء

٠٢ / ١٢ / ٢٠٠٨.

٠٥ / *Le Matin: Journal quotidien, édité par SARL Le Matin, N°: ٣٤١٢, ٠٨*

Mai ٢٠٠٣.

٠٦ / *La Tribune: Journal quotidien, édité par SARL La Tribune,*

N°: ٢٧ / ٠٩ / ٢٠٠٣.

٠٧ / *Le quotidien d'Oran: Journal quotidien, édité par SARL Le quotidien*

d'Oran, N° du ٠٨ / ٠٤ / ١٩٩٩.

VIII * الكتب الإلكترونية:

٠١ / الفقيه (أحمد صالح): الميثولوجيا الإغريقية. متاح على الموقع:

تاريخ الزيارة: ٠٢ / ٠٧ / ٢٠١٧، ٢٢، ٣٢. <http://albadeel.info/news.php?id=١١٣٦٠>

٠٢ / GONTARD (Marc): *Le roman Français postmoderne.*

تاريخ الزيارة: ٠٨ / ١١ / ٢٠١٣، ٢١، ١٠. <http://halshs.ccsd.cnrs.fr>

٠٣ / KORRIGAN Eve: *Les Forces de la féminité.*

تاريخ الزيارة: ٢٤ / ٠٨ / ٢٠١٨، ١٨، ٥٠. www.grainededen.com

٠٤ / OVIDE: *Les métamorphoses, Traduction de VILLENAVE, G.T, ١٨٠٦:*

http://www.ac-nice.fr/docazur/IMG/pdf/les_metamorphoses.pdf

تاريخ الزيارة: ٠٣ / ٠٧ / ٢٠١٧، ٠٨، ١٢.

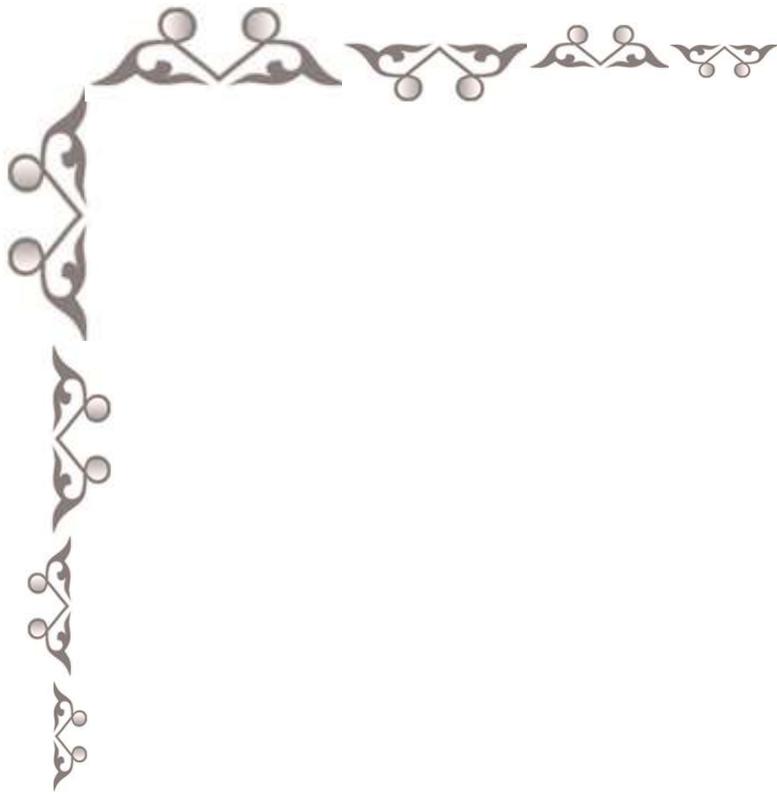
IX مواقع الإنترنت:

- ١/ بلقاسم بن عبد الله: مولود معمري في ذكرائه، مُتاح على الموقع: www.diwanalarab.com تاريخ الزيارة: ١٢/٠٩/٢٠١٨، ٢١ س و ١١ د.
- ٢/ سعيد خطيبي: الزّاهن صار يطرح فرضيّات «التّنافر» أكثر من فرضيات «الدّقارب». مُتاح على الموقع: تاريخ الزيارة: ٠٦/٠٧/٢٠١٤، ١٠ س و ١٤ د. www.alnoor.se
- ٣/ عثمان تزغارت: محمّد ديب؛ اللّقاء الوحيد. متاح على الرّابط: <https://elaph.com/web/newsPapers/4/20060914.htm> تاريخ الزيارة: ١٤/٠٩/٢٠١٣، ١٧ س و ١٨ د.
- ٤/ عثمان تزغارت: محمّد ديب؛ جنوبي يثار من الشّمال. متاح على الموقع: www.nafhamag.com تاريخ الزيارة: ١٦/٠٩/٢٠١٣، ١١ س و ١٥ د.
- ٥/ عزّ الدّين ميرغني: النّزعة الإنسانيّة في أدب الكاتب الجزائري محمّد ديب. مُتاح على الموقع: تاريخ الزيارة: ٢٢/٠٨/٢٠١٤، ١٦ س و ٣٤ د. www.sudaress.com/alsahafa/18217
- ٦/ مرزاق بقطاش: مع نور الدّين عبة.. في رحلة الشّعْر والمسرح والحياة. متاح على الموقع: تاريخ الزيارة: ٠٢/٠٤/٢٠١٥، ١٣ س و ١١ د. www.nafhamag.com/2016/06/22
- ٧/ مسعود فلوسي: من علماء الجزائر المعاصرين المؤرّخ والمحقّق والمترجم الأستاذ إسماعيل العربي. مُتاح على الرّابط: <https://binbadis.net/archives/278>.
- تاريخ الزيارة: ٢٥/٠٢/٢٠١٧، ٢١ س و ١٥ د.
- ٨/ مجموعة من الكتاب: هرم الإبداع الذي «ضيّعه قومه». مُتاح على الرّابط: <https://www.el-massa.com/dz/index/php/component/k2/item/27971>
- تاريخ الزيارة: ٠١/٠١/٢٠١٣، ٢٢ س و ١٥ د.
- ٩/ *BENCHERKH Sameh : Aassia dib a l'expression «Je continuerai à faire vivre l'œuvre de mon père». - Lundi 29 Septembre.*
- تاريخ الزيارة: ١٢/٠٩/٢٠١٧، ١٠ س و ٠٩ د. <http://www.lexpressiondz.com>
- ١٠/ *CHIBANI Ali : La quête du nom dans Habel et Les Terrasses d'Orsol de Mohammed Dib, posté par la plume francophone, 1 février, 2012.*
- تاريخ الزيارة: ٠١/٠٢/٢٠١٤، ٢ س و ٣٠ د. <https://la-plume-francophone.com/2014/02/01/mohammed-dib-habel-et-les-terrasses-dorsol/>
- ١١/ الأساطير-رموز-وأمكنة-حول-العالم. مُتاح على الموقع: www.lalramag.com/article/33150.
- تاريخ الزيارة: ١١/٠١/٢٠١٥، ٢ س و ١٢ د.
- ١٢/ منتديات ستار تايمز، أرشيف عالم المسرح، مُتاح على الموقع: <http://www.startimes.com/f.aspx?t=32769977.21/07/2015-05:44PM.2013/06/06> يوم ٠٦/٠٦/٢٠١٣، ٤٤:٥٠-١٥/٠٧/٢١.

- ١٣/ منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية ثورة أول نوفمبر،
تاريخ الزيارة، ١٩ / ٠١ / ٢٠١٤، ١٤ سا و ٤٥ د. أحمد - رضا - ححو/ www.cnerh-nov.dz/wpcnerh/
- ١٤/ نظرة على عادات وتقاليد أوكرانيا، متاح على الرابط:
http://www.kfiarbacha.com/article/customs-and-traditions_٩٤٢.html
تاريخ الزيارة، ١٠ / ٠٤ / ٢٠١٦، ١ سا و ١٠ د.
- ١٥/ المسار العربي، يومية إخبارية وطنية. يوم: ٠٧ / ٠٨ / ٢٠١٢.
تاريخ الزيارة، ٢١ / ٠٧ / ٢٠١٥، ١١ سا و <http://www.elmassar-ar.com/ara/permalink/١٤٢٨٨.html>
٥ د.
- تاريخ الزيارة، ٢٦ / ٠٦ / ٢٠١٤، ١٠ سا و ٣٦ د. <https://ar.m.wikipedia.org/wiki/٠٩> / ١٦/
تاريخ الزيارة، ٢١ / ٠٣ / ٢٠١٥، ٣ سا و ٢٥ د. www.marefa.org / ١٧/
تاريخ الزيارة، ٠٣ / ٠٢ / ٢٠١٨، ٦ سا و ٢ د. <https://www.marefa.org/> مينوور / ١٨/
تاريخ الزيارة، ٠٤ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١١ سا و <http://mythologica.fr/finnoise/vainamoinen.htm> / ١٩/
١٣ د.
- تاريخ الزيارة، ٠٤ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١١ سا و ٣٠ د. <http://mythologica.fr/finnoise/Kantel.htm> / ٢٠/
□ تاريخ الزيارة، ٠٤ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١١ سا و ٤٨ د. <http://mythologica.fr/finnoise/Kalevala.htm> / ٢١/
تاريخ الزيارة، ٢٠ / ٠٣ / ٢٠١٧، ١٢ سا و ١١ د. <https://en.m.wikipedia.org> / ٢٢/
تاريخ الزيارة، ٠٥ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١٣ سا و ١٠ د. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Elias_Lönnrot / ٢٣/
تاريخ الزيارة، ٠٥ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١٤ سا و ٣٢ د. http://mythologica.fr/finnoise/Joukahainen_&_Aino.htm / ٢٤/
تاريخ الزيارة، ٠٢ / ٠٨ / ٢٠١٦، ١٣ سا و ٢٤ د. <http://kakzovut.ru/names/faina.html> / ٢٥/
تاريخ الزيارة، ١٢ / ٠٦ / ٢٠١٨، ٢٣ سا و ١٧ د. <https://fr.m.wikipedia.org> / ٢٦/
تاريخ الزيارة، ١٩ / ٠٦ / ٢٠١٨، ١٠ سا و ٠١ د. <https://fr.m.wikipedia.org> / ٢٧/
تاريخ الزيارة، ١٢ / ٠٦ / ٢٠١٨، ٢٣ سا و ١٧ د. <https://fr.m.wikipedia.org> / ٢٨/

اللوحات التشكيلية التي وطفها محمد ديب:

- ١/ GUALDONI (Flaminio): Piero della Francesca, La Légende de vraie croix, Éditions Atlas, ١٩٨٤.
- ٢/ Catalogue : Musée Munch, Musée nationale de l'art de l'architecture et du design. Art Institute Of Oslo. ٢٠١٥.
- ٣/ Catalogue: Simberg's Graphic Art. From the collection of the Finnish National Gallery.
- ٤/ Catalogue : William Degouve de Nuncques maître du mystère, Musée Félicien Rops, Province de Namur, Belgique, ٢٠١٢.



فهرس

الموضوعات



الصفحة	المحتوى
ج-أ	مقدمة.....
٧١ - ١	الفصل الأول: التجريب في الكتابة الإبداعية عند محمد ديب.....
٠٦	المبحث الأول: الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية.....
٢١	المبحث الثاني: المسار الإبداعي لمحمد ديب.....
٢٦	أولاً: واقعية الكتابة عند محمد ديب.....
٢٦	١. مرحلة الواقعية الثورية.....
٣٤	٢. مرحلة الواقعية الفانتازية.....
٣٨	٣. مرحلة الواقعية الانتقادية.....
٤٢	ثانياً: تحولات الكتابة الإبداعية لدى محمد ديب.....
٤٢	١. مرحلة الأفضية والرمزية.....
٤٦	٢. مرحلة الكتابة الشمالية.....
٤٧	١.٢. المنفى الداخلي في رواية سطوح أرسول.....
٤٨	٢.٢. الاختلافات الثقافية في رواية نوم حواء.....
٤٩	٣.٢. وطأة الاغتراب ومصادرة الحقوق في رواية ثلوج من رخام.....
٥٠	٤.٢. البحث عن الذات عبر الحلم والخيال في رواية الأميرة الموريسكية... ..
٥٢	٣. مرحلة ما بعد الحداثة أو تداخل الأجناس.....
٥٧	المبحث الثالث: هواجس الكتابة الإبداعية لدى محمد ديب.....

١٦٢-٧٢	الفصل الثاني: استراتيجية السرد في ثلاثية الشمال.....
٧٥	المبحث الأول: تقنية سرد أحداث الثلاثية.....
٨٤	المبحث الثاني: آليات التناس.....
٨٥	١. التناس الديني.....
٩٤	٢. استحضار التراث.....
١٠٩	٣. التناس الأدبي.....
١٠٩	١.٣. الاقتراض اللغوي.....
١١٣	٢.٣. التناس الأدبي بين نوم حواء وخطيبة الذئب.....
١١٧	المبحث الثالث: الكتابة الرمزية بين التكثيف وتجاوز المتخيل.....
١١٧	١. توظيف الرمز.....
١٢٨	٢. استدعاء الأسطورة.....
١٣٧	المبحث الرابع: شعرية اللغة الروائية.....
١٣٧	١. الأشكال الأسلوبية في البلاغة الفرنسية.....
١٤٢	٢. شعرية اللغة في ثلاثية الشمال.....
٢٤٥-١٦٣	الفصل الثالث: شعرية الشخصيات.....
١٦٨	المبحث الأول: تصنيف شخصيات الثلاثية.....
١٨٩	المبحث الثاني: الأبعاد الدلالية لأسماء الشخصيات.....
٢٠٥	المبحث الثالث: مقومات شخصيات ثلاثية الشمال.....
٣٠٥-٢٤٦	الفصل الرابع: شعرية الفضاء السردية.....

٢٤٩ المبحث الأول: تمظهرات الزمن السردى
٢٥١١. شعرية المفارقات السردية.....
٢٥٧٢. الإيقاع السردى.....
٢٦٦٣. الثواتر السردى.....
٢٦٨ المبحث الثاني: جماليات الفضاء المكاني
٢٦٩١. فضاء الاغتراب والمنفى.....
٢٧٥٢. فضاء الجنون والنسيان.....
٢٨٢ المبحث الثالث: شعرية الفضاء النصي
٢٨٢١. رمزية العنونة.....
٢٩٣٢. إيحائية أغلفة الروايات.....
٢٤٤ - ٢٣٨ خاتمة
٣٣٠ - ٣١١ ملاحف
٣١٢فهرس المخططات والجداول.....
٣١٤فهرس الأعلام.....
٣٢٢فهرس المصطلحات.....
٣٤٧ - ٣٣١ قائمة المصادر والمراجع
٣٥١ - ٣٤٨ فهرس الموضوعان

شعرية الخطاب السردي في ثلاثية الشمال لمحمد ديب

عالج هذا البحث شعرية الخطاب السردية من خلال أعمال إبداعية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية، وقد تمّ حصر مدونة هذا البحث في مجموعة الروايات المشكّلة لـ «ثلاثية الشمال» للكاتب الجزائري محمّد ويب، والتي تضمّ: «سطوح أرسول»، و«نوم حواء»، و«ثلوج من رخام».

ومن أجل الكشف عن تجليات الشعرية في مدونة البحث، اعتمدنا على خطة تضمّ أربعة فصول؛ حيث عالج الفصل الأوّل ظاهرة التجريب الإبداعيّ الجديد عند محمّد ويب، متطرّقاً لبدايات الأدب الجزائريّ المكتوب باللغة الفرنسية، ثمّ الدّفصيل في مسار محمّد ويب الإبداعيّ الذي انطلق مع واقعية الكتابة، ليتم رصد تحولات الكتابة في التجربة الإبداعية لدى الكاتب بعدها. في حين قارب الفصل الثاني تمظهرات الآليات السردية في «ثلاثية الشمال» من خلال رصد تقنيات سرد أحداثها، ثمّ الانتقال إلى آليات التناص التي تنوّعت بين تناص دينيّ وآخر أدبيّ، إلى جانب استحضار مختلف أشكال التراث الشعبيّ، مع توظيف الرموز، واستدعاء الأساطير، إضافة إلى تحديد مظاهر شعرية اللغة الروائية.

فيما يخصّ الفصل الثالث، الذي عالج شعرية شخصيات «ثلاثية الشمال»، فقد تمّ الدّطرّق إلى جملة من المباحث: تصنيف الشخصيات، والأبعاد الدلّالية لأسمائها، وتحديد أهمّ مقوماتها.

أمّا الفصل الرابع فقد قارب الفضاء السردية بوصفه شاملاً للزمان والمكان، دون إغفال الوقوف على كيفية اشتغال الفضاء النصّي من خلال إبراز أهمية العنونة وأغلفة الأعمال الإبداعية في بناء الدلالة العامة لها.

ليخلص البحث إلى أنّ «ثلاثية الشمال» مثّلت مرحلة من مراحل تطوّر النتاج الإبداعيّ لدى محمّد ويب، تلتها مراحل أخرى لا تقل أهمية عنها.

La Poétique du Discours Narratif dans «La Trilogie Nordique» de Mohammed Dib

Cette recherche a traité la poétique du discours narratif à travers des œuvres créatives algériennes rédigées en langue française. Le corpus de cette recherche a été limité en un ensemble des romans qui compose «La Trilogie Nordique» de l'écrivain algérien Mohammed Dib et qui consiste en «Les Terrasses d' Orsol », « Le sommeil d' Eve », et « Neiges de Marbre ». On a adopté un plan qui contient quatre chapitres afin de dévoiler la présence de la poétique dans le corpus de cette recherche dont le premier chapitre aborde le phénomène du nouveau essai créatif chez Mohammed Dib en présentant le début de la littérature algérienne rédigée en langue française , en détaillant le parcours du Mohammed Dib qui a pris son élan à travers la réalité de l'écriture, et en montrant les changements de l'écriture plus tard dans l'essai créatif des écrivains.

Le deuxième chapitre a traité les présentations des techniques narratives dans «La Trilogie Nordique» en citant les techniques de narrer ses événements, les techniques de l'intertextualité qui se diversifient en religieuses et littéraires, les différents types du patrimoine populaire, les symboles, les mythes et les manifestations poétiques de la langue narrative.

Quant au troisième chapitre, traitant la poétique des personnages de «La Trilogie Nordique», a été divisé en trois parties ; la classification des personnages, les dimensions sémantiques de leurs appellations et enfin leurs évaluations.

Le quatrième chapitre a touché l'espace narratif, spatial ainsi que temporel, sans négligeant le rôle de l'espace textuelle en montrant la nécessité du titrage et de la couverture des œuvres créatives dans la constitution de leurs significations générales.

Cette recherche a eu comme déduction que «La Trilogie Nordique» a présenté l'une des phases de l'évolution de la productivité créative chez Mohammed Dib, suivie par d'autres phases assez importantes.

*The Poetics of the Narrative Speech in “The Trilogy of the North”
of Mohamed Dib.*

This research has treated the poetics of the narrative speech through the Algerian creative oeuvre written in the French language. The corpus of this research was limited in a group of novels which compose “The Trilogy of the North” of the Algerian writer Mohamed Dib, and that consist of “The Terraces of Orsol,” “The Slumber of Eve” and “Snow with Marble”. We adopt a plan that contains four chapters; the first has discussed the phenomenon of the new creative trial of Mohamed Dib by showing the beginnings of the Algerian literature written in French language, detailing the course of Mohamed Dib who dashed through the reality of the writing and by indicating the changes afterwards of writing concerning the creative trials of the writers.

The second chapter has treated the presence of the narrative techniques in “The Trilogy of the North” by quoting the techniques of narrating its events, the techniques of the intertextuality which are diverse; religious as well as literary, the different types of the popular patrimony, symbols, myths, and the poetic manifestations of the narrative language.

The third one, including the poetics of the personages of “The Trilogy of the North”, was divided into three parts; the classification of the personages, the semantic dimensions of their names and finally their ingredients.

The forth chapter has touched the narrative space; spatial as well as temporal, without neglecting the role of the creative oeuvre in the constitution of the textual space by showing the necessity of the titration and the cover of the creative oeuvre in the constitution of their general meanings.

This research deducts that “the Trilogy of the North” represents one of the stages of the evolution of the creative productivity of Mohamed Dib, followed by other important stages.

