

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة محمد بوضياف
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: 052051043

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بغنوان:

ملاحم ما بعد الحداثة في رواية "خرائط لشهوة الليل"
لبشير مفتي

إعداد الطالبة:

- سميرة بن عامر

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

د. زكري بحوص	الرتبة: أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	رئيسا
د. خليفة عوشاش	الرتبة: أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. بوديسة بولنوار	الرتبة: أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية 1439-1440هـ / 2018/2019م.



شكر وعرفان

مصادقا لقوله تعالى: "لئن شكرتم لأزيدنكم"

نشكر الله ونحمده حمدا كثيرا، على ما أنعم به من النعم، التي تتم بها
الصالحات، وعملا بقوله خير خلق الله سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم (من لم
يشكر الناس لم يشكر الله) تتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور المحترم "خليفة عوشاش"
الذي كان شرفا لنا أن ننجز البحث تحت إشرافه، علمنا معنى الحياة
فكان المصحح، والموجه والمساند، المشجع حين الصواب.
وخالص الشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة على ملاحظاتهم القيمة التي
سنستفيد منها، والتي سيكون لها أثرا واضحا في الارتقاء بمستوى هذه
المذكرة، وتقبل منهم كل النقد.

وإلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا
العمل.

سميرة بن عامر

مقدمة

مقدمة:

تعد الحادثة و ما بعد الحادثة من أهم القضايا التي أثارت الكثير من الاهتمام و الجدل، ليس في النقد الأدبي فقط، ولكن في الفكر العالمي عموماً، ذلك لكونها قضيةً تتضمن الكثير من الالتباس والتعقيد، ولكونها أيضاً من القضايا القليلة التي استوعبتها أغلب العلوم الإنسانية، فهي شاملة تعبر عن رغبة الكائن البشري في استكشاف المجاهيل و الركض خلف المستقبل البعيد، واللاحق بركب التطور المستمر.

ولم تبق الحادثة و ما بعدها حبيسة بيئة الثقافة الغربية بحكم منبتها و منشئها، بل ذاعت و راجت وامتدت إلى بيئات غير بيئتها، فأصبحت من المفاهيم الأكثر تداولاً في الدراسات الفكرية و الأدبية النقدية، تستخدم على نطاق واسع، وتستهدف كشرط لتأسيس هوية لها مقوماتها، وقواعدها، وخصوصية وجودها ضمن نسق ثقافي يقوم على التراث والمعاصرة.

و لقد وجدت قضية الحادثة صداها في أدبيات و نقديات الأدب العربي الحديث والمعاصر، فحصلت محاولات واجتهادات كثيرة ومختلفة لتداول و ترديد هذا المشروع الغربي تطلعاً لتوطين مكتسباتها المنهجية و المعرفية في نسيج الثقافة العربية، حيث هناك من النقاد والروائيين العرب و الجزائريين من أدرك هذا الوافد الغربي، فعمل على التعاطي معه، وهذا بالوقوف عند آثاره واعتماد آلياته في التطبيقات والدراسات العربية.

يعبر مصطلح ما بعد الحادثة عن مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة العربية، تتميز بالشعور بالإحباط من الحادثة. ومحاولة نقد هذه المرحلة والبحث عن خيارات جديدة. و كان لهذه المرحلة أثر كبير في العديد من المجالات حيث عرفت الكتابة السردية في مرحلة ما بعد الحادثة تحولات جذرية على صعيد الشكل والمضمون.

بناءً على ذلك، تهدف الدراسة إلى بحث ظاهرة ما بعد الحادثة في رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي كون موضوع الحادثة وما بعد الحادثة سبب كاف لاختياره، كما أن الرواية نص أدبي قادر على استيعاب ملامح ظاهرة ما بعد الحادثة.

وقد اخترت في هذا البحث هذه الرواية كون الرواية الجزائرية الحديثة فرضت نفسها في أواخر التسعينات على الساحة الروائية العربية والعالمية. وقد كان اختيار الرواية لأن تكون موضوع دراستنا بالذات لدوافع موضوعية وذاتية. فالدافع الأول تحقيقاً لرغبتنا في اكتشاف وتحليل مكونات هذا النص السردي. الدافع الآخر الذي استماني إلى هذه الدراسة هو إبراز أعمال المبدعين الشباب في الوسط الأدبي، إضافةً إلى أن الأدب الجزائري جزء لا يتجزأ من كيانه الثقافي والاجتماعي ولا بد أن نوليّه مزيداً من العناية من خلال البحوث والدراسات، وعليه فإن الإشكالية تتعلق بملامح ما بعد الحادثة في رواية " خرائط في شهوة الليل "

فماذا يقصد بالحادثة وما بعد الحادثة ؟ وما هي أبرز ملامح وتجليات ما بعد الحادثة في رواية " خرائط لشهوة الليل "؟

وقد اتبعنا في عملنا هذا المنهج الوصفي القائم على التحليل للظاهرة السردية وتبين ملامح الحادثة و ما بعد الحادثة فيها.

ومحاولةً مني الإجابة عن تساؤلات البحث قمت بوضع خطة ثنائية الفصول مع مدخل تمهيدي وخاتمة، ملحق تعريف بالكاتب، إضافةً إلى مكتبة البحث، أما الفصل الأول المعنون بالحادثة وما بعد الحادثة فتناولته من خلال التعريف بظاهرتي الحادثة و ما بعد الحادثة، ثم لحديث عن ظهور الحادثة وما بعد الحادثة في السرد العربي و في السرد الجزائري، و في الفصل الثاني فقد حاولت فيه خوض غمار الممارسة الإجرائية لنص الرواية من خلال دراسة ملامح ما بعد الحادثة فيها. أما الخاتمة فقد تضمنت مجموعة من النتائج التي توصل إليها البحث، وما تم رصده من ملاحظات بعد هذا الجهد المتواضع،

وقد اعتمدت أهم الدراسات التي تعرضت هذا الموضوع بالدراسة، حيث كانت الرواية بمثابة المصدر الأساسي الذي اعتمدت عليه في البحث، كذلك لتحقيق هذه الدراسة هدفها المرجو اعتمدنا على عدة مصادر أخرى منها العربية و الأجنبية المترجمة مثل: لسان العرب لابن منظور، الحداثة و ما بعد الحداثة لفتحي التريكي و غيرها.

كما يجب التأكيد على أن القيام بعمل أكاديمي ، وتقديم بحث منهجي ليس بالأمر الهين، بل تواجهه صعوبات وعراقيل مختلفة وهذا ما وقع لنا في هذا البحث ، حيث يمكن حصر الصعوبة التي واجهتنا في صعوبة التعامل مع مصطلح ما بعد الحداثة من حيث الترجمات وتداخله مع بعض المصطلحات الأخرى وقلة المراجع نظراً لحداثة الموضوع ، وكذا تشعب أجزاء الموضوع .

وفي الأخير يبقى البحث فضاءً خصباً وثيراً نقطف منه الجديد دائماً للخروج من فوضى المصطلحات المتداخلة.

ونشير إلى أن هذا العمل ما كان له ليتحقق ويستوي على صفحات هذا البحث المتواضع لولا مساعدة الآخر ، وهنا لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الخالص للأستاذ المشرف عوشاش خليفة الذي أرشدني طيلة فترة انجاز البحث.

هذا جهدنا خالصا فإن أصبنا فمن انفسنا وإن أخطانا فحسبنا أجر الاجتهاد.

مدخل

مدخل:

الرواية هي ذلك الوعاء الحاوي لمختلف الأحداث و الأزمت التي يعاني منها الإنسان والتي صبغتها الذات المبدعة بروح فنية جديدة قصد تحليل هذا الواقع و تفسيره ، وإثارة قضايا فلسفية و جمالية تدعو للتأمل و الحوار لأنها "تعبير فني عن حدة الأزمت المصيرية التي تواجه الإنسان ، فالذات المبدعة تحس غموضاً يعري حركة الواقع و مجراها، كما بأن الذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو التلاشي، وفي ظل تفتت القيم و اهتزاز الثوابت و تمزق المبادئ و المقولات و تشتت الذات الجماعية و حيرة الذات الفردية، و غموض الزمن المؤلف و المعتاد، في ظل هذا كله تصبح جماليات الرواية الحديثة و أدواتها غير ناجعة في تفسير الواقع و تحليله و فهمه، و عاجزة عن التعبير عنه، و تصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء و يدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة، ولهذا كله تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمال جديد¹، فهي تسعى إلى تجاوز التقاليد الجمالية و الآراء الفكرية و الإيديولوجية من خلال نسج هذه التجارب المعبرة عن موضوعات مختلفة من خلال فعل الكتابة التي "عادت تسائل نفسها ، وتضع نفسها موضع التأمل و التنظير، و خاصةً علاقتها بالإنسان ، و بذلك الآخر الذي يسكننا و لا يتحدث إلا من خلال لغة الأدب، و بالجسد و الروح، باللذة و الألم، بالعالم و الآخرين.

وفي عدد من الروايات نجد مساهمة جديدة للكتابة باعتبارها فعلاً مادياً و رمزياً، وباعتبارها حاجةً داخليةً، وباعتبارها بديلاً لموضوع الرغبة المفقودة²، فالرواية اعتمدت أشكال و أساليب سردية جديدة و أضحت النص من خلال فعل الكتابة شكلاً يسبح في فضاء

¹ شكري عزيز الماضي. أنماط الرواية العربية الجديدة. المجلس الوطني للثقافة و الفنون رمضان 1429. سبتمبر 2001.

ص 15.

² حسن المودن. الرواية و التحليل النصي قراءة من منظور التحليل النفسي. الدار العربية ناشرون منشورات الاختلاف. ط1،

2002، ص 255.

اللايقين، ودأب إلى تفجير تلك الدلالات الغامضة المتعددة لأن تشكيل الرواية الحديثة القائم على تبيين الظواهر و تفسيرها فنياً ، واستتاده إلى مبدأ العلية و النمو العضوي و التماسك و مبدأ الربط و الإيهام ، يعني أن العالم على درجة من الوضوح و الفهم، و أن ظواهره (على الرغم من تباعدها و تنافرها و تفككها و ارتباطها و فوضويتها) يمكن أن تخضع لذلك، كما يعني أن أسئلة الواقع و تحدياته و أزmate المنوعة يمكن مجابتهها و الإجابة عنها ، أو يجب أن يحدث ذلك بكلمة أخرى، وهو قادر من وجهة نظر أصحاب هذا النوع على فهم العالم و تفسيره وتغييره و السيطرة عليه أو حيازته، إذن لم تعد الرواية ذلك الفن الذي يقدم المتعة الفنية و التسلية فحسب، بل صارت ذلك الفن الذي ينضج بالرؤى و التصورات و الإيديولوجيات و الفلسفات المعاصرة التي يصدم بها.

إن التحولات و التغيرات التي شهدتها مرحلة التسعينات لم تكن مفصولة عن الأوضاع الاجتماعية و السياسية التي عاشتها الجزائر، فمحنة الوطن في العشرية السوداء عبرت عن اللا أمن و الفجيعة والموت، و لعل من بين تلك المشكلات مشكلة الدولة و طبيعتها، ومشكلة الأمة الجزائرية في التاريخ و مشكلة المجتمع الجزائري و تشكله بعد بروز صراعات القليلة و القبلية و الجهوية و أصبح الاقتتال على الغنيمة و على السلطة المظهر البارز في الجزائر، والصراع حول الهوية المهيمنة و المستعبدة، والذاكرة الجماعية المبتورة، والتاريخ المزيف و المصير المشترك الغامض من القضايا المركزية¹، فالأزمة ارتبطت بكيان الدولة و هوية المجتمع ، ودخلت الجزائر في دوامة الاقتتال الأخوي و تصارعت قوى المجتمع حول شرعية السلطة، ومن هنا جاءت مرحلة مواجهة الذات الجزائرية للأزمة و تداعياتها على الفكر الجزائري و ما نتج عنها، فقد تغلغل بعمق في هذا الواقع و صور ملامحه و تصورات فاعلاً

¹ الزواوي بغورة:الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد و التأسيس ، دار القصة للنشر الجزائر. د ط 2003 ص 141 نقلاً

عن بن علي لونيس تفاحة البربري قراءات نقدية مفتوحة، دار فيسيرا للنشر 2012. ص 234.

و منفعلاً بالقضايا الاجتماعية و السياسية و الدينية ، وهكذا عبر المتن الروائي عن آلام الشارع الجزائري و قضايا و تناقضاته ، و الرؤيا الضبابية للمستقبل.

فالإرهاب ليس بالهين في المجتمع ، فبقدر حجمه و جراحه التي دمرت و نسفت كيان الإنسان ، لأنه لم يكن يفهم ما حدث و ما يحدث ، و ما سيحمله المستقبل القريب من مفاجآت ، و حتى يستوعب هذا الواقع و جب عليه الانخراط فيه ، فالموت أصبح حقيقة لا يمكن تجاوزها، و الوطن يئن تحت وطأة هذا الوضع المأساوي الذي حمل في طياته نار الفتنة، و ما خلفه من صدامات و اغتياالات ، بما جرفته من صراعات إيديولوجية و انقسامات سياسية ف"ليس أصعب على الكاتب من أن يكتب تحت ضغط الموت، و إذا كان واقع السبعينات قد أفاد الروائيين من أوهامه و تناقضاته و من ازدواجية الخطاب و المواقف ، فقد سمح لهم بتنظيم القيم في سياق ينتقد من خلاله و يبشر أو ينذر بمستقبل ما، فإن ولقع التسعينات جرد الكاتب من كل إمكانية لإبراز الصراع أو التنبؤ بمستقبل ما، لذلك رأينا كتابة المحنة تركز إلى المحنة و تجسد الحالة¹، إذن فالوضع الأمني المتأزم أدى بالكاتب إلى مواجهة الموت الذي حاصره من كل جهة مما جعله يفكر في مواجهة واقعه الكارثي" و هو الأمر الذي أوقع خطابه في نوع من التسجيلية التي تكتفي برصد الصورة العامة لروح المرحلة، والكتابة عن المحنة و تجسيد حالتها²، فالتجربة الإبداعية سجلت الواقع الدموي ، و أفرزت نصوصاً تراجمية لابساً ثوب العنف و المحنة، حيث تمكنت من تسخير كل آلياتها لاستيعاب الأزمة بمواضيع متنوعة، و قد أطلق الدارسون و الملاحظون على أدب التسعينات أو العشرية السوداء بالأدب الاستعجالي لأنه عبر عن أحداث متتالية و متسارعة و مفاجئة لم يألفها المجتمع، فالأدباء قدموا للقارئ النص الروائي المغامر المدهش ، وذلك ما تجسده أعمال الطاهر وطار، جلال

¹ آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل ، ط2006، نقلاً عن بن علي لونيس نقاحة البربري قراءات نقدية مفتوحة ، دار فيسيرا للنشر 2012، ص 78-79.

² لونيس بن علي : نقاحة البربري قراءات نقدية مفتوحة، دار فيسيرا للنشر 2012-ص236.

خلاص، واسيني الاعرج، بشير مفتي، احميدة عياشي... خاصة في فترة التسعينات أو ما يسمى بأدب المحنة، حينما استطاع الروائي أن يقترب من الواقع بكل فجائعه¹، فكل هؤلاء كتبوا تحت ضغط الموت.

¹دمسعود العلمي: الفضاء المتخيل و التاريخ في رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد لواسيني الاعرج نموذجاً دراسة بينوية سيميائية، مذكره ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، العيد بن جلولي ص 21.

الفصل الأول:

ما بعد الحادثة في السرد

-الحادثة وما بعد الحادثة

-ما بعد الحادثة في السرد

-ما بعد الحادثة في السرد الجزائري المعاصر

1 الحادثة وما بعد الحادثة:

أ-الحادثة :

قبل الحديث عن مفاهيم الحادثة وأصولها ، لا بأس أن نعرض باختصار أهم الدلالات المعجمية للفظ الحادثة .

جاء في معجم (لسان العرب) : الحديث : نقبض القديم ، والحدوث نقبضه القدمة ، حدث الشيء يحدث حدوثا وحادثة ، وأحدثه هو ، فهو محدث وحديث ، وكذلك استحدثه¹ ، وقد استخدمت العرب حدث مقابل قدم أي : ما يعني أن الحادثة تعني الجدة والحديث يعني الجديد . وفي معنى آخر للحادثة : حدثان الشيء بالكسرة في أوله وهو مصدر حدث يحدث حدثا وحدثانا² .

كما ورد في (المعجم الوسيط) لمجمع اللغة العربية - مادة حدث : الحدثان : يقال حدثان الشباب وحدثان الأمر : أوله وابتدأؤه³ .

استخدم هذا المعنى بكثرة كناية على سن الشباب ، و أول العمر ، يقال فلان في حادثة سنه أي في مرحلة شبابه ، وتقول العرب : ورجال أحداث السن ، وحدثانها وحدثاؤها . ويقال هؤلاء قوم حدثان ، جمع حدث⁴ .

فالحادثة سن الشباب⁵ والحديث : الجديد من الأشياء ، أما الحديث في معنى آخر : الخبر يأتي على القليل والكثير

¹ ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، مادة (ح.د.ث) ، ص796.

² نفس المرجع السابق: ص796.

³ شوقي ضيف وآخرون ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، 2004 ، ط4 ، مادة (ح.د.ث) ، ص160.

⁴ ابن منظور ، لسان العرب ، ص797.

⁵ شوقي ضيف و آخرون ، المعجم الوجيز ، وزارة التربية والتعليم ، مصر ، 1994 ، مادة (ح.د.ث) ، ص138.

والجمع أحاديث : وقد قالوا في جمعه حدثان وحدثان ، والحديث ما يحدث به المحدث
تحديثا يقال : رجل حَدَّثَ وحَدَّثَ وحديث ومُحدث بمعنى واحد كثير الكلام والحديث .

وجاء في المعجم وحدثان الدهر وحوادثه : نُوبة وما يحدث منه ، وكذلك أحداثه واحدها
حادث¹.

تلك هي الدلالات المعجمية لكلمة حادثة التي وردت في المعاجم القديمة ، والتي لم تخرج
من معانيها السابقة المعاجم العربية الحديثة في العصر الحديث أي معنى معجكيا جديدا ،
حيث يمكن إنجاز تلك الدلالات كما يلي :

الحادثة نقيض القدم ، وتعني الجدة ، والحادثة أول الأمر وابتدأؤه ، والحادثة كناية عن
أول الأمر وسن الشباب ، والحديث الجديد من الأشياء ، والحديث هو الخبر ، وحوادث وأحداث
الدهر نوائبه .

كما أن للحادثة في الفكر الغربي أيضا مصطلحات ومفاهيم متداولة في فكر الحادثة ،
والتي لها إستعمالاتها في اللغة العربية بتعددتها وهي : (moderne) – (modernisme)
– (modernité) – (modernism) – (modernity) – (modernisation) –
(modernization)

غير أن مايمكن ملاحظته أنه هناك شبه تعارف على أن كلمة (حديث) هي الترجمة
العربية للمصطلح الغربي (moderne) وأشباهه في اللغات الأوروبية ، فكلمة حديث –
moderne – مشتقة من ظرف الزمان اللاتيني modo يعني توا ، والتي عبرت عن
الإعتراض عما هو قديم والذي كان يميز العصور اليونانية والرومانية عندما ظهرت في القرن
14 الميلادي .

¹ ابن منظور، لسان العرب.ص798.

لقد ظهر هذا المصطلح في أوله للتمييز أو الفصل بين فترتين زمنيتين جسدهما الصراع بين القديم والجديد مع تأكيد القطعية مع الفترة الماضية بظهور عصر النهضة والتجديد، ثم يتجاوزهما إلى فترة المعاصرة والتي تعني ضمنا التحديث ، حيث أن الحداثة والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلماني الحديث¹

يمكن القول أن مصطلح الحداثة - modernité - قد ظهر بصيغة صفة الحديث - moderne - وكان ظهور الحداثة كاسم متأخر ، حيث ما يمثل هذا الظهور المتأخر للفظ الحداثة خلو المعاجم من هذه اللفظة في نهاية القرن التاسع عشر ، فطيلة القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يكن استخدام لفظ حديث موسعا ولم يظهر شرح وتفسير للكلمة في المعاجم الفرنسية إلا بإحتشام واختصار شديد².

أما عن أول من إستعملها فيشير في اللغة الفرنسية القاموس - le robert - ان الروائي الفرنسي بلزاك (honoré de balzac) هو أول من استعمل لفظ modernité وذلك سنة 1823³، ثم بدأ بتداول الحداثة كمفهوم حوالي 1850 على يد كل من جيرار دي نيرفال g. denerval، وشارك بودلير boudlaire⁴، لتدرج بعد ذلك في القواميس والموسوعات العربية ففي واحدة من هذه وهي موسوعة encyclopidia universalis الفرنسية ، تعرف الحداثة (modernité) ليست الحداثة مفهوما سيكولوجيا ولا سياسيا ، ولا حتى تاريخيا ، هي نمط في التحضر والتمدن تتعارض مع التقاليد ، بمعنى آخر مع كل الثقافات السابقة التقليدية في مواجهة الاختلاف الجيوغرافي والرمزي ، ولهذا فالحداثة تفرض نفسها كنمط ولكنها تبقى

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، 1982، ط3، ص17

² نفس المرجع السابق:ص107.

³ محمد جديدي، الحداثة و مابعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، الدارالعربية للعلوم، 2008، ط1، ص96.

⁴ محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل، ص109.

غامضة تحاكي بصورة شاملة التطور التاريخي والتغير الذهني¹، كما ترد لها مفاهيم أخرى في عدة قواميس (oxford . le robert)

أما المفهوم الآخر الذي اقترن بالفكر الحداثي ، وارتبط بمصطلحه هو :
modernisation – modernization .

ما يقابله في اللغة العربية مصطلح التحديث والذي يشير إلى فعل وقوع الحدث "فالتحديث مصطلح يعني التقدم والحركة والتحديث ضد الثبات والجمود كما يحمل بين طياته معنى التغير والجدة والنسبية..." وقد مارس العرب ظاهرة التحديث ابتداءً بعصر النهضة، فحركة الإصلاح الديني، فعصر التنوير ونمو الرأسمالية والثورتين الصناعية والسياسية ، والاعتقاد بالمنهج العلمي وقوة العقل ، وقد تجاوز الغرب هذه المرحلة الى مرحلة ما بعد الحداثة²

"فالحداثة هي حركة تجديد في حقول الانتاج الكتابي والافكار وأنماط الحياة والحكم والفن خرجت على جمود سنوات العصور الوسطى الطويلة ،وعليه فهي تلحق عموماً الحقبة التي تلي الخروج من العصر الوسيط ، أي منذ القرن السادس عشر " ³

مفاهيم الحداثة عند بعض النقاد العرب :

لقد اختلف الباحثون والمفكرون في تعريف الحداثة وتحديد حقيقتها ، بل من العسير أن تجد في المراجع التي تناولت الحداثة تعريفاً يلئم شملها ويكشف كنهها بشكل واضح وشامل، وإنما اختلطت مفاهيمها فلم يبرز مفهوم دقيق و محدد مستقل بذاته، إلا أن معظم من تناولوها من النقاد العرب أجمعوا على أن الحداثة تتعاض مع التقليد ، والتراث والأصالة ليجعلوا منها

¹ ينظر: encyclopedia universalis.france modernite .2015

² ينظر الموسوعة العربية العالمية 2004.

³ ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي ، تر محمد شيل ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2005، ط1، ص418.

ثورة تسعى إلى التغيير والتجديد ، والتحديث المستمر بتجاوز القديم وإحداث قطيعة.... لكن هناك محاولات " كثيرة " لتعريف الحادثة من قبل بعض الرموز العربية .

ونبدأ تلك التعريفات مع الناقد عبد العزيز حمودة في كتابه (المرايا المحدبة) حيث عرفها : " أن الحادثة ، بمعناها العربي والغربي ، على السواء تتجه إلى تدمير عهد النظام القديم ¹ . ويقول محمد سبيلا أن مصطلح الحادثة " يشير إلى بنية فلسفية وفكرية ، تمثلت في الغرب في بروز النزعة الإنسانية بمدلولها الفلسفي ، التي تعطي للإنسان قيمة " مركزية " ومرجعية أساسية في الكون وكذا في بروز نزعة عقلية أدائية صارمة في مجال المعرفة والعمل معا ، حيث نشأت العلوم التقنية الحديثة ، والعلوم الإنسانية الحديثة ، والنزعات الحديثة على أساس معايير عقلانية صارمة ² .

أما "فتحي التريكي" فيقترب تعريفه للحادثة من تعريف محمد سبيلا ، يقول : " الحادثة مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطوير اقتصادي ، وأنماط حياته وتفكيره وتغييراته المتنوعة ، معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز ، العودة إلى التراث بعقل نقدي جذري متجذراً ، متجاوزاً التقاليد المكبلية ومحررة الأنا من الانتمائية الدغمائية الضيقة ، سواء كانت للشرق أم للغرب للماضي أم الحاضر لتجعل من الحضور آنية فاعلة ، مبدعة في الذات والمجتمع ، ومن الإقبال عنصراً معياراً للفكر والعمل " ³ .

أما أدونيس فيعرف الحادثة عامة بقوله : " الحادثة رؤيا جديدة ، وهي جوهرية رؤيا تساؤل واحتجاج ، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد ، فلحظة الحادثة هي لحظة التوتر ، أي

¹ عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت 1998 .

² محمد سبيلا ، دفاعاً عن العقل و الحادثة ، منشورات الزمن ، رقم 39 ، 2005 ، ص 22 .

³ فتحي التريكي ، الحادثة و ما بعد الحادثة ، دار الفكر ، دمشق ، 2003 ، ص 313 .

التقادم والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها".¹

أما الحادثة الشعرية فيلخصها محمد بنيس وبالعودة إلى الدراسات والتنظيرات ، والصراعات الحاصلة بالشعر العربي منذ البارودي الى الآن في ثلاث تعريفات للحادثة الشعرية العربية :

التعريف الأول : وهو الذي يوضع هذه الحادثة في الامتداد التاريخي منذ البارودي الى الآن ، او منذ ما اصطلح نعتة بشعر النهضة ومعناه أن الحادثة ظاهرة تاريخية ، نشأت مع البارودي .

التعريف الثاني : يؤلف بين الحادثة كظاهرة تاريخية وبين جملة من الخصائص النصية التي شملت عناصر وبنية الشعر العربي مع مجيء الشعر المعاصر ...

التعريف الثالث : وهو أميل إلى حصر الحادثة في الشعر الأوربي واعتبار ما أنتج الى الآن بعيداً على أن يستوعب الحادثة أو يستوظفها في الممارستين التنظيرية والنصية.²

وعن يوسف الخال فيري : " أن الحادثة الشعرية إبداع وخروج عن المؤلف، وهذا يعني أن شيئاً جديداً قد طرأ في نظريتنا للأشياء ، فانعكس أثر ذلك في لغة غير مألوفة ، ونفترض الحادثة انبثاق شخصية شعرية ذات تجربة جديدة تشكل ذاتها في الشكل والمضمون ... إنها بالدرجة الأولى موقف من الحياة في رؤيا جديدة"³

¹ أدونيس ، علي أحمد سعيد ، فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة بيروت ، ط1، ص321.

² محمد بنيس، حادثة السؤال ص110، 111.

³ يوسف الخال، الحادثة في الشعر، الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، 1978، ط1، ص 15.16

ثم بالرجوع إلى أدونيس ، نجدده يقول عن الحداثة الفنية "تعني الحداثة فنيا تساؤلا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها و افتتاح آفاق جديدة في الممارسة الكتابية وابتكار طرق للتغيير تكون في مستوى هذا التساؤل ، و شرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون " ¹ من خلال هذه التعريفات المختلفة والمتنوعة لمصطلح الحداثة للنقاد العرب ، نلاحظ أنها نظرة فلسفية شاملة مبنية على استخدام العقل ، كما يبدو لنا أن هناك قاسما مشتركا بين الحداثة العربية والغربية يتمثل في اعتماد الحداثة وفق مبدأ التغيير والتطوير في بنية المفاهيم الفلسفية ، والعلمية ، والاجتماعية ، والفنية ، والأدبية .

ب- ما بعد الحداثة:

تمتد فترة ما بعد الحداثة (Post modernism) من سنة 1970م إلى سنة 1990م، ويقصد بها النظريات والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والنقدية والفنية التي ظهرت ما بعد الحداثة البنوية والسيمائية واللسانية. وقد جاءت ما بعد الحداثة لتقويض الميتافيزيقا الغربية ، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي، كاللغة، والهوية، والأصل، والصوت، والعقل...وقد استخدمت في ذلك آليات التشكيك والتشكيك والاختلاف والتغريب، وتفتتن ما بعد الحداثة بفلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللا معنى واللا نظام. وتتميز نظريات ما بعد الحداثة عن الحداثة السابقة بقوة التحرر من قيود التمرکز، والانفكاك عن اللوغوس والتقليد وما هو متعارف عليه، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح ، والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة لغة البنية والانغلاق والانطواء، مع فضح المؤسسات الغربية المهيمنة، وتعرية الإيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس والهامش والغريب والمتخيل والمختلف، والعناية بالعرق، واللون، والجنس، والأنوثة، وخطاب ما بعد الاستعمار.

¹ أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن، ص321.

-إذاً، ماهو مفهوم ما بعد الحادثة؟ وما سياقها التاريخي والإبستمولوجي(المعرفي)؟ وما هي مرتكزات هذا المفهوم ومكوناته النظرية والتطبيقية والمنهجية؟ وما هي أهم النظريات التي رافقت ما بعد الحادثة؟ وما هي إجابيات ما بعد الحادثة وسلبياتها؟ تلكم هي مجمل الإشكاليات التي سوف نحاول رصدها في هذه الدراسة المقتضبة.

مفهوم ما بعد الحادثة:

من المصطلحات الأكثر التباسا وإثارة في فترة ما بعد الحادثة هو مصطلح: " ما بعد الحادثة" نفسه، حيث اختلف حوله نقاد ودارسو ما بعد الحادثة؛ نظرا لتعدد مفاهيمه ومدلولاته من ناقد إلى آخر. بل نجد أن المعاني التي قدمت لمفهوم ما بعد الحادثة متناقضة فيما بينها ومختلفة ومتداخلة، حتى أثير

حول استخدام مفهوم مصطلح "ما بعد الحادثة" نقاش مستفيض، إذ يعتبر من أهم المصطلحات التي: « شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره: فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي عام 1954م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر، ويحدد زمانها بعام 1965م. على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير، كما في استخدام جون واتكنز تشابمان لمصطلح " الرسم ما بعد الحداثي" في عقد 1870م، وظهور مصطلح ما بعد الحادثة عند رودولف بانفتز في عام 1917م»¹.

وقد تبين واضحا أن أفكار ما بعد الحادثة مختلفة نسبيا عن مفاهيم الحادثة السابقة. وهناك من يرى أن أفكار ما بعد الحادثة مختلفة جذريا عن أفكار الحادثة. ويعتقد: "بعضهم أنه من الممكن اعتبار الكتاب والفنانين في مرحلة ما قبل الحادثة على أنهم ما بعد الحداثيون،

¹ - سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة

بالرغم من أن المفهوم لم يكن مصاغاً آنذاك. وهذا أقرب إلى الجدل الذي يرى نظريات فرويد عن اللاوعي أنها موجودة مسبقاً في الفكر الرومانسي الألماني. وقد ناقش الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس (Habermas) أن مشروع الحادثة لم ينته أبداً بعد، حيث يواصل هذا المشروع سعيه لتحقيق أهدافه (وبهذا، يقصد هابرماس قيم تنوير العقل والعدالة الاجتماعية). ويعد مصطلح ما بعد الحادثة (والكلمات المشابهة له) أيضاً في نظر الكثيرين أنه يشير، بصفة عامة، إلى دور وسائل الإعلام في المجتمعات الرأسمالية في أواخر القرن العشرين. وأياً كان استخدامه المفضل، فمن الواضح أن نظرية تفسير التطورات الاجتماعية والثقافية عن طريق السرديات الكبرى لم تعد ممكنة أو مقبولة، وأنه لم يعد ممكناً للأفكار أن تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً مع الواقع التاريخي. فكل شيء هو النص والصورة. وبالنسبة للكثيرين، يحاول العالم الذي يتم تصويره في فيلم "الماتريكس"، حيث نجد الحياة البشرية تقلد الآلات التي تسيطر عليها، إقناع المشاهد بعالم ما بعد الحادثة، لإقناعه بكابوس من عالم الخيال العلمي، فهذا العالم هو بمنزلة استعارة أو مجاز عن حالة الإنسان الحالي.¹

وهناك من الباحثين والدارسين من يربط ما بعد الحادثة بفلسفة التفكيك والتقويض، وتحطيم المقولات المركزية الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية من أفلاطون إلى يومنا هذا. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتير (David karter) في كتابه "النظرية الأدبية": "وتعبر هذه المواقف من ما بعد الحادثة عن موقف متشكك بشكل جوهري لجميع المعارف البشرية، وقد أثرت هذه المواقف على العديد من التخصصات الأكاديمية وميادين النشاط الإنساني (من علم الاجتماع إلى القانون والدراسات الثقافية، من بين الميادين الأخرى). وبالنسبة للكثيرين تعد ما بعد الحادثة عدمية على نحو خطير، فهي تقوض أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة. فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة".²

¹ ديفيد كارتير: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2010،

² ديفيد كارتير: النظرية الأدبية، .

ومن ثم، فقد اعتمدت فلسفة ما بعد الحادثة على التشكيك والتقويض والعدمية، كما اعتمدت على التناص و اللا نظام و اللا انسجام، وإعادة النظر في الكثير من المسلمات والمقولات المركزية التي تعارف عليها الفكر الغربي قديما وحديثا. ومن ثم، تزعزع ما بعد الحادثة- حسب دافيد كارتر - : " جميع المفاهيم التقليدية المتعلقة باللغة والهوية، إذ نسمع كثيرا من الطلاب الأجانب الذين يدرسون الأدب الإنكليزي ينعنون أي شيء لا يفهمونه أو يعبرون عنه بما بعد حدثي. وكثيراً ما تكشف النصوص الأدبية في ما بعد الحادثة عن غياب الانغلاق، وتركز تحليلاتها على ذلك. وتهتم كل من النصوص والانتقادات بعدم وضوح الهوية، وما هو معروف باسم "التناص": هو إعادة صياغة الأعمال المبكرة أو الترابط بين النصوص الأدبية.¹

هذا، ويمكن الحديث في إطار ما بعد الحادثة عن أربعة منظورات تجاهها، المنظور الفلسفي الذي يرى أن ما بعد الحادثة دليل على الفراغ بغياب الحادثة نفسها، والمنظور التاريخي الذي يرى أن ما بعد الحادثة حركة ابتعاد عن الحادثة أو رفضا لبعض جوانبها، والمنظور الإيديولوجي السياسي الذي يرى أن ما بعد الحادثة تعرية للأوهام الإيديولوجية الغربية، والمنظور الاستراتيجي النصوي الذي يرى أن مقارنة نصوص ما بعد الحادثة لا تنقيد بالمعايير المنهجية، وليست ثمة قراءة واحدة، بل قراءات مفتوحة ومتعددة.²

ارتبطت ما بعد الحادثة في بعدها التاريخي والمرجعي والسياقي بتطور الرأسمالية الغربية ما بعد الحداثية اجتماعيا، واقتصاديا، وسياسيا، وثقافيا. كما ارتبطت ارتباطا وثيقا بتطور وسائل الإعلام. كما جاءت ما بعد الحادثة كرد فعل على البنيوية اللسانية، والمقولات المركزية الغربية التي تحيل على الهيمنة والسيطرة والاستغلال والاستلاب. كما استهدفت ما بعد الحادثة تقويض الفلسفة الغربية، وتعرية المؤسسات الرأسمالية التي تتحكم في العالم، وتحتكر وسائل الإنتاج،

¹ ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ص: 131.

² د. سعد البازغي و ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص: 134.

وتمتلك المعرفة العلمية. كما عملت ما بعد الحادثة على انتقاد اللوغوس والمنطق عبر آليات التشكيك والتشتيت والتشريح والتفكيك.

هذا، وقد ظهرت ما بعد الحادثة في ظروف سياسية معقدة ، وذلك بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وخاصة في سياق الحرب الباردة، وانتشار التسليح النووي، وإعلان ميلاد حقوق الإنسان، وظهور مسرح اللامعقول (صمويل بيكيت، وأداموف، ويونيسكو، وأرابال...)، وظهور الفلسفات اللاعقلانية كالسريالية، والوجودية، والفرويدية، والعبثية ، والعدمية... وقد كانت التفكيكية معبرا رئيسا للانتقال من مرحلة الحادثة إلى ما بعد الحادثة. ومن ثم، فقد كانت ما بعد الحادثة مفهوما مناقضا ومدلولا مضادا للحادثة. ولذلك، " احتقلت ما بعد الحادثة بأنموذج التشطي والتشتيت واللا تقريرية كمقابل لشموليات الحادثة وثوابتها، وزعزت الثقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التقدمية، وبعلاقة النتيجة بأسبابها ، حاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وتضع محلها الضرورات الروحية ، وضرورة قبول التغيير المستمر، وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب ما بعد الحادثة ونظرياتها تأبى التأويل، وتحارب المعاني الثابتة.¹

هذا، وقد ظهرت ما بعد الحادثة أولا في مجال التشكيل والرسم والعمارة والهندسة المدنية، قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتكنولوجيا وباقي العلوم والمعارف الإنسانية. ولا يمكن الحديث عن ما بعد حادثة واحدة، بل هناك ما بعد حادثة عامة وما بعد حداثات فرعية. وقد غزت نظرية ما بعد الحادثة جميع الفروع المعرفية، كالأدب، والنقد، والفن، والفلسفة، والأخلاق، والتربية، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وعلم الثقافة، والاقتصاد، والسياسة، والعمارة، والتشكيل.

¹ د. سعد البازغي و ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص: 142.

3-مرتكزات ما بعد الحادثة:

تستند ما بعد الحادثة في الثقافة الغربية إلى مجموعة من المكونات والمرتكزات الفكرية والذهنية والفنية والجمالية والأدبية والنقدية، ويمكن حصرها في العناصر والمبادئ التالية:

-التقويض: تهدف نظرية ما بعد الحادثة إلى تقويض الفكر الغربي، وتحطيم أقاليمه المركزية، وذلك عن طريق التشكيك والتأجيل والتفكيك. بمعنى أن ما بعد الحادثة قد تسلحت بمعاول الهدم والتشريح لتعرية الخطابات الرسمية، وفصح الإيديولوجيات السائدة المتآكلة، وذلك باستعمال لغة الاختلاف والتضاد والتناقض.

-التشكيك: أهم ما تتميز به ما بعد الحادثة هو التشكيك في المعارف اليقينية، وانتقاد المؤسسات الثقافية المالكة للخطاب والقوة والمعرفة والسلطة. ومن ثم، أصبح التشكيك آلية للطعن في الفلسفة الغربية المبنية على العقل والحضور والبال الصوتي. ومن هنا، فتفكيكية جاك ديريدا هي في الحقيقة تشكيك في الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون إلى فترة الفلسفة الحديثة.

-الفلسفة العدمية: من يتأمل جوهر فلسفات ما بعد الحادثة، فإنه سيجدها فلسفات عدمية وفوضوية، تقوم على تغييب المعنى، وتقويض العقل والمنطق والنظام والانسجام. بمعنى أن فلسفات ما بعد الحادثة هي فلسفات لا تقدم بدائل عملية واقعية وبرجماتية، بل هي فلسفات عبثية لا معقولة، تنشر اليأس والشكوى والفوضى في المجتمع.

-التفكك واللا انسجام: إذا كانت فلسفة الحادثة أو تيارات البنيوية والسيمائية تبحث عن النظام والانسجام، وتهدف إلى توحيد النصوص والخطابات، وتجميعها في بنات كونية، وتجريدها في قواعد صورية عامة، من أجل خلق الانسجام والتشاكل، وتحقيق الكلية والعضوية الكونية، فإن فلسفات ما بعد الحادثة هي ضد النظام والانسجام، بل هي تعارض فكرة الكلية. وفي المقابل، تدعو إلى التعددية والاختلاف والانظام، وتفكيك ما هو منظم ومتعارف عليه.

- هيمنة الصورة: رافقت ما بعد الحادثة تطور وسائل الإعلام، فأصبحت الصورة البصرية علامة سيميائية تشهد على تطور ما بعد الحادثة، ولم تعد اللغة هي المنظم الوحيد للحياة الإنسانية، بل أصبحت الصورة هي المحرك الأساس للتحصيل المعرفي، وتعرف الحقيقة. ولاغرو أن نجد جيل دولوز (Gilles Deleuze) يعنى بالصورة السينمائية، إذ يقسمها إلى الصورة - الإدراك، والصورة - الانفعال، والصورة - الفعل، ويعتبر العالم خداعا، كخداع السينما للزمان والمكان عن طريق خداع الحواس، وذلك في كتابه: "الصورة- الحركة" (1983م) و "الصورة- الزمان (1985)".

- الغرابة والغموض: تتميز ما بعد الحادثة بالغرابة، والشذوذ، وغموض الآراء والأفكار والمواقف، فتفكيكية جاك ديريدا - مثلا- مازالت مبهمة وغامضة، من الصعب فهمها واستيعابها، حتى إن مصطلح التفكيك نفسه أثار كثيرا من النقاش والتأويلات المختلفة في حقول ثقافية متنوعة، وخاصة في اليابان والولايات المتحدة الأمريكية. كما أن فلسفة جيل دولوز معقدة وغامضة، من الصعب بمكان تمثلها بكل سهولة.

- التناص: يعنى التناص استلهم نصوص الآخرين بطريقة واعية أو غير واعية. بمعنى أن أي نص يتفاعل ويتداخل نصيا مع النصوص الأخرى امتصاصا وتقليدا وحوارا. و يدل التناص في معانيه القريبة والبعيدة على التعددية، والتنوع، والمعرفة الخفية، وترسبات الذاكرة. وقد ارتبط التناص نظريا مع النقد الحواري لدى ميخائيل باختين (M.Bakhtine).

- تفكيك المقولات المركزية الكبرى: استهدفت ما بعد الحادثة تقويض المقولات المركزية الغربية الكبرى كالدال والمدول، واللسان والكلام، والحضور والغياب، إلى جانب انتقاد مفاهيم أخرى كالجوهر، والحقيقة، والعقل، والوجود، والهوية... وذلك عن طريق التشريح، والتفكيك، والتقويض، والتشتيت، والتأجيل.

- الانفتاح: إذا كانت البنيوية الحداثية قد آمنت بفلسفة البنية والانغلاق الداخلي، وعدم الانفتاح على المعنى، والسياق الخارجي والمرجعي، فإن ما بعد الحادثة قد اتخذت لنفسها

الانفتاح وسيلة للتفاعل والتفاهم والتعايش والتسامح. ويعد التناص آلية لهذا الانفتاح؛ ، كما أن الاهتمام بالسياق الخارجي هو دليل آخر على هذا الانفتاح الإيجابي التعددي.

-قوة التحرر: تعمل فلسفات ما بعد الحادثة على تحرير الإنسان من قهر المؤسسات المالكة للخطاب والمعرفة والسلطة، وتحريره أيضا من أوهام الإيديولوجيا والميثولوجيا البيضاء، وتحريره كذلك من فلسفة المركز، وتنويره بفلسفات الهامش والعرضي واليومي والشعبي.

-إعادة الاعتبار للسياق والنص الموازي: إذا كانت البنيوية والسيمائيات قد أقصت من حسابها السياق الخارجي والمرجعي، وقتلت الإنسان والتاريخ والمجتمع، فإن فلسفات ما بعد الحادثة، قد أعادت الاعتبار للمؤلف والقارئ والإحالة والمرجع التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، كما هو حال نظرية التأويلية، وجمالية التلقي، والمادية الثقافية، والنقد الثقافي، ونظرية ما بعد الاستعمار، والتاريخانية الجديدة.

-تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية: إذا كانت الشعرية البنيوية تحترم الأجناس الأدبية، حيث تضع كل جنس على حدة تصنيفا وتنويعا وتمييزا، فتحدد لها قواعدها وأدبياتها التجنيسية، فإن ما بعد الحادثة لا تعترف بالحدود الأجناسية، فقد حطمت كل قواعد التجنيس الأدبي، وسخرت من نظرية الأدب. ومن ثم، أصبحنا نتحدث اليوم عن أعمال أو نصوص أو آثار غير محددة وغير معينة جنسيا.

-الدلالات العائمة: تتميز نصوص وخطابات ما بعد الحادثة عن سابقتها الحداثية بخاصية الغموض والإبهام والالتباس. بمعنى أن دلالات تلك النصوص أو الخطابات غير محددة بدقة، وليس هناك مدلول واحد ، بل هناك دلالات مختلفة ومتناقضة ومتضادة ومشتتة تأجيلا وتقويضا وتفكيكا، كما في المنظور التفكيكي عند جاك ديريدا. وبتعبير آخر، يغيب المعنى ، ويتشتت عبثا في كتابات ما بعد الحادثة.

-ما فوق الحقيقة: تنكر فلسفات ما بعد الحادثة وجود حقيقة يقينية ثابتة، فجان بودريار - مثلا - ينكر الحقيقة، ويعتبرها وهما وخداعا، كما ذهب إلى ذلك نيتشه (Neitsze) الذي ربط

غياب الحقيقة بأخطاء اللغة وأوهامها. بينما يربط بودريار الحقيقة بالإعلام الذي يمارس لغة الخداع والتضليل والتوهيم والتفخيم.

-التخلص من المعايير والقواعد: ما يعرف عن نظريات ما بعد الحادثة في مجال النقد والأدب تخلصها من النظريات والقواعد المنهجية، فميشيل فوكو يسخر من الذي ينطلق من منهجيات محددة يكررها دائما، ويحفظها عن ظهر قلب، فيرى أن النص أو الخطاب متعدد الدلالات، يحتمل قراءات مختلفة ومتنوعة، كما أن ديريدا يرفض أن تكون له منهجية نقدية أدبية في شكل وصفة سحرية ناجحة لتحليل النص الأدبي؛ حيث لا يوجد المعنى أصلا مادام مقوضا ومفككا ومشتتا، فما هناك سوى المختلف من المعاني المتناقضة مع نفسها كما يقول جاك ديريدا.

4-رواد نظرية ما بعد الحادثة:

من المعلوم أن لما بعد الحادثة روادا ومنظرين وفلاسفة ونقادا، ومن بين هؤلاء نستحضر: الفيلسوف الفرنسي جان بودريار (1929-2007) (Jean Baudrillard) الذي اشتهر بنقده للتكنولوجيا الحديثة والإعلام. ومن ثم، فقد أدلى جان بودريار بمجموعة من المفاهيم، كالحقيقة العائمة، وما فوق الحقيقة، والاهتمام بالخيال العلمي، والعناية بالعوالم الافتراضية غير المتحققة. ومن هنا، فقد انتقد العلاقة بين الدال والمدلول عند فرديناند دوسوسير، حيث أنكر - كجاك ديريدا - وجود معنى واضح، بل قال بالدلالات العائمة أو المعنى المغيب. وبالتالي، " فقد رفض التمييز بين المظاهر والحقائق الكامنة وراء هذه المظاهر. وبالنسبة له، انهارت أخيرا الفوارق بين الدال والمدلول. ولم تعد العلامات تشير إلى مدلولات بأي معنى معقول، حيث يتكون العالم الحقيقي من الدلالات العائمة. وقد شرح بودريار هذه الأفكار في عمله "التظاهرات والمحاكاة"¹ (1981) "

¹-ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ص132.

هذا، وقد أنكر جان بودريار ، وذلك مثل: الفيلسوف الألماني نيتشه، وجود الحقيقة مادامت ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة والخطأ والظن والمبالغة المجازية والبلاغة التخيلية ووسائل الإعلام. ومن ثم، فقد قال بودريار بمفهوم "ما فوق الحقيقة": "يتولد مفهوم ما فوق الحقيقة، حيث يكون شيء ما حقيقياً فقط عندما يتحرك ضمن نطاق وسائل الإعلام. وتولد تكنولوجيات الاتصال في ما بعد الحداثة الصور العائمة بشكل حر، حيث لا يمكن لأحد أن يعيش أي تجربة إذا لم تكن بصيغة مشتقة. وقد أخذت تجربة العالم للعبث مكان أي ثقافة مميزة ، وأصبح للعبث لهجة واحدة فقط: تلك التي تمتلكها الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد أصبحت كتابات بودريار (على سبيل المثال "إستراتيجيات فادحة" و "وهم النهاية") "عدمية بشكل متزايد: فقد أصبحت العلامات بلا معنى بسبب تكرارها واختلافها اللذين لا ينتهيان... وقد قادت آراؤه المتطرفة إلى العبارة الشهيرة- التي اجتذبت انتقادات قاسية- أن حرب الخليج عام 1991م لم تكن حقيقية، بل كانت حدثاً إعلامياً: "إنها غير حقيقية، إنها حرب دون أعراض الحرب". وهذا ما قاد العديد للشك في أن بودريار نفسه قد ابتعد إلى ما فوق الحقيقة، ولم يعد يسكن جسداً دنيوياً.¹

وعليه، فقد دفعه مفهوم ما فوق الحقيقة إلى الاهتمام بالعوالم التخيلية والافتراضية. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر: "لا يرى بودريار في حججه أي تفاصيل محددة عن السياقات الثقافية أو الاجتماعية . وليس في كتابة قصص الخيال العلمي والروايات الخيالية. وقد برهن بعضهم أيضاً أن العديد من أفكاره قد استبقت في مثل هذه الأعمال. كتب بودريار نفسه مقالاً يمدح كاتب الخيال العلمي ج. جي بالارد. وكما سبق الإشارة إليه وجدت رؤيته للعالم أصداء في السينما، وخصوصاً في هذا النوع من الأفلام الذي يصبح فيه الواقع

¹- ديفيد كارتر: نفس المرجع السابق ، ص: 133

الافتراضي غير مميز عن العالم الحقيقي، وأيضا في مفهوم "السايبورغ"، وهو هجين من البشر والتكنولوجيا.¹

ونستدعي أيضا من رواد ما بعد الحداثة المفكر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (1924-1998) (Jean-François Lyotard)، الذي أنكر الحقيقة مثل: نيتشه، وخاصة في كتابه "حالة ما بعد الحداثة (1979) (م). ففي هذا الكتاب: "يجادل ليوتار أن المعرفة لا يمكنها أن تدعي أنها تقدم الحقيقة في أي معنى مطلق؛ لأنها تعتمد على ألعيب اللغة التي هي دائما ذات صلة بسياقات محددة. وهنا، نجد أن ليوتار مدين بالفضل الكثير لنيتشه وفيتغنشتاين، حيث يدعي أن أهداف التنوير في تحرير الإنسان، وانتشار المنطق لم ينتج سوى نوع من العجرفة العلمية. وقد رفض يورغن هابرماس قبول هذا التقييم لمصير أهداف التنوير، حيث يعتقد أنها لاتزال قابلة للحياة.²

هذا، وقد ثار ليوتار على التمرکز العقلي على غرار رواد الفلسفة التفكيكية (جاك ديريدا مثلا)، منتقدا هيمنت، واستغلاله، وانغلاقه، وسطوته على الفن والحياة، حيث "يقدم ليوتار ملاحظة في كتابه "الخطاب والشخصية (1971) (م) بأن البنيوية قد تجاهلتها. فقد ميز ليوتار بين ما "يرى" ويفهم وهو البعد الثالث. أي: الشكل، وبين ما يقرأ في النص ذي البعدين. ويناقش ليوتار مستشهدا بفوكو أن ما يعد تفكيراً عقلانياً من قبل المفكرين الحداثيين هو في الواقع، شكل من أشكال السيطرة والهيمنة. وبالنسبة لليوتار المستوى "الشكلي"، الذي يبدو أنه يضم ما يشبه الرغبة الجنسية عند فرويد أو قوة الرغبة، يكتسب معنى موحداً من خلال عمليات التفكير العقلاني، وينتقد ويزعزع ويقلق الفن، من جهة أخرى. أي: معنى من معاني الانتهاء والانغلاق.³

¹-ديفيد كارتر: نفس المرجع السابق، ص:133

² - ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ص:134

³-ديفيد كارتر: نفس المرجع السابق، ص:134

وأهم ما يطرحه جان فرانسوا ليوتار في إطار ما بعد الحداثة النقدية الأدبية هو التخلص من القواعد النظرية والمعايير التطبيقية في لحظة الممارسة النقدية، بمعنى أن يتحرر النقد الأدبي من الالتزام بالقواعد المنهجية والمعايير المسبقة. وفي هذا النطاق، يقول دافيد كارتر: "وأحد تلميحات ليوتار عن ما بعد الحداثة، وهو أمر هام بالنسبة للإجراءات التي اعتمدها النقد الأدبي، هو أن التحليل يجب أن يمضي قدما دون أي معايير محددة مسبقا، حيث يتم الكشف عن المبادئ والقواعد المنظمة في عملية التحليل.¹

ويعد جاك ديريدا (Jacques Derrida) كذلك من أهم فلاسفة ما بعد الحداثة ، حيث اهتم بتفكيك الثقافة الغربية تشتيئا وتأجيلا، وتقويض مقولاتها المركزية بالنقد والتشريح، بغية تعرية المؤسسات الغربية المهيمنة، وفضح الميثولوجيا البيضاء المبنية على الهيمنة والاستغلال والاستعمار والتغريب والإقصاء. ومن ثم، فقد ثار ديريدا على مجموعة من المقولات البنيوية كالمدلول والصوت والنظام والبنية، وغيرها من المفاهيم ، ودعا إلى تعويض الصوت بالكتابة، كما ارتأى أن مدلول العلامة ليس مدلولاً واحداً، بل هو عبارة عن مدلولات مختلفة، وأن المعنى لا يبنى على الإحالة المرجعية، بل على الاختلاف بين المدلولات المتناقضة. كما أن ديريدا لا يحب القواعد و التعاريف والمعايير والمنهجيات الثابتة. لذا، فالتفكيكية منهجية وليست منهجية، لها خطوات وليس لها خطوات، هي ما بين بين، بين الداخل والخارج. ما يهمها هو تفكيك الفكر والنص والخطاب ، وذلك عبر آلية التشتيئ والتقويض والهدم، لبناء المعاني المختلفة والمتناقضة، والتشكيك في المسلمات اليقينية ، ودحضها عن طريق النقد والتشريح والاختلاف.

هذا، وقد انتقد جاك ديريدا الميتافيزيقا الغربية التي تمثل الحضور واللغة والبدال الصوتي. ومن ثم، قوض مجموعة من المفاهيم السائدة، مثل: الهوية، والجوهر، واللوغوس، والعلامة، والمدلول، والظاهرة، والنظام، والكلية، والعضوية، والجوهر، والذكاء، والحساسية، والواقعية، والحقيقة، واليقين، والثقافة، والطبيعة، و التماظهر، و الخطأ، والكلام،...

¹-ديفيد كارتر: نفس المرجع السابق، ص: 134

هذا، ويعد ميشيل فوكو (Foucault) كذلك من رواد ما بعد الحداثة ، وقد اهتم كثيرا بمفهوم الخطاب والسلطة والقوة ، حيث كان يرى أن الخطابات ترتبط بقوة المؤسسات والمعارف العلمية. بمعنى أن المعارف في عصر ما تشكل خطابا يتضمن قواعد معينة يتعارف عليها المجتمع، فتشكل قوته وسلطته الحقيقية. وبتعبير آخر، إن لكل مجتمع قوته وسلطته، ويتم التعبير عن تلك السلطة بالخطاب والمعرفة، وهذا ما يوضحه فوكو في كتابه "نظام الخطاب" (1970م). ويرى فوكو أن ثمة علاقة وثيقة بين المعرفة والقوة، وأن الخطاب حول الإنسان قديم ، وقد أصبح الخطاب في القرن التاسع عشر خطابا حول الإنسان بامتياز. ويتأثر فوكو بنتشه حين يبين مدى ترابط المعرفة بالقوة وسلطة المجتمع، وأن الحقيقة قوة وسلطة. ومن ثم، فقد قرأ المعرفة الإنسانية في ضوء تحليلات حفريّة وجينيولوجية ، وذلك في علاقتها بالسلطة. كما ثار ميشيل فوكو على الفلسفة الغربية وتقسيماتها الكلاسيكية، بمعنى أنه قوض الأوهام الفلسفية، وارتأى أن من يمتلك العلم والمعرفة يمتلك السلطة. ويدرس فوكو في كتابه "المراقبة والعقاب" (1975م) نظام السلطة ، وذلك باعتبارها مؤسسة مهيكلة ومنظمة ، وجهازا للضبط والتأديب والعقاب، وهي كذلك تعبير عن المجتمع الليبرالي، وقد تأثر فوكو في ذلك بأعمال بنتهام (Bentham) وقد بين فوكو في هذا الكتاب أننا قد انطلقنا تاريخيا من مرحلة مراقبة الأجساد إلى مرحلة مراقبة العقول والسلوكيات. ويعني هذا أن الدولة مبنية على قوة السلطة والتأديب والانضباط، ومراقبة الأفراد أجسادا وعقولا وسلوكيات. ومن هنا، فإن السجن - مثلا - نموذج لقوة السلطة الليبرالية وقوة الدولة وهيبتها. ويعني هذا أن فوكو يدعو إلى تحرير الإنسان من السلطة، وتخليصه من قوة الدولة المؤسسية.

وعليه، يرتبط فوكو بفلسفة السلطة ارتباطا وثيقا، ويدافع عن حرية الذات ، ويبين بأن كل عصر ينتج خطابه المنظم والمهيمن. وبالتالي، يعلن نظام الخطاب حقيقة العالم ، ويجسد معايير اليقينية الثابتة.

هذا، ولقد اهتم فوكو كثيرا بتحليل الخطاب ، ورفض التقيد بالمناهج الجاهزة، واستعمال آليات مكررة ، واعتبرها بمثابة علبة للمفاتيح. فالنص منفتح ومتعدد، لا يمكن قراءته قراءة أحادية فقط. ويعني هذا أن فوكو يؤمن بتعدد القراءات واختلافها من ناقد إلى آخر. وقد اهتم فوكو بمواضيع جديدة كالنظريات الجنسية. وقد كان أكثر الكتاب والفلاسفة الفرنسيين تأثيرا في الثقافة الأنجلوسكسونية.

ومن جهة أخرى، اهتم جيل دولوز (Gilles Deleuze) بالتعددية والانفتاح على الآخر إدراكا وتفاعلا، حيث اعتبر الفلسفة بأنها فلسفة التعددية. ومن ثم، فقد انتقد الهوية وفلسفة الواحد والتطابق. كما انتقد دولوز مجموعة من الفلاسفة كدافيد هيوم ، وبرجسون، وليبنز، وسبينوزا. وخصص الأنطولوجيا بدراسات فلسفية عميقة. وقد سخر فلسفته منطلقا لفهم الأدب والفن والسياسة. وبعد ذلك، تحدث عن الحقل الاجتماعي، وصاغ أنطولوجيا ملموسة للفعل والحدث. وقد آمن جيل دولوز بالتعددية والاختلاف ، بعد أن تأثر في ذلك بأطروحات برغسون (Bergson) الحسية حول الديمومة والزمان والمحاثة والتعددية. وقد اهتم دولوز بفلسفة التأسيس في كتابه: "الاختلاف والتكرار"، وتحدث عن التعددية في إطار الاختلاف، والتعددية- كما هو معلوم - نقيض فلسفة الهوية. ومن ثم، يربط فلسفة التأسيس بالديمقراطية كفضاء لتحقيق الاختلاف، ويعتبر الديمقراطية النظام المناسب للتطور الحالي للمجتمع. وبالتالي، ففكر التأسيس والاختلاف هو فكر يناقض فكر الهوية والوحدة والإقصاء والتغريب.

5- أهم نظريات ما بعد الحداثة:

ثمة مجموعة من النظريات الأدبية والنقدية والثقافية التي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة، وذلك ما بين سنوات الستين والتسعين من القرن العشرين. وفي هذا الصدد، يمكن الإشارة إلى التأويلية، ونظرية التلقي والتقبل، والنظرية التفكيكية، والنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ونظرية النقد الثقافي، والنظريات الثقافية، والنظرية الجنسية، ونظرية الجنوسة، والنظرية التاريخية الجديدة، والنظرية العرقية، والنظرية النسوية، والنظرية الجمالية الجديدة، ونظرية

مابعد الاستعمار، ونظرية الخطاب (ميشيل فوكو)، والمقاربة التناسلية، والمقاربة التداولية، والمقاربة الإثنوسينولوجية، والمقاربة المتعددة الاختصاصات، والفينومينولوجيا، والنقد البيئي، والنقد الجيني، والنقد الحواري، والمادية الثقافية، وسيميوطيقا التأويل، وسيميوطيقا الأهواء...

هذا، وقد ظهرت النظرية الإسلامية في الحقل الثقافي العربي في الفترة نفسها التي ظهرت فيها نظريات ما بعد الحداثة، وذلك في مجالات: النقد والأدب والفن، لكن حداثتها تكمن في دعوتها إلى النظام والانسجام والاعتدال والوضوح، والانطلاق من الثقافة الريانية، واستلهاهم التصور الإسلامي في الأدب والنقد وجودا ومعرفة وقيمة. وبالتالي، فهي نظرية أخلاقية متوازنة تهدف إلى البناء، والتأسيس، والتنوير، وتحرير الإنسان من الأوهام الأيديولوجية وإنقاذه من الضلالة والوثنية والعبثية، كما أنها نظرية لا تؤمن بفلسفات التقويض والتشتيت والاختلاف، وتسعى جاهدة للتعمير، والتغيير، وتخليق الإنسان على أسس أخلاقية صحيحة، تلك الأسس المستمدة من المصدر الرياني اليقيني.

6- تقييم تجربة ما بعد الحداثة:

من المعلوم أن لنظرية ما بعد الحداثة إيجابيات وسلبيات كباقي الظواهر والنظريات الثقافية، وباقي المناهج النقدية الأدبية. وبالتالي، لا يمكن الحديث عن الكمال والتمام في العلوم الإنسانية إطلاقاً؛ لأن الأفكار والمناهج والتصورات تتناسخ وتتناسل وتتوالد تناسلاً وتقويضاً وتفكيكاً وتأجيلاً وتشتيتاً. ومن إيجابيات ما بعد الحداثة أنها حركة تحررية تهدف إلى تحرير الإنسان من عالم الأوهام والأساطير، وتخليصه من هيمنة الميثولوجيا البيضاء. كما تعمل فلسفات ما بعد الحداثة على تقويض المقولات المركزية للفكر الغربي، وإعادة النظر في يقينيّاتها الثابتة، وذلك عن طريق التقويض والتشكيك والتشتيت والتشريح والهدم، والهدف من ذلك هو بناء قيم جديدة. كما حاربت من جهة أخرى ثقافة النخبة والمركز، فاهتمت بالهامش والثقافة الشعبية، ثم انتقدت الخطابات الاستشراقية ذات الطابع الاستعماري بالنقد والتفكيك

والتحليل. كما آمنت نظرية ما بعد الحادثة بالتعددية والاختلاف وتعدد الهويات، وأعدت الاعتبار للسياق والإحالة والمؤلف والمتلقي، كما هو حال الهيرمينوطيقا وجمالية التلقي. واهتمت كذلك بالتناص والاختلاف اللوني والجنوسي والعنقي، وعملت على إلغاء التحيزات الهرمية والطبقية، واحتفت بالضحك، والسخرية، والقبح، والمفارقة والغرابة، واعتنت كذلك بالعرضية، والمهمش، والمدنس، وانزاحت عن الأعراف والقوانين والقيم الموروثة. واستسلمت للغة التشظي والتفكك والانظام، ونددت بالمفاهيم القمعية القسرية وسلطة القوة...

بيد أن من أهم سلبيات ما بعد الحادثة اعتمادها على فكرة التفويض والهدم والفوضى، إذ لا تقدم للإنسان البديل الواقعي والثقافي والعملي، فمن الصعب تطبيق تصورات ما بعد الحادثة واقعياً لغرابيتها وشذوذها. و"بذلك، استهلكت ما بعد الحادثة قدرتها الإستراتيجية الفعالة في إبراز التحيزات المجحفة دون أن يكون لها موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي. ويعجب المرء من المفارقة بين قوتها العدائية ضد التحيزات والنهاية المحايدة التي تتجم عن مثل هذه الحرب الضروس. ولعل مثل هذه النهاية هي التي دعت الكثير إلى توجيه أصابع الاتهام. فهناك من يقول: إن هذه السمة ذاتها هي التي تجعل ما بعد الحادثة متواطئة مع الأشكال الشمولية القمعية التي تسعى إلى الهيمنة والسيطرة والظلم الاجتماعي الاقتصادي. لاغرو والحالة هذه أن تدخل ما بعد الحادثة مجال العلوم الإنسانية حديثاً جداً، وحتى هذا الدخول لم يتسم بالفعالية نفسها التي عرفت في الفن والأدب والموسيقى والاستعراضات المسرحية وغيرها من مشارب الحياة اليومية التي لا يترتب عليها اتخاذ قرارات حاسمة تمس حياة الإنسان مباشرة. ولعل المفارقة القارة التي تجعلها عاجزة هي معاداتها للثنائية الضدية، إذ إن التضاد أساس المعرفة وأساس التحيز، وبدون التضاد لا يمكن معرفة ما إذا كان توجه ما أفضل من غيره. ولذلك، فإن دفاع ما بعد الحادثة عن الهامش جعلها تنقص خصائصه، إذ انقلب على أهميتها، فأصبحت هامشية لا تغير من الواقع شيئاً. وكل هامشي، أصبحت ما بعد الحادثة تتمنى أن يتحقق الوئام فجأة، فتسود العدالة، وتختفي الطبقة الهرمية، ويختلط المركز بالهامش، وتلغى الفوارق

من غير تحيز أو غاية. هذه هي الطوباوية التي تحلم بها كل المثاليات: حادثة كانت أو ما بعد حادثة.¹

وبلاحظ أن نظرية ما بعد الحادثة تقوض نفسها بنفسها ؛ نظرا لطابعها الفوضوي والعدمي والعبثي. وفي هذا السياق، يقول دافيد كارتر: " وقد اجتذبت ما بعد الحادثة نقدا إيجابيا وسلبيا على حد سواء. فيمكن أن ينظر إليها على أنها قوة محررة إيجابية تزعزع استقرار الأفكار المسبقة عن اللغة وعلاقتها بالعالم، وتقوض جميع لغات الذات التي تشير للتاريخ والمجتمع. ولكن تعد حقبة ما بعد الحادثة أيضا أنها تقوض افتراضاتها الخاصة، وتحجب جميع التفسيرات المترابطة. وبالنسبة للكثيرين تعد غير مؤثرة وغير ملتزمة من الناحية السياسية. وأحد الأنواع الأدبية الشائعة التي تمكن من الاعتراف الآني، وتفكك الأنماط الأدبية التقليدية. يحطم كتاب الحادثة الحدود بين الخطابات المختلفة، وبين القصص الخيالية وغير الخيالية ، وبين التاريخ والسيرة الذاتية (ومثال ساطع على ذلك هو كتابات و.ج.سيبالد.²

وهكذا، نجد أن فلسفة ما بعد الحادثة لها قيم إيجابية وقيم سلبية، بيد أن ما يهم الإنسان في واقعه العملي هو التأسيس والتأصيل، وليس التفكيك والتقويض، مع السعي الجاد إلى البناء الهادف بدلا عن الانغماس في عوالم افتراضية عبثية وعدمية وفوضوية.

¹شوقي ضيف و آخرون ، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الأدبية ، مصر ، 2004، ط4، مادة(ح، د، ث) ص 169.

²- ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ص 144.

خلاصات ونتائج:

وخلصة القول؛ نستنتج مما سبق ذكره أن فلسفات ما بعد الحادثة عبارة عن معاول للهدم والتقويض والتفكيك، و تعمل جاهدةً على تحرير الإنسان من المقولات المركزية التي تحكمت في الثقافة الغربية لأمد طويل فلسفياً وأنطولوجياً ولسانياً، مع تخليصه من الميثولوجيا الغربية القائمة على الهيمنة، والاستغلال، والاستلاب، والتعليب، والتغريب، وذلك عن طريق التسلح بمجموعة من الآليات الفكرية والمنهجية، كالتشكيك في المؤسسات الثقافية الغربية، وفضح أوهامها الإيديولوجية، وتعرية خطاباتها القمعية المبنية على السلطة والقوة والعنف، وإدانة خطابها الاستشراقي الكولونيالي، ومحاربة التمييز العرقي واللوني والجنسي والثقافي والطبقي والحضاري.

بيد أن لما بعد الحادثة كذلك عيوبها الخطيرة، ومن أهم هذه العيوب أنها نظرية عبثية وفوضوية وعدمية وتقويضية تساهم في تثبيت أنظمة الاستبداد والقمع والتتكيل، وتجعل من الإنسان كائناً عبثياً فوضوياً لا قيمة له في هذا الكون المغيب، يعيش حياة الغرابة والشذوذ والسخرية والمفارقة، ويتفكك أنطولوجياً في هذا العالم الضائع بدوره تشظياً وضالةً وانهاراً.

2- ما بعد الحادثة في السرد:

نزع الكتاب العرب إلى تجديد الرواية العربية و تحديثها، تحديداً في منتصف الستينيات، بتحطيم القواعد الفنية المألوفة متجاوزةً التتميطة النمذجة في أشكالها، وتشكيل صيغ جديدة لتتحرر من قيود الرواية التقليدية، و قد سميت هذه الرواية بمسميات عديدة مثل: جيل الستينيات، الحساسية الجديدة، الرواية الحديثة، الرواية الحداثوية، رواية ما بعد الحادثة، الرواية المعاصرة و الرواية الجديدة.. استندت هذه الروايات إلى تقنيات جديدة، بينما حددت نبيلة إبراهيم السقف الزمني لروايات ما بعد الحادثة ب (العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين)، و حدده (ابو هيف) في كتابه (القصة العربية الحديثة و الغرب) منذ 1940، وقد تميزت بخصائص تجريبية على مستوى السرد، لأن سمة هذه الروايات تنصب على هدم العلاقات بكسر التماسك

و استبداله بمنطق التفكير و التشبث، فضلاً عن ذوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر، وانتقال الراوي من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم .

لقد اهتمت الرواية التقليدية بتحليل السرد و الوصف القائم على الحكمة المتماسكة، و الاهتمام بالشخصية، والتركيز على إيهام القارئ بتاريخية هذه الشخصية، وقد أصبح الاهتمام اليوم ب(نفي الإيهام) و هذا يعني عطب الذاكرة و الالتباس و التصدع، وعدم اليقين، إذ يشعروا الراوي بأنه يعرف ثم ما يلبث أن يعلن أنه لا يعرف، و يطلق على هذا النفي ب (الإيهام باليقين) و يعمل على التشكيك في قدرة الكلام، أو في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقياً بذاته، أو بعلاقته مع الواقعي، أو مع معنى واحد ليس هو في حكايته سوى وجه قابل للتعدد و تعدد المرايا والرواة.

تحول السرد في روايات ما بعد الحادثة و أصبح بنية ثقافية متعددة المعارف، و بانوراما حقيقية تمدنا بحقول إبستمولوجية... معرفية في الاقتصاد و السياسة ، والاجتماع، والفلسفة، و الفن ، والمباح والحرم، لذا بات الكاتب ينظر إلى التاريخ على أنه وقائع سردية، و إلى الفلسفة على أنها فسفة.... وقد يتعرض الكاتب في أغلب الأحيان عن طريق المحاكاة الساخرة، فضلاً عن اهتمام الكاتب بصناعة الدهشة، والمتعة ، و الإغراق في التفاصيل، و طرح تقنيات جديدة ، و انفتاح النص و تحطيم القواعد الجاهزة، واللعب بالأساليب الكتابية، فضلاً عن الالتباس و أثيرية الزمن و الإحساس باللا يقين و انعدام المعايير الثابتة للقيم ، و يمكن أن نلمس هذا ظاهرياً عبر رحلات البحث الخيالية في أغلب الروايات...

إن وعي الكاتب بالكيفية التي ينطلق منها للوصول إلى ذائقة الآخر (القارئ)، وقدرته في التأثير فيه، جعلته يستحوذ على سلطة جديدة لم تكن معروفة، إذ بات لا يرى بعينه بل بعقله أيضاً، لذا صب جل اهتمامه على إثارة القلق و الفوضى لتحقيق نوع من المتعة و التشويق لدى القارئ عبر التركيز على ذهنية البطل، و ما يشوبها من ذهول و اختلال، وعطب ذاكرة و هذيان، و كانت هذه الصيغ كفيلة بأن تدعم مخيلة القارئ و تحفزها لاكتشاف الخصائص

الجمالية في النص، مثل الانحرافات و الغموض و اللبس والمحاكاة، وخرق مبدأ التحدث لزعزعة عرى التواصل بين المرسل و المتلقي، فضلاً عن زعزعة طقوس القراءة ، لذا يتوجب على القارئ أن يدعم عرى التواصل بينه و بين المرسل و أن يفهم مقصدية هذا اللبس .

عرفت الكتابة السردية الإبداعية في مرحلة ما بعد الحادثة تحولات جذرية على صعيد الشكل والتقانات الكتابية والمضمون والتلقي.وهيمنت تلك التحولات على سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي.ولكن تسعينيات ذلك القرن كانت حبلً بتغيرات واسعة النطاق في الأدب والفن والنظرية والسياسة والاقتصاد والمجتمع والتكنولوجيا، بدأت في التأسيس لانحلالات وتراكيب ونماذج فكرية مغايرة، بحيث أصبح من الصعب على نحو متزايد تطبيق نظريات ما بعد الحادثة واستراتيجياتها على تلك التحولات التي أرهست بانعطافات متتالية بعيداً عن ما بعد الحادثة ، ومظاهر، وأبعاد، ودلالات تلك التحولات الكبيرة في النمط الفكري والنموذج الثقافي المهمين من حالة ما بعد الحادثة إلى بعد ما بعد الحادثة بالكثير من التفصيل والتحليل.

يذهب العديد من النقاد إلى أنه من الصعب الوقوف عند الحدود الفاصلة بين أدب الحادثة وأدب ما بعد الحادثة. فقد سبق وأن وظفت الرواية والقصة الحداثية معظم التقانات والجماليات التي وظفها السرد في ما بعد الحادثة. حتى أن روائي ما بعد الحادثة أنفسهم لا يتفقون حول الأسماء التي تتدرج تحت الحادثة وتلك التي تنتمي إلى ما بعد الحادثة. فيرى الروائي والناقد الأمريكي ما بعد الحداثي البارز وليم غانس . الذي كان أول من وظف مصطلح "ما وراء القص" عام 1970. إن أسماء مثل :إيتالو كالفينو وجون بارث، ودونالد بارثلم، وروبرت كوفر، وجون هوكس، واسمه ذاته، تتدرج ضمن ما يعرف بالحادثة المتأخرة. بينما يؤكد الروائي الأمريكي جون بارث، وهو زميل لغانس، إنه يمكننا أن نطلق على هؤلاء الروائيين صفه ما بعد الحداثيين .

ويوضح الناقد ما بعد الحداثي برايان مكهيل إن أدب الحادثة يتميز على صعيد الرؤية بانشغالاته ذات الطبيعة المعرفية الاستمولوجية، بينما أنشغل الأدب في ما بعد الحادثة بالإشكاليات ذات الطبيعة الأنطولوجية.

وقام مكهيل بمقارنة الأعمال السردية المبكرة والمتأخرة لروائيين مثل صموئيل بيكت، وآلن روب غرييه، وكارلوس فوينتس، وفلاديمير نابوكوف، وروبرت كوفر، وتوماس بنجن، ليظهر طبيعة التحولات التي طرأت على السرد في الانتقال من الحادثة إلى ما بعد الحادثة.

يبحث أدب الحادثة عن القيم والمعاني في عالم الفوضى و التشتت، ويسعى الفنان الحداثي نحو تحقيق حالة من الانسجام والوحدة من خلال عملية الإبداع الأدبي والفني. فهو الوحيد القادر في هذا العالم الفوضوي والمبتذل على العثور على الجمال وإعادة إنتاجه من خلال إبداعه المتميز والأصيل. وخلال ذلك يعيش المبدع الحداثي حالة من الصراع الوجودي والمعاناة الداخلية بسبب التوتر الكبير بين عالمه الداخلي الذي يقوم على الجمال والوحدة والانسجام والمعنى، وعالمه الخارجي الذي يقوم على العبثية والتشتت والابتذال والمباشرة. ويحارب ذلك المبدع بأسلوبه الإبداعي المتميز وعبقريته الفنية قيم المجتمع البرجوازي المنحلة والبراغماتية. وتندرج ضمن هذا الوصف أعمال حداثية بارزة مثل (صورة الفنان في شبابه) و(عوليس) لجيمس جويس و(الأرض اليباب) لأليوت. بينما ينكر أدب ما بعد الحادثة وجود المعنى في هذا العالم العبثي الخالي من أي عمق أو دلالة خلف السطح، وينقسم العالم إلى بؤر عديدة مشتتة وغير مترابطة ولا يعود هناك غير اللحظة الراهنة ليتعامل معها الفنان. والوظيفة الوحيدة للفنان والأديب هي المحاكاة الساخرة لهذا البحث العبثي عن المعنى بأسلوب مستعار غير أصيل ولا شخصي، وبعملية تقترب من اللعب واللهو العابث أكثر مما تقترب من الإبداع. يدرك الفنان والأديب في ما بعد الحادثة أن الفوضى والعبث وغياب المعنى عن هذا العالم لا يمكن تجاوزها ولا تذليلها، ويعتبر أن محاولة أدباء الحادثة إقناع القارئ بوهم الوحدة والانسجام والجمال موقفا لا أخلاقيا وتلفيقيا يجب مواجهته وإقصاءه نهائيا. ومن أجل

تحقيق هذه التصورات ما بعد الحداثيّة، لجأ الأدباء والفنانون إلى السخرية، واللعب، والتهمك، والسخرية السوداء، والتشتت، والتقطيع، والتناقض، والمعارضة الأدبية، وكسر الزمنية، وتضمين أنماط كتابية لم تكن معروفة ضمن السرد الروائي. وتعد روايات مثل (أكل لحوم البشر) لجون هوكس والصادرة عام 1949، ورواية (الغذاء العاري) لوليم بوروز الصادرة عام 1959 من النماذج المبكرة على هذا النوع من السرد، بينما يتفق معظم نقاد ما بعد الحادثة على أنه يمكن اعتبار روائيين مبكرين مثل توماس ستيرن، ورايلي، وكافكا، وبورخيس، الآباء الحقيقيين للسرد ما بعد الحداثي.

يؤكد الباحث شانون وليامز في دراسته (خصائص الرواية في ما بعد الحادثة) على أن التمايز الحاسم بين القصة والرواية في أدب الحادثة وأدب ما بعد الحادثة يقوم على حقيقة أن القصة الحداثيّة تسمح للكاتب بخلق كون منظم يسمح للقارئ باستخلاص عبارات عن الخبرة الإنسانية من تعقيدات الوجود الحداثي، ويقارن شانون وظيفة القصة في أدب الحادثة بوظيفة الأسطورة باعتبارها تؤسس وتعزز نظام المعتقدات العامة الذي يتركب عليه المجتمع. بينما تسعى القصة في أدب ما بعد الحادثة إلى تطبيق فوضى الوجود المعاصر على بنية الشكل والمضمون، وإلى تفكيك القوانين والقواعد السردية المتعارف عليها من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم. وبذلك فإن السرد الحداثي، ورغم موقفه النقدي العميق، يسعى إلى دعم واستمرارية النظام، بينما يشكل السرد ما بعد الحداثي تهديدا كاملا للنظام.

وفي العقدين الأخيرين من القرن العشرين ظهر عدد من النقاد البارزين الذين تميزوا بدراساتهم لأدب ما بعد الحادثة، بشكل عام، وخصائص وتقانات السرد ما بعد الحداثي، على وجه الخصوص. ومن أشهر تلك الأسماء ليندا هتشيون، وباتريشيا واو، وبرايان مكهيل، ولاري ماك كافري، وونش اومندسن. هذا فضلاً عن الجهد النقدي لروائيين ما بعد حداثيين مثل وليم

غانس وجون بارث. وتعد مقالة جون بارث (أدب الاستهلاك) المنشورة عام 1967 من أوائل المحاولات النقدية لتحديد ملامح السرد ما بعد الحداثي.

فقد وصف بارث رواية ما بعد الحادثة بأنها الرواية التي تقلد شكل الرواية، وتكتب بواسطة مؤلف يقلد دور المؤلف. ويقول بارث أن ما يقصده من مصطلح الاستهلاك هو ليس الاستهلاك الأخلاقي أو الجسدي، ولكنه استهلاك الأشكال الأدبية التقليدية من خلال التوظيف المتكرر لها. وقد أطلقت العديد من المصطلحات لتوصيف تقانات وجماليات السرد ما بعد الحداثي مثل : (الاستبطاني، الانطوائية، النرجسية و)رواية الوعي الذاتي) - و(الانعكاس الذاتي) و(ضد الرواية و) (التخريف) و(رواية التمثيل الذاتي)، وتجدر الإشارة إلى أن "هذه المصطلحات ليست مترادفة، كما أنها تبرز هيمنة جزء معين على الكتابة، وتظهر اهتمامات مرتبطة بمؤلفين مختلفين، وبفترات زمنية مختلفة" وقد شاع توظيف ما وراء السرد أو ما وراء القص بوصفه مصطلحاً مرتبطاً بذلك النمط من الكتابة السردية.

عرفت ليندا هتشيون ما وراء القص بأنه "رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمن تعليقا على سردها وهويتها"، وعرفت باتريشيا واو "رواية تلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية وذلك لتثير أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة"، و وصف ماك كافري ما وراء القص بأنه " تلك الكتابات التي تختبر الأظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بوساطة الافتراضات السردية والاتفاقيات". ويثير ما وراء القص أسئلة تتعلق بالعلاقة الإشكالية بين التخيل والواقع، وينزع نحو إثارة الشك في طبيعة تصوراتنا عن الواقع وعن ما هو حقيقي وقائم بذاته خارج حدود الخطابات التي تشكل ثقافتنا ووعينا. كما أنه يعمل على تعطيل الوثوقية المطلقة والبداهة الساذجة التي تتشكل منها تلك التصورات. فيتعتمد ما وراء القص تقويض الحدود القائمة بين الخيال والواقع وعرض وعي الرواية بكونها تركيب خيالي. ويذكر الكاتب القارئ دائما بأنه يقرأ رواية خيالية وبأن الشخصيات ليست سوى كائنات ورقية غير حقيقية، وأن على هذا القارئ أن لا يتماهي مع الشخصيات ولا يتفاعل معها

على أساس أنها تجسيد لأشخاص حقيقيين. ويتم ذلك على صعيد الجماليات الكتابية من خلال تقانات متعددة مثل تحول المؤلف الحقيقي إلى إحدى الشخصيات الخيالية المشاركة في الحدث السردى، وخلق سيرة ذاتية متخيلة لكتاب متخيلين، ودخول شخصيات موجودة على صعيد الواقع أو أحداث واقعية ضمن بنية السرد التخيلي ومن ثم التشكيك بمدى واقعيتها، وابتكار نوع من الحوار والنقاش المباشر بين الشخصيات الخيالية في عالم السرد التخيلي وبين المؤلف في العالم الواقعي وتدور معظم تلك الحوارات حول طبيعة بناء الحدث الروائي أو حول بناء الشخصية الروائية، دخول شخصيات مستعارة من أعمال روائية أخرى معروفة لنفس المؤلف أو لمؤلفين آخرين بوصفها شخصيات مشاركة في الحدث السردى، وتضمن السرد مقالات روائية موجهة مباشرة من المؤلف إلى القارئ بعيداً عن الصياغة الفنية للحبكة التخيلية للعمل السردى، وتحضر تلك المقالات بوصفها تأملات حول طبيعة ووظيفة الرواية أو بوصفها تعليقاً على الأحداث والشخصيات الروائية والرواية التي تدور أحداثها عن محاولة إحدى الشخصيات كتابة رواية أو التعليق على مخطوطة أو عمل روائي متخيل أو حقيقي.

يقترّب ما وراء القص من جماليات المسرح الملحمي عند الأديب والمنظر والمسرحي الكبير برتولت بريشت والذي برز قبل الحرب العالمية الثانية في الغرب. يقول بريشت "لا ينبغي لنا أن نتعلّق بقواعد وأسس (مجربة) لسرد حكاية أو بأنماط من تاريخ الأدب أو بقوانين جمالية لا تبلى" ويضيف "إن علينا أن ندع الفنان يوظف كل خياله وأصالته وروحة الساخرة وقوته الخلاقة في سبيل تحقيقها. ولا يحق لنا أن نقصر على أنماط أدبية بكل تفاصيلها، أو أن نجبر الأديب على إتباع قواعد صارمة معينة في سرده للقصص". يقف هذا المبدأ الفني على النقيض تماماً من دعوة الشاعر والناقد الرومانسي الانكليزي الشهير صموئيل كولردج للفنان والقارئ لتعطيل عدم التصديق (Suspension of Disbelief)، والتي تعني أن على الفنان أو الأديب والقارئ أن يعطّلوا شعورهم بأن العمل الفني أو الأدبي هو عالم خيالي ويتفاعلوا معه بوصفه حقيقة وواقعاً. في حين يقوم ما وراء القص بالتشكيك بمدى واقعية ما يتم تداوله ثقافياً بوصفه حقائق مسلم بها، ومدى خيالية ولا معقولة ما هو خيالي ولا معقول، والتقليل من شأن

مفاهيم مثل الأصالة والمصادقية والحضور، إنه سرد يظهر انشغاله بالطبيعة الخطابية للعالم. (وفضلاً عن البناء المشوش وغير المتماسك والتلاعب الواعي بالبنى الروائية وآليات صياغة الخطاب السردية، يوظف ما وراء القص جماليات التناص بشكل مكثف وقصدي. ويكشف التناص في السرد عن استحالة وجود نص نقي قائم بذاته دون التقاطع أو التداخل أو الإحالة إلى نصوص أخرى سابقة، كما أكد على ذلك معظم نقاد ما بعد البنيوية ومفكرها مثل جوليا كريستيفا وتزفان تودوروف وجاك دريدا ورولان بارت. إن كل نص يحضر بوصفه صدى لعدد لانهائي من النصوص السابقة التي تشكل بتداخلها نسيج الخطاب الثقافي الجمعي. ويؤكد الباحث غيرهارت هوفمان في كتابه (من الحداثة إلى ما بعد الحداثة From Modernism to Postmodernism) على أن توظيف التناص في أدب ما بعد الحداثة يحقق نوعاً من تعددية الرموز (Pluralism of Codes) وتعددية التأثيرات وتعددية الخطابات داخل النص. ويتم من خلال التناص انتهاك الحدود الخطابية بين مختلف أنواع الخطابات في الفضاء الثقافي والتأكيد على أن جميع الخطابات في الثقافة هي عبارة عن تراكيب لغوية تقوم على نفس الاستراتيجيات والآليات التي يوظفها النص السردية التخيلي لإنتاج المعنى وتوليد الدلالات، فاللغة هي في حقيقتها "نظاماً غير مستقر للمرجعيات، بدلاً من كونها نموذجاً مضبوطاً للمعنى". فنصوص الفلسفة والقانون والتاريخ والأدب جميعها خاضعة للتأويل ولتعدد القراءات وبالتالي فهي لا ترتبط بعلاقة انعكاسية سلبية مع الواقع بقدر ما تقوم بإعادة إنتاج وتمثيل ذلك الواقع ضمن اشتراطات الأنساق الكتابية والخطابية ضمن الثقافة. وبينما حاول إمبرتو إيكو ضبط آليات إنتاج المعنى والدلالة في النص من خلال إيجاد قواعد ومعايير للتأويل، أكد كل من جاك دريدا ورتشارد رورتي وجونثان كلر ورولان بارت على الانفتاح اللانهائي للنص ومنح المؤول حرية التأويل الكاملة وإنكار وجود "ميكانيكيات نصية" محددة لإنتاج المعنى يمكن الكشف عنها من خلال التحليل النقدي. ويحاول ما وراء القص تفعيل إمكانيات التأويل المضاعف، على حد وصف جونثان كلر، وتحقيق الانفتاح اللانهائي للنص من خلال توظيف جماليات التناص وتعدد المستويات السردية داخل العمل الروائي. و بالإضافة إلى ما وراء القص كشفت الجهود النقدية

لنقاد أدب ما بعد الحداثة عن نمط آخر من أنماط الكتابة السردية وهو ما عبروا عنه بمصطلح (ما وراء القص التاريخي. Historiographic Metafiction) ويوظف ما وراء القص التاريخي نفس التقانات السردية التي يستخدمها ما وراء القص ويعمل النمطان السرديان ما بعد الحداثيان ضمن نفس الاستراتيجيات والسياقات النظرية والثقافية، إلا أن ما وراء القص التاريخي يتميز بالانشغالات المتمركزة حول التاريخ والأحداث التاريخية الحقيقية والمتخيلة والاشكاليات التي تثيرها الكتابات التاريخية وعلاقة التاريخ بالحاضر. يسعى وراء القص التاريخي إلى عرض "تفصيلات تاريخية معروفة جرى دحضها وتزييفها عن عمد بهدف إظهار الإخفاقات الممكنة للتاريخ المسجل والاحتمال المفترض للخطأ المقصود وغير المقصود". وتوضح فيكتوريا أورلوفيسكي في دراستها (ما وراء القص) أن "ما وراء القص التاريخي هو روايات الانعكاسية الذاتية المكثفة التي تعيد تقديم السياق التاريخي بطريقة ما وراء القص، وتمشكل، تبعا لذلك، قضية المعرفة التاريخية بأكملها، فهي تنتج سرديات تتلاعب بالحقيقة وتكذب السجل التاريخي وتحاول من وراء ذلك إعادة اكتشاف تاريخ المقموعين والمهمشين مثل النساء والأطفال والأقليات العرقية والدينية ومساءلة الروايات التاريخية الرسمية لخطابات السلطة". وتعرف ليندا هتشيون هذا النمط من الكتابة السردية ما بعد الحداثية على أنها كتابة "تقترح إعادة كتابة وإعادة تمثيل الماضي في الرواية وفي التاريخ، لأجل كشفه أمام الحاضر، ومنعه من أن يكون حاسما ونهائيا وغائيا". و ترى هتشيون أن ما وراء القص التاريخي يعمل على تعطيل اليقينية المرجعية المباشرة للرواية التاريخية، ويكشف من خلال التهكم والسخرية عن أن كل من التاريخ والأدب هي بناءات وتراكيب أو أوهام بشرية وأن نصوص الأدب والتاريخ على السواء هي مجرد لعبة واضحة. فالأدب والتاريخ هما جزء من أنظمة ثقافتنا الدالة وكلاهما يصنع عالمنا ويجعل له معنى. يحضر الماضي في هذا النمط السردى بوصفه تلفيقات مختلقة من قبل النصوص التي تفرضها خطابات السلطة كمرجعيات لما هو حقيقي في التاريخ ولما تضيفه تلك السلطة وما تسمح به من عمليات إنتاج المعنى وتأويل لتلك النصوص التاريخية. ويسعى ما وراء القص التاريخي، من خلال تقانات العرض والتمثيل السردى ما بعد الحداثي، إلى التشكيك

بالمعاني والتأويلات التي تضيفها السلطة على التاريخ ومحاولتها الاستحواذ على الماضي. وتعدد أورلوفسكي عدد من الأعمال الروائية كأمثلة على ما وراء القص التاريخي، مثل (أطفال منتصف الليل) و(تهيدة مور الأخيرة) لسمان رشدي، و(امرأة الضابط الفرنسي) لجون فاولز، و(الناس المتجولون) برايان جونسون، و(اثان أو لا شيء) لريموند فريدمان، (اسم الورد) لأمبرتو إيكو.

و يعد الناقد برايان مكهيل إن تيارات سردية مثل (الواقعية السحرية)، التي ميزت الأعمال الروائية لكتاب أمريكا اللاتينية والتي تقوم على التداخل بين عوالم الحلم والعوالم الواقعية في الفضاء الروائي، و(الرواية الجديدة) التي ظهرت في فرنسا في الستينيات من القرن العشرين والتي تخلصت من الحبكة والشخصيات في البناء الروائي، يمكن إدراجها ضمن أنماط الكتابة السردية ما بعد الحداثية ويمكننا هنا أن نشير إلى أسماء بارزة مثل بورخيس، وكارينتيير، وكارلوس فوينتوس، وميغيل استورياس، وخوان رولفو، وإيتالو كالفينو، وغارسيا ماركيز، والليزابيل الليندي، على صعيد الواقعية السحرية، وآلن روب غرييه، وميشال بوتور، ونتالي ساروت، على صعيد الرواية الجديدة في فرنسا. بينما يضيف الباحث هيربرت غرييز إلى الأنماط السردية ما بعد الحداثية كل من رواية المؤامرة والروايات البوليسية وروايات الجريمة والتعسف والعنف وروايات الرعب وروايات الخيال العلمي والفانتازيا المفرطة، والروايات التي تصور الواقع الكابوسي المخيف للمستقبل البشري(الديستوبيا) (Dystopia) ، لأنها تقوم على التشويش على عمليات التلقي التقليدية وكسر أفق التوقع لدى القارئ العادي واستدراج الانتباه إلى طبيعة بناء الحبكة ومدى مصداقية الحدث الروائي والشخصيات على حد سواء ومساءلة البديهيات اليقينية والمسلمات الثقافية خارج النص هيمنت الأنماط السردية التي تسعى لإعادة إنتاج تقانات ما وراء القص و ما وراء القص التاريخي على النشاط السرد في عدة مناطق من العالم خلال الفترة بين عقد الستينيات و نهاية الثمانينيات من القرن الماضي. وأصبحت جماليات الكتابة السردية الما بعد حداثية مظهراً من مظاهر عولمة الأداء الثقافي للنشاط البشري بصورة عامة. غير أن هذه الصورة بدأت بالتغير والتحول مع بداية التسعينيات من

القرن العشرين، وإن كانت بؤادر هذه التحولات أكثر حضوراً في النشاط الثقافي للمركز منها في الأطراف و الهامش، إن جاز لنا التعبير بمصطلحات ما بعد الحداثة. كان هذا التغيير و التحول في الموقف من جماليات السرد الما بعد حداثي و أبعادها الفكرية و الثقافية، مؤشراً مهماً على تغيرات و تحولات ذات دلالات أكثر عمقا و أبعد تأثيراً في النموذج الفكري للنشاط الثقافي من ما بعد الحداثة الى مرحلة جديدة اطلق عليها النقاد الثقافيون عليها مصطلح فضفاض هو بعد ما بعد الحداثة. في كتابهما الصادر عام 1991 بعنوان (من البيوريتانية الى ما بعد الحداثة From Puritanism to Postmodernism) حدد الناقدان مالكوم برادبري وريتشارد رولاند لحظة تحول الأدب من ما بعد الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة بنهاية الثمانينات وبداية التسعينيات من القرن العشرين. واتفق معهم الناقد (باري لويس Bary Lewis) في مقالته التي شارك بها في (قاموس روتلج النقدي لفكر ما بعد الحداثة The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought) وأشار إلى الفترة بين 1989 و 1992 بوصفها لحظة التحول التاريخية إلى أدب بعد ما بعد الحداثة. وفي عام 1993 نشر الروائي الأمريكي البارز ديفيد فوستر والاس مقالا مهما بعنوان (مراجعة نقدية للقصة المعاصرة: التلفزيون والقصة الأمريكية Review of Contemporary Fiction: Television and U.S Fiction) اتقصى فيه مظاهر تراجع ما بعد الحداثة في القص الأمريكي المعاصر. أكد والاس على أنه لم يعد بمقدور القصة المعاصرة في أمريكا توظيف تقانات ما وراء القص وذلك لأن التلفزيون كان قد استعان بها بشكل مكثف وأفرغها من محتواها. وأشار إلى ظهور عدد من الروائيين الجدد في أمريكا تجاوزوا تقانات ما بعد الحداثة واتجهوا نحو توظيف (القص التصويري Image-Fiction). وعبر والاس عن أمله في أن تتمخض هذه البدايات للروائيين الجدد عن تأسيس تقانات جديدة تقوم على التفاعل الإيجابي بين الروائي والقارئ. كان الروائي ديفيد فوستر والاس من أوائل الروائيين الذين دعوا إلى تجاوز تقانات وجماليات ما بعد الحداثة في الكتابة السردية، ففي عام 1989 صدرت لوالاس مجموعة قصص قصيرة بعنوان (الفتاة ذات الشعر الغريب Girl with Curious Hair) تضمنت في نهايتها قصة قصيرة طويلة

بعنوان (غربا تتجه الإمبراطورية Westward the Course of Empire Takes It's Way) وظف فيها والاس تقانات ما بعد الحداثة، من أجل أن يكشف عن محدودية تلك التقانات ويفضح أوهام ما بعد الحداثة ونزعها الاستهلاكية الرأسمالية. تضمنت قصة والاس تناسا سرديا مع المجموعة القصصية الشهيرة لأبرز ممثلي جماليات ما وراء القص في أمريكا جون بارث والتي تحمل عنوان (ضائع في بيت المرح (Lost in the Funhouse) من خلال ظهور بطل مجموعة بارث (أمبروزا (Ambrose كأحد الشخصيات في قصة والاس. وقد رد بارث على والاس من خلال كتابة روايته (يأتي قريبا (Coming Soon والصادرة عام 2001 وأراد من خلالها أن يثبت أن بعد ما بعد الحداثة قد تكون هي ذاتها الدافع لاستمرار ما بعد الحداثة وتقانات ما وراء القص. كان جون بارث قد رفض فكرة موت ما بعد الحداثة وتقانات ما وراء القص وقال بقدرتها على الاستمرارية والبقاء طويلا. وفي مؤتمر شتوتغارت الشهير عام 1991 ساهم بارث بورقة نقدية حملت عنوانا لافتا (النهاية: مقدمة The End: An Introduction) أكد فيها أن المرحلة القادمة لن تكون مرحلة موت ما بعد الحداثة ولكنها ستكون بداية جديدة لها. وكانت الباحثة البارزة (هايدي زيغلر (Heide Ziegler قد دعت في آب (أغسطس) من عام 1991 إلى مؤتمر أكاديمي في مدينة شتوتغارت في ألمانيا تحت عنوان (نهاية ما بعد الحداثة) (The End of Postmodernism)، وشهد المؤتمر سلسلة من الحلقات النقاشية حضرها إيهاب حسن، ومالكوم برادبري، وريموند فيدرمان، وجون بارث، ووليم غاس. ونشرت الأوراق المقدمة إلى المؤتمر في كتاب حمل عنوان (موت ما بعد الحداثة: اتجاهات جديدة (The End of Postmodernism: New Directions) صدر عام 1993¹. كان الهدف من المؤتمر القيام بمراجعة أخيرة لما بعد الحداثة من أجل تجاوزها نهائيا وإلى الأبد. كان بارث متأكدا من قدرة ما بعد الحداثة القدرة على استيعاب جميع القوى والتيارات المضادة لها والاستفادة منها في تحقيق انطلاقات جديدة². وقد كانت فترة التسعينيات مرحلة

¹ Stephen j. bun jonathan Ffranzen at the End of postmodernism .

² حسن مصدق: "يورغن هابرماس و مدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، ص 87.

مثيرة في تاريخ الرواية الأمريكية وذلك لأنها شهدت ظهور جيل جديد من الروائيين يبحثون عن التغيير ويسعون إلى تأسيس حساسيتهم الروائية الخاصة، واستمرار الجيل السابق لهم في الكتابة بنشاط وقوة. ففي الوقت الذي ظهر فيه كل من ديفيد فوستر والاس وجونثان فرنزن ومارك دانييلسكي وديف إيغرز كان كل من جوناثان بارث ووليم غاس يقدمون أفضل أعمالهم الروائية وأكثرها نضجا. ويذهب الباحث (ستيفن جي بيرن (Stephen J. Burn إلى أن التحول النهائي نحو جماليات بعد ما بعد الحداثة في الأدب قد حدث خلال الفترة المحصورة في السبعة وعشرين شهرا التي تفصل بين صدور رواية (لاري مكافري) (Larry McCaffery) بعد انهيار يوم أمس (After Yesterday Crash) في شهر أغسطس من سنة 1995 ونوفمبر سنة 1997 عندما ظهرت تعليقات الفيلسوف البراغماتي الأمريكي ريتشارد رورتي حول موت ما بعد الحداثة في صحيفة (النيويورك تايمز (New York Times الأمريكية.

ومثلما رافق ظهور تقانات ما وراء القص وما وراء القص التاريخي مجموعة من النقاد الذين اشتغلوا على تحديد تلك التقانات ودراستها وتقديم تأويلات ثقافية وتاريخية لها، مثل ليندا هتشيون، وباتريشيا واو، ولاري مكافري، برز بعض النقاد الذين اهتموا بتقصي جماليات وتقانات بعد ما بعد الحداثة في الأدب بشكل عام، وفي مجال السرد بشكل خاص، مثل تشارلز بي هاريس، وروبرت مكلافن، و راؤول ايشلمان

- عودة الاهتمام بالشكل والنظام والترتيب بدلا من اللا-نظام والفوضى والتشويش على عمليات التلقي والاستقبال والتي غالبا ما كان يتم توظيفها في أدب ما بعد الحداثة -السعي نحو تحقيق الشمولية والتكامل والوحدة والغلق في العمل الفني من خلال خلق إطارات فنية لتأطير الحدود الفاصلة بين عالم النص والعالم الخارجي.

مما يجدر الانتباه إليه، أن التحولات الكبرى في الرواية، و ما يرافقها من ذوبان النوع، و انفتاح النص، و استقلالية في النظرة لم تكن انقلاباً شكلياً، إنما هي رؤية و موقف.

3- ما بعد الحادثة في السرد الجزائري :

إن المنتج الجزائري عبر عن آلام الشعب الجزائري، وعن الواقع ، وعن الذات المتماهية في الألم والحزن والضياع، وربما الأمل ، وبما أن الأديب جزء لا يتجزأ من المجتمع ،ولسانه الناطق باسمه فقد عبر عنه من خلال الرواية المعاصرة وسلط الضوء على جوانب عديدة من خلال كتاباته التي اختلفت عن الرواية التقليدية اختلافاً

واضحاً، و أصبح الجديد مع هذه الروايات هو طريقة المعالجة الموضوعاتية التي اتسمت بالصراحة الفاضحة في أغلب الأحيان، حيث كتبت عن الإنسان في كل حالاته، وكتبت عن الواقع الراهن ،والسياسة، والتطرف الديني، والتاريخ، والمجتمع، والجنس ، والذات ، وقام بإدخال الروح النقدية وكذا كثيراً من الذاتية التي يعبرون من خلالها عن (النحن والجماعة) ،كونه ليس معزولاً عن واقعه بل هو حاضر في بؤرة الأزمة.

وتتعارض الآراء كلما طرحت مسألة الرواية الجديدة وخصوصيتها للنقاش، بين رافض للتسمية ، ومؤمن بالقفزة النوعية التي حققتها الرواية الجديدة، ومن يرى أن الرواية الحالية هي امتداد للرواية السابقة، فأدب هذه المرحلة سمي بمسميات عديدة عكست مفهومه مثل: أدب الأزمة، أدب المحنة، الأدب الاستعجالي كونه جاء نتيجة الظروف المفاجئة التي غيرت مجرى الحياة ، فالأحداث كانت متتالية ومتسارعة، وهذا ما تطلب أدباً استعجالياً، يعبر ويؤرخ ويتخذ موقفاً.

فالتغير المفاجئ في مختلف المجالات أدى إلى زعزعة الاستقرار والأمن ، لذلك يعد "أدب الأزمة " أو ما يسمى ب "الأدب الاستعجالي" من أهم الإنتاجات الإبداعية الجزائرية ،لكونه أرخ لمحنة الجزائر التي مرت بها أثناء العشرية السوداء من تسعينات القرن الماضي،و ما جاءت به من قرائح الأدباء والنقاد من تصوير فني واقعي مرير تأذت منه كل شرائح المجتمع

الجزائري على اختلاف مشاربهم ومستوياتهم الفكرية¹. لذلك كان لازماً على كاتب الرواية الجزائرية الجديدة أن يتماشى مع متطلبات عصره ، وأن يكون لسان واقعه فيجدد في قوالبه الفنية الإبداعية، و يغير من بعض تقنياتها، شريطة ان يكون تغييراً واعياً متزناً، لا تغييراً تستثيره أضواء التجديد ن فيقع في بوتقة الخلط بين الجيد والرديء، وبالتالي على كاتب الرواية الجزائرية الجديدة السير بحذر ، فالتجديد مرغوب لأنه إعادة إنعاش للحياة الأدبية، لكن رغم كل هذا يبقى للرواية التقليدية طعمها و خصائصها الفنية وتقنياتها التي تعتبر عمود الرواية الفنية.

فأدب هذه المرحلة معظم منتجيه شباب ، يكتبون لأول بعد أن تمرسوا على الكتابة في الصحافة لفترة معينة، إلا أن هذه الكتابات التي وصفت بالأدب الاستعجالي لم يرحب بها ، لذا حملت العديد من النعوت (سطحية، تقريرية، يغلب عليها الأسلوب الصحفي، ليست بعمق الأزمة...) .و رغم ما لمستته هذه النصوص من مباشرة في تصوير الواقع، إلا أن ذلك لا يعني خلوها من بعض العناصر الفنية، وطرحها لجانب معين من جوانب المحنة التي شهدتها الوطن ، ويمكن أن نسمي هذه النصوص بالتجربة الأولى للكتابة، والتي مازالت لم تتضح بعد.

ويطلق مصطلح الرواية الجديدة على هذا النوع من الكتابات ، إذ أن معظم النقاد والروائيين الجزائريين وأيضاً المغاربة والمشاركة على حد سواء قد اصطلحوا على الكتابات مفهوم الرواية الحديثة دلالةً على الرواية الجديدة ، هناك من يطلق مصطلح الرواية الجديدة على هذا النوع من الكتابات بمعنى الرواية الجديدة التي ظهرت في فرنسا ، مصطلح الرواية الجديدة مصطلح إبداعي و نقدي عالمي عبر عن اتجاه في الكتابة الروائية ارتبط بجملة من التحولات التي حدثت عالمياً منذ ما يزيد عن نصف قرن، وعربياً ما يزيد عن ثلاثين عاماً ، و قد أثار هذا المصطلح تساؤلاً عدة تتعلق بمفهوم الجديد، وكونه ذا بعد معياري زمني متحرك، وأن جديد اليوم سيغدو قديم الغد وقد تشكل هذا الاتجاه في كتابة الرواية عالمياً بجهود أسماء

¹ -حميداتو علي: تجليات أزمة الواقع الجزائري في الشعر الجزائري المعاصر. أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري

بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة يومي (16-17) مارس 2009. المركز الجامعي الوادي. ص 185

عديدة مثل ناتالي ساروت، وعربياً بجهود روائيين كثر أمثال: ادوارد الخياط ، صنع ابراهيم، جمال الغيطاني ، وليد إخلاصي، محمد شكري ،فؤاد التكرلي، خليل النعيمي و خليل الرز¹، ونجد هذا عند كل من عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد"، كما كان في الجهة المقابلة من أطلق على هذه الكتابات مصطلح الحديثة، ونجد هذا عند كل من "عبد ركيبي" في كتابه "النثر الجزائري الحديث"، "واسيني الاعرج" في كتابه "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"، ومن رواد الرواية الجزائرية أسماء أخرى مثل "الطاهر وطار" ، "واسيني الاعرج" و "ابراهيم سعدي"...

إن هذا الجيل من الروائيين الجزائريين الذين اشتركوا مع روائي الجيل السابق في الحقل الروائي جنباً إلى جنب ، تميزت كتابته عن الجيل السابق في الحقل الروائي.

إن هذا الجيل من الروائيين الجزائريين الذين اشتركوا مع روائي الجيل السابق في الحقل الروائي الجزائري جنباً إلى جنب ، تميزت كتابته عن الجيل السابق ، نورها كالتالي:

- يعتمد هذا الأدب على الأزمة ، و يستمد منها أعماله و تجربته، من خلال خلقة السرد بإيحاءات تعبر عن القمع الممارس، فتتشظى الذات الكاتبة بفعل الكتابة.

- اعتنت الكتابة الجديدة التي أنتجها الروائيون الشباب بفئة معينة من المجتمع الجزائري، وهي فئة المثقفين.

- انغماس المثقف في الواقع المأساوي المتردي، و اتخاذ فعل الكتابة ملاذاً أخيراً له، فشعور الذات بالخطر والحصار لا يحد من عزميتها ، بل يدفعها للإصرار على الكتابة الذي يتحول من الوجود المادي إلى الوجود اللغوي المتخيل، ولا غرابة في ذلك فالكاتب بصورة عامة لا يستطيع أن يتخلص من تأثير الأوضاع السياسية و الاجتماعية عليه.

¹- أحمد جاسم الحسين: الرواية العربية الجديدة و خصوصية المكان .مجلة جامعة دمشق. المجلد 25. العدد 1، 2، 2009 ص

- الرواية الجديدة شهدت قفزة من حيث اللغة و الطرح فاللغة تساير الحدث وتعاين المشاهد، وعنف النص شاهد تاريخي تتعدد دلالاته بين عنف التخيل ، وعنف الواقع، وهنا يحدث تمازج بين الرواية و الواقع الاجتماعي و الكتابات الحديثة أصبحت تعتمد على اللغة الشعرية و على مستويات مختلفة تاريخية و علمية أيضاً، فيما يخص البناء الروائي فقد اعتمد الجيل القديم البناء الكلاسيكي على الانطلاق من مقدمة و الانتهاء بخاتمة، فيما كسر الجيل الجديد تلك النمطية الكلاسيكية التي تعتمد على بناء الشخصية، حيث أصبح الجيل الجديد لا يعترف بهذه القاعدة، ووصل إلى حد اعتماد اللغة كشخصية رئيسية في الرواية.

-رصد العالم الاجتماعي أو ما يعرف بالعشرية السوداء، حيث تحول البطل إلى عين يرى من خلالها الجزائريون التعددية و الديمقراطية، ويمكن القول أن موضوعات الارهاب بشكل دقيق كانت أكثر الموضوعات هيمنة على النص الروائي الجديد.

- تعبر رواية الأزمة عن واقع مأساوي مرير و مستقبل مجهول من خلال العلاقة بين الذات و الواقع مما يزيد من تمزق الذات فيتولد الشعور بالغرابة و الضياع جراء المشاهد المروعة في النص¹.

و من الناحية الكمية، فيمكن القول بأن النوع الروائي شهد تطوراً و ازدهاراً على مستوى الطباعة السردية حيث نشرت مئات الأعمال الروائية من قبل الجمعيات الثقافية و دور النشر المعتمدة، جل هذه الأعمال نشرت ضمن دور نشر خاصة (الشهاب، البرزخ، القصة)، أو عن طريق جمعيات ثقافية (الاختلاف، رابطة الإبداع)، فلم تكن تحت وصاية مؤسسات الدولة مما عزز استقلالية طرح المواضيع و النشر والتوزيع.

و بعودة الاستقرار إلى ربوع الوطن ،أصبحت الرواية الجزائرية تتخذ من التاريخ مادة خام للكتابة مثلما نجد عند واسيني الاعرج الذي كتب عن الأمير عبد القادر، وعالجت الرواية أيضاً

¹ ينظر فاطمة الزهراء بايزيد، تجليات أزمة الواقع الجزائري في الشعر الجزائري المعاصر. أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة و وعي الكتابة ن م س.

القضايا الاجتماعية، إذن فالتجربة الروائية التي رسمها جيل الألفية الجديدة أمثال: بشير مفتي، سنمير قسيبي، أمين الزاوي، السعيد بوطاجين، اسماعيل بيريير، مراد بوكرزازة، واسيني الاعرج، ربيعة جلطي، أحلام مستغانمي... كل هؤلاء أعطوا للرواية أبعاداً جديدة و نوعوا في الموضوعات حسب السياقات السياسية و الاجتماعية ، و لا يمكننا أن نعطي الريادة لكاتب أو روائي معين لأن هذه الكتابات مازالت جديدة التجربة في الجزائر و العالم العربي، وبصفة عامة لأننا نؤمن بتوحد جهود كل هؤلاء لإثراء الادب الجزائري ، و الفرق الذي يمكن لمسه بين الجيلين هو الزخم الفكري و الثقافي الذي لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال التجربة الشخصية التي تنعكس على العمل الروائي.

و نظراً للتطور الذي شهدته الساحة الروائية في الجزائر فقد استطاعت تحقيق قفزة مهمة ، والدليل على هذا المتابعات النقدية التي أصبح يحظى بها الكتاب الجزائريون عبر الوطن العربي و الجزائري على حد سواء.

الفصل الثاني:

تجليات ما بعد الحداثة في رواية

"خرائط لشهوة الليل"

-قراءة في عنوان الرواية و الغلاف.

-تشظي الزمن.

-التخلي عن الحكمة.

-السيرة الذاتية

-الأبطال

-نبذ الطبقة المثقفة.

قبل الشروع في الدراسة التطبيقية لأي نص، يجدر بالباحث أن يتوقف عند المغزى الدلالي له، لفهمه من خلال عملية القراءة حتى يتسنى له التأويل، وبالتالي يكون تصورا خاصا ويحدد الزوايا التي تمكنه من الدراسة، ذلك لأن فعل القراءة هو عملية تطبيقية، إذن فالقارئ للنص وانطلاقا من معارفه وشفراته. يستجيب لبعض أشكال النص التي يعرفها أو يعتقد أنه يعرفها. ويتلو هذه العملية عمل محكم ينتج عنه التأويل النهائي¹.

فالقارئ يستفيد من خبراته وثقافته لتأويل النص الذي ينتجه المؤلف ويتركه للقارئ يتعرف عليه كما يشاء. وكما يقول رولان بارت (إن الكتاب يقترح والإنسان يتصرف)². فالنص الجدير بالقراءة يدعو القارئ إلى التوغل بين سطوره. فكل نص محفز على التأويل ومنفتح. فالقارئ بعد استحوذه على النص يقوم بتأويله بما أن لغة الأدب رمزية بالدرجة الأولى ويجتهد باستحضار شفراته الثقافية لاكتشاف معناه ولكن لا يتأتى له ذلك إلا إذا فهمه وتفاعل مع. إن القارئ يشارك دائما في إنتاج المعنى كون الرواية مليئة بالفجوات التي يملؤها بفضل مخيلته. فتواصل القارئ مع النص عندما يقتحم البنية النصية. مستخدما رصيده المعرفي وملكاته الخاصة. وكل الظروف والملابسات المحيطة بالنص. وقد شبه هذا النوع من القراء بالغواص الباحث عن الصدف في البحر. وهي الفكرة التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني، وقد نبه إلى ضرورة تسليح المتلقي بالمعرفة والخبرة للوقوف على المعاني الدقيقة للنص. فيشبه هذا القارئ بالغواص الماهر. الذي يكد ويتعب باحثا عن الأصداف وشقها للوصول إلى الجواهر³ وبما أن النصوص تختلف في شكل بنائها فيجب الحرص على خصوصيتها عند عملية التاوي، فالقارئ إذن يمارس عملية القراءة، والكشف عن

¹ - رولان بارت. ريمون ما هيو . ترفيهان تودورف. ميشال أوتن . فرناند هالين. فرانك شويرويجن: نظريات القراءة، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، ط. 2003 ص113

² - رولان بارت: نقد وحقيقة . ت. منذر العياشي. مركز الإنماء الحضاري. ط. 1. 1994. ص84.

³ حكيمة بوقرومة: تشكيل القارئ الضمني في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة. أعمال الملتقى الثالث عشر، مديرية الثقافة . برج بوعرييج . الجزائر 2011. ص97.

الدلالات والمعاني والأبنية التي يحتويها النص الإبداعي في إطار التشابك والتفاعل بين القارئ والنص. إن النص لا يمكنه أن يقدم قراءةً أحادية بل نراه يملك آفاقاً مفتوحة في كل زمان ومكان داخل سياقات معرفية وحضارية¹. فالنص يبقى خاضعاً للقراءة حسب العصور والقراء، ومهمة المتلقي هي البحث عن العلاقات الموجودة بين أجزاء النص. فيندمج فيه بدخوله عالماً سيميائياً بالمعنى الواسع حيث تكمل عدة أنظمة بعضها البعض.²

فالوصول إلى دلالات نص لا يتم عبر البناء اللغوي الذي لا يكتفي بإنتاج المعنى المباشر الذي يتولد في ذهن القارئ لأول وهلة باستحضاره المقابل المعجمي بل يتجاوز إلى المستوى التأويلي، فالكلمة لها معنى معجمي ومعنى ثان قد ينتج عن هذا المدلول الذي اهتمت به السيميائية. فالقارئ إذن يقرأ النص ويتفاعل معه ويتلذذ بجماليته (فالمعارف كلها والثقافة كلها، والأحداث كلها وكل حياة فردية أو جماعية تتعلق بالبحث عن المعنى الذي يبدو غريزياً عند الإنسان³. وبما أن القراءة منسجمة في علاقتها مع اللغة والمعرفة والخيال والذات، فالنص ليس مغلقاً على ذاته، لكنه مفتوح على القارئ. لأنه يتحدد مع كل قارئ يقرأه من زاويته الخاصة. والقصد هنا أن القارئ إذ يقرأ النص إنما يستنتقه ويحاوره، وهو عندئذ يستنتق ذاته ويستكشفها، لأن القراءة نشاط فكري ولغوي مبني على الاختلاف والتباين، و القارئ شخصية فاعلة ومنفعلة في عالم النص.⁴، لذلك كان موضوع بحثنا هنا في الرواية لأنها من بين الأجناس الأدبية التي حظيت بالاهتمام الكبير. وهي الأكثر رواجاً وتأثيراً على المتلقي، فقد ارتبطت بالواقع وصورت أدق تفاصيله، وتعد من أغنى الحقول الفنية التي تناولتها الدراسات الأدبية، وأثارت اهتمام النقاد في مجال السيميائيات، وهي حسب الدراسة

¹المختار سعيدي: نظرية التلقي في الغرب. منتدى الأساتذة المبرزين و الباحثين في اللغة العربية. تازة المغرب. مقال الكتروني.

²نفس المرجع السابق.

³وغليسي يوسف. النقد الجزائري المعاصر من (اللائسوية إلى الألسنية) رابطة الإبداع الثقافية. 2002. ص135.

⁴حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص28

السيمائية بنية سردية تدرس كعلامات دالة مشحونة شحنات ودلالات عميقة ومختلفة حيث تعد تجربة الغوص في الرواية من خلال الإجراء السيميائي بما أنها جنس أدبي، منطلقين من قراءة أوليات أدبياتها وهو الانزياح الذي يحول اللغة التوصيلية إلى نص أدبي وذلك باستقراء مظاهره بصفاتها علامة ذات دلالة تتحول لمؤولات ومفسرات لا نهائية، ذلك لأن الأدب يحول اللغة الاعتيادية ويشدها، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي¹. فكل قراءة تعيد إحياء النص وفق إشارات دالة على معنى من المعاني المضمرة في ذهن المتلقي استقرته وأثارت فضوله عند قراءتها. وتمثل رواية خرائط لشهوة الليل نموذجاً سردياً يجسد مسعى صاحبها الهادف إلى الاستفادة من بعض تقنيات ما بعد الحداثة، حيث أن استثمار بشير مفتي لعناصر ما بعد الحداثة وتوظيفها في روايته هذه، جعلها تتميز عن نصوصه السابقة .

¹ سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية ، ص77.

قراءة في العنوان و الغلاف:

لقد لقي العنوان أهمية بالغة في الدراسات النقدية، و يشكل اختياره أمراً بالغ الأهمية لدى الروائي و القارئ على حد سواء، فبواسطته تفتح مغاليق النص لما يعطيه من انطباع أولي عن المحتوى، لذلك يعد العنوان من أهم المفاتيح الأساسية و الأولية التي يعكف الباحث على قراءتها و تأويلها لأنه يخضع لقدرة عالية على اختزال الرواية ككل في بضع كلمات ذات صلة ما بدلالة النص، لأنه مكون نصي لا يقل أهمية عن المكونات النصية الأخرى، لذا فهو يغوي القارئ و يغريه ويثيره لاستكشاف مضامين النص وتفكيك شفراته و الوقوف على محمولاته الدلالية، فهذا المكون النصي لا يقل أهمية عن المكونات النصية الأخرى، فالعنوان لا يوضع جزافاً على الغلاف، بل هو "تلك العلامة الدالة أو تلك الشفرة المتوجهة للعمل الإبداعي"¹، و لأنه كذلك فمن الصعوبة عزله عن النص كونه جزء دال على النص يؤهله للكشف عن غموضه، و يعكس نسيجه النصي و يظهر معناه "فالعنونة ليست عنصراً خارج النص أو زخرفاً ملصقاً على هامش الرواية، و لكنها متضمنة محفورة في قلب النص و بواسطتها نقوم بفك شفرات النص، ورموزه واستثماره في عملية التأويل منذ اللقاء الأول بين القارئ والأثر"²، لذلك أصبح العنوان من أهم الأسس التي يركز عليها العمل الأدبي المعاصر.

إذن فهذه العلاقة هي شراكة بين القارئ والنص، وليست محصورة على العلاقة بين العنوان والنص، فهي تتعدى العنوان والنص إلى القارئ الذي يلج عوالم هذا النص ليكشف المدلولات والقاصد و هذا لن يتأتى له إلا إذا امتلك زمام العنوان و فهمها.

¹ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي . ص 37.

² ذويبي خير: سيميولوجيا النص السردي. ص 363.

وقد عرفه "سعيد علوش" العنوان بأنه: "مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصاً أو عملاً فنياً، و يمكن النظر إلى العنوان من زاويتين في السياق و العنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي وتمتلك وظيفة مرادفة للتأويل"، فهو يعطينا الانطباع الأول ليحول العمل الفني و يسلط الضوء عليه، كما أنه يؤدي وظيفة الشرح و الاختزال و التلميح، والتناص، والتكنية، والتشاكل، والتكثيف حتى يتمكن المتلقي الذكي من تناول المؤلف و فك شفراته.

فالمؤلفون أولوا اهتماماً بالغاً بالعنوان إلى حد التفنن في تقديمه للجمهور، وبالتالي يصبح العنوان لذةً كامنة داخل كل قارئ يثيره فضوله المعرفي لقراءة الكتاب وتقليب صفحاته لاكتشاف النص واستنطاقه، فالعنوان يقوم بدور الوسيط بين القارئ والنص لأنه علامة تطبع النص وتسميه وتميزه عن غيره، و رغم أن القراءة لا تتم إلا بطريقة خطية من البداية إلى النهاية، فمازالت أكثر العتبات بشكل عام تقع في بدايات النصوص، فإن القارئ يتأثر بها، ويسري هذا التأثير على جميع مراحل القراءة، دون أن تكون هناك حركة ارتدادية إلى الوراء.

وبما أن العنوان يمثل العتبة الأولى لفهم مضمون النص الروائي، والبوابة التي سنلج من خلالها بتوظيف الخلفيات المعرفية التي تساعدنا على اقتحام عوالمه، فالاهتمام بموضوع عتبات النص هو من أهم منجزات ما بعد الحداثة، ولكن تجدر الإشارة إلى أنه لا يمكن أن تكون دراسة العنوان ذريعةً لإهمال التحليل الكامل للنص، فالعنوان يمثل بطاقة النص التعريفية وهويته¹. والعلاقة بينهما جدلية إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاماً عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في النصوص

¹ -د خالد حسين ، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية). ط1. دمشق . دار التكوين. 2008. ص

الأخرى، وعليه فإن العنوان كعلامة أو أمانة تشير إلى النص، يكون أشبه بالهوية¹. وتأويل قيمة العناوين قد يدفع البعض إلى النظر في دراستها وكأنها تمثل مثيلاً تحديثياً، ويمكن دراسة العناوين في انفصال تام عن النصوص التي هي سبب وجودها، وفي ضوء هذا المنهج توصلنا في دراسة العنوان إلى أنه يحمل إغراءً فنياً شكل بعداً جمالياً أسلوبياً متميزاً ومثيراً، فبعد قراءة العنوان، و بعد ما أثير لديه من أمور معينة، يصبح من الطبيعي أن نتحدث الرواية عن بعض العلاقات بين الشخصيات، و كأن الكاتب يريد أن يقول للقارئ إن ما تعرفه من الأمور التي تتصف بها "خرائط لشهوة الليل" موجودة في روايتي.

فهو لافتة اختزلت مضامين رمزية إيحائية، فالخريطة الواحدة لم تعد تكفي لاكتشاف شهوة الليل، بل تعدت إلى مجموعة من الخرائط وهو دليل على كثرة الأماكن، وكثرة الخرائط دليل على التنوع والتميز، وتصميم كل خريطة سيكون حتماً مخالفاً للتصاميم الأخرى. . .

وقد اختار بشير مفتي عنواناً جذاباً لروايته، (خرائط لشهوة الليل)، فالقارئ لهذا العنوان يلاحظ أنه يتكون من ثلاث وحدات دلالية، جاءت عبارة عن جملة اسمية تتألف من (مسند ومسند إليه) هما خرائط+لشهوة الليل، إذن فالعنوان يتكون من كلمتين لهما معان مختلفة، فالكلمة الأولى ارتبطت بشيء مادي، في حين ارتبطت الكلمة الثانية بشيء معنوي(حسي شعوري).

وقد اهتمت الروايات المعاصرة بالشكل الطباعي كونه يشكل حافزاً للمتلقى وبرزت دراسات مختلفة تحاول رصد المكان الطباعي في النص الروائي. كما تسعى إلى تحديد تقنيات الطباعة وطرائق الكتابة السردية. فاتجهوا نحو العنوان أو الغلاف أو المقدمات وبدايات واختتام الفصول والتتويجات المختلفة وفهارس

¹الطاهر راوينية، الفضاء الروائي في الجازية والدرافيش. المسألة. اتحاد الكتاب العرب الجزائريين . 1991. العدد الأول .

الموضوعات ولقد عارض كثير من النقاد هذا الاتجاه فور ظهوره لأنهم رأوا فيه ميلاً مبالغاً نحو الشكلية والتجريد.

إذن فالدراسة هنا تهم بالفضاء المادي الذي يلتقي فيه فضاء الكلمات بفضاء الطباعة، أي النظر إليه من خلال الصفحة أو الكتاب، إذ يحرص فيه على أن يكون ذا سمات تأويلية وجمالية تربط بين مضمون النص وشكله. وفي هذا الموضوع تشير "سيزا قاسم" إلى أن النص الروائي يخضع إلى تنظيم مكان آخر من حيث تكوينه المادي، فإن الرواية تطبع في شكل كتاب يطبع بحط أو عدة خطوط مختلفة وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل، وتضبط الجمل وعلاقاتها، و ترقيمات وفواصل ونقاط، وكل هذه الوسائم تستعمل استعمالاً جمالياً يخدم البناء الروائي.

إذن هذا الفضاء الورقي هو الذي يتيح لهذه المكونات المساحة الشاغرة لبناء أفضيتها وبالتالي تكسيها جمالية أكثر.

والملاحظ لعلاقة العنوان والمضمون و الغلاف لا يجد اختلافا كبيرا بينها، خاصة عن تلك العلاقة الموجودة بين الغلاف الأمامي للرواية و غلافها الخلفي، فسمّة السواد اصطبغت كلا منهما، ما عدا الكتابة باللون الأبيض، و جاءت صورة الغلاف الخلفي بما تحمله من بيانات (عنوان الرواية، اسم المؤلف، التجنيس، منشورات الاختلاف الدار العربية ناشرون).

ملاح ما بعد الحداثة في رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي:

تشظي الزمن:

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، وقد أكد كثير من الدارسين أن الرواية هي: «شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه، وتخصبه في تجلياته المختلفة، الميثولوجية، والدائرية، والتاريخية، والبيوغرافية، والنفسية»¹ فهو عامل أساسي في تقنية الرواية، لذلك يمكن اعتبار القصة أكثر الفنون التصاقاً بالزمن، و محور الرواية وأساسها، كما هو محور الحياة «فالأدب مثل الموسيقى، هو فن زمني، لأن الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة. »

و أما أدب ما بعد الحداثة فيرفض الزمن الأفقي أو التابع الزمني، وبناء الزمن متشظي «فأبعاد الزمن تخضع للتشظي والتكسر، وتجاوز كل إشارة زمنية يمكن أن تقود القارئ إلى التابع، وقد تحولت رواية الزمن المتشظي إلى شيء ما أشبه بالحلم والكابوس، حيث أبعاد الزمن تتجاوز كل ما هو منطقي و واقعي إلى حرية لا نهائية في التشكيل، يصل إلى درجة التشظي و التبعثر في النص الروائي»²، فلم يكن ثمة بداية، ووسط ونهاية، فنلاحظ بدايةً جديدة، و وسطاً جديداً و نهايةً جديدة، والأحداث تتلاحق و تتسارع، فتصل إلينا في لحظة حدوثها، وهي لا تصل إلينا في تتابع زمني منطقي.

فلهذا لجأت الروايات الحديثة و ما بعدها إلى إلغاء البعد الزمني، ولكن لا يمكن أن نتحدث عن حدث سواء أ كان واقعياً أم تخيلياً، خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظاً أو شفويةً أو كتابيةً ما دون نظام زمني. وهذا اللغو من قبيل المصادقة ولعله من

¹برادة محمد . اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة. مجلة فصول : الحداثة في اللغة والأدب ، الجزء الأول، المجلد

الرابع، العدد الثالث ، 1993. ص22

²حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية . ط1. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004. ص111

قبيل العمد. إن المستقبل لم يعد مستقبلاً، ولم يعد ماضياً، لأننا لازلنا نعيش بثاره، وهي نثار تتداخل في حاضر جديد و مستقبل جديد، وهذا ما يسعى أن يفعله أدب الحداثة .
فلهذا لجأت الروايات الحديثة إلى إلغاء البعد الزمني، ولكن لا يمكن أن نتحدث عن حدث سواء أ كان واقعياً أم تخيلياً، خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظاً أو شفوية أو كتابية ما دون نظام زمني،

و في رواية "خرائط لشهوة الليل" يتكون الزمن من صور وتراكيب دون أي تسلسل زمني، فهو زمن متشظي، حيث انطلق الكاتب في روايته من أحداث سياسية و تاريخية حقيقية، فبعد أن كانت الجزائر تعيش في طمأنينة و سعادة، انتقلت حالتها رأساً على عقب، و أصبحت ساحةً للاقتتال و التناحر بين أبنائها، و بعد هذا الهناء و الاطمئنان، غرقت في دوامة الأحداث الدموية، فبداية الرواية بالموت يحيل إلى بداية العشرية السوداء، ثم تتابعت الأحداث لتحكي ليليا على لسانها حيث تنتقل من مرحلة إلى مرحلة و ذلك وفق ترتيب غير متسلسل، فقد كانت تنتقل بين الأحداث وفق ترتيب يضع القارئ في حالة من التركيز و الإمعان في أحداث الرواية.

التخلي عن الحكمة:

الحكمة: هي فن ترتيب الحوادث وسردها وتطويرها، (فهي تعتمد على منطقية تتابع الأحداث)، وتهدف الرواية في تعريفاتها الكلاسيكية إلى نوع من وحدة الموضوع، أما الرواية الحديثة وما بعدها، فكثيراً ما تتجاوز هذه الغاية، لأنها لا تبني حكاية منظمة أو مركزة. فإنها تنتهج نوعاً من التشويش، وغالباً ما يسهم غياب الحدث المركزي أو الشخصية المحورية في إحداث هذا النوع من التشويش، فإنها تريد إقلاق القارئ، وإصابته بالقلق والتساؤل و التردد، ولا تريد أن تترك في وجدانه أثراً محدداً واضحاً. فإن روايات ما بعد الحادثة تنصب على على هدم العلاقات بكسر التماسك واستبداله بمنطق التفكير والتشويش، فتعد رواية خرائط لشهوة الليل روايةً تتجه نحو التعدد والتشتت عوض الوحدة والانسجام، لأنها تتخلي عن الحكمة، ولم يكن لها من البداية إلى النهاية موضوع واحد، فالرواية هذه تتشكل من عدة أقسام يتحدث كل منها عن قسم خاص من حياة ليليا، ولا تلقي كل هذه الأقسام موضوعاً واحداً للقارئ، وعلى هذا الأساس تشتمل هذه الرواية على تشظي الزمن.

ففي **المقطع الأول** من الرواية كانت بداية الرواية حواراً دار بين البطلة "ليليا عياش" والروائي "بشير مفتي"، حيث سألته عن السبب الذي جعله يختارها لسرد الرواية على لسانها دون غيرها من الشخصيات التي تراها أنسب منها في الحكى «كنت أفضل لو سردها آخر ممن عاشوها أيضاً، فقد يكون مثرياً جداً لعملك لو استمع القراء لأبطالك الآخرين لكنك فضلتني أنا»¹، فالروائي ترك الحرية كاملةً للبطلة، وهي إشارة للسرد الروائي الجديد، وهذا ما سماها الروائي بتقنية الرواية داخل رواية. في **المقطع الثاني** تسرد البطلة بعض المحطات من طفولتها وسط عائلة سعيدة، وانطلقت من يوم ميلادها والذي جسد حب واهتمام والديها بها، ولكن هذه السعادة لم تدم، لأن المنية خطفت منها والدها الذي غرق في البحر (كانت

¹مفتي بشير، خرائط لشهوة الليل، ص 7

حياتي في وسط عائلة مثل عائلتي ستكون من أسعد الحيوانات التي يطمح لها أي طفل.¹ وبزواج الأم فقدت البنت الرعاية والحنان لانشغال الأم عنها، حيث وجدت ليليا نفسها وسط عائلة صديقتها منيرة التي احتضنتها بحبها وعطفها، وهذا ما ولد غيراً وحقداً في نفسية البطلة، وهنا انفتحت أبواب الحرية أمامها، وتعرفت على الجنس وهي في سن التاسعة من خلال مشاهدة أمها وزوجها، وهذا ما أثر على سلوكياتها وتصرفاتها المستقبلية. . .

المقطع الثالث تناول فيه الروائي مرحلة الشباب، وهي مرحلة جد حساسة (سن السابعة عشر)، حيث شعرت في هذه المرحلة شعوراً بالنقص (الانحدار النفسي) كما أسمته البطلة، وسعيها إلى تعويض هذا النقص بالانغماس في الملذات، كما مدت يد العون لأستاذ الفلسفة كي يخرج من أفكاره السوداوية، ومساعدته على الإقبال على الحياة، ومن مخططاتها الانتقامية الغدر بصديقتها منيرة من خلال ممارسة الجنس مع حبيبها، وانتقامها من أمها التي رأتها بصورة الخائنة لوالدها بزواجها من رجل آخر، حيث مارست الجنس مع زوج أمها انتقاماً منها. في **المقطع الرابع**، وبين عالم الليل والنهار رسمت ليليا عياش محطات لحياتها التحررية، طالبة جامعية محترمة في النهار، وبائعة هوى وممارسة زيلة في الليل، وفي هذه الفترة كانت الجزائر قد دخلت مرحلة سياسية جديدة شهدت تحولات هامة.

أما في **المقطع الخامس** فيشهد دخول ليليا عياش الساحة السياسية بكل ثقلها من طرف الكومندان مسعود، الذي وظفها كمخبرة داخل الجامعة من أجل مراقبة زملائها وكتابة تقارير عن تحركاتهم، وفي هذه المرحلة أعجبت ب (عزيز السبع) الذي أوقعته في شباكه. . .

. . . **المقطع السادس** سيطرة لأفكار سوداوية، وتخيم جو اليأس والقنوط على ليليا عياش، في ظل الأوضاع السياسية المزرية لدرجة التفكير في السفر إلى الخارج (باريس) التي كانت وجهة لكل المثقفين، وفي نفس الوقت نفس الوقت تعرفت ليليا على رسام اسمه (علي خالد) والذي كان هو الآخر متأثراً بالنظرة السوداوية التي خيمت على الوطن. **المقطع**

¹ بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل: ص 9

السابع: عودة ليليا من باريس إلى الجزائر بعد وفاة خالد، وبعودتها عادت علاقتها بالكومندان مسعود حيث عرض عليها الزواج، وهذه الفترة مثلت استقراراً نسبياً للبطلنة وبدأت بالمطالعة. **المقطع الثامن:** التقاء ليليا بعزيز السبع وإهدائه لها روايته التي وظف فيها شخصية (لام)، حيث قارنت ليليا بينها وبين هذه الشخصية عند قراءتها فالصفات التي ميزت لام هي نفس صفات ليليا. **في المقطع التاسع** تبقى ليليا وحيدة في بيت زوجها وسط أهاجيسها، منطوية على نفسها خاصة بعد غياب زوجها عنها والذي يستغرق مدة طويلة، وكانت دائماً تعود بذاكرتها على حياتها الماضية التي تمنّت لو لم تعيشها، ثم تفكيرها بالموت، خاصة عند قراءتها للنهاية التي رسمها عزيز السبع في الرواية التي أهداها لها، وكذلك قتلها لزوجها والبقاء وحيدة.

ويبدو أن للشخصيات الفرعية أهمية كبرى بالنسبة لشخصية ليليا، فيتبنى الروائي موضوعات أخرى مختلفة المجالات، ثم يعود إلى الموضوع الأول وهكذا طول الرواية.

سميت هذه التقنية بغياب الحبكة التي تتصف بها الرواية ما بعد الحداثيّة. ويعمل "بشير مفتي" على تفكيك السرد وتشتيته، وهذا الأسلوب يضاعف حيرة القارئ ويعرقل عملية فك الرموز مما يعزز اهتمامه بالواقعية السردية وإثارة فضوله في الكشف عن خفايا النص، ويستمر هذا الأسلوب السردى على طول نسق الرواية عمداً إلى زيادة في إثارة الإبهام، وتضم الرواية وحدات سردية صغرى، يمكننا أن نحصيها عن طريق تتبع مسار تطور هذه النصوص، إذ تعنى بتفاصيل الحياة اليومية لشخصية ليليا في الجزائر وحتى خارج الوطن، فضلاً عن الأفعال الموثقة بين الوقائع ويتم وصل هذه الوحدات أو المتتاليات، إحداها بالأخرى دون أن تكون مسببة في وجود المتوالية التابعة لها.

السيرة الذاتية:

يلجأ الكاتب في السيرة الذاتية الروائية، فيصوغ سيرته الشخصية في ثناياه، مفصلاً في تصويره لقصته

عن هدفه الذي ينصرف إلى تصوير حياته في شكل روائي، دون إلغاز أو محاولة للتخفي خلف الشخصية الروائية الرئيسية، أو انسياق وراء عناصر الفن الروائي، وما يستوجبه هذا الفن من إهمال الخيال والتصوير لبعض الحقائق تصويراً يخل بالحقيقة التاريخية، وحقيقة حياته الخاصة، وترى "يمنى العيد" «أن السيرة الذاتية عمل أدبي قد يكون رواية أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيها المؤلف أفكاره، ويصور فيها إحساساته بشكل ضمني، أو صريح»، فليس ممكناً فصل الكاتب عن ذاته فهو إنما يدون خلاصة تجاربه، ويسيطر

مفاهيمه، وآراءه الفكرية، والسياسية، والاجتماعية وغيرها، حتى يعتقد البعض أن إيضاح العمل الأدبي من خلال شخصية الكاتب وحياته يعتبر من أقدم مناهج الدراسة الأدبية وأقواها. ويدخل في جنس رواية السيرة

الذاتية «كل النصوص التخيلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد انطلاقاً من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقاً بين الشخصية والمؤلف، في حين أن المؤلف اختار أن لا يؤكد، وحسب هذا التحديد تشمل رواية السيرة الذاتية روايات شخصية (تطابق السارد والشخصية)». و يعني ذلك أن رواية السيرة الذاتية لا تتسلخ عن حياة صاحبها، وإن احت الخيال مساحةً من الأحداث، وفيها يستعير الكاتب عناصره الفنية، لنكون أمام رواية (يرتكز محورها الرئيسي على تجربة سببت المعاناة للمؤلف، حيث كان بطلها أهم أحداثها من حيث كانت الأحداث تمثل جزءاً من حياة البطل، أو صفحة من حياته، كل ذلك بشرط أن يعبر المؤلف عن

تجربة شخصية في قالب روائي تتوفر فيه أهم عناصر الرواية) . وهي (السيرة الذاتية) حيث تعتبر من أهم منجزات ما بعد الحداثة غالباً ما يوظف المؤلف ضمير المتكلم في سرده، فيجعل الرواية قريبةً من السيرة الذاتية (الآوتوبيوغرافيا).

كما قد يبدو هذا اللون من السرد الروائي بالنسبة لبعضهم و كأنه ارتداء و دعوة إلى ضروب الراوي العليم.¹

و قد برزت سمة السيرة الذاتية في رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي التي صدرت عام 2008، والرواية تتناول قصة ليليا عياش الشابة التي زاوجت بين عالمين (عالم الليل) و (عالم النهار)، تربعت على عرش الرواية وتكلمت بضميرها (ضمير المتكلم أنا) "ها أنا أتربع على عرش روايتك من الأول إلى الأخير"²، رغم أنها فضلت أن يسردها آخر ممن عاشوها أيضاً، عاشت خرائط التيه والضياع والتشتت لإنسان التسعينيات فالخرائط تعبر و توحي بأن هناك متاهة ومن أراد السير فيها يحتاج إلى وسيلة ترشده، كما عبرت عن واقع معيش يميزه الضياع و الهروب ويشير العديد من التساؤلات حول الوضع المتردي الذي آلت إليه الجزائر، فأحداث العشرية السوداء جرت معها السواد للشعب الجزائري الذي أنهكه الإرهاب والظلم و الجرائم بأبشع صورها، فالكاتب يستعيد تجربة مرة بالغة الإيلام كانت لها آثارها السلبية على الشعب الجزائري بكل طبقاته و شرائحه الاجتماعية: (طلاب جامعات، رجال أمن، مثقفون، رجال سياسة. . .)، أدت إلى إشباعه بالأوهام و المخاوف و أنواع الهلع و الحرمان المحض، فعيشه في واقع الأمر عذاب مطلق، وتبرز شخصية "ليليا"، وقد هربت من الوطن المفقود إلى منفى أكثر جفافاً و غربة، ففي المنفى الجديد تعود إليها حالة الرعب لتعيشها، إذ تصطدم مع الفراغ والتهيه منذ اللحظة الأولى لوصولها، و يظل

¹ عبد الدايم ، يحي ابراهيم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بيروت دار النهضة.

² - الرواية ص7

يطردها الخوف و الفزع حتى نهاية السرد، وتصاب ليليا عياش في الرواية بحالات نفسية تفقدها ذاتها، وتظل طيلة أحداث هذه الرواية تبحث عن ذاتها في صورة أحلام، وهلوسات، ومناجاة، وحنين لذكريات مضت، فالرواية مليئة بالأحلام، و أو الكوابيس، أو حالات الترقب والتيه، فهي مجموعة من الصور و المشاهد الحزينة لإنسانة فقدت الإحساس بنفسها و بالآخرين، وتكشف عن حالة الفراغ والوحدة.

و لقد استطاع "بشير مفتي" في روايته أن يبدع نصاً روائياً تظهر فيه أساليب السرد المختلفة من خلال شخصية ليليا التي تعبر عن ذاتها بضمير المتكلم، فالروائي ترك لها الحرية الكاملة، كي تحكي الحكاية، وأصبح متلقياً يعادل القارئ، وبالفعل فقد تحكمت لوحدها في آلية السرد باعتبارها الشخصية الساردة (المتكلمة) منذ بداية الرواية وحتى نهايتها، «... أحكي على لساني الخاص هذه الرواية»¹

تبدو الرؤية عند الروائيين الجدد، الرؤية الكابوسية، أو المضادة، ونادراً ما نجد رواية تعبر عن حالة فرح، أو بهجة، أو حالة إيجابية من التواصل بين البشر. ولذلك فإن التوازن مفقود، وهناك الخراب، والتمزق، والخالة الكابوسية، وكل ذلك ينتج عن بنية إخفاق في الواقع وفي الذات. وهناك خيبة وإحباط تواجه الشخصيات و كل ذلك يؤدي إلى رؤية كابوسية متشظية لا تعد بشيء.

إن هذا الكلام يجعلنا نشعر بالرواية الوهمية، وربما تفسير هذه الرؤية ما يتبعها من إحساسات الشخصيات المختلفة، رغم بحثها عن الحب والمتعة وانتظارها له، ومن اللافت أن الشخصيات غالباً تعبر رؤياها الكابوسية والوهمية من دون إدانة لمسببات أو من دون الارتباط بمقدمات أو نتائج، وهي أيضاً من منجزات أدب ما بعد الحداثة. فهذه ليليا عياش، شخصية محورية الرواية، تفقد ذاتها وروحها الحاملة، بفقدانها لوالدها، وظلت طيلة أحداث

¹ بشير مفتي: خرائط لشهوة الليل ص7

الرواية تبحث عن هذه الذات في صورة أحلام وهلوسات ومناجاة في محاولة للوصول إليها دون جدوى، فالرواية حلم أو كابوس أو حالة هذيان أو تشكيلة من المشاهد والصور لفتاة فقدت الإحساس بنفسها وبالأخرين وبالزمن، فلم تعد قادرةً على التمييز بين السعادة والشقاء، بين الخير والشر، لأنها لم تعد تملك إلا الإحساس بحالة الخوف والفرع والترقب، حيث أنها كثيرة المساءلة، وتعاني الاغتراب "فالذات المغترية هي التي تعاني من حياة الانفصال عن الجماعة بسبب الإحساس بغياب الهوية، أو فقدانها، وهو الأمر الذي يؤدي إلى حصول التنافر الذي يبلغ درجة الصراع والنبد والإبعاد"¹.

فما حدث لها في طفولتها، ترك بصماته على حياتها، وهذا ما دفع بها إلى الحياة السلبية، وهي صورة عن جيل ممزق حائر بين الأطراف (المتقف، السلطة)، (الذات، الموت)، هذا ما جعل "ليليا" تغترب عن نفسها وعن مجتمعها إلى أماكن وفضاءات أخرى (الحانة، الشرب والسكر، الجنس...).

كل هذا دفع بها إلى الإحساس بالمعاناة من الغربة الذاتية المتمثلة في إحساسها الداخلي بالنقص: "فهمت أن النقصان شيء جوهري في حياتي، وأنني سأعيش بهذا الشعور الجارح، الشعور المؤلم، بأن هناك نقصاً ما في تكويني، في حياتي، في ذاكرتي، وفي قلبي وروحي"².

هذا وإن أدب ما بعد الحداثة هو أدب الصمت، والأدب الذي لا يقول شيئاً، والذي نحس عندما نقرأه بنوع من الحنق أو الاحتجاج، والرؤية الكابوسية، فهو باختصار صيحة احتجاج، و تتضح الماهية للبطلنة كذلك من خلال

¹ ليوسي سلمى الخضراء، البطل في الأدب العربي المعاصر، مجلة الفصول الأربعة، السنة الأولى العدد الثاني، الجماهيرية العربية الليبية.

² - الرواية : ص12

إن بشير مفتي استطاع أن يصور الحياة القاسية والكابوسية حيث الإنسان يشعر بنوع من الحنق و الاحتجاج، خاصةً عندما اختارت ليليا حياة اللهو وظلمة الليل الممزوجة بحالة اللا أمن التي مرت بها البلاد، وحالات الانتقام والصحو التي عاشتها البطلة. . . كل هذه الأمور أدت إلى شدة بروز هذه السمة.

يقترّب مفهوم البطولة بمعناها التقليدي من مفهومها التاريخي، أو ما يمكن تسميته بالواقعي، إذ أن البطولة في اللغة، الارتفاع والغلبة عن الأقران، وهي غلبة يرتفع بها البطل عن حوله من الناس العاديين ارتفاعاً يملأ نفوسهم إجلالاً وإكباراً، فالبطل شخصية عرفت منذ القدم بقوتها وشجاعتها وإقدامها، وقد تود قوتها إلى فطرة منذ ولادتها أو إلى عوامل نفسية وظروف اجتماعية أدت بها إلى التصرف بتلك العشوائية و اللامسؤولية، وهذه الحالو كانت غالباً ما تدفع بها إلى الإحساس بالضياع و التوهان و الانحدار النفسي، حيث جاء على لسانها «لعل تعويض النقص، والإحساس الجارح بفداحة الخسران الذي كان يأكلني عميقاً من الداخل هو ما دفعني إلى أن أشعر بعملية الانحدار النفسي، أو أن أدرك أنني أعيش حالةً من التوهان العقلي بحيث لا أحد كان بإمكانه أن يفهم سر هذا الانحدار الملوّث و الراغب في السقوط بأي طريقة، الراغب في التلوّث الجماعي والكامل. لقد غدرت بي الحياة منذ البداية، و لابد أن أغدر بحياتهم جميعاً، وإلا فلن يتحقق لي أي شعور حقيقي بمعنى عيشي، بمعنى أن أكون موجودة»¹.

. والبطولة في الثقافة العربية بطولة (يرتفع فيها صاحبها عن الأشخاص العاديين من حوله بقوته وبسالته، وإقدامه، وجرأته وتغلبه على أقرانه، وهو منهم، من ذات أنفسهم، لا من سلالة الآلهة وأنصاف الآلهة، بشر سوي لا يعلو على حدود البشرية الإنسانية، و بطولته لذلك تتفجر من وجوده الإنساني البشري، لا من ينابيع إلهية أو سحرية غيبية، بطولة إنسانية تستمد من الواقع وحقائقه لا من الخيال وخوارقه). لذلك فإن واقع الحياة ينعكس على

¹ بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، ص 13

شخصية البطل فهو (في حالة صراع مستمر، يحاول أن يحيي القيم الجديدة، وأن يهزم القوى الشريرة في المجتمع، التي تناهض تلك القيم وتحاول أن تدحر تقدم الإنسان ولكن اتفق الدارسون على والنقاد على تلاشي مفهوم البطل في الرواية المعاصرة، بعد أن ساد في الروايات الكلاسيكية السابقة، رومانسية كانت أو واقعية، فتغير مفهوم البطل في رواية ما بعد الحداثة، وسمي باللا بطل باعتباره بديلاً لوصف الأفعال الإنسانية المتناقضة. هذا ويمكن أن نجد في الرواية الحديثة وما بعدها، ما يوحي ببقايا ملامح بطولية تنتمي إلى بطولة الروايات الكلاسيكية السابقة من حيث الاسم الشخصي و العائلي، شأن ما نراه في رواية خرائط لشهوة الليل لبشير مفتي، وكذلك طبيعة العمل والقسمات المحددة، ولكننا نعرف، كما أسلفنا سابقاً أن المجتمع المعاصر يعاني من أزمات سياسية، اقتصادية واجتماعية، وحتى دينية، حيث أصبحت سمة العصر في وقتنا الحالي التفتت والتجزؤ، والضياح الأخلاقي، بفعل المدخولات الفكرية والحضارية، ونتج عنها خلخلة في معايير القيم والتقاليد على مستوى الفرد والجماعة. ولذا تأثر الفرد بالروح السائدة في هذا العصر، وأصبح نتاجاً لهذه المتغيرات الاجتماعية والسياسية والعلمية و الفكرية والاقتصادية. وقد ظهر هذا الخلل بشكل واضح في رواية خرائط لشهوة الليل لبشير مفتي، فنجد البطلة في خرائط لشهوة الليل لم تفعل شيئاً مما يفعله البطل في الرواية التقليدية، ولم يحدد بشير مفتي في نهاية الرواية عاقبة البطلة، بل جعلنا نبحر في بحر من التحير والإبهام، ويطرح آراء مختلفة حول ليليا عياش مما يمكن القارئ من اختيار المصير الذي يراه مناسباً للبطلة المعظلة :

فنجد الالتباس في الرواية هذه، إذ تسيطر على رؤية البطلة التهويمات الذهنية، والتخيلات المشوشة لامتزاج الحلم بالحقيقة، وكذلك تتواجه بشخصيات مشوشة(صديق منيرة.).

إن وجهة النظر التي يمكن فهمها من أفكار ليليا عياش تتضح أثناء الرواية، التي تعيش الحاضر مرتبطاً بالماضي الذي يؤلمها بشكل مستمر، وقد فشلت في محاولة التخلص

من ذكريات الماضي رغم محاولتها ذلك، وعلى الفور يتضح أنها مرتبطة به، ليس فقط بالماضي بل بذاتها القديمة حينما تتتابها أحاسيس معينة تظهر أنها غير مسيطرة عليها.

وكذلك تتضح في شخصية ليليا صورة البطل المتفرج الذي لا يشارك ولا يفعل، ذلك البطل الذي يصاب بخيبة أمل وهو ما يسمى باللا بطل الذي يتسم به أدب ما بعد الحادثة، وذلك عكس البطل المعطل في الرواية الكلاسيكية.

بإمكاننا أن نصف رواية خرائط لشهوة الليل بالرواية المضادة، بما أن البطلة تصاب غالباً بخيبة الأمل، والرواية هذه دائماً تعبر عن الحوادث المرة كأن البطلة لم يعجبها أي حدث أو شخص. . . . فتشعر بالخوف أحياناً والألم أحياناً أخرى، إذ لم تهتم بالحوادث الموجودة حولها، والحديث يدور حول التشاؤم، وعدم الراحة، والغربة. . . . فليليا كبطلة للرواية تغرق في بحر الأوهام والأحزان والوحشة القاتلة، وتترقب المصير المجهول بكل كيائها.

إن بشير مفتي لم يجعل من ليليا عياش بطلةً لعمله، بل جعل منها شاهداً على فترة تمتد في الحقيقة من نهاية الثمانيات حتى نهاية التسعينات، ما جعلها شاهداً على أهم مراحل التعددية، وبكل ما جسده من أوهام، كوابيس وواقع. . . . أحلام الزوج وكوابيس ليليا، وسعيد السبع وحياة منيرة، فعلى طول هذه الرحلة المضنية يتكرر توقيع البطل الحقيقي في الرواية، مجسداً في تجمع عدة شخصيات كالكموندان مسعود الذي يغير بدلته مع كل مرحلة من مراحل الرحلة .

في الأخير نقول أن نهاية الرواية لم تكن مأساويةً كما تبدو، فرغم قتل ليليا لزوجها إلا أنه يبقى عملاً دراماتيكياً بامتياز، ولم يكن مأساوياً بشكل صرف، بدليل أن القارئ يشعر ببعض الارتياح بعد مقتل مسعود على يد زوجته ليليا عياش التي عمدت إلى ذلك بعدما اقتنعت بالحب الذي تنكرت لوجوده في حياتها، حب يجعلها تخرج من قمقمها الانتقامي.

و يرفض الكاتب في الرواية ما بعد الحداثيّة منطق التجانس بين الشخصيات، لكي يقدم خليطاً من الشخصيات التي تستمد تجانسها من اللا تجانس، ومنطقها من اللا منطق الذي يحكم علاقاتها، و معقوليتها من اللا معقول الذي يسم فضاءاتها المختلفة.

فالشخصيات تتشابه من أماكن و أزمنة مختلفة لتكون متواجدة في إطار واحد، أي أنه خليط من شخصيات إنسانية مختلفة، وكذلك الأمر بالنسبة للأحداث فتتجسد أفعال الشخصيات بين الخير والشر، والمقدس والمدنس، وهو خليط متنافر بفعل تنافر مرجعيته المجتمعة في العالم الروائي الذي يقابل فيه القارئ أبعاداً عدة مثل البعد الديني الممثل في تغيير زوج الأم بعد موت زوجته. ويبرز فيها أيضاً البعد السياسي ممثلاً في "الكومندان مسعود" و طلاب الجامعة . . . ، حيث أن هذا الخليط من الشخصيات ذات الأبعاد والدلالات المتباينة هو في الحقيقة رافد إثراء و تنوع للاشتغال ما بعد الحداثي.

يظهر تجريب الشخصيات حينما تشعر الشخصية بالالتباس والتوهم، والانشطار وهي من سمات البطل ما بعد الحداثي التي عمد الروائي "بشير مفتي" لإضافتها على شخصية "ليلى عياش" في روايته خرائط لشهوة الليل، فهي تعيش التشتت واللا يقين، وهو ما اعتمده سعى إليه في شخصية "ليلى"، كما تعيش الهلوسة وفقدان عالمها الداخلي في كثير من الأحيان، وتتردد بين الواقع والخيال، وتنشطر إلى نصفين وفي ذلك دلالة على غرابة الأحداث.

لقد تمرد الروائي على مفهوم البطولة التي كانت تتجسد في نماذج من الرواية الكلاسيكية، إذ يجعل كل مكونات السرد تسهم في نسج الحكاية، وعمد الكاتب إلى تفتيت بنية شخصياته و تعقيد دلالتها الجمالية والفكرية بسبب طابعها الإشكالي الناجم عن أسطرته لها عبر تداعي الواقعي بالعجائبي والتاريخي باللا تاريخي في تركيبها حد الالتباس الذي

يربك القارئ (المتلقي) الذي يجد نفسه مطالباً بأن يلم شتات الشخصيات المبعثر والمتداخل حتى يركبه ليستقيم له وجود كل ذلك، ويفضي به إلى فهم المعنى المراد.

شغل التنويه لدور النخبة المثقفة أو ما يعرف ب(الانتلجينيستا) حيزاً واسعاً من اهتمام الرواية الحداثيّة، ويعود ذلك لما تمثله هذه النخب في مجتمعاتها من أهمية وثقل كبير، لذا جاءت الإشارة إليها ونقدها تعبيراً عن الانحلال الاجتماعي والسياسي لتلك المجتمعات، فيحاول الكاتب في روايته " خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي أن يقدم قراءة لتاريخ الجزائر في فترة معينة (نهاية الثمانينات و بداية التسعينات)، عن طريق نقد الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، حيث أرادت الرواية تجسيد موقف المثقف وسليبيته إزاء الأحداث التي تمر بها البلاد، بينما كان ينبغي له أن يكون أداة فاعلة و مؤثرة في صنع حاضر ومستقبل البلاد، وهو نقد مضمّر لدور المثقف في المجتمع الجزائري والعربي على السواء. . .

وقد كانت المعركة الحقيقية هي معركة تجديد الإنسان، وتجديد علاقته بالعالم(الدولة، المجتمع، الثقافة، الدين. . . .)ومن هنا، وجد المثقف الجزائري الذي كان معنياً بهذه المعركة معركة التحديث نفسه أمام حتمية التغيير، وذلك بتحديد أسئلته، وأدواته الفكرية، وخطابه، أي اللغة التي يمارس بها حياته الفكرية والثقافية: إذ كانت المرحلة سواء وطنياً أو فكرياً مرحلة انتقالية جد خطيرة في مسار تطور المجتمع الإنساني المعاصر، خاصة بعد انهيار المعسكر الشيوعي، وما خلفه ذلك من سقوط كل الأحلام واليتوبيات الكبرى، ودخول العالم في عصر جديد، عصر الرأسمالية والنموذج الديمقراطي في صيغته الغربية، وخضوع العالم إلى أحادية قطبية في التوجه السياسي والاقتصادي والثقافي فما حدث في الجزائر ترك جرحاً عميقاً في نفسية المثقف الجزائري، هذا ما نجده منعكساً في خطابه التي أنتجها، فالأوضاع السياسية والاجتماعية التي عاشتها الجزائر فتحت الباب على مصراعيه لأجل تغيير أنماط التفكير، ويعتبر المثقف الجزائري النموذج المثالي لرصد الحراك الاجتماعي والسياسي في هذه المرحلة الانتقالية، لأنه يملك القدرة على فهم ما

يحدث، وربما ما ستؤول إليه الأوضاع في المستقبل القريب، و من أجل استيعاب الواقع، كان عليه أن يتخذ خطاباً جديداً، يناسب الواقع الجديد بتراجيديته القاسية، فهذه الأوضاع المتأزمة ساهمت في بروز تجارب إبداعية جديدة على الساحة الأدبية، استمدت مادتها من المحنة، العنف والموت .

لذلك جاءت "رواية خرائط لشهوة الليل" لتعبر لنا عن علاقة المثقف بالأزمة، وهذه الخاصية طغت على معظم أعمال الروائي، لأن شخصية المثقف في الرواية كانت جد قلقة في حواراتها مع باقي الشخصيات الأخرى داخل الرواية، والتي عانت الغربة، وعن عجزها عن التعبير، فهذه الرواية صورت لنا المثقف الذي عانى التمزق والضياع . . .

ومن هنا فقد صور لنا الروائي مصير المثقف الجزائري مجسداً في ثلاث حالات:

_مُثَقَّفٌ مجبر على الصمت وإما سيكون مصيره التصفية الجسدية.

_مُثَقَّفٌ يختار الهروب من الواقع(السفر إلى خارج الوطن).

_مُثَقَّفٌ كان مصيره السجن.

وهذا ما سنتعرض له من خلال الشخصيات المثقفة التي عرضها لنا الروائي:

ليليا عياش: فتاة مثقفة، جامعية مهتمة بالجانب الأدبي والفني .

الأم: مديرة ثانوية.

زوج الوالدة: أستاذ يعمل بالثانوية، تغيرت أوضاعه بعد وفاة زوجته، حيث غرق في قراءة الكتب، الصلاة وقراءة القرآن، كانت السلطة تتابعه لأنه اتهم بالإرهاب ويشارك في المظاهرات، و كان جزاؤه الضرب والتعذيب، حيث يقول: "هذا ما يعرفونه أبناء الكلب، الضرب والقتل والتعذيب"

منيرة صديقة ليليا: جامعية مثقفة، سافرت إلى الخارج لإكمال دراستها.

عزيز السبع(خطيب منيرة): يبرز لنا صورة المثقف الضعيف، فهو كاتب ولمنه لا يجرؤ على نشر أعماله، يقرر السفر إلى كندا تاركاً أحلامه، وهو يعتبر الكتابة جنوناً حيث يقول: "جنون هو أن تكتب في هذه البلاد.

أستاذ الفلسفة في الجامعة: مثقف تائه في الأفكار والتصورات، سلبي يهرب من الواقع من خلال التكتّم على نظرياته وأفكاره قصد حماية نفسه، إذن فهو لا يجابه الواقع ولا يحاول تغييره "لست من دعاة المواجهة في المجتمع، لهذا أنا أختلف مع الآخرين، وكما تعرفين، لست منتمياً إلا للفكر الذي اعتنقه عقلي بعد تفحص و دراية"

الرسام علي خالد: صورة للمثقف الذي هجر بلده خوفاً على سلامته، و ضمناً لحياته، رافقته ليليا إلى باريس، وجهة كل المثقفين في تلك الفترة، لكنه أصبح سلبياً في غربته هذه "عرفت أن النفي يقتل الناس من الداخل، كل يوم ينزف منهم شيء جميل، وذكرى رائعة"، فهو يجسد مصير المثقفين الذين كانوا ضحية هذه الأزمة، فالغربة غيببت دورهم في الحياة وقتلت حماسهم، فواجهوا بذلك (غربة مزدوجة).

الصحفي الفرنسي "مارسيل": جاء مع ليليا عند عودتها للجزائر، في تحقيق صحفي عن الأوضاع التي تحدث في الجزائر، وقد منحت له كل التسهيلات لأداء عمله.

إن الصورة المحافظة للمثقف، تنوعت واختلفت و تأثرت في الرواية، فالروائي بشير مفتي رصد لنا نماذج مختلفة قصد إبراز التهميش الذي عاناه المثقف في زمن المحنة، وبما أن الروائي من الطبقة المثقفة، فقد بين دوره الإيجابي في طرح أفكارهم، فلم يكن منطوياً، ولم يجسد لنا شخصية المثقف السلبي، بل حكى لنا الواقع المعيش بلغة واضحة، فقد كان المثقفون في هذه العشرية ضائعين، يعانون التهميش في هذا الوطن، مما أدى إلى هجرة العديد منهم.

إن الرواية التقليدية تبنى على حبكة منظمة، تربط أشخاصاً بأحداث بحسب قوانين السببية. (تتميز الرواية التقليدية بالتزام المنطق القائم على تحليل الأشياء، وربط بعضها ببعض، إذ يمكن أن يقع فيها حدث ما، إلا ويجب أن يربطه بعلة ما، أو بحركة ما، أو بعاطفة ما، أو بهوس ما، أو بمبرر ما، أو بدافع ما. . .) فتخضع الروايات التقليدية لمبدأ السببية، إذ يكون الحدث السابق سبباً للاحق، ويكون الحدث اللاحق نتيجةً للسابق، وهذا ما يضيف على المتن الروائي الوحدة والتماسك وتآزر الأحداث، وشد بعضها البعض بقوة ومثانةً. أما روايات ما بعد الحداثة فإن سمتها الأساسية تنصب على تهشيم العلاقات السائدة، واستبدال منطق التفكيك والتشتيت بمنطق التماسك المعروف في الرواية التقليدية، فلا نجد تتابعاً حديثاً، إنما يتشتت الحدث ويتفكك، ويصبح الرابط بين الأحداث مجرد خيط واه، وفي غاية الدقة، وتتناثر المادة الحكائية في الزمان، ويؤدي هذا بطبيعة الحال إلى تدمير التسلسل المنطقي، وخرق البنية التركيبية وانتهاكها، وتفكيك المتن الروائي بشكل عام.

و تحكي الرواية عن "ليليا عياش"، فتاة تحكي قصتها على لسانها، تنتقل فيه بين أحداث الرواية حيث يلاحظ القارئ للرواية عدم الانتظام في السرد، إنما تسرد الأحداث بصورة غير متسلسلة. . . . وهو ما يبرز التوتر ويخلق في نفسه حب مواصلة القراءة، وكذلك تخلق فيه التركيز في القراءة والإمعان في ذلك.

يمكن أن نفسر سبب التوتر و الأزمة في الرواية بأسباب متعددة، حيث لم تكن الأحداث متتابعة، والحدث الثاني ليس نتيجةً للحدث الأول، ولا تحليل السببية في هذه الروايات إلى فعل متكامل، إنما نلتقط بعض الإشارات والتصورات الماثورة في أحداث الرواية.

إن هذه الرواية تصور واقعاً اجتماعياً سلبياً لأشخاص يعيشون هذا الواقع، ويتواجدون فيه دون أن يكون لهم أية جذور أو عمق، منهم "الكومندان مسعود" الذي استغل حاجة ليليا للحماية في تشغيلها معه كمخبرة

فبشير مفتي تصور هذه الشخصيات كما لو أنها عديمة الأعماق النفسية.

فينشأ بين الشخصيات حاجز من السخط والصمت، ولم يكن هناك أي سبب منطقي لهذا النزاع الذي سيطر على الرواية كلها و هو الأمر الذي يتصف به أدب ما بعد الحداثة في أنه ينفي السببية، فليس فيه أي مجال للسببية وفي مقابل ذلك فإنه ينهض على الصدفة، أو مجموعة من الصدف، وهذا ما نجده في الرواية (التقاء ليليا بالكومندان مسعود في الحانة)

و نجد أمامنا روايةً تعبر عن أزمة الحياة في العشرية السوداء، حيث صورت لنا الحياة الاجتماعية التي عاشها الشعب الجزائري في تلك الحقبة الزمنية، و أبرزت لنا حياة وحالة مختلف فئات وطبقات المجتمع باختلاف توجهاتهم و ميولاتهم بغض النظر عن وضعياتهم الاجتماعية والثقافية.

يمثل العجائبي أحد أدوات الاشتغال والتجلي ما بعد الحداثي في الرواية الغربية والعربية والجزائرية على السواء، وهو أداة فنية غير واقعية تصور واقعاً مرعباً وغريباً تحاول ضمه للواقع، فالنص الروائي في تسخير العجائب يعمل على تأدية أغراض فنية ترتبط بالفكر من جهة، و تؤكد علاقته بواقعها من جهة أخرى، ولها وظائف عدة تتمثل في إثارة الخوف والدهشة في نفس المتلقي وتستعمل لصنع التوتر، وتعمل على تنظيم الحبكة وتطويرها، وتؤدي وظيفة خيالية لأنها تسهم في تصوير عالم غريب لا وجود له خارج النص أو خارج اللغة، أما الوسائط التي تتحقق عبرها العجائبية فهي المسخ . و قد جاء في تعريف للعجائبي (الفانتاستيكي): «هو جنس خطابي يتولد من التردد الذي يحصل للقارئ،

والشخصية عندما يفاجئ بحدث يخرق قوانين العالم كأن يظهر الشيطان أو الجان. . . فيقف القارئ من الظاهرة أحد الموقفين، إما أن يعتبر الخارق وهماً و خيلاً، فتظل قوانين العالم على ماهي عليه ويكون ما يمر به من قبيل الغريب، وإما أن يعتبر أن بالإمكان ظهور الشيطان، وإن في حالات نادرة، فيكون الواقع، آنذاك، قوانين مجهولة تتحكم فيه . وبذلك يكون القارئ في إطار العجيب»¹

أشار النقاد والباحثون إلى عدد واسع من أنواع التحول الغريب، وذكروا «الحدث العجائبي والحدث الأسطوري، والحدث الخارق، والمسح والتحول، والحدث الغيبي، والحدث الغامض، وغيرها»²، وكلها حالات مخالفة لنواميس الطبيعة.

بغض النظر عن المفاهيم المحيطة بالعجائبي، من غرائبي وأسطوري وحواري و. . . ما يهمنا هنا التأكيد على أننا نقصد به المظاهر الموجودة في النص الروائي التي تحاول التغلب على معطيات الواقع بطريقة غير منطقية. والحدث فعل، وتأتي الأفعال مألوفةً وعاديةً في الغالب، أما إذا خرجت عن مألوفيتها أصبحت مثيرةً للعجب والغرابة، ويقع الحدث الغريب والعجيب على الشخصية فتتحول عن طبائعها، وصفاتها و خصائصها.

وقد راج الفانتاستيكي في الغرب رد فعل مضاداً على طغيان الوضعانية و العلمية. ولكن في الأدب العربي انتشر في الربع الأخير من القرن العشرين، مما يجدر الإشارة إليه هو أننا في هذا البحث لم نقصد دراسة العجائبية كجنس خطابي أدبي، كما جاء في التعريف أعلاه، بل نريد دراسته كظاهرة ما بعد حداثة في رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي.

كما يمثل العجائبي أحد أدوات الاشتغال والتجلي ما بعد الحداثي في الرواية الغربية و العربية والجزائرية على السواء، وهو أداة فنية غير واقعية تصور واقعاً مرعباً و غريباً تحاول

¹تودوروف تريفيطان. مدخل إلى الأدب العجائبي . ترجمة الصديق بوعلام. القاهرة. دار الشقيقات 1994. ص8

²أبو إصبع صالح . الرواية الفلسطينية في المنفى. ط1. الإمارات ، اتحاد كتاب و أدباء الإمارات. 1998. ص27-28

ضمه للواقع، فالنص في تسخيرهِ للعجائب يعمل على تأدية أغراض فنية ترتبط بالفكر من جهة، وتؤكد علاقته بواقعها من جهة أخرى، و لهاوظائف عدة تتمثل في إثارة الخوف والدهشة في نفس المتلقي، وتستعمل لصنع التوتر وتعمل على تنظيم الحبكة و تطويرها وتؤدي وظيفة خيالية لأنها تسهم في تصوير عالم غريب لا وجود له خارج النص أو خارج اللغة، أما أهم عوامل ظهور البعد الخرائطي و العجائبي فيجمله الناقد فاضل ثامر () بعجز الكاتب عن تصوير معاناة الإنسان في عالم شديد التعقيد بالأدوات الواقعية، ولأن البعد العجائبي يسهم في مواجهة حالة القهر الإنساني اللامعقول عن طريق توظيف الخيال و اختراق سكون الواقع، ويسهم هذا المنحى في تحرير السرد من الرتابة والتقليدية الفوتوغرافية والألية ويكسبه المزيد من الرهافة الفنية.

يستثمر الكاتب في بناء متخيله طرائق الغريب و المفارق للمعقول، ويمثل علامة على اختراقه ثوابت النموذج الواقعي للرواية في بعده النظري و الاجرائي و تأسيسه نموذجاً لكتابة روائية مغايرة تقوم على اللاعقلاني و اللامنتظم و اللامعقول الذي استثمر عناصره الفكرية والجمالية، وذلك لأن الإنسان المعاصر يعيش في زمن أصبح فيه اللامعقول معقولاً و لا يمكن التعبير عنه إلا بأشكال تستثمر اللامألوف للتعبير عن حقائق الإنسان الراهنة وواقعه المعيش.

ويعمد الكاتب الروائي إلى أسطورة فضاءات وأزمنة و شخصيات الرواية إلى حد يعسر معها التمييز بين الحقيقي و المتخيل و العجيب والغريب، والممكن والمستحيل، ولهذا يلقي أدباء اللامعقول بعبء الشذوذ على عالم تعيش فيه شخصياتهم وهي شخصيات مهمتها الأساسية أن تدرك الشذوذ وتفضحه.

و يكشف الكاتب عن الطابع اللامعقول لشخصياته عبر سرده لما تأتية من أفعال تتسم بالغرابة مما يربك تلقي القارئ لها مما يميزها من كثافة دلالية حولتها إلى رموز ممتعة عن التأويل، فنجد في رواية "خرائط لشهوة الليل" مزجاً بين الشخصية العادية والشخصية المريضة، حيث زاجت البطلة بين عالمين: (عالم الليل) و (عالم النهار)، ذاتها مشتتة وضائعة، فالروائي قدم لنا شبه مواجهة بين البطلة و أناها الداخلية، وكأنها تخاطبنا لتبرر ما قام به من أفعال، وهو ما يفسر أن الرواية ما بعد الحداثية تستمد شكلها من اللاشكل و نظامها من الفوضى و تعتمد إلى أشكال كسر الإيهام.

خاتمة

خاتمة:

بعد هذه الرحلة الممتعة في ثنايا رواية " خرائط لشهوة الليل " لبشير مفتي ، والتي عرجنا فيها على أهم ملامح ما بعد الحداثة في الرواية تمكنا من تحصيل مجموعة من النتائج والتي يمكن أن نبلورها على النحو الآتي:

يعبر مصطلح ما "بعد الحداثة " عن مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة العربية والجزائرية، كان لهذه المرحلة أثر في العديد من المجالات حيث مثلت مرحلة "ما بعد الحداثة " حركةً فكرية رفضت الأسس التي تركز عليها الحضارة السابقة.

_التحليل والدراسة التطبيقية لنص معين تختلف من شخص إلى آخر، وهو مجال خصب للإبداع .

_أزمة المصطلح لا تزال مرخية سدولها على الساحة الأدبية والنقدية ، سواء في الدراسات الغربية أو العربية الجزائرية.

_الرواية جنس أدبي دائم التحول والتبدل، فهي أكثر الأجناس تعبيراً عن الواقع والتصاقاً به ، وقد عكست رواية خرائط لشهوة الليل واقعاً ماساوياً ومستقبلاً ضبابياً من خلال مشاهد عديدة كاختلال العلاقة بين الذات والواقع، مما ولد شعوراً بالغربة والنفي والضياع.

_ركزت الرواية على شخصية المثقف الممثل في الكتاب و الأدباء والفنانين والصحافيين في العشرية السوداء ووصفت آمالهم وطموحاتهم و القمع الذي كانوا يعيشون فيه.

_ اتخذت الرواية من (عالم الليل) و(عالم النهار) مرتكزاً بنت عليها أحداثها قصد تعرية الواقع، فالجامعة مثلت (الثقافة والسياسة والانفتاح، في المقابل (البار) الذي مثل الرذيلة والصفقات المشبوهة...)

خاتمة

_ خطاب المتخيل في الرواية يحيل إلى عالم متعدد الأفكار والمفاهيم و الرؤى، ويرمي إلى تحقيق طموحات وآمال بدافع التغيير.

_ اعتماد هذا الأدب على الأزمة واستنباط أعماله وتجربته ، فمن عنف النص إلى عنف اللغة، من خلال خلخلة خط السرد بإيحاءات تعبر عن القمع الممارس .

_ اعتناء الكتابة الجديدة التي أنتجها الروائيون الشباب بفئة معينة من المجتمع الجزائري، وهي فئة المثقفين.

_ انغماس المثقف في الواقع المأساوي المتردي ، واتخاذ فعل الكتابة ملاذاً أخيراً له، فشعور الذات بالخطر و الحصار لا يحد من عزميتها بل يدفعها للإصرار على فعل الكتابة، فيتحول من الوجود المادي إلى الوجود اللغوي المتخيل .

ولا غرابة في ذلك ، فالكاتب بصورة عامة لا يستطيع أن يتخلص من تأثير الانعكاسات السياسية والاجتماعية عليه.

_تطور الرواية الجديدة و بروزها من حيث اللغة والطرح، فاللغة تسير الحدث و تعانق المشاهد، وعنف النص شاهد تاريخي تتعدد دلالاته بين عنف التخيل ، وعنف الواقع ، وهنا يحدث التمازج بين الرواية و الواقع الاجتماعي و الكتابات الحديثة.

-تعبّر الرواية عن واقع مأساوي ، ومستقبل مجهول من خلال العلاقة بين الذات والواقع مما يزيد من تمزق الذات ، فيتولد الشعور بالغرابة و الضياع جراء المشاهد المروعة.

-رصد العالم الاجتماعي أو ما عرف بالعشرية السوداء حيث تحول البطل إلى عين يرى من خلالها الروائيون جزائر التعدد والديمقراطية، ويمكن القول أن موضوعات الإرهاب بشكل دقيق كانت أكثر الأشياء هيمنةً على النص الروائي الجديد.

خاتمة

-يمكن القول بأن النوع الروائي شهد تطوراً و ازدهاراً على مستوى الطباعة السردية ، حيث نشرت مئات الأعمال الروائية من قبل الجمعيات الثقافية و دور النشر المعتمدة، جلها نشرت ضمن دور نشر خاصة (الشهاب ، البرزخ، القصة...)، أو عن طريق جمعيات ثقافية (الاختلاف، رابطة الإبداع) ، فلم تكن تحت وصاية مؤسسات الدولة مما عزز استقلالية طرح المواضيع والنشر والتوزيع.

-بعودة الاستقرار والأمن إلى ربوع الوطن ، أصبحت الرواية الجزائرية تتخذ من التاريخ مادةً خام للكتابة ، حيث أعطاه الروائيون الجدد أبعاداً جديدة ، ونوعوا في الموضوعات حسب السياقات السياسية والاجتماعية، ولا يمكننا أن نعطي الريادة إلى كاتب أو روائي معين لأن هذه الكتابات مازالت حديثة التجربة في الجزائر والعالم العربي بصفة عامة، لأننا نؤمن بتوحد جهود كل هؤلاء لإثراء الأدب الجزائري .

-الفرق الذي يمكن لمسه من خلال المقارنة بين جيلي الرواية القديمة والحديثة هو الزخم الفكري والثقافي الذي لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال التجربة الشخصية التي تنعكس على العمل الروائي ،و نظراً للتطور الذي عرفته الساحة الروائية في الجزائر ، فقد استطاعت تحقيق قفزة مهمة، والدليل على هذا المتابعات النقدية التي أصبح يحظى بها الكتاب والروائيون الجزائريون .

-الرواية مشروع سردي توخاه الروائي في قراءة التاريخ من منظور معاكس، وتكوين هوية فردية تحيل على هوية جماعية أو مجموعة من الهويات.

-الرواية عبارة عن قناع تستر وراءه الكاتب ،للتعبير عن الوضع الحالي المفروض على المجتمعات من طرف السلطة، ومختلف النظم السياسية و الدينية، لينبه الفكر الجزائري بكل ما قد يلحق بالتاريخ من تشويه.

خاتمة

- تحول السرد في روايات ما بعد الحداثة. ، وتميز بخصائص تجريبية على مستوى السرد، لأن سمة هذه الروايات تنصب على هدم الرواية، وتفتيت معناها ، فضلاً عن كسر تماسك الأحداث واستبداله بمنطق التشيت والتفكيك،و التركيز على إيهام القارئ .

-إن تفكيك السرد وخلخلته ضاعف من حيرة القارئ، و عرقل عملية فك الرموز مما عزز الاهتمام بالواقعة السردية، وإثارة فضول القارئ لكشف خفايا النص.

-تركيبية السرد لا تنظمه حبكة صارمة، إنما هناك خيط واه يؤبط الأحداث.

تلك أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث، أتمنى أن يكون قد أحاط بكل ما سطرت له،و هو بطبيعة الحال ليس كاملاً، فالدراسة لا يمكن أن تكون نهائية، إذ يمكن لطلال آخر أن يعيد الدراسة والتحليل من نواح عدة، كما لا يمكن في أي حال من الأحوال استيعاب جميع إمكانات النص الأدبي، و حصر جميع أبعاده.

الملاحق

بشير مفتي، نظرة على حياته ومؤلفاته:

بشير مفتي، كاتب روائي ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة، متخرج من كلية اللغة والأدب العربي-جامعة الجزائر-، يعمل في الصحافة حيث أشرف على ملحق (الأثر) لجريدة الجزائر نيوز لمدة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتلفزيون الجزائري مشرفاً على حصص ثقافية ، مراسل من الجزائر لجريدة الحياة اللندنية، كاتب مقال بملحق النهار الثقافي اللبنانية.

المجموعات القصصية:

- أمطار الليل رابطة إبداع 1992 الجزائر.
- الظل والغياب قصص منشورات الجاحظية 1995 الجزائر.
- شتاء لكل الأزمنة قصص منشورات الاختلاف 2004.
- الروايات المنشورة:
- " المراسيم والجنائز " 1998 الجزائر.
- "أرخبيل الذباب" منشورات البرزخ الجزائر 2000.
- "شاهد العتمة" منشورات البرزخ الجزائر 2002.
- "بخور السراب" منشورات الاختلاف الجزائر 2004. منشورات الحوار، سوريا، 2005.
- " أشجار القيامة" طبعة مشتركة ، منشورات الاختلاف ،الدار العربية للعلوم 2006.
- "خرائط لشهوة الليل"، طبعة مشتركة، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم 2008.

- "دمية النار" رواية طبعة مشتركة ، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم 2010، وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر دورة 2012.

- "أشباح المدينة المقتولة" رواية، طبعة مشتركة منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم 2012.

- سيرة طائر الليل.

الروايات المترجمة للفرنسية:

- "المراسيم و الجنائز " ترجمة مرزاق قيتارة ، منشورات الاختلاف 2002.

- "شاهد العتمة" ترجمة نجاة خلاف ، منشورات عدن باريس فرنسا 2002.

- "أرخبيل الذباب "ترجمة وردة حموش منشورات لوب فرنسا 2003.

كتب مشتركة:

- "الجزائر معبر الضوء" كتاب جماعي بثلاث لغات عربي،فرنسي،انجليزي عن

الجزائر العاصمة منشورات البرزخ، 2005.

- "القارئ الروائي" كتاب جماعي منشور بمنشورات ميت سان نازار فرنسا.

ملخص الرواية:

الرواية تقع في 143 صفحة مقسمة إلى عدة فصول، تلتقي هذه الفصول فيما بينها لتروي لنا قصة الشابة ليليا التي تبدو كأنها مرضية، يمكن تصنيفها ضمن المنحرفين، بل وحتى المجرمين، لكنها وبحسب الروائي تبقى تمثل جانباً إنسانياً يعكس سياقاً ما، وظروفاً اجتماعيةً ونفسية ساهمت في تشكيل وعجن ذاتها.

هذه الازدواجية التي تقرر وتعترف بها الشخصية "ليليا عياش"، كانت محور القصة والخيط الذي حاك منه الروائي موضوع الحكاية في محاولة جميلة لطرح قضايا فلسفية عميقة كالخير والشر، ووصف انعكاسات اجتماعية وسياسية فارقة كالفتره التي مرت عليها الجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988. فمن خلال خرائط لشهوة الليل نقف لنعاين أحداثاً كثيرة، تبدأ بليليا التي فجعت ب وفاة والدها ،وزواج أمها المبكر بعشيقها الذي كانت تمارس معه خيانة الوالد، امتلأ قلبها بالسواد، والرغبة في الانتقام، فرسمت لنا حالة تراجيدية مريكة(كنت أرغب في الانتقام ،ولكن لم أكن اعرف ممن، ولكن كان انتقامي دائماً(يأتي من أولئك المقربين إلي، من أولئك الذين يفترض أن لا انتقم منهم، و أن انعم بعلاقة طيبة معهم)

هذا الانتقام الذي كان يسري بداخلها ك رغبات قاتلة ومجنونة، و ينبض في كامل شرايين جسمها كانت تشعر به متلهفاً للانفكاك على كل من يجرو على الاقتراب منها بل ذهب بها الأمر إلى أن تغري صديق منيرة ،وحبيبها الولهان ،فيخضع لها ،ويترك صديقته باكية حزينة ، وهي تتلذذ بذلك.

ولكي يكون لفكرة الانتقام وقع أقسى،و مذاق أقوى ،ربطه الروائي بالجنس الذي برعت فيه ليليا عياش، واستخدمته بنهم للانتقام من الطرف الآخر (زوج أمها، صديق منيرة وحبيبها الغالي...)، ومن نفسها في غالب الأحيان، حيث تقول: «وأشعر أنه يخرس أصواتاً مجنونةً بداخلي، يطفئ نيران غضبي ، يخمد شيئاً قاتلاً بروحي ، كنت أمارسه بنزق وحرية

بجنون وطيش، غير أنه جنون أدرك معناه ، وأفهم حدوده كان مثل أقراص مهدئة تصلح لجعلي أرتاح في سريري على الأقل، وأنام منهكةً من التعب الجسدي ، لاغير».

و قد صدرت الرواية خلال فترة زمنية عايش من خلالها الشعب الجزائري انقسامات أهلية شديدة، تذكرنا بما حدث من انقسامات جغرافية سببها الاستعمار الفرنسي

حيث يشير الروائي إلى طبيعة الشهوة البشرية المتأججة ، والتي يحتل فيها الليل مكاناً خاصةً ليسرد الحكاية على لسان واقع شخصيتها المحورية ممثلةً في " ليليا عياش".

وتتحدث الرواية عن الليل و شهوته ، و عن الحرية وكسر قيود المجتمع الجزائري الذي كان يتخبط في متاهة الصمت أمام مسألة الطابوهات وهذا الصمت الثقيل لا ينتج عنه سوى التمرد والتمزق و الانحلال، ونقف من خلال هذا العمل الروائي لنعاين أحداثاً واقعيةً تسردها البطلة "ليليا عياش" بضمير المتكلم لتحدثنا عن الخيانة الزوجية المنطلقة من النواة الأساسية للمجتمع (الأسرة) وهي تقف أمام خيانة والدتها مديرة الثانوية لأبيها البحار الذي توفي غرقاً في محاولة منه لإنقاذ غريق.

الأم التي تعتبر رمزاً للمثالية لابنتها تتمزق صورتها في عيني البطلة بعد ما راودتها فكرة الزواج في فترة زمنية لا تتعدى بضعة أشهرٍ من وفاة زوجها لترتبط بمدرس يعمل في المؤسسة نفسها التي تديرها، وهذا ما دفع بالبنات لتختار طريق الانتقام سلاحاً لحياتها التي تصبح بين ليلٍ ونهار محفوفةً بالمخاطر.

اختارت ليليا عتمة الليل بكوابيسه السوداء، حيث عمدت إلى نسج شباك الغواية لزوج أمها الشاب ، واستطاعت بمشاعر الحقد والانتقام إيقاعه في شباكه، حيث استدرجته إلى الفراش و داهمتها والدتها فجأةً في أحضانه مما تسبب في وفاة هذه الأخيرة مصدومةً على الفور.

ما يكتشفه القارئ منذ بداية الصفحات الأولى للرواية هو براعة الروائي في استعماله لتكنيك تعرية بنية الداخل ، التي تجعل من السرد حركةً دائرية مفتوحةً على الخارج، على إمكانية وجود الداخل كفعل سردي ممكن يضمن تبادل شهوة الليل والذات الساردة، فالمرأة يستعملها الروائي محركاً للسرد و مكوناً للعقل السردي، إذ ترى أن العتمة التي في قلبها تقودها إلى مسار مبهم و كأنها فاقدة للإحساس بذاتها، لا تتحكم في أي شيء حتى عقلها وقلبها ، لتجد نفسها تدرس نهائياً وتخرج ليلاً لقضاء وقتها في الملاهي الليلية مع الرجال ، بلا قوانين تقف حجر عثرة أمام حريتها ، حيث تتعرف هناك على "الكومندان مسعود" الذي فرض حمايته عليها ، لكنه في الوقت نفسه وظفها مخبراً على زملائها الطلبة لتكتب تقارير عن نشاطهم و تحركاتهم.

تحاول "ليليا عياش" الكشف عن الصرخات المكتومة للمرأة الجزائرية التي تقف أمام تناقضات مكنوناتها النفسية ، وهذا من خلا تساؤلها: «لماذا راوغت صديق منيرة و أسقطته في شباكي »، ربما ما فعلته بصديقتها كان بدافع الانتقام من إنسانة تعيش حياة نفسية متزنة، أو أنها لا تحسن التعامل مع الناس إلا بلغة الجسد لتصل إلى درجة الإثارة.

إن العلاقة الملتبسة التي نشأت بين " ليليا" و "الكومندان مسعود" الذي وظفها لأغراضه الخاصة لم تصل إلى العلاقة الجسدية، لكن ما فاجأها أكثر أنه عرض عليها الزواج فقبلت به، وأسكنها في فيلا على شاطئ البحر، وكان لا يزورها إلا في مرات متباعدة ،، ثم صار يقوم برحلات طويلة تمتد أشهراً دون أن تعرف إلى أين تحديداً، وكانت نهايته على يدها حيث قتلته بسكين المطبخ.

في الأخير ما يلاحظ من خلال هذا العمل الروائي هو هيمنة صوت البطلة ليليا في الرواية مقارنةً مع بقية أصوات الشخصيات كصديق منيرة ، وخطيبها عزيز السع الذي كان أديباً له كتابات منشورة في الصحف، ويشغل على كتابة باكورته الروائية، وكذا الرسام علي

خالد ابن العائلة الثرية الذي أقامت معه فترةً في مرسومه بأعالي منطقة حيدرة بالجزائر العاصمة، والذي رافقته في رحلته إلى فرنسا، والملاحظ على هذا العمل الروائي أنه يستحق أكثر من وقفة للتأمل.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- بشير مفتي : خرائط لشهوة الليل ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2008 .

المراجع:

- ابراهيم رمانى، أسئلة الكتابة النقدية، قراءات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة للطباعة، المجاهد الأسبوعي.
- أحمد جاسم الحسين : الرواية العربية الجديدة و خصوصية المكان ، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد 2، 2009، ص1، ص110.
- أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه و جذورها ما بعد حداثة، ط1. دار الفارابي .بيروت.2010.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1.
- إصبع صالح، الرواية الفلسطينية في المنفى. ط1. الإمارات: اتحاد كتاب و أدباء الإمارات 1998.
- انجلتون تيري، أوهام ما بعد الحداثة. (ترجمة ثائر ديب). ط1. سوريا: دار الحوار للطباعة والنشر و التوزيع.
- بارت رولان، درس السيميولوجيا في الأدب (ترجمة عبد السلام بن عبد الغالي). ط1. الجزائر: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- برادة محمد. اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة. مجلة فصول: الحداثة في اللغة و الأدب، الجزء الأول، المجلد الرابع، العدد الثالث.
- تودوروف تزيفيتان. مدخل إلى الأدب العجائبي (ترجمة الصديق بوعلام). القاهرة: دار شرقيات.
- جينيت جيرار، خطاب الحكاية (ترجمة محمد معتصم و آخرون). ط3. الجزائر: منشورات الاختلاف.

- الجبوسي، سلمى الخضراء.البطل في الأدب العربي المعاصر .السنة الأولى.العدد الثاني.الجماهير العربية الليبيو.
- حسن القصراري، مها.الزمن في الرواية العربية الحديثة.ط1.بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي.
- ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل السالمة، دار التكوين ، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2010.
- ديفيد هارفي ، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التحديث، التعبير الثقافي،ترجمة محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية ،ط1،بيروت ،2005
- ذوبيي خيثر،سيمولوجيا النص السردي.
- الزواوي بغورة: الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس،دار القصة،د.ت.2003.
- سبيلا محمد. الحداثة و ما بعد الحداثة.ط1.دار تويقال للنشر. الدار البيضاء.
- سعد البازغي و ميجان الرويلي :دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان، الطبعة الثانية،2000.
- سيزا أحمد، بناء الرواية.
- شريف عبد القاهر،مدخل إلى تحليل القصة.ط2.مصر:دار الفكر للطباعة.2000.
- شوقي ضيف و آخرون، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، مصر.1994.
- شوقي ضيف و آخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية،ط4، مصر،2004.
- ضيف شوقي .البطولة في الشعر العربي.ط2.القاهرة:دارالمعارف.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،ط3،الدار العربية للكتاب،1982.
- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحادثة في الخطاب النقدي المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، ط3، القاهرة.1982.
 - العيد يمى. السيرة الذاتية الروائية و الوظيفة المزدوجة. مجلة فصول. المجلد الخامس عشر. العدد الرابع.
 - فتحي التريكي، الحادثة وما بعد الحادثة، دار الفكر، دمشق. 2003.
 - لوجون فيليب. السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي(ترجمة عمر حلمي) ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.1994.
 - محمد الشيخ، نقد الحادثة في فكر هايدغر، ط2. الشبكة العربية للنشر، بيروت.2008.
 - محمد جديدي، الحادثة وما بعد الحادثة في فلسفة ريتشارد رورتي، ط1. الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2008.
 - محمد سبيلا، دفاعاً عن العقل و الحادثة، منشورات الزمن، رقم 39، 2005.
 - محمد نور الدين أفاية، الحادثة والتواصل.
 - محمد والطائري ياسر. مقاربات في الحادثة وما بعد الحادثة. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
 - مرتاض عبد المالك. في نظرية الرواية. الصفاة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.1998.
 - منظور، لسان العرب، ط1. دار المعارف، القاهرة، مصر.
 - ميرهوف هانز. الزمن في الأدب.(ترجمة أسعد رزوق)مراجعة: العوضي الوكيل. القاهرة، نيويورك مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.
 - يوسف الخال، الحادثة في الشعر، الطليعة للطباعة و النشر، ط1، بيروت.
- المعاجم:**
- منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1.



الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن ما بعد الحداثة في الرواية الجزائرية الحديثة، والتطرق إلى البعض من ملامح ما بعد الحداثة فيها، وقد حظي هذا المصطلح بالاهتمام الكبير في مجال الدراسات الأدبية، سواء من طرف النقاد الغرب أم العرب، من خلال سمات وملامح ما بعد الحداثة، وعلاقة انسجامها في العمل السردي بتطبيقنا على نموذج سردي يتمثل في "رواية خرائط لشهوة الليل لبشير مفتي".

الكلمات المفتاحية: بشير مفتي، الرواية الحديثة، ما بعد الحداثة.

Résumé:

Cette étude vise à découvrir le postmodernisme dans le roman algérien moderne et à aborder certaines de ses caractéristiques postmodernes. Ce terme a suscité une attention considérable dans le domaine des études littéraires, à la fois par les critiques de l'Occident et par les Arabes, à travers les caractéristiques du postmodernisme. Et la relation d'harmonie dans l'œuvre narrative en appliquant un modèle narratif de "la narration de cartes de la convoitise de la nuit de Bashir Mufti".

Mots-clés: Bashir Mufti, Roman moderne, Postmodernisme.