الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعبة النقد الأدبي العربي المعاصر

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: النقد الأدبي العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق

قراءة تفكيكية في رواية خرائط لشهوة الليل لبشير مفتي

إعداد الطالبة :

أمال حمور

إشراف :

أ.د محمد بلقاسم

أعضاء لجنة المناقشة :

– أد أحمد طالب	– أستاذ التعليم العالي	– جامعة تلمسان	– رئيسا
– أد محمد بلقاسم	– أستاذ التعليم العالي	– جامعة تلمسان	– مشرفا مقررا
– أد عبد القادر شريف بموسى	– أستاذ محاضر	– جامعة تلمسان	– عضوا مناقشا
–أد مصطفى منصوري	– أستاذ محاضر	– جامعة سيدي بلعباس	– عضوا مناقشا
– أد هشام خالدي	– أستاذ محاضر	– جامعة تلمسان	– عضوا مناقشا

السنة الجامعية :1433– 1434 هـ

2012–2013م

﴿قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي و يَسِّرْ لِي أَمْرِي واحْلُلْ عُقْدَةً منْ لِسَانِي يَفْقَهُوا قَوْلِي﴾

-الآية 28 سورة طـــــــه –

صـــــــــــــدق الله العظيم

مقدمة

مقدمة:

برزت الرواية كأهم الفنون السردية في الأدب العربي المعاصر إذ شهدت منذ ظهورها تناميا واضحا كمًّا ونوعًا فخطت مسارًا لوجودها وإستحضرت مختلف المقومات لتترسخ في فضاء المنظومة الأدبية والنقدية المعاصرة بشكل أكثر إيجابية وفعالية .

إذ أن الرواية العربية اليوم تستقرئ الذات بأبعادها النفسية والاجتماعية والجمالية والإنسانية كما تستحضر التاريخ والثقافة في قالب مؤسس على جمالية اللغة و شعريتها في نماذج روائية كثيرة .

وبما أنّ الرواية العربية الجزائرية الجديدة جزء لا يتجزأ من الفضاء الروائي العربي، خاصة وأنّها إستطاعت في أواخر التسعينيات أن تجعل لنفسها حضورًا مميزا في الساحة الروائية العربية وحتى العالمية لأن روادها تمكنوا من تحقيق تنوع فني متميّز خاصة وأن هؤلاء الرواد سعوا إلى التجريب ومن ثمّ التجديد لتأسيس تجربة روائية لها خصوصيتها في تشخيص الواقع المعيش باحترافية كبيرة وفي الوقت نفسه طرح الرسائل الإيديولوجية والقيم الفنية والجمالية وكسر كلّ الطابوهات والقيود الّتي غُيّبت في متن الرواية الكلاسيكية الجزائرية لتتضح بعد ذلك- على الأقل – هوية إبداعية في نصوص معبأة بالتّجاوز و المغايرة والاختلاف والتجديد .

التجربة الروائية الجزائرية لا تقل أهمية عن نظيراتها في باقي أقطار الوطن العربي حيث صارت ظاهرة مهمة تستدعي التأمل والدرس في إطار قراءة نقدية جادة ومؤسسة على أسس سليمة ، لعل أهم ما يميّز هذه القراءة ،هو تميّز الناقد في اختيار النصوص ومدى قدرته على تفعيل آليات المناهج النقدية وصياغتها في نصوص نقدية إبداعية، تفتح آفاق النصوص الّتي اختارها ميدانا للمقاربة إلى أقصى حد ممكن ،كما تساهم في تفعيل صرح المنظومة النقدية والأدبية الجزائرية المعاصرة .

لذلك إختار هذا البحث رواية جزائرية معاصرة تمثلت في رواية " **خرائط لشهوة اللّيل** " لأحد رواد رواية الشباب في الجزائر وهو الروائي والصحفي " **بشير مفتي** " ،لأجل تفعيل أهم مقولات إستراتيجية التفكيك على تشكيلها اللغوي ، مما يستدعي طرح مجموعة من الأسئلة الّتي تبرز الرؤية الأوّلية للنص المنتقى للقراءة والرؤية النهائية للنّص المنتج بعد ممارسة القراءة ، مما يدعو بالضرورة إلى النبش في خلفيات نشأة إستراتيجية التفكيك بصفة عامة،فما هي أهم الخلفيات الفكرية والمعرفية

لنشأة التفكيكية؟ وإلى أي مدى يمكن إبراز ارتباطها بالبنيوية ،ومنه البحث في سؤال ماهية التفكيكية في كونها منهجا أم نظرية؟.

ومن ثمّ أيضا يحضر سؤال مفهومها ،فما مفهومها خاصة عند "جاك دريدا" ،لأن التفكيكية تفكيكيات حالها في ذلك حال أغلب المناهج والنظريات النقدية ؟وإلى أي مدى يمكن إبراز مقولاتها خاصة مقولة الاختلاف ؟ومن ثمّ كيف لهذه المقولة أن تساهم في إبراز ما هو مغيّب مسكوت عنه في متن الخطاب الروائي على مستوى المبدع والمتلقي ؟وهل يمكن الوصول فعلا إلى أثر الاختلاف الّذي طرحه العنوان،خاصة وأنّه يتفرد بتشكيل لغوي متميّز يثير الدهشة لأول لقاء؟ وهل بالإمكان التسليم بوجود دلالات متعددة يمكن أن يطرحها النّص على جميع المستويات في إطار سيطرة خطاب المركز وتسلطه على خطاب الهامش ؟.

وبما أن البحث هو رحلة عبر العملية القرائية كانت القراءة لمتن هذا الخطاب بالذات بناءً على دوافع واِختيارات موضوعية وأخرى ذاتية .

فمن العوامل الموضوعية تسجيلي في شعبة النقد الأدبي العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق مما يستدعي البحث في إطار هذا التوجه ،ولعل القراءة المقدمة لنص عربي وفق آليات منهج غربي هي من صميم ذلك،إذ حاول البحث مساءلة إستراتيجية التفكيك في أصولها النظرية عند الغرب ومحاولة تفعيل أهم مقولاتها على نص عربي جزائري بصفة خاصة .

كذلك هناك سبب آخر جعلني أميل لمثل هذه القراءة هو المكانة غير الكافية والمغمورة الّتي يحظى بها المبدعون الشباب في الأوساط النقدية والأدبية الجزائرية المعاصرة، فالنقد لم يبرزهم وبقي محافظا على أسماء بعينها فقط في الساحة النقدية ،فالأدب الجزائري المعاصر لا يخرج للعيان النقدي إلاّ على أيدي الجزائريين أنفسهم إضافة إلى ذلك أنّ الأدب الجزائري جزء من تكويننا الثقافي والاجتماعي ومن حق هذا الأدب علينا كأبناء أن نكفيه دراسة ونشرا .

وإيمانا واِقتناعا مني بأن إنتاجنا الروائي قد بلغ مرتبة معينة من النضج ،تحتم أن نلتفت إليه بمزيد من المعاينة والنقد، فرأيت أن أساهم بجزء من ذلك ولو بسيط لتكون هذه الدراسة مساهمة في إبراز أحد روائيي الساحة الروائية الجزائرية الجديدة من خلال مقاربة نصه .

أما من الأسباب الذاتية، رغبتي القوية في التواصل مع بعض ما يطرح في الساحة الروائية الجزائرية الجديدة متى أتيحت الفرصة لذلك ،قراءة وكتابة ونقدا ،ففي حقيقة الأمر أن مشروع قراءة هذه الرواية كان مبرمجا في مرحلة الليسانس ،لكنّ لم يتم لأسباب خارج نطاقي وعليه كان اِرتباطي بهذا النص قويا وكبيرا فعزمت على مواصلة مسيرتي معه في مرحلة الماجيستر لأحقق رغبتي الّتي لم تتحقق في مرحلة سابقة .

ومنه تحقق طموحي الملّح في إثراء الأدب الجزائري المعاصر ودراسته دراسة أكاديمية فالأدب الجزائري جزء من أدبنا العربي الكبير ولن يتحقق لهذا الأدب الانتشار خارج حدوده إلاّ بقيام أبنائه بدراسته.

وقد حاول البحث اِعتماد المنهج الوصفي مع الاستعانة بالمنهج التاريخي في كلّ من المدخل والفصل الأوّل والثاني .

إذ تمّ في **المدخل** إلقاء نظرة عامة حول مسار الرواية العربية المعاصرة وضمن ذلك الرواية الجزائرية الجديدة أيضا .

كما تمّ الاستعانة بالمنهج التاريخي أيضا في **الفصل الأوّل** من خلال عرض السياق التاريخي للتفكيكية ووصف أهم مقولاتها ومفاهيمها ،أما **الفصل الثاني** فقد تمّ الاعتماد على الوصف مع الاستعانة بأدوات إجرائية كالتحليل لكشف فعالية التفكيكية كإستراتيجية في القراءة .

أما في كلّ من **الفصل الثالث والرابع** فقد حاول البحث فيهما التوسل بالقراءة التفكيكية خاصة وأنّ هذه الدراسة تنتمي للدراسات الّتي تطمح إلى فتح حوار معرفي مغرٍّ وممتع مع النصوص الإبداعية علها تسهم في خلق فسحة للحوار والاختلاف من خلال الفضاء الرحب الّذي يمكن أن تفتحه للمساءلة والمحاورة .

وفي الواقع لم يكن الإعلان عن الاستعانة بالقراءة التفكيكية سوى إعلان عن رغبة الدخول في علاقة حميميّة مع نص هذا الخطاب ،علاقة تقوم على الحوار المتبادل بين لغة القارئ /الناقد ولغة النص ،على اعتبار أن القراءة هي ذلك الفعل الّذي يصل بين القارئ والنص لتكون القراءة الإبداعية المنفتحة

هي ثمرة هذا اللقاء لاسيما وأن هذه العناصر الثلاثة القارئ ،النص،القراءة ،قد اِكتسبت مفاهيم جديدة ونظرة متميّزة في ضوء إستراتيجية التفكيك .

وتحقيقا للدقة والتنظيم عرض البحث مادته وفق خطة تتكون من مقدمة و مدخل و أربعة فصول وخاتمة ثم الملحق التعريفي للكاتب أضف إلى ذلك مكتبة البحث.

أما **المقدمة** :فقد عرضت لأهم المقولات المنهجية الّتي قام عليها البحث.

في حين **المدخل** :حاول بلورة رؤية موجزة عن الرواية العربية المعاصرة بصفة عامة، ثم الرواية الجزائرية الجديدة بصفة خاصة.

بينما **الفصل الأوّل**: :وهو عبارة عن فصل نظري تمّ فيه الترحل في مغامرة مع إستراتيجية التفكيك والممارسة النقدية حيث تمّ فيه عرض السياق المعرفي للتفكيكية ،وقوفا عند علاقة البنيوية بالتفكيك كما حاول أيضا التفصيل في إشكالية كون التفكيكية منهجا أو نظرية ؟إضافة إلى ذلك تمّ التفصيل في أهم مقولات التفكيك بداية بالتعرض لمفهوم التفكيك عند "جاك دريدا" ثمّ إبراز أهم المقولات خاصة مقولة الاختلاف ،ليُختم الفصل بعرض أهم الانتقادات الّتي وُجهت للتفكيكية .

أما **الفصل الثاني**: فقد تمّ فيه التطرق إلى دور إستراتيجية التفكيك في تأسيس فعالية إبداعية في كلّ من النقد الغربي والعربي،بداية بالحديث عن إستراتيجية التفكيك في النقد الغربي ،إذ تمّ عرض مفهوم مصطلح الفعالية الإبداعية مع الوقوف أمام أهم أطراف هذه الفعالية بالشرح والتحليل كالنص والقارئ إذ جاء كلّ ذلك في إطار محاور ،بداية بمحور النص الأدبي في المفهوم التفكيكي من الانغلاق نحو الانفتاح ،ثم إستراتيجية التفكيك ونظرتها إلى القارئ المتلقي ،إضافة إلى دور إستراتيجية التفكيك في إنتاج قراءة إبداعية ومتحررة .

كما تمّ البحث أيضا في ظروف تلقي التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر ،إذ جاء كلّ ذلك في إطار محاور بداية بظروف تلقي المصطلح ،ثمّ عرض أهم الترجمات الّتي عرفها التفكيك في النقد العربي المعاصر ،ليختم الفصل بأهم ردود الفعل في تلقي التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر .

في حين **الفصل الثالث** :سعى إلى خوض غمار الممارسة الإجرائية لنص الرواية بداية بالحديث عن الرواية بتقديم ملخص عام لها ،ثم عرض أهم ما تميزت به الشخصية البطلة ،إضافة إلى ذلك تمّ تقديم قراءة تفكيكية للعنوان .

بعد ذلك حاول الفصل الدخول في صلب الممارسة التفكيكية بداية بالقراءة التفكيكية التقليدية للرواية أي تفكيك النّص إلى مقاطع ثم الانتقال إلى تقصي أهم الدلالات (حدود التأويل).

أما **الفصل الرابع** :فقد ارتأى تمثل مقولة الاختلاف كإحدى أهم المقولات الّتي ركز عليها البحث في الإطار النظري بداية بالتفصيل في علاقة خطاب المتخيّل مع الواقع المسكوت عنه ، ثم محاولة الفصل رصد أهم مظاهر الاختلاف فتوقف عند خطاب البطلة المتخيلة (ليليا عياش) وتطلعها إلى الاختلاف والمغايرة بدل المطابقة كذلك حاول معاينة ظروف تشابك وتمزق البطلة المتخيّلة بين ذاتها والسلطة الاجتماعية كما سعى الفصل أيضا إلى كشف دلالة اِختلاف خطاب المرأة في مواجهة خطاب الآخر الرجل ،ليُختم الفصل بشبه محاكمة بين الذات البطلة ونفسها في الوقت نفسه ،لتخرج بها من ثقافة المطابقة إلى ثقافة المساءلة والمحاورة .

وأخيرا **الخاتمة** الّتي عرضت لأهم النتائج الّتي توصل إليها البحث من خلال هذه المقاربة الّتي سعت إلى إحداث ثغرة في المدونة الّتي تمّ الاعتماد عليها والّتي يمكن أن تقارب بهذه الآلية الّتي سعت إلى نتائج قد تكون مرضية ومقبولة ،وفي الوقت نفسه باعثا على مواصلة قراءة هذا النص في حالات أخرى وبوجهات نظر مغايرة .

ولعل أهم الدراسات الّتي تمّ اعتمادها في التعرض لإشكالية هذا البحث ،هي الدراسات الّتي اِختصت بمناهج النقد الأدبي المعاصر بصفة عامة ،إضافة إلى دراسات اِختصت بالممارسات التفكيكية على نصوص أدبية عربية معينة أو حتى مجموعة من النصوص الروائية والدواوين الشعرية ،إضافة إلى بعض المجلات أو أعمال بعض الملتقيات ،حيث يمكن أن أذكر:

- رواية خرائط لشهوة الليل **"لبشير مفتي"** والّتي كانت بمثابة مصدر أساسي استفاد منه البحث، كذلك كتاب –معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة "لإبراهيم عبد الله "،"عواد علي "،"سعيد الغانمي" .

-تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)ل"محمد شوقي الزين ".

-المرايا المحدبة والمرايا المقعرة "لعبد العزيز حمودة ".

-النص والحقيقة (نقد النص) ،الممنوع والممتنع (نقد الذات المفكرة) ل "علي حرب"، أو بعض الكتب المترجمة ككتاب:

- "التفكيكية دراسة نقدية "ل"بير ف-زيما "تعريب" أسامة الحاج ".

-"الكتابة والاختلاف" "لجاك دريدا" ترجمة "كاظم جهاد" .

كما يمكن ذكر بعض المراجع الّتي اِهتمت بالإجراء النقدي وقد كانت عاملا مساعدا في تفعيل آليات القراءة ككتاب :اِستراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي "لبسام قطوس".

-الرواية والعنف (دراسة سوسيوثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة) "لحبيلة الشريف" .

-صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسة نقدية "لسعاد عبد الله العتري ".

كما تمّ الاستعانة أيضا ببعض المقالات المعروضة في مجلات نقدية كمجلة فصول وعالم الفكر وكذا الاعتماد على بعض الأطروحات والرسائل الجامعية منها :

-الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي لرشيد قربيع بحث مقدّم لنيل شهادة درجة دكتوراه دولة في الأدب المقارن ،جامعة قسنطينة ،الجزائر .

-إستراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر لإيناس عياظ رسالة ماجيستر جامعة الجزائر .

وغيرها من المراجع الّتي تمّ اعتمادها طيلة البحث .

كما يمكن ذكر بعض الصعوبات الّتي تعرض لها هذا البحث في مسيرته ،إذ تمثلت أهمها في صعوبة العثور على المصطلح الدقيق ،فمصطلح التفكيكية كما هو معروف في الوسط النقدي العربي ،تعددت ترجماته وهذا ما عرض له البحث ،مما كان سببا في إدراك مفهومها إدراكا جيّدا .

إضافة إلى ذلك صعوبة فهم بعض المقولات التفكيكية وذلك لارتباطها القوي بأصولها الفلسفية ،كما أن قلة المصادر والمراجع المتخصصة بالممارسات القرائية على نصوص جزائرية معاصرة خاصة الّتي تنتهج التفكيكية آلية للقراءة مع العلم أن معظم هذه الدراسات هي حبيسة الملتقيات وبعض الأبحاث الأكاديمية الّتي لم تنشر وتنتظر من يقرؤها أو يستفيد منها ... والتطبيق المحتزأ للتفكيكية

حيث لم تطبق في النقد العربي المعاصر بنظرة مترابطة مما جعلها غامضة وصعبة الممارسة في كثير من المقاربات النقدية العربية المعاصرة ،بالرغم من ذلك فالبحث قد اِجتهد قدر الإمكان للوصول إلى هذه القراءة من خلال اِطلاعه على ممارسات نقدية قليلة جدا .

وبعد هذا يسعدني أن أتقدم بجليل الشكر وأسمى التقدير لأستاذي الفاضل الدكتور محمد بلقاسم الّذي كان خير مرشد ومعين لي طيلة فترة إنجاز هذا البحث.

وفي الأخير تبقى العملية البحثية مفتوحة على مصراعيها لمن يروم البحث في هذا الإطار خاصة وأنّه مجال خصب وثري يعرض دائما للجديد بحيوية، فالرغبة كانت الوصول إلى بحث متميّز بالتنظيم وطرح المفاهيم بشكل سليم على الأقل، ليكون ذلك طريقا للخروج من فوضى المفاهيم في النقد العربي المعاصر والوصول إلى نقد يتميّز بالتنسيق بين التنظير والتطبيق حتى يصير فعلنا تدعيما لقولنا .

تلمسان /الجزائر

الثلاثاء 2 جويلية 2013م

الموافق ل22 شعبان 1434ه

أمال حمور

مـــــــــدخـــــــــل

الرواية العربية المعاصرة :الرواية الجزائرية أنموذجا

-سؤال النشأة.

1- الخطاب التّأصيلي .

2-الخطاب التغريبي.

3-الخطاب العلمي.

-سيرورة الرواية العربية .

1-مرحلة التّأسيس والتجنيس .

2-مرحلة الواقعية .

3-مرحلة التجديد والتجريب.

-من خصائص الرواية العربية المعاصرة .

-نشأة الرواية الجزائرية الحديثة.

-نشأة الرواية الجزائرية الجديدة.

-مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة .

-في ماهية المصطلح.

-خصائص الرواية الجزائرية الجديدة .

لعل من بين الإمكانيات المتاحة للحديث عن المتن الروائي العربي الجزائري الجديد ، هو الحديث عن الرواية العربية المعاصرة،باعتبارها فضاءً يحوي هذا المتن وقد يلتقي معه في خصائص كثيرة .

لذلك ارتأى البحث طرح تمهيد موجز عن الرواية العربية المعاصرة،بمساءلة نشأة هذا الخطاب والتعريج على أهم المراحل الّتي مرّ بها ليصل إلى ما هو عليه اليوم،كما حاول البحث إيراد بعض خصائصه،ليكون هذا التمهيد مسارًّا للولوج إلى الخطاب الروائي العربي الجزائري الجديد خاصة وأنّه جزء لا يتجزأ عن هذا الخطاب.

ثارت حول الرواية العربية المعاصرة موجة نقدية شديدة ،لامست مختلف القضايا الّتي يمكن أن تساهم في إبرازها وتفعيلها أكثر في الفضاء الثقافي العربي المعاصر خاصة وأنّ الرواية أصبحت تُعرف اليوم بديوان العرب الجديد.

ولعل من بين القضايا المركزية المثارة في الفكر الأدبي العربي والّتي لا تزال تثير الاهتمام قضية نشأة الرواية العربية و تدور القضية حول سؤال مركب : هل الرواية قديمة قدم الإنسان العربي ،أم أنّها نوع جديد (دخيل)؟ [1]،جاء استجابة لتحوّلات فرضها الاستعمار والتطور الحضاري الحاصل في البيئة العربية الّتي كان الاتصال بالغرب ربما أهم أسبابه في اعتقاد عديد الباحثين والنقاد.

سؤال النشأة:

فالبحث في نشأة الرواية العربية يندرج في سؤال خاص ضمن سؤال عام هو السؤال حول الذات العربية ووجودها، وهي ترى ذاتها في مرآة الآخر (الغرب) من جهة ،كما أنّه من جهة أخرى سؤال يتعلق بطبيعة التحوّلات الّتي عرفها المجتمع العربي الحديث .

فالسؤال –إذا– وُلد في حقبة جديدة في التاريخ العربي الحديث ،لتنبري في الإجابة عنه آراء متضاربة بين من يسلّم بأصالة الرواية العربية ويعتبرها جنسا أصيلا في التراث العربي وليست جنسا وافدا من الغرب ،وبين من يعتبر الرواية جنسا غربيا انتقل إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة والنقل والتعريب وبين رأى آخر يجنح للرؤية الموضوعية متجاوزا النزعة الأيديولوجية للخطابين السابقين.

[1]- ينظر سعيد يقطين :قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود والحدود)،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1،2012،ص23.

1 – الخطاب التأصيلي:

يسلم أنصار هذا الخطاب بأصالة الرواية العربية ،ويعتبرونها جنسا أصيلا في التراث العربي وليست جنسا وافدا من الغرب ويثبتون هذه الأصالة الثقافية والتاريخية بتراث سردي زاخر من قصص الفروسية في الجاهلية وأخبار العرب والسّير الشعبية البطولية هذا التراث الحكائي الضخم يعتبره أصحاب هذا الاتجاه بمثابة أصول وجذور للرواية العربية مما يؤكد الاستمرارية و الامتداد بينهما، من ممثلي هذا الخطاب نجد " فاروق خورشيد" في كتابه" الرواية العربية عصر التجميع "حيث يقول : "...يمكن أن نلمح صورة من الرواية العربية في سيرة عنترة وذات الهمة والظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن وحمزة البهلواني..."[2].

كذلك نجد "سيزا قاسم "في كتابها" بناء الرواية " لا تنفي وجود بعض الإرهاصات السردية أو ما يسمى بالأشكال ما قبل الروائية ،عن تراثنا العربي القديم كالمقامات والتراجم والأخبار...إلخ . مما لا يسمح –مع ذلك- بالإدعاء بعروبة أصول الكتابة الروائية،وإن كان يعتبر عنصرا أساسيا في محاولات تأصيلها وإضفاء الصبغة المحلية عليها "...من التعسف القول إنّ الرواية العربية وُلدت في القرن العشرين، أو في نهاية القرن التاسع عشر من لا شيء،إذ أنها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة في القص ،فما من شك في أن الأدب العربي عرف فن القص من قديم العصور ،من ملاحم وقصص شعبي ومقامات"[3].

كما نجد "مصطفى عبد الغني" ينطلق في رأيه من الأصل التراثي للرواية ،إذ أن الرواية العربية في رأيه كانت بدايتها الأولى في لبنان ومصر بمحاولات أدبية على غرار المقامات العربية "إذ اقتفى كل من" ناصيف اليازجي "و"أحمد فارس الشدياق" أثر مقامات" الهمذاني" و"الحريري""[4].

ليصل بعد ذلك إلى تبرير رأيه بتروع هؤلاء الروائيين الجدد إلى المتن التراثي لموافقة النصوص الجديدة للنزعة الداخلية في الفكر التراثي المرتبط بالذات العربية رغم مخالفة هذه النصوص في العديد من خصائصها الفنية للنصوص الجديدة [5].

---

[2]- فاروق خورشيد: الرواية العربية (عصر التجميع)،دار الشروق ،لبنان ،ط1، 1985،ص75.

[3]- سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، مصر،ط1،1985، ص248.

[4]- مصطفى عبد الغني :الاتجاه القومي في الرواية ،المجلس الوطني للفنون والآداب،الكويت ،دط،1978،ص19.

[5]- ينظر المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

كما نجد "عبد الملك مرتاض"ينطلق من النظرة نفسها الّتي انطلق منها "مصطفى عبد الغني "بالرغم من إقراره بأنّ الرواية فن أدبي ظهر وشاع في أوروبا قبل أن يصل إلى العرب،إلاّ أنه يرجع في مواقف كثيرة ليؤكد أن الكثير من النماذج الروائية العربية الأولى منها ما يمكن أن يعد رواية بشكل كبير ،ويدعم رأيه بالتمثيل بقصة حي بن يقظان "لابن طفيل" و"رسالة الغفران" "لأبي العلاء المعري "الّتي هي شكل مبكر في الأدب العربي إذ يقول : "لكنّ الواقع أن الرواية كفن أدبي لم تُعرف لدينا على النحو الّذي عرفت به في الغرب إلاّ في القرن العشرين"[6].

إلى أن يصل في موقف نهائي إلى محاولة التركيب في رأيه دون أن يصّرح برأي مباشر مدعم بأدلة قوية في القضية "ولعل أول محاولة تنضوي تحت هذا الشكل السردي الّذي يقع بين القديم والحديث ما كتبه محمد المويلحي تحت عنوان عيسى بن هشام"[7].

فالناقد لم يقدم رأيًا واضحا و صريحا ،وحاول كعادته أن يدمج الرأيين ليصل إلى رأي مدمج ومركب لا غير .

فهذه –إذا–أمثلة لآراء سلّمت بأصالة الرواية العربية،إذ أنّ المتمعن فيها يجد أنها انطلقت من موقف قومي أيديولوجي يربط الأدب بالهوية وبالتالي فهو يقدم جوابا أيديولوجيا على قضية أدبية فما يهمه هو إثبات وجود الرواية في التراث العربي ،لأنّ القول بعدم معرفة التراث العربي للرواية ،يعتبر إهانة لأمة كالأمة العربية الّتي بلغ صيتها مشارق الأرض ومغاربها ووسعت حضارتها العالم بأسره كما أن غياب الأدلة العلمية القوية يضعف هذه الآراء ويضعها في دائرة الطرح النقدي الضعيف والجدل العقيم الّذي لا يثمر نقاشا مؤسسا يفتح الطريق لمناقشة إشكاليات وقضايا أخرى قد تطرح.

2- الخطاب التغريبي:

يعتبر أنصار هذا الخطاب الرواية جنسا غربيا انتقل إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة والنقل والتعريب بحيث أصبحت نشأة الرواية العربية نتيجة للثقافة الأوروبية ،من ممثلي هذا الخطاب "السعيد الورقي"خاصة في كتابه "اتجاهات الرواية العربية المعاصرة " حيث يُرجع نشأة الرواية العربية إلى بداية

[6]- عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،المجلس الأعلى للفنون والآداب،الكويت،1998،ص25.

[7]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

الصراع بين التأثر بالأدب العربي القديم و كذا التأثر بالأدب الأوروبي الحديث، حيث يقول :"بأنّ ذلك الصراع قد أخذ شكل الظاهرة الواضحة في الحياة الأدبية في العالم العربي مع مطلع القرن العشرين"[8].

فالناقد ركز على فكرة الصراع بين الغرب والعرب الّذي أثمر جنسا جديدا تمثل في الرواية ،مع تمسكه بفكرة تأثير الأدب العربي القديم ودوره في بلورة فن الرواية العربية المعاصرة.

كما نجد "سيزا قاسم " هي الأخرى لا تنفي تأثير الأدب الغربي في نشأة الرواية إذ تقول : " من الحقائق المسلمة بها في الأدب العربي الحديث (...) أن فن الرواية قام في ظل عوامل النهضة العامة ونتيجة لها، ومع قيام المطبعة العربية و اِنتشار جمهور القراء تحت تأثير الآداب الغربية " [9].

وأكد بعضهم أنّ هذا النوع الأدبي لم يكن له وجود في الأدب العربي قبل اِتصال العرب بالحضارة الغربية في القرن التاسع عشر، سواءً عن طريق السفر إلى أوروبا وخاصة فرنسا وإنجلترا في بعثات تعليمية أو عن طريق قراءة ترجمات الآثار الغربية [10].

فالناقدة – إذا – أسست رأيها في التأصيل لقضية نشأة الرواية العربية على التأثر بالغرب اِستنادا على آراء نقاد آخرين .

إضافة إلى هؤلاء نجد أيضا "يحي حقي " في كتابه" فجر القصة المصرية " حيث يقول :" ولكنّ بقي فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي ونبضه ومزاجه، لم يقرَّ بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلاّ المتصلون بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا،وبقيت القصص الّتي كتبها غيرهم رغما استفاءها للمقومات كافة مفتقرة لهذا العطر الخفي،الذّي يجعل القصة فنًا،وهذه الظاهرة ممتدة حتى أيامنا هذه فلا ضير أن نعترف أنّ القصة جاءتنا من الغرب وأنّ أول من أقام قواعدها عندنا أفرادٌ تأثروا بالأدب الأوروبي والأدب الفرنسي" [11]،حيث يظهر من قول الناقد أنّه حاول تبرير التأثير الغربي في نشأة الرواية العربية بردّ ذلك إلى النزعة العاطفية التي اِمتلكها المتأثرين فقط بالثقافة الغربية

[8]- السعيد الورقي:اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ،دار المعرفة الجامعية،مصر،ص17.

[9]- سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)،(مرجع سابق)،ص19.

[10]- فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية،مؤسسة عبال للدراسات والنشر،قبرص،ط1،1992،ص13،نقلا عن محمد بوعزة : تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2010،ص19.

[11]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

كما نجد أيضا " كوثر عبد السلام البحيري " في كتابها"أثر الأدب الفرنسي على القصة العربية "جازمة وبدون أدنى احتراز عندما تقول : "سوف يكون للتأثير الفرنسي على الأدب العربي في مصر فضل خلق لون أدبي جديد هو القصة بصورتها الحديثة " [12] أما" أحمد محمد عطية " فيقول : "أنّ الرواية العربية فن حديث انظم إلى فنون الأدب العربي مع بديات الاتصال بالحضارة الأوروبية وانتقل إلينا في أواخر القرن التاسع عشر على أيدي طلائع المثقفين العرب الذين تعرفوا على الثقافة الأوروبية " [13] وبالتالي يمكن القول أنّ مجمل الآراء المدرجة ضمن هذا الخطاب هي آراء مثالية غير واقعية ،كما أنّها غير مؤسسة على قاعدة علمية إذ تُرجع ظهور الرواية العربية إلى مجرد النقل الآلي عن الثقافة الغربية والتأثر الشخصي بها،ومنه يُغفل هؤلاء الشروط الاجتماعية والتاريخية الّتي هيأت السياق الثقافي الملائم لتّكون جنس الرواية العربية وازدهاره وتطوره في الثقافة العربية .

3- الخطاب العلمي:

ينطلق أنصار هذا الخطاب من منطلقات علمية متجاوزين النزعة الأيديولوجية للخطابين السابقين فالخطاب العلمي غير معني بالبحث في أصل الرواية العربية من منظور الهوية وإشكالية الذات والآخر حيث يحقق هذا التّجاوز بتغيير مسار الدراسة نحو البحث في الشروط الأدبية والاجتماعية الّتي شكلت عوامل ثقافية لتّكون جنس الرواية العربية في القرن التاسع عشر ،من ممثلي هذا الخطاب "أحمد اليبوري" في كتابه "الرواية العربية التّكون والاشتغال" حيث يقارب الباحث تكوّن الرواية انطلاقا من مفهوم التكون إذ لا يعني به التتبع التاريخي وإنّما التكوّن هنا ؛أن يركز على وصف المكونات (البنيوية الصوتية الصرفية،النحوية،الدلالية...)الّتي تُشكل جنس الرواية حتى أنّه لم يستعمل مصطلحات الخطاب التأصيلي والتغريبي مثل ظهور أو نشوء ، فهذين الخطابين يركزان على التاريخ ويمهلان بنية الرواية.

فالرواية ــإذاــ في رأي الباحث تشكلت أثناء القرن التاسع عشر، تحت ضغط عوامل متعددة ومعقدة أدبية وثقافية ،داخلية (المكون اللغوي،المتخيل الروائي)وأخرى خارجية كالمثاقفة كما حدد

[12]- كوثر عبد السلام البحيري : أثر الأدب الفرنسي على القصة العربية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،د ط،1985،ص280.

[13]- أحمد محمد عطية :الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية العربية السياسية)،مكتبة مدبولي ،مصر ،دت،ص8.

عامل آخر "وبينهما عامل رابع ينغرس في آن واحد في المجتمع ،وفي المجالين الثقافي والأدبي أطلقنا عليه (مؤسسة الرواية)"[14].

سيرورة الرواية العربية:

الرواية هي أكبر الفنون الأدبية عمقا واتساعا ،إذ أن معمارها الفني يشمل أساليب التعبير الشعرية والقصصية والدرامية،إضافة إلى ذلك تُصوّر أحوال المجتمع والتعبير عن ضمير الإنسان وهمومه وآلامه كما أنّها فضاء لاستعاب التاريخ ... إلخ.

وقد تطورت الرواية من أداة للتسلية وحكايات المغامرات والأساطير إلى أداة فنية للوعي بمصير الإنسان وتاريخه ونفسيته ووضعه في المجتمع ،فأضحت بذلك وسيلة لرصد وضع الأمة من خلال شخصياتها الروائية أي أنّها صارت وسيلة لاستعاب طاقة سياسية واجتماعية هامة تعبر عن روح الأمة ومشكلاتها وطموحاتها .

وللتفصيل في سيرورة الرواية العربية لابد للبحث أن ينطلق من الطرح النقدي لسؤال النشأة ،حيث يمكن القول أن نشأة الرواية العربية تعود إلى التأثر المباشر بالرواية الغربية بعد منتصف القرن التاسع عشر الميلادي ،ولا يعني هذا التأثر أنّ التراث العربي لم يعرف شكلا روائيا خاصا به .

فالرواية العربية منذ انطلاقها في أواخر القرن التاسع عشر وهي تعرف تطورات وتحولات في الشكل والموضوع بفعل التطور الحاصل في بنيات المجتمع الثقافية والاجتماعية و الاقتصادية وقد عثر البحث على محاولات عديدة للتحقيب و الفصل بين مرحلة وأخرى على أسس فنية أو زمنية ،لكنّ هذا الأمر لا يخلو من صعوبات ،خاصة وأنّه يختلف من باحث إلى آخر ،ومن بلد إلى آخر بسبب تفاوت الإنتاج الروائي بين البلدان العربية ،مما جعل سيرورة الرواية العربية تعرف ازدهارا مبكرا في بلدان عربية وتتأخر في بلدان أخرى بسبب اختلاف وتفاوت الشروط الاجتماعية والثقافية والأدبية بين البلدان العربية .

إذ يمكن أن يقترح البحث التحقيب الّذي عرضه "محمد بوعزة "في كتابه:"تحليل النّص السردي" ***تقنيات ومفاهيم"*** :

[14]- أحمد اليبوري :في الرواية العربية (التكون والا شتغال)،شركة النشر والتوزيع المدارس،المغرب ،ط1،2000،ص20.

1 – مرحلة التّأسيس والتجنيس:

بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر ،إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين "هناك من يحدد سنة 1870 كبداية لظهور نصوص روائية بغض النظر عن درجة اِكتمال عناصرها الفنية والشكلية"[15].

وقد ظهرت أغلب النصوص الروائية في هذه المرحلة في بلاد الشام خاصة لبنان وسوريا ومصر ،لتوفر مجموعة من الشروط الملائمة لإنتاج الرواية كالترجمة والصحافة وغيرها ،حيث ظهرت أولى المحاولات على يد"رفاعة الطهطاوى" و"علي مبارك"و"جرجي زيدان"و"نقولا حداد" و"فرح أنطوان" الّذين كتبوا نصوصا توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعية أو للتسلية ،في حين ظلت النصوص الّتي عملت على تأسيس عناصر روائية عربية تستجيب لمقومات الشكل الروائي قليلة ،لعل أهمها "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي و"الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران و"زينب" "لمحمد حسين هيكل " و"عودة الروح"و"يوميات نائب في الأرياف" "لتوفيق الحكيم "و " الأيام" "لطه حسين "،إذ تمثل هذه النصوص البداية التأسيسية الفعلية للرواية العربية ،لكنّها لا تلغي المحاولات السابقة الّتي مهدت لها سبيل الارتقاء والتطور.

2 – مرحلة الواقعية:

تمتد من الأربعينيات من القرن العشرين إلى السبعينيات منه،فمجد الرواية العربية وعصرها الذهبي في اعتقاد عديد النقاد جاء على أيدي أبناء الجيل الثاني من الروائيين العرب في الأربعينات ،جيل "نجيب محفوظ" و"عبد الحميد جودة السحار" "وعادل كامل" و"عبد الحليم عبد اللّه "و"إحسان عبد القدوس" وغيرهم ثمّ تقدمت الرواية العربية في الخمسينات خاصة في ظل الأوضاع الّتي عرفتها مختلف الدول العربية باستقلال شعوبها عن الاستعمار وبداية التّحرر الوطني وقد حاول البحث أن يذكر أهم من مثل هذه المرحلة فنجد على رأسهم "يوسف إدريس"،"فتحي غانم"،"حنا مينا"،"سهيل إدريس "و"محمد ديب" و"غائب طعمة "و"مطاع صفدي "وغيرهم .

إضافة إلى جيل الستينات الّذي اِمتد إبداعه الروائي حتى السبعينات والثمانينات ،حيث ظهرت نصوصهم معبأة بالصوت الأيديولوجي وطرح القضايا الاِجتماعية كما أنّ أعمالهم اِكتسبت طابع

[15]- محمد برادة :أسئلة الرواية (أسئلة النقد)،منشورات الرابطة ،المغرب ،ط1،1996،ص18.

الحداثة والأصالة والعمق في الطرح ،من أبرز ممثلي هذه المرحلة نجد "نجيب محفوظ" أيضا إذ أنّه عايش عدة مراحل بسبب غزارة إنتاجه وتطويره للكتابة الواقعية ،كذلك "حنا مينا "،"جبرا إبراهيم جبرا "،"غسان كنفاني"،"يوسف إدريس "،"عبد الرحمان الشرقاوي "،"صنع اللّه إبراهيم "،"جمال الغيطاني"

3 – مرحلة التجريب والتجديد :

منذ السبعينيات خاصة بعد هزيمة 1967وما ترتب عنها من صدمة مروعة للوعي العربي ،حيث خطت الرواية مسارًا مختلفا للواقعية سمته التجريب فقد اِتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة ،إذ تحولت بوصلة الرواية من المجتمع إلى الاتجاه نحو الذات وتراجع صوت الأيديولوجية والتاريخ في النص الروائي كما صدح صوت الذات والوعي بدورها،فالروائي صار واعيًا بالبناء الجمالي للشكل الروائي أكثر من اِهتمامه بجانب المضمون "...إذ تميزت هذه المرحلة بتجديد الواقعية وتطعيمها بأشكال ووسائل تعبيرية أخرى ،وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك (العجائبي و الأسطورة والمحكيات الموروثة) وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق ،إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية (...)ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر..."[16].

عرفت هذه المرحلة أسماء كثيرة يصعب حصرها حيث يمكن ذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر " إدوارد الخراط "الطيب صالح " "إميل حبيبي" ،"صنع اللّه إبراهيم" ،"حيدر حيدر"،"عبد اللّه العروي" "سليم بركات" "الطاهر وطار "،ففي أعمالهم تجلت الرؤية الروائية الّتي تحمل اِتجاهات معاصرة وحداثية مختلفة من أهم سماتها أنّ الخطاب الروائي تجاوز المفاهيم التقليدية حول الرواية في عصورها الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الجديدة ،وتداخلت أساليبها مع صور العالم الخيالي والصوفي والواقعي والتاريخي مما جعلها في حبكتها أو شخوصها أكثر تعقيدًا وأعمق تركيبا،فوصلت الرواية بذلك إلى دنيا النص المفتوح الّذي يفضي إلى قراءات متعددة لا تصل إلى تفسير نهائي للخطاب الروائي.

[16]- محمد برادة :أ سئلة الرواية (أسئلةالنقد)،(مرجع سابق)،ص24.

من خصائص الرواية العربية المعاصرة :

عرّف "السعيد الورقي " الرواية المعاصرة في قوله: "هي تلك الرواية الّتي تأثرت بفلسفات وأفكار وأيديولوجيات العالم المعاصر "[17].

فالرواية المعاصرة لم تعد تقتنع ببعد الواقعية في الفن، وإنما نظرت إلى الفن على أنّه أسطورة الفنان المعاصر الّتي تحمل من الإيحاءات المعقدة بقدر ما في حياة الإنسان المعاصر من التعقيد والتشابك ،حيث فضلت الرواية المعاصرة البحث عن سر الحقائق بدلا من السعي وراء الحقائق الخارجية .

إذ تطورت الرواية العربية خلال القرن العشرين تطورا ملحوظا وإستقطبت إهتمام القراء و النقاد على إختلاف مشاربهم و لم تزدد مكانتها إلاّ ترسخا،ولاسيّما في النصف الثاني من أواخر القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين ،كما تنوعت أساليب وتقنيات كتابتها وإختلفت أشكالها وتعددت أنواعها وتياراتها وصيغ تقديمها .

ما كان للرواية العربية أن تحتل هذه المكانة من الاهتمام داخل حقل الإبداع الأدبي والفني في الثقافة العربية المعاصرة لولا الإنجازات الهامة الّتي حققتها على مستويات عدة ،فارتبطت بذلك إرتباطا وثيقا بنبض الإيقاع الداخلي للحياة العربية في أبسط صورها وأعقد تجلياتها ،فكانت الوعاء الحامل لأحاسيس الإنسان العربي وانفعالاته وانشغالاته اليومية و المصيرية في مختلف المجالات ،فأسست ارتباطا عميقا بمعاناة الإنسان ومكابداته وتطلعاته من خلال علاقته بالسلطات المختلفة الّتي قد تكبل طاقاته وتتكالب عليه وتحد من تطلعاته إلى حياة أفضل.

فالرواية العربية عرفت تطورا كبيرا سواءً على مستوى الموضوعات الّتي عالجتها أو الأساليب والتقنيات الّتي وظفتها في التعبير فإنفردت بذلك بجملة من الخصائص والسمات ،حققت جماليتها التعبيرية وطوّرت أساليبها الفنية الّتي ظلت تتطور مع السيرورة والتقنيات الّتي إستخدمتها في تجديد عوالمها ،وهي تسعى إلى مواكبة تطور المجتمع العربي وتحولاته [18].

لذلك إرتأى البحث إيراد بعض خصائص الرواية العربية المعاصرة على سبيل المثال فقط :

---

[17]- السعيد الورقي:اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ،(مرجع سابق)،ص237.

[18]- ينظر سعيد يقطين :قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)،(مرجع سابق)،ص 91_92.

الرواية العربية المعاصرة كجنس أدبي تبدأ بالعنصر الّذي يتمثل أوّلا وقبل كل شيء في الذات الإنسانية الحرّة الّتي تُخلف وراءها شيئا فشيئا "زمن الكليات المغلقة لتدخل إلى زمن الخصوصيات المفتوحة ".[19]

كما أنّها تعترف بالمتبدل والمتغير فهدفها الزّعزعة واللاثبات في بناء المعنى والموضوع ،فهي تؤمن بالتغيّر الدائم لحركة التاريخ المنفتح على المجهول "والّذي لا يلتفت إلى ينابيعه الذهبية المفترضة إلاّ في أزمنة عارضة "[20]،فالكثير من النماذج الروائية العربية استطاعت أن تقدم أمثلة متقدمة وعميقة ،لكن البحث لن يتوقف عند أيًّا من هذه النماذج خاصة وأنّه في عملية رصد عام لبعض الخصائص الّتي اِتسمت بها الرواية العربية المعاصرة ،دون الاتكاء على آلية التفصيل والتمثيل ،فمجمل هذه النماذج جنحت إلى البحث عن مغامرة الشكل الروائي وذلك بتوظيف مفاهيم جديدة مثل تذويت الكتابة والقيم الجديدة للغة و التخييل ،كما يَكثر في متنها الاحتفاء بالمتخيل إضافة إلى تغييرها مفهوم الواقعية ،المتمثل أساسا في تحوير الواقع وتعديله باحترافية كبيرة ،كما أنّها أيضا أسست علاقة قوية بالمرجع والتراث حيث يقول: عبد الملك مرتاض"فالرواية الجديدة أو المعاصرة بوجه عام ،لا تلفي أي غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعا"[21].

فالرواية العربية المعاصرة تتضمن في طياتها ألوان مختلفة من النصوص الغائبة الّتي تندمج في متنها السردي بطريقة فنية وجمالية إذ تعتبر ظاهرة التناص إحدى مميزات النص الأدبي عموما ،إذ أنّها تحيل القارئ دائما إلى نصوص أخرى غائبة يستحضرها ويستكشفها عن طريق فطانته ومراسه ،خاصة وأنّ النص مجموعة من الإشارات والعلامات .

لتبقى الرواية العربية المعاصرة بذلك مادة خصبة للدراسة،تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة الّتي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد فتهب الرواية نفسها له في توافق واِنسجام خاصة إذا ما كان قارئا متميزا،فتغدو بذلك مادة أثيرة في الدراسات الجديدة و ميدانا مرنا لتطبيق النظريات الحديثة ،ذلك أنّ الرواية بمثابة حقل تجارب واسع تظهر فيه أشكال من العبقرية و الإبداع الّذي بلغ درجة كبيرة من

[19]- عبد الملك مرتاض :في نظرية الرواية ،(مرجع سابق)،ص144-145.

[20]- عبد الملك مرتاض : (مرجع سابق)،ص145.

[21]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

التعقيد كالفرد الّذي ينتجها ،فهي لا تفصح عن أسرارها إلا لقارئ متمرّس يهوى المغامرة ولا يخشى التعب.

نشأة الرواية الجزائرية الحديثة :

لم تنفصل الرواية الجزائرية الحديثة في نشأتها عن الرواية في الوطن العربي كله مشرقه ومغربه سواءً في تفاصيل ظهورها الأولى أو انطلاقتها الفعلية الناضجة، و لم تأت هذه النشأة عموما بمعزل عن تأثير الرواية الأوروبية بأشكال مختلفة وهي نشأة تختلف ظروفها بطبيعة الحال من قطر عربي إلى آخر ،دون أن نسهو عن جذورها المشتركة عربيا في التراث العربي القديم كالقصص القرآني والمقامات.[22]...إلخ .

فنشأة الرواية العربية الجزائرية لم تأت من فراغ فهي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتنا العربية كما أنّها ذات صلة تأثرّية ما بهذا الفن في أوروبا في العصر الحديث ،فمن الطبيعي –إذا–أن تنشأ القصة الطويلة ثمّ بعد ذلك الرواية ،وتكاد تجمع كل الدراسات أنّ رواية "ريح الجنوب "للأديب "عبد الحميد بن هدوقة " هي الانطلاقة و البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة باللغة العربية ،كما كان الشأن بالنسبة لرواية "زينب" للأديب "محمد حسين هيكل".

ولكن قبل ذلك ما هو المسار القصصي للأدب الجزائري قبل بداية ابن هدوقة في ريح الجنوب؟.

للإجابة عن هذا السؤال كان لابد من الرجوع إلى القصة بوجه عام وليس تحديدا الرواية فكانت القصة الطويلة طريقا مؤديا إلى الإبداع الروائي ،ولعل المحاولة الأولى في هذا المجال هي ل"محمد بن ابراهيم المدعو الأمير مصطفى" و المسماة"حكاية العشاق في الحب والاشتياق " وقد حققها "أبو قاسم سعد اللّه" ونشرها سنة 1977،وهي من القصص"الّتي تحمل ظلالا شعبية بجوّها ولغتها وشيوع الدارجة فيها"[23].

[22]- عمر بن قينية:في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما)،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،1995،ص195

[23]- المرجع نفسه،ص197.

وبعد ذلك ارتقت الرواية إلى المستوى الفني حديثا ،شخصيات وصياغة ولغة ممثلة في رواية "أحمد رضا حوحو" "غادة أم القرى" الّتي رصد فيها معاناة المرأة العربية عامة ،والحجازية خاصة وأهداها للمرأة الجزائرية الّتي كانت لا تبتعد كثيرا عنها وكان ذلك سنة 1947،ثمّ تلتها رواية "الطالب المنكوب" "لعبد المجيد الشافعي" سنة 1951و الّتي تصور حياة طالب بتونس يقع في حب فتاة تونسية ،ولا يمكن عدّ هاتين المحاولتين "إلّا قصتين مطولتين ليس غير(...)لأنّ الرواية أكثر تفصيلا وأوسع نظرة وأشمل في الزمان والمكان"[24].

ومن أمثلة الرواية الّتي سبقت الثورة أو أثناءها رواية "الحريق"سنة 1957بتونس "لنور الدين بوجدرة و"صوت الغرام" سنة 1967ل "محمد منيع" ثمّ"رمانة ""لطاهر وطار "،حيث تتميز "غادة أم القرى ورمانة بمستواهما الفني السليم في هذه الفترة المتقدمة من نشأة الرواية الجزائرية"[25].

ومجمل هذه النصوص تعكس مجتمعة رؤى فكرية وجمالية قاصرة،عن فهم جدلية التطور الاجتماعي والتناقضات الّتي تتحكم في سيرورة المجتمع لضبابية الفكر الإصلاحي ،وقد حالت هذه النظرة الإصلاحية دون إبداع هؤلاء الروائيين لروايات جيّدة تتوفر فيها الحدود الدنيا الّتي تشكل الشرط الأساسي لكل عمل روائي ،حيث يقول :"واسيني الأعرج "أنّ البعض من هؤلاء الروائيين حاول الاستفادة من أحدث الأساليب الفنية للرواية الغربية "[26].

ودون أن ننقص _طبعا _من القيمة التاريخية لهذه الأعمال حسب ما يشير إليه الناقد والروائي"واسيني الأعرج""فليس من بينها عمل واحد اكتملت له عناصر الوحدة الفنية ،أو ارتسمت فيه الشخصيات و الأحداث رسما دقيقا ناضجا" [27]،غير أنّه يمكن القول أنّ هذه المحاولات على الرغم من قصورها الفكري و الجمالي تبقى جهودا فتحت الطريق المغلق أمام الرواية المكتوبة باللغة العربية ،لتشق طريقها نحو ما هو أفضل سواءً من حيث المضامين أو من حيث الوعي الجمالي لتقنيات الرواية [28]، فتكون بذلك قد مثلت الجهود الأولى في تأسيس جنس الرواية العربية في الجزائر.

---

[24]- محمد مصايف:النثر الجزائري الحديث ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1983،ص117.

[25]- عمر بن قينية :في الأدب الجزائري ،(مرجع سابق)،ص179،

[26]- واسيني الأعرج :إتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1986،ص133.

[27]- المرجع نفسه :ص137.

[28]- المرجع نفسه:الصفحة نفسها .

نشأة الرواية الجزائرية الجديدة:

قبل أن يتعرض البحث للطرح المفهومي للرواية العربية في الجزائر :الجديدة /الحديثة /المعاصرة ،يحاول أن يمهد لذلك بطرح موجز لتاريخية هذه الرواية خاصة في ظلّ غياب نصوص نقدية قوية تؤسس لهذا الطرح بدقة ،وتطرح المسألة بكثير من الوضوح والمنهجية السليمة ،فالبحث لم يعثر على نصوص واضحة تطرح التأسيس التاريخي لهذه الرواية ،وكل ما عثر عليه إشارات موجزة وقليلة تختلف أكثر مما تتفق في تحديد الفترة الحقيقية لنشأة هذه الرواية وربما ذلك راجع إلى الصعوبات الّتي يعاني منها النص النقدي الجزائري،إضافة إلى الظروف الّتي كانت تعيشها الجزائر في فترة ولادة هذه النصوص.

لكن وقبل أن يذكر البحث أهم الصعوبات ،هناك ما يمكن أن يشير إليه وهو ما عرض له سابقا إذ أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية هي رواية حديثة النشأة حيث لا يتجاوز عمرها النصف قرن،ذلك إذا سلّم البحث بالافتراض القائل بأن أول نص روائي جزائري مكتوب بالعربية ويحمل كل المواصفات الفنية المتعارف عليها نقديا هو ريح الجنوب "لعبد الحميد بن هدوقة" الّتي صدرت 1971،وفيما عدا هذه المسلمة لا يعثر على آراء أخرى تبحث في تاريخية الرواية الجزائرية الجديدة وذلك راجع خاصة إلى الصعوبات الّتي تحدد بدقة هذه التاريخية ،إذ يمكن ذكر بعض هذه الصعوبات فيما يلي:

-التداخل الجيلي :والمقصود بالتداخل الجيلي هو اِستمرار الكتابة الروائية بالنسبة لروائي الجيل السبعيني وتداخلها مع الكتابة الروائية للجيل التسعيني،فالرواية الجزائرية حين ننظر إليها بمنظور الأجيال الأدبية نجدها تُقسم فقط لجيلين هما جيل السبعينيات الّذي يعد جيل الرواد والآباء المؤسسين وجيل التسعينيات أو جيل الأدباء الشباب إذ يمكن ملاحظة فروق بين هذين الجيلين في النظر للكتابة الروائية ،على اعتبار أن فترة الثمانينيات هي فترة فراغ رغم النصوص الروائية الكثيرة الّتي صدرت في هذه العشرية،فترة فراغ لأنّها كانت استمرارًا بشكل من الأشكال لفترة السبعينيات على المستوى الفني و الموضوعاتي وقد ظلت نفس الأسماء من جيل الرواد(وطار،بن هدوقة ، عبد الملك مرتاض...) هي الحاضرة وبقوة ،وحتى الأسماء المهمة الّتي بدأت تنشر أعمالها الأولى في عشرية الثمانينات (واسيني

الأعرج،أمين الزاوي ...) لم تأت في تلك الفترة بجديد على مستوى الرؤية الفنية وإن كانت قد استطاعت المضيّ بالشكل الروائي إلى فضاءات أرحب عن طريق التجريب والانفتاح على أكثر التجارب الروائية العربية والغربية.

– **غياب النقد:** إنّ النقد الأدبي في الجزائر ظلّ شبه غائب عن الساحة الأدبية ،ومن ثم فهو عاجز بصفة كبيرة عن مسايرة التطورات الحاصلة في الحقل الروائي الجزائري ،وهو أي النقد الأدبي في حالات حضوره القليلة لا يقوم في واقع الأمر سوى بمهمتين أساسيتين :

-اجترار الآراء النقدية في قالب نظري محض لا يجيد تطبيق مقولاته النظرية على المتن الروائي الجزائري إلاّ نادرا ،وهو حين يفعل ذلك يظلّ تركيزه على أسماء معروفة ومعينة لا تتجاوز أسماء معينة فقط من مثل"الطاهر وطار" ،"واسيني الأعرج "،"رشيد بوجدرة"،رغم وجود العديد من التجارب الروائية الأخرى الجديرة بالدراسة .

-التركيز على تجارب روائية فردية دون وضعها في السياق العام لتطور الرواية الجزائرية بشكل عام.[29]

حول الرواية الجزائرية الجديدة :

إنّ المتتبع لمعظم النصوص الأدبية الّتي أنتجها جنس الرواية العربية في الجزائر في العقود الأخيرة خاصة في السبعينيات ، الثمانينيات و التسعينيات وما بعدها ،يرى أنّ الرواية الجزائرية قد تجاوزت شكلها التقليدي المعروف وذلك من خلال التغيير الّذي مسّ مضامينها وأشكالها وخصائصها الفنية وبهذا اِستطاعت الرواية الجديدة أن تخترق شرنقة الرواية التقليدية لتخرج بذلك إلى فضاء التجديد والتغيير،فظهر على الساحة الأدبية الجزائرية نوع من الكتابات الجديدة الّتي أصبحت تضاهي في رأي الباحثة "بنية سليمة " بعض الكتابات الروائية في الغرب "ومنها الرواية الفرنسية الجديدة بالخصوص مع اِحتفاظها ببعض الخصائص الراجعة للاختلاف الحضاري والفكري بيننا وبين الغرب" [30]،فانتقل

29- ينظر عمار بن طوبال :الرواية الجزائرية محاولة تحديد منهجي (مقال)،في كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية (قراءات مغربية)،رابطة أهل القلم ،سطيف ،ط1،2008،ص33.

[30]- بنية سليمة :في إشكالية الرواية الجزائرية الجديدة (مقال)،في أعمال ملتقى أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية،رابطة أهل القلم مديرية الثقافة بولاية سطيف ،2008،ص190.

بذلك المتن السردي الروائي الجزائري من الكلاسيكية التقليدية المحافظة إلى حداثة معاصرة متمردة ومتجددة فأثارت بذلك آراء وجدل العديد من القراء والكتاب والنقاد والمنظرين وأضحت مادة ثرية للدرس والنقد طبعا كلاًّ حسب رأيه إما مؤيدا أو معارضا أو طرفا وسطا ملاحظا لا يقدم ولا يؤخر.

ولقد حاول كُتّاب الرواية الجزائرية الجديدة أن يعبّروا ا عن الواقع وعن ذواتهم المتماهية في الألم والحزن والضياع وربما الأمل ،فكان أن اِختلفت كتاباتهم عن الرواية التقليدية اِختلافا واضحا بحيث عملوا على إدخال الروح النقدية وكذا كثيرا من الذاتية الّتي يعبرون من خلالها عن (النحن أو الجماعة) ،وليس معنى هذا أن الرواية التقليدية اِفتقرت إلى الروح النقدية أو الذاتية ،بل الجديد مع هذه الكتابات هو طريقة المعالجة الموضوعاتية الّتي اِتسمت بالصراحة الفاضحة في أغلب الأحيان ،في حين أن الرواية التقليدية كانت محتشمة نوعا ما في الطرح الموضوعاتي وعدم تجاوز بعض الطابوهات .

فظهرت على الساحة الأدبية في الجزائر روايات تعددت حولها الاِصطلاحات والتسميات واختلف النقاد والروائيون في تسميتها ،حيث يمكن ذكر بعض هذه التسميات والمصطلحات :
الرواية الجديدة [31]والرواية التشخيص والرواية العضوية والرواية المناضلة والرواية الاستعجالية،إذ تعددت التسميات والمصطلحات على هذا النوع النثري الجديد.

مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة:

في ماهية المصطلح:

تُطرح العديد من المصطلحات من مثل الجديد،الحديث ،المعاصر ،للاقتران بالرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية الّتي ظهرت في أواخر التسعينيات ،إذ وسط هذا الكم الاصطلاحي الكثير قرّر أن يختار البحث مصطلح الجديد دون التفصيل في الإشكالية بين الاختيار على أساس المعيار الزمني أو الفني للحكم على النص الروائي الجزائري ،إذ تم اختيار الجديد لما تحمله هذه الروايات من جدة في طريقة الكتابة أي خصائص شكلية مغايرة وكذا مواضيع جديدة ،ككسر الطابوهات والكتابة عنها بكل

[31]- عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،(مرجع سابق)،ص11.

جرأة ،كما يمكن القول أيضا أن الجنس الروائي والمكتوب منه بالعربية خاصة،جنس حديث النشأة في بلادنا "فالرواية الجزائرية العربية عامة لازالت حديثة العهد بالنظر إلى تجربة الأمم الأخرى في هذا المجال إذ هي في مرحلة النمو والتطور" [32]، فبعض الكتابات الّتي ظهرت خلال السبعينيات وما بعدها هي كتابات تدخل ضمن الرواية العربية الحديثة أو الجديدة ،ومصطلح الجدة هنا يتداخل مع مصطلح الحداثة والمعاصرة ،وهناك من النقاد من لا يعني بالرواية الجديدة تجربة الجيل الجديد فحسب ،بل إنّما تشمل كل الأعمال الروائية الجزائرية المنتجة حديثا سواءً من الجيل الجديد أو من الجيل الّذي سبقهم أمثال "الطاهر وطار" و"رشيد بوجدرة "و"واسيني الأعرج" و"أمين الزاوي "و"إبراهيم سعدي "وغيرهم [33].

فرغم تبرير البحث لاختياره مصطلح الجديد،يجد التداخل قائم مع مصطلح الحديث والمعاصر في العديد من الكتابات النقدية ،فالكثير من النقاد يعتبر الحديث جديدا والحديث يشمل الجديد والمعاصر إذ أنّ معظم النقاد الجزائريين وأيضا المغاربة والمشارقة على حد سواء قد اصطلحوا على هذه الكتابات مفهوم الرواية الحديثة دلالة على الرواية الجديدة ،ولكّن هذا يبقى بتفاوت واختلاف في المفاهيم والرؤى لأنّه في المقابل هناك من يطلق مصطلح الرواية الجديدة على هذا النوع من الكتابات بمعنى الرواية الجديدة الّتي ظهرت في فرنسا ،ونجد هذا عند كل من "عبد الملك مرتاض "في كتابه "في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد"وكذا في دراسة "لرشيد قربيع "بعنوان "الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي" ،كما كان في الجهة المقابلة من أطلق على هذه الكتابات مصطلح الحديثة ونجد هذا عند كل من "عبد اللّه ركيبي "في كتابه "النثر الجزائري الحديث"و"فاسي مصطفى" في كتابه "دراسات في الرواية الجزائرية " و"واسيني الأعرج" في كتابه "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"،هذا بالإضافة إلى عناوين عربية أخرى يمكن ذكر بعضها :"مفاهيم النقد الروائي بالمغرب " لأوزريل فاطمة الزهراء و"الرواية العربية والحداثة "لمحمد البارودي "... إلخ.

[32]- مزليني منير :الرواية الجزائرية الجديدة وبيت العنكبوت ،جريدة الأحرار الثقافي ،الجزائر ،ع8،ديسمبر ،2005،ص11.
[33]- المرجع نفسه:الصفحة نفسها.

ولتفادي اللبس والتداخل بين مصطلحي الجدة والحداثة يمكن القول كما قال "رشيد قربيع":"إن الرواية الجزائرية الجديدة ،هي فرع من عمارة الرواية الحديثة ،وهي حركة حاولت التميّز عن سواها السائد والتفرد بطرائق سردية فعارضت وخالفت القاعدة"[34].

لم يعثر البحث على تعريف جامع مانع للرواية الجزائرية الجديدة ،أو حتى تعريف عرض لأهم خصائصها لأن ذلك راجع حسب عديد النقاد إلى أن المتن الروائي الجديد لم يَتقبل في الساحة الأدبية (الصراع بين الجديد والقديم) إذ رأى فيها معظم النقاد كسر عمود الرواية التقليدية بتجاوزها لبعض الخطوط الّتي كانت يمكن ألّا تتجاوزها كما أن الساحة النقدية لم تؤسس لها درسا قويا واضح الملامح فما نعثر عليه مجرد نزرات قليلة في مقالات تحمل انتقادات غالبا غير مؤسسة على أسس علمية.

فبالرغم من غياب الاحتواء الذي يمكن أن يقدم للنص الروائي الجديد حتى يشب ويترعرع ويشتد ساقه يمكن القول أن معظم هذه الروايات حاولت احتواء الواقع بكل متناقضاته وحيثياته ،إذ كتبت عن الإنسان في كلّ حالاته وكتبت عن الواقع والراهن والسياسة والتطرف الديني والتاريخ والمجتمع والجنس والذات ؛هي كتابات لا تعترف بالحدود والطابوهات والممنوع تتكلم عن الدين الّذي يسبب السياسة والسياسة الّتي تحد من سلطة الدين والسلطة الّتي تمارس التعنيف وتتكلم عن الجنس...إلخ.

من كلّ هذا كانت هذه الضبابية الّتي خيّمت على مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة ،وربما كانت جدة التجربة وحداثتها السبب في كلّ هذا ،أضف إلى ذلك "أن الحركة السردية التسعينية لم ترافقها أي حركة نقدية جديرة بهذا الاسم (...) ويشكل الفراغ في هذا المجال عائقا كبيرا للحركة الأدبية عامة في الجزائر وهو الأمر الّذي حدا ببعض الروائيين والقصاصين إلى أن يجمعوا بين النقد والإبداع في محاولة لسد الفراغ"[35].

كما نجد معظم كتاب الرواية الجزائرية الجديدة متفردين في أعمالهم الروائية ،وقد نجد هذا التفرد حتى في أعمال الكاتب الواحد وليس من السهل أن نعطي الريادة إلى كاتب أو روائي معين،لأن هذا

[34]- رشيد قربيع:الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي ،بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب المقارن ،جامعة قسنطينة الجزائر ،إشراف عز الدين بويش،سنة 2002،ص40.

[35]- إبراهيم سعدي :تسعينات الجزائر كنص سردي ،الملتقى الدولي السابع (عبد الحميد بن هدوقة) ،دارهومة ،الجزائر ط6،2003،ص23.

النوع من الكتابات لازال حديث التجربة في الجزائر والعالم العربي بصفة عامة ،إذ يؤكد "إبراهيم سعدي" أن الرواية الجزائرية الجديدة لم تظهر كرد فعل على الكلاسيكية [36]،كما هو الشأن في الفضاء الغربي ،بل هي نتيجة التأثر بالرواية الفرنسية والأمريكية ويعتبر "رشيد بوجدرة "أول من كتب بالعربية في الجزائر وكانت روايته "التفكيك" سنة 1985أول رواية له بالعربية ثم "جيلالي خلاص" الّذي يعد أبرز كاتب في الرواية الجديدة بعمله "رائحة الكلب" 1985إضافة إلى "محمد ساري" في" السعير" 1986 وعلى "جبال الظهرة "،كما يمكن ذكر ضمن قائمة رواد الرواية الجزائرية الجديدة أسماء أخرى مثل "الطاهر وطار" في" اللاز" 1974 و"عرس بغل"1978 و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " 1999و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"2005 و"إبراهيم سعدي "في "البحث عن آمال الغبريني" 2004 و"واسيني الأعرج" "في الليلة السابعة بعد الألف " 1993و"سيدة المقام1995و"ذاكرة الماء1997 و"كتاب الأمير" 2004 و"أحلام مستغانمي "في "ذاكرة الجسد "و"فوضى الحواس" و"عابر سرير".

فمع التنوع والثراء في الإنتاج الروائي العربي الجزائري منذ الخمسينيات وإلى يومنا هذا ،يمكن أن يطمئن البحث إلى نتيجة يمكن إيرادها في رأي يمكن أن يُوجّه للخروج من هذه الإشكالية ،إذ أنّه مما قد لا يقع فيه كبير اِختلاف هو أن النصوص الروائية لجيل التسعينيات تندرج ضمن الرواية الجزائرية الجديدة هذا الجيل الّذي سميّ أيضا جيل الأدباء الشباب والّذي دخل مجال النشر أواخر عشرية التسعينيات، ويمكن تحديد ولادة هذا الجيل بسنة 1998 وهي السنة الّتي شهدت صدور روايتين لاثنين من أبرز ممثلي هذا الجيل هما "بشير مفتي" و"حميد عبد القادر" وأما الروايتين فهما "المراسيم والجنائز"لبشير مفتي" و "الانزلاق"لحميد عبد القادر .

فمن الناحية التاريخية-إذا-يمكن القول إنّ ولادة جيل الأدباء الشباب كانت سنة 1998 حيث توالت بعدها عملية النشر في مجال الرواية للكثير من الأدباء الّذين ينشرون أعمالهم الأولى والّتي في معظمها تتميز ببعض الخصائص المشتركة.

خصائص الرواية الجزائرية الجديدة:

[36] - ينظر: المرجع نفسه:الصفحة نفسها.

يحاول البحث رصد بعض الخصائص المشتركة لمتن الرواية الجزائرية الجديدة في قراءة استطلاعية لإبراز الإيقاع العام للكتاب الّذين حملوا لواء الإبداع في مجال الرواية الجديدة ،دون التوقف أمام نماذج بعينها يبقى فقط أن يؤكد البحث أن هذه الخصائص لا تعني أن الكتابة الروائية الجزائرية الجديدة كتابة متشابهة بل تعني أن أننا أمام ملامح عامة لجيل واحد ،وخلف هذه الخصائص المشتركة أمور كثيرة مما ينتمي إلى الخصوصية الفردية وإلى المختلف الّذي لا يلغي المؤتلف.

نمطية العنونة:

أوّل ما يلفت النظر في أغلب النصوص الروائية الجزائرية الجديدة ،شيء من نمطية العنونة عبر الاعتماد المتكرر على تركيب الإضافة في تسمية الرواية مثل "رأس المحنة"،"كواليس القداسة"،"بخور السراب"...إلخ.

فهذه الطريقة في العنونة والتسمية طريقة شائعة في الأدب العربي منذ عصور،إذ أنّ نمطية التركيب في العنوان تستوقف القارئ المتمعن ليخرج بفرضية تسلل التنميط إلى التجريب رغم دعوى الاختلاف و التمايز،ويبدو أنّ كل حقبة أو مرحلة لها أنماطها،كما أنّ لكل كاتب أسلوبه الخاص في إنتاج نصوصه وكأن التنميط منطق قهرّي يجر الكاتب ويوقعه في التكرار رغم ما يبديه من وعي بالاختلاف مع نفسه ومع الآخرين.

قصر النفس السردي:

تميل الرواية الجزائرية الجديدة إلى تقصير الشريط اللغوي و تغييب طول النفس،ويبدو ذلك في الميل إلى الرواية القصيرة،وربما السبب في ذلك راجع إلى تغيرات العصر والميل إلى السرعة في إنتاج أعمال قابلة للقراءة كما قد يعود لأسباب ذاتية عند الكتاب أنفسهم خاصة من ناحية منطق بناء العمل وتشكيله من الداخل؛مما ينعكس على طول الشريط السردي،كما قد يعود ذلك أيضا إلى المسحة الغنائية الّتي تسم معظم هذه الأعمال الروائية،فهذه المسحة بطبيعتها أميل إلى القصر غير قابلة للطول ،إذ تكفي الأشكال القصيرة للتعبير عنها دون أن يكون طول النفس أمرا لازما .

هيمنة الخطاب الداخلي:

يغلب على متن الرواية الجزائرية الجديدة السارد المتكلم الّذي يروي بضمير المتكلم عن نفسه وعن العالم المحيط به فيغدو خطابا داخليا ينفتح على صور من الكتابة الذاتية ،وفي هذا المناخ من هيمنة المتكلم نجد النص الروائي يتكوّن غالبا من استرجاعات عبر ذاكرة
المتكلم،هذيانات،تشظيات،إنطباعات،مناجيات ومنولوجات طويلة... ،أو حتى يمكن أن نجد التقاطع مع السيرة الذاتية وآلية الاعتراف مع تضاؤل تقنية الوصف أو الصور الخارجية المحايدة ،فالذات هي الآمر الناهي وكل شيء يمرّ في مصفاها .

شعرية السرد:

يمكن أن تعد شعرية السرد مظهرا لاحقا للخطاب الذاتي ومنسجما مع ضمير المتكلم ،فعندما تستخدم الرواية هذا الصوت فإنها تترشح للاقتراب من ذاتية الشعر العاطفي ،ولكن هذا ليس شرطا أو أمرا دائما لازما ،فليس بالضرورة أن يكون السارد المتكلم مرتبطا بالشعر .

تعدد اللغات والتهجين و الأجناس المتخللة :

اعتمادا على أفكار "باختين"حول الرواية اتضحت إمكانات توسع الرواية لتشمل عديد الأصوات والتهجين بمعنى مزج لغتين إجتماعيتين داخل ملفوظ واحد،والتقاء وعيين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ ويلزم أنّ يكون التهجين قصديا [37].

كما أطلق "باختين "تسمية(الجنس المتخلل) على الجنس الأدبي المضاف إلى الرواية،ورغم أهمية مبدأ التهجين وتعدد اللغات بالنسبة للجنس الروائي كله،حيث يبدو أنّه من الخصائص الّتي تحللت وتفككت مع الرواية الجزائرية الجديدة الّتي لم تعد تعتن بتمثيل اللغة للمرجع الاجتماعي أو الأيدلوجي،وإنّما مالت إلى الكتابة بلغة أقرب للوحدة و الاتساق لما يقترب من لغة الشعر أي بوصفها لغة الكاتب وليست لغة ممثلة للشخصية بما تعنيه من انتماءات و محمولات.

فمعظم كتاب الرواية الجديدة في الجزائر لم يعودوا يلتفتون لإشتراطات تعدد اللغات و التهجين،و إنّما يكتبون بلغة تنأى عن التعدد اللهجي و الاجتماعي و الطبقي،فلا تكاد اللغة تُبين عن الشخصية أسلوبيا أو تركيبيا وفي سبيل التعويض عن آثار هذا التحول اللغوي من التنوع إلى الوحدة تلجأ

[37] -مخائيل باختين:الخطاب الروائي تر:محمد برادة،دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع،مصر،دت،ص76.

الرواية الجزائرية الجديدة إلى أنماط أسلوبية وتعبيرية أقرب إلى الأنماط المستخدمة في تنويع لغة الشعر لا السرد أي اللعب على التركيب وأنماط الجمل وأشكال التصوير على المستوى الصياغي دون أن تعكس هذه الصياغات أيّة دلالات على مستوى تعدد الأصوات واللغات من ناحية الإنتماء الإجتماعي أو الثقافي أو السياسي إلاّ ما جاء عفو الخاطر غير مقصود.

أما الأجناس المتخللة فقد زاد الإهتمام بها خاصة تداخل الشعر مع الرواية بصور متعددة، إضافة إلى الشعر هناك أجناس أخرى متعددة أدبية وغير أدبية لجأت إليها الرواية الجزائرية الجديدة وحاولت أن تستخدمها لتغدو جزءا من النسيج السردي.

الميتا سرد:

تكسر الرواية الجزائرية الجديدة مظاهر التمثيل السردي ،إذ نجدها تتراءى في ذاتها أو تقيم حوارا بين الكاتب و رواياته ،وقد يرد اسم الكاتب داخل النسيج السردي بما يكسر مبدأ التمثيل ويزيل الفاصل بين الكاتب والعالم السردي الذي يصوره أو يكتبه.

الحبكة:

بعد أن كانت أهم عنصر في الرواية التقليدية باعتبارها "روح الرواية لأنّها تقوم على حوادث مترابطة وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ غايتها "[38].

لكنّ الحبكة أخذت منحى آخر مع الرواية الجزائرية الجديدة ،فلقد تشظت و تعددت لتصبح مجموعة من الحكايات داخل الحكاية الكبرى أو الأساسية الّتي تدور حولها الرواية فحين نقرأ الرواية الجزائرية الجديدة نجد"أنّ أحداثها لا تُكوّن حبكة واحدة بل تتشذرم إلى الكثير من الأحداث"[39].

الزمن:

يعتبر الزمن من بين أهم العناصر المكونة للخطاب السردي الروائي"فالأحداث تسير في زمن،الشخصيات تتحرك في زمن،الفعل يقع في زمن،الحرف يُكتب ويُقرأ في زمن ولا نص دون زمن"[40] فلا مفر من الزمن،فهو حاضر في وعينا ولا وعينا، فاعل في الذات والتاريخ والوجود خاصة

[38] -محبة حاج معتوق:أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية ،دار الفكر اللبناني ،لبنان ،ط1،1994،ص31.

[39] -أمينة رشيد:تشظي الزمن في الرواية الحديثة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، 1998،ص 78.

[40] -صبحي الطحان:بنية النص الكبرى،مجلة عالم الفكر،ج23،الكويت،1994،ص445.

إذا كان وجودا مأساويا؛أما إذا عدنا إلى روائيينا الجزائريين فإننا نجد"أنّ فصول هذه المأساة في الوجود الجزائري قد بدأت مع انقلاب 19 جوان 1965 ،وبعد ثلاث سنوات فقط من الاستقلال ،الحلم الّذي كان يُلوّح بعالم من السعادة والورود،وليس بكومة من الأشلاء ووديان من دم الإخوة الّذين كانوا بالأمس ثوارا وأبطالا" [41]وبهذا كانت السيرورة الزمنية السريعة والبطيئة،المتوقفة والمتحركة،التفاؤلية والمأساوية سببا في تحريك دواخل الكتاب الجزائريين"باعتبار أنّ الروائي كان ولا يزال هو المرآة الّتي انعكست عليها تلك الإحساسات،فكان جلّ الروائيين مراقبين لما يتم على أرض الواقع(...)وغربلته عبر آليات العالم الداخلي لسيرورتهم المرتبطة بالانطباعات والانفعالات و الأفكار الّتي لا يمكن أنّ تصنف إلاّ ضمن وحدات زمنية" [42]فالزمن عند كتاب الرواية الجزائرية الجديدة،أخذ منحا مغايرا فعمل هؤلاء على تدمير هذه النمطية السردية الزمنية وذلك عن طريق"تدمير البنية الزمنية إما بالتمطيط والتطويل وإما بالتمزيق والتبديد،وإما بالتقديم والتأخير" [43] ،فكلها تقنيات اعتمدها تقريبا معظم كتاب الرواية الجديدة في الجزائر،حيث يصطدم القارئ بزئبقية الزمن الّذي تجري فيه الأحداث فلا يستطيع القبض على زمنها الحقيقي الّذي تجري فيه،وهذا ما جعل عملية نسجها تحتاج إلى تركيز أكبر وإلى نوع خاص من القراء،لأن القارئ في هذه الروايات عليه أن يتدخل بالتحليل والتركيب وربما التأويل حتى يستطيع القبض على زمنية الأحداث الّتي تُروى فيها هذه الروايات،فالنص الروائي الجزائري الجديد قد امتدت أطرافه بين أركان الزمن الثلاثة:الماضي،الحاضر،المستقبل مع التأكيد على أن ذلك الامتداد كان يخضع في الغالب الأعم للمعيار النفسي الداخلي للشخصية الّتي كانت حاملة للزمن الماضي و معايشته للزمن الشعبي المضاد للزمن السياسي في آن واحد"...وكأن النص يتعمد الهروب من الواقع الآني(...)ليؤكد رفضه لذلك التجانس المقترح من طرف الزمن السياسي"[44].

الشخصية:

[41] -محبة حاج معتوق:أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، (مرجع سابق) ،ص94 .

[42] -بشير بويجرة:بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص) ،دار الغرب للنشر و التوزيع،الجزائر ،ط1،2001،ص71،

[43]- المرجع نفسه ،ص 109.

[44] -المرجع نفسه :ص86.

اِحتلت الشخصية في الرواية التقليدية مكانة بارزة ومهمة إذ احتفى بها الروائي اِحتفاءً عظيما وصوّرها في إبداعه مركزا على كلّ الأوصاف المادية والمعنوية الّتي تحوزها " إذ نجد الكثير من الروائيين يركزون عبقريتهم وذكاءهم على رسم الملامح الشخصية [45]"،لكنّ بمجيء كتاب الرواية الجزائرية الجديدة نجد أنّ الشخصية قد فقدت قداستها الإنسانية وأصبحت" كائنا بلا حدود غير قابل للتعريف وغير مرئي(...) ولا يكون في الأغلب سوى انعكاس للمؤلف ذاته"[46] إذ عمل بعض الكتاب الجزائريين على تدمير الشخصية وذلك "بإيذائها قصدا ومضايقتها والحد من غلوائها والتشكيك في وجودها والتضئيل من أهميتها عمدًا"[47]،فكتاب الرواية الجزائرية الجديدة حاولوا تشيئة شخصياتهم في معظم الأحيان بطريقتهم الخاصة المستمدة من مصادر مختلفة كالرواية الفرنسية مثلا أو النابعة من ذواتهم ومعتقداتهم أحيانا أخرى وربما كان مرد ذلك إلى الضياع والتهميش الّذي يعيشه الفرد الجزائري ،وخاصة المثقف "إذ أن عجز النخبة الجزائرية تجلى أساسا في غياب هذا الدور أو إهماله"[48]،فضاعت بذلك الشخصية عبر حرفية أعمالهم السردية فأضحت رموز وملامح وأفكار فقط.

الفضاء:

إن الفضاء أو الحيز على حد تعبير "عبد الملك مرتاض"لدى كتاب الرواية التقليدية "غير صحيح ولا واقعي ولا شرعي لأنّه يدعي الواقعية أو الأمانة الجغرافية دون أن يستطيع تحديد كينونتها فهو لا واقعي جغرافي ولا هو خيالي ولكّنه مزيج منها جميعا إذ أن خيال الروائي التقليدي غير قادر على ابتداع عالم الحيّز فيتكئ على العالم الجغرافي(...)يقتات منه فتات المكانية "[49].

من هنا جاء كتاب الرواية الجزائرية الجديدة ليرفضوا بعض هذه التقاليد الروائية فساروا معها،وحوّروا بعضا من تقنياتها أحيانا ثائرين عليها"ولعل الجديد في كلّ ذلك أن الروائيين الجدد

[45] -عبد الملك مرتاض :في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،ص86.

[46] -المرجع نفسه:الصفحة نفسها .

[47]- بير شارتيه :مدخل إلى نظريات الرواية :تر عبد الكبير الشرقاوي، ،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1،2001،ص204.

[48]- محمد شوقي الزين :إزاحات فكرية مقاربات في الفكر والحداثة والمثقف، منشورات الإختلاف ،الجزائر ط1،2005،ص78.

[49]- ينظر عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،ص153.

صاروا يزعجون الحيّز كما يزعجون اللغة ويعذبونها ،كما أنهم يسيئون إليه (...) فتراهم يقطعونه كما يقطعون الزمن"[50] .

الوصف:

لقد اِهتم كتاب الرواية الجزائرية الجديدة بعنصر الوصف وحاولوا من خلاله أن ينقلوا لنا الواقع بكلّ متناقضاته فاتخذوا من الحروف حدودا لرسم المناظر الطبيعية و الأشياء والمفاهيم ومن المشاعر والعواطف ألوانا يصبغونها بها كما اِنقسموا في نقلهم لهذه الصورة الوصفية بين رسام بارع ورسام مبتدئ وآخر لا يفهم غير خربشات ريشة لا تفقه في عالم الرسم شيئا.

القارئ:

إنّ الشيء المتعارف عليه دائما هو أن معظم الكتابات الجديدة سواءً في النثر أو في الشعر ،دائما تكون مرفوضة في بدايات ظهورها ،والرواية الجزائرية الجديدة ومنذ ظهورها وإلى يومنا هذا هي على محك آراء و نظريات النقاد والقراء معا ،فالرواية الجزائرية الجديدة في ميزان النقاد تتراوح بين الرفض والقبول وتتعدى هذه الازدواجية إلى الصمت ،فالعلاقة الّتي ربطت القارئ العربي ومنه الجزائري بالخصوص بنص الرواية التقليدية هي خلاف العلاقة الّتي ربطته بالكتابات و النصوص الروائية الجديدة"إنّ العلاقة بين الكاتب والقارئ في الكتابات التقليدية علاقة بسيطة تتشكل من طرفين اثنين أحدهما الكاتب والقارئ الّذي يتلقى النص الروائي جاهزا كاملا محبوكا ،مصنّعا مرتبا ،بحيث ليس عليه هو إلاّ أن يقرأ ويتمتع بما يقرأ فدوره إذن استهلاكيا محضا" [51]، بينما إذا عدنا إلى العلاقة الّتي تربط الكاتب بالقارئ في الرواية الجزائرية الجديدة "فإنّ دور القارئ يغتدي مركزيا ذلك بأن النص الّذي يقدم إليه ليس كاملا ولا جاهزا ولا مصنّعا ولكّنه نص غير محبوك وينتظر من قارئه أن يبذل فيه جهدا يكمّل بناءه فدور القارئ في هذا الحال كأنّه بنائي ،لا استهلاكي فإنّه وهو يقرأه ،يتناص مع المؤلف فيحاول مواكبته بإكمال بناء النص المقروء"[52] .

[50]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

[51]-المرجع والصفحة السابقين .

[52]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

إذا_ نستطيع القول أنّ الرواية الجزائرية الجديدة استطاعت أن تحوّر بعض تقنيات الرواية التقليدية ،وكذا أن تأخذ بعض تقنيات الرواية الجديدة وتتجاوز كلّ هذا إلى نوع آخر جديد من الكتابة ،كما تطلب هذا ضرورة إيجاد قارئ لها ،فعهد الجاهزيّة الّتي عودنا عليها الكتاب في الرواية التقليدية قد ولّى ،والسبب في هذا يعود إلى ما تشهده الساحة العالمية من السيطرة المتزايدة لتكنولوجيات الإعلام والاتصال من وسائل سمعية وبصرية،خاصة وأن العالم العربي يتمّيز بالتأثر السريع.

لذلك كان لزاما على كاتب الرواية الجزائرية الجديدة أن يتماشى مع متطلبات عصره ،وأن يكون لسان واقعه فيجدد في قوالبه الفنية الإبداعية ،ويغيّر من بعض تقنياتها ،شريطة أن يكون تغييرا واعيا متزنا لا تغييرا تستثيره أضواء التجديد فيقع في بوتقة الخلط بين الجيّد والرديء،وبالتالي على كاتب الرواية الجزائرية الجديدة السير بحذر فالتجديد مرغوب لأنّه إعادة إنعاش للحياة الأدبية ،لكّن رغم كلّ هذا يبقى للرواية التقليدية طعمها وخصائصها الفنية وتقنياتها الّتي تعتبر عمود الرواية الفنية .

الفصل الأول

إستراتيجية التفكيك والممارسة النقدية .

أولا : السياق المعرفي للتفكيكية .

1–الخلفيات المعرفية والفكرية لنشأة إستراتيجية التفكيك .

2–بين البنيوية والتفكيك .

3–التفكيكية بين المنهج والنظرية .

ثانيا:أهم مقولا ت التفكيك .

1–حول مفهوم التفكيك عند جاك دريدا .

2–جاك دريدا وأهم مؤلفاته .

3–التفكيكية في فرنسا .

4–أهم مقولات التفكيك .

5–النقد الموّجه للتفكيكية .

تمهيد:

تتأطر المعرفة الإنسانية في إطار فترات زمنية معينة ،وكلّ من هذه الفترات تنتج نمطا من الأفكار والنظريات ترتد إلى ظروف وأحكام وحتى معايير تتشكل في إطارها،ولعل النقد الغربي المعاصر كمعرفة تمظهر أكثر ما تمظهر في مناهج ونظريات برزت إلى فضائه لتعالج العملية الإبداعية وفق معايير مختلفة،خاصة في القرن العشرين الّذي شهد ثورة نقدية عنيفة وقوية مرتبطة في الأساس بالرغبة في تفسير ما أنتجته الساحة الأدبية في تلك الفترة ،وكان من البديهي أن تخلّ هذه الثورة بالعديد من المفاهيم والتصورات والأسس والقواعد الّتي أرستها المناهج السياقية السائدة (التاريخي النفسي،الاجتماعي) الّتي كان همها البحث في السياق الخارجي للنص وذلك بالتركيز على الكاتب وبيئته وسيرته وعصره ومصيره والاهتداء والاتكاء على العلوم الإنسانية والتاريخ في دراسة الظاهرة الأدبية وتفسير النص والّتي امتد سلطانها إلى حوالي ستينات القرن العشرين خاصة في ظلّ التّغيرات الّتي عرفتها الساحة الأدبية وتشكُل رؤية جديدة للحركة الإبداعية العالمية،فظهر في الأفق تجاوز للسائد والمألوف سواءً كان ذلك على مستوى الفعالية الإبداعية والكتابة ،أو على مستوى الأنساق،ففرض بذلك ضرورة إيجاد آليات جديدة للقراءة و الممارسة الإجرائية النقدية ،تتماشى والتطور الّذي شهدته النصوص "إن الّذي حدث كان مقترنا بتغيّر الأنساق (...) مما استلزم تغيّرا في آلية النظر النقدي وتقنياته" [1]،مما فتح الباب لتبلوّر نماذج نقدية جديدة ،ولعل أبرزها تمثل في المنهج البنيوي الّذي يرتبط أشد الإرتباط بإستراتيجية التفكيك الّتي لا يمكن الحديث عنها دون التعريج على البنيوية لأن" التفكيك ما هو إلاّ تصحيح للمسار البنيوّي [2] "،حسب اعتقاد عديد النقاد"إذ أن حركة ما بعد البنيوية الّتي ظهرت في منتصف ستينات القرن العشرين أي في عزّ الرواج البنيوي

[1]- بشرى موسى صالح :نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)،المركز الثقافي العربي ،المغرب،،دط،2001،ص17.

[2]- يوسف وغليسي:مناهج النقد المعاصر(مفاهيمها وأسسها ،تاريخها وروادها،وتطبيقاتها العربية)، جسور للنشر والتوزيع الجزائر،،ط1،2007،ص168.

ليست قطيعة في المسار البنيوي ،إنّما هي في أقصى تقدير نقطة اِنعطاف بالمفهوم الرياضي في منحى الدالة البنيوية [3]"،لتكون مرحلة ما بعد البنيوية تعبر عن مراجعة البنيوية لنفسها وتأمل ذاتها في مسار تطورها ،فالمنهج البنيوي قائم في أساسه على رفض أنصاره (رولان بارت ،تزيفيتان تودوروف،جيرار جينت) المقاربات النفسية والاجتماعية الّتي تُشكل أساس الموروث النقدي لأنّ النّصوص لم تعد تقدم جلّ طاقتها في اعتقادهم بالنظر إليها من الخارج بمعنى آخر ؛ما تقدمه هذه الأدوات والمناهج المأخوذة من علوم أخرى لا تنتمي إلى الأدب أصلا أقل بكثير من حجم هذه النصوص الّتي أضحت بحاجة إلى مناهج في مستواها قادرة على استنفاذ طاقتها الإبداعية وفي أحيان كثيرة تفجيرها.

هكذا_إذا _قام نقد جديد يتماشى مع النصوص الأدبية الجديدة ،نقد يقوم بالتعامل مع النص لا من الخارج بل بالتعامل معه من الداخل حسب المنهج البنيوي ف"قد نهضت البنيوية بوصفها منهج بحث على تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد الدرس ،وعمقت أفكار القطيعة مع المؤثرات الخارجية "[4]،فالتصور الصارم في تفسير النص وغلق كلّ مساحة حرّة للقراءة ،هو الّذي أجلّ في ضعف البنيوية والتطلع مجددًا إلى فضاء أكثر تحررا،فظهرت اِتجاهات ما بعد البنيوية كالسيميولوجيا والتفكيك والتأويل ،إضافة إلى اِتجاهات التلقي والاستقبال.

لكّن البحث سيكتفي بالتعرض لأهم اِتجاه نقدي من هذه الاِتجاهات وهو الاِتجاه التفكيكي هذا الأخير الّذي سيكون المرشد والدليل طيلة البحث ،لذلك عدت مساءلة خلفياته الفكرية والمعرفية ومقاربة فضائه الّذي نشأ فيه أمرا ضروريا ،يساهم في توضيح مفاهيمه وخلق فضاء محدد للبحث يبتعد عن السطحية ويجنح للمساءلة والمحاورة ،من خلال النبش في خلفيات النشأة لتكون الانطلاقة سليمة والوصول بذلك _ربما_إلى قراءة نقدية واعية لهذا الاِتجاه.

---

[3]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

[4]-عبد الله إبراهيم ،سعيد الغا نمي،عواد علي :معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط2،1996،ص18.

أولا:السياق المعرفي للتفكيكية :

1-الخلفيات المعرفية والفكرية لنشأة إستراتيجية التفكيك:

إن المتتبع لمسيرة النقد الغربي المعاصر يجده نقدا مؤسسا على أرضية معرفية وفلسفية واسعة ومعقدة في أغلب الأحايين ولعل أبرز دليل على ذلك هو اتكاء معظم النظريات النقدية الغربية المعاصرة على مفاهيم وتصوّرات فلسفية ،انتقلت إلى فضاء النقد بشكل أو بآخر لذلك عدت مساءلة هذه النظريات بالبحث في خلفياتها أمرا ضروريا ،حيث ارتأى البحث محاورة الإطار الفكري والمعرفي خاصة الفلسفي لإستراتيجي ة التفكيك خاصة إذا ما لاحظ"أنّه ما من نظرية نقدية إلاّ وبنيت على خلفية فلسفية وفكرية "[5].

فقد تعامل الفلاسفة الإغريق الأوائل مع مصطلح التفكيك الّذي اِكتسبت التفكيكية اِسمها منه بعد ذلك ،حيث استعملوها في تحليلهم للمعطيات الرياضية والمنطقية الّتي تكشف الفكر غير المتماسك أو المنطق الذي يتظاهر بالاتساق أو البنية الهندسية غير المحكمة أو المعادلة الّتي تضمر تناقضا كامنا فيها[6]، فالتفكيكية اِنطلقت من التراث الفلسفي الإغريقي بدءا من "أفلاطون "،لا لتكمل مسيرتها على أنقاضه بل لتؤسس نظرتها بزعزعة السائد وتقديم البديل"فهي_إذا_ من هذه الزاوية ليست حيادية ،وإنما هي ثورية تحاول قلب التضاد الكلاسيكي وإزاحة النظام"[7].

فقد حاولت التفكيكية إزاحة النظام الّذي كان ممثلا في مركزية الميتافيزيقا الغربية الّتي مثلت في نظر "دريدا" أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية ،فجاءت التفكيكية قصد زعزعة التّصور الذهني الّذي أرسته الفلسفة الغربية،والقائم على تكريس مبدأ المقابلات الثنائية مثل:
(الكلام/الكتابة)(الحضور/الغياب)(الواقع/الحلم)(الخير /الشّر)إضافة طبعا إلى مركزية هذا الفكر حول العقل[8] ،فجاءت التفكيكية لتتصدى لهذا التمركز وتميط اللثام عن حضوره الدائم .

---

[5]- بسام قطوس:استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)،مؤسسة حمادة ودار الكندي ،الأردن،دط،1998،ص17.
[6]- ينظر فيصل الأحمر :معجم السيميائيات،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1،2010،ص33.
[7]- بير ف زيما : التفكيكية دراسة نقدية ،تعريب أسامة الحاج ،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ،مصر،،1996،ص9
[8]- بسام قطوس:استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)،(مرجع سابق)،ص10.

ففكر "دريدا" الّذي أثمر إستراتيجية التفكيك انبثق عن قراءة نقدية لفكر "أفلاطون "و"كانط"و"هيغل"و"روسو"و"نتشه"و"هوسرل"و"هايدغر".[9]

فالتفكيكية خرجت إلى الخطاب النقدي الغربي المعاصر ،نتيجة التّكون المتنافر للفكر الغربي فهي دعوة لتعريته وإبراز تناقضه وتبيان اشتباكه الهش فبالاتكاء _دائما _ على أسلوب الحفر والنبش يمكن أن ترجع التفكيكية في أصولها الأولى"لنتشه" لاتفاق معظم التفكيكين على ريادته لإستراتيجية التفكيك ،إضافة إلى ذلك كانت مساهمته كبيرة في إبراز الاشتباك الّذي يعتري الفكر الغربي ،فانبرى للبحث في أهم أسباب هذا الاشتباك ،فوجدها ترتد بشكل كبير إلى العدمية ،إذ تبّين له أن العدمية موجودة منذ زمن طويل بل هي تسكن صميم الأخلاق المسيحية ،وهذا عين ما ألمح إليه الناقد التفكيكي "ج هلس ملر" حين قال أن العدمية استوطنت في الميتافيزيقا الغربية منذ زمن طويل ،وأن التفكيك المعاصر الذّي كان "نتشه" أحد رواده ليس جديدا ،فقد تكرر بشكل أو بآخر على مدى قرون منذ السفسطائيين والبلاغين والإغريق بل منذ أفلاطون نفسه[10]، فمن الإيمان بالعدمية بنا "نتشه"أفكاره مستندا على الشك في كلّ ما هو راسخ ثابت ،وهو في ذلك باحث عن الحقيقة الّتي تفتح المجال واسعا أمام احتمالات تحرير الفكر من الحدود الضيقة للمفاهيم القديمة "ومن خلال

النمط النتشوي قدمت التفكيكية معالجات متطرفة الشكوك و الصرامة فيما يخص الوعي الذاتي"[11].

ولعل نقطة الالتقاء الأساسية بين أفكار"نتشه" و "دريدا"،هي فكرة موت المؤلف،الّتي ترتدّ في مصدرها الغربي إلى جذور و خلفيات أيديولوجية تمتد إلى الحضارة الأوربية هذه الفكرة الّتي ترجع إلى موت الإله،فمقولة موت الإله تعني في التصور النتشوي إعطاء الأولوية للإرادة الإنسانية لكي تمارس طقوسها بتفكير سام،وحرية مطلقة بعيدا عن ميتافيزيقا الحضور،وما ذلك سوى

[9]- بير ف زيما :التفكيكية دراسة نقدية ،تعريب أسامة الحاج،(مرجع سابق)،ص11.

[10]- سعد البازعي:اسقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث)،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط1،2004،ص79.

[11]- ينظر سارة كوفمان،روجي لابورت:مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ،تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر ص82.نقلا عن بشير تاوريت ،سامية راجح :التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية و التطبيقية) مكتبة إقرأ،قسنطينة ،الجزائر،ط1،2006،ص18.

دعوة صريحة لإطلاق العنان للذات كي تمارس طقوسها في البحث عن ما هو خفي وغامض وهي دعوة دعا إليها أنصار التفكيك وعلى رأسهم"جاك دريدا".

ومثلما تأثر"دريدا"بأفكار "نتشه"الفلسفية فإنه تأثر أيضا بقراءة"نتشه"لأفكار"هيجل"عن المعرفة التاريخية "إنّ معنى التاريخ،وتاريخ المعنى مرتبطان مع بعضهم البعض(في بحث هيدجر)عن توثيق الحقيقة الذاتية الّتي تملك جذورا قوية في الفكر الغربي ،إن إيمان هيجل بوحدة وجود المنهجية التاريخانية هي النقطة الّتي حددها دريدا باعتبارها مصدرا للأصول والحضور الذاتي ،وقد تعامل هيجل مع التاريخ والوعي باعتبارهما متقاربين باتجاه مرحلة الاستبصار القوّي والفهم التام ودريدا هو الآخر مثل نتشه من قبل حرص على تفكيك هذه المعرفة المثالية والمفاهيم المنهجية الخاصة بها ومن أجل ذلك واجه تحديا قوّيا للتفسير التاريخي"[12].

فدريدا ــإذاــ قد عمل على تفكيك المعرفة والمفاهيم المنهجية عن معنى التاريخ وتاريخ المعنى تفكيكيا ،وهو ما سار عليه "نتشه"من قبل رغم التباين الحاصل في معالجة التاريخ بين دريدا ونتشه.

كما تأثر "دريدا"أيضا ببعض أفكار"هيدغر"خاصة في مسعاه الرامي إلى فكرة إمكانية قيام أسس جديدة للفكر الإنساني الحديث والمعاصر ،هذه الأسس التي تقوم على نقد ورفض الأسس الّتي ترتكز عليها الحضارة الغربية الحديثة ،معتمدة في ذلك أيضا على مبدأ الشك وعدم الوثوق في الكثير من المفاهيم والمبادئ ،هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنها ترفض التسليم بوجود أي معتقد كان أو المسميات الفكرية الّتي تسيطر على إبداعات مفكري عصور أخرى،فالتداخل بين فلسفة "دريدا و"هيدجر" يصل إلى حد التطابق في الكثير من المقولات وإن كانت نظرة كلّ واحد منهما للغة والأدب فلسفية الجذور ،فإن دريدا قد أخذ مصطلح التدمير من فلسفة "هيدغر" وقد وصلت درجة التداخل بين المجالين والتأثير المباشر في استخدام "دريدا"في الطبعة الفرنسية الأولى

[12]- كريستوفر نورس:التفكيكية النظرية والتطبيق :تر رعد عبد الجليل جواد،دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،ط1،1992،ص84.

لكتابه de la grammatologie لكلمة التدمير المحورية في فلسفة "هيدغر "بدلا من كلمة التفكيك الّتي تحوّل إليها دريدا فيما بعد [13]

وبما أن البحث يتكأ-دائما- على أسلوب الحفر والنبش فقد لاحظ أيضا تأثر "دريدا"بالفلسفة الظواهرية ل"هوسرل" في القراءة وإنتاج المعنى ،إذ أن "هوسرل"قد تعرض لنقد الميتافيزيقا الّتي ثارت عليها إستراتيجية التفكيك ،نظرا لتمركز الوعي الإنساني حول هذه المركزية حيث يقول دريدا:"إن فلسفتي استمدت وجودها من أفكار هوسرل وهيدغر وهيجل ،كان من بين الثلاثة هوسرل أكثرهم تأثيرا فيّ، وبخاصة مشروعه لتفكيك الميتافيزيقا الإغريقية ،وهو من تعلمت منه المنهجية وتشكيل الأسئلة بيدا أنني لا أشاركه موقفه العاطفي وتعلقه بفينومينو لوجيا الحضور ،وفي الحقيقة إن منهج هوسرل ساعدني على التشكيك في مقولة الحضور الّتي لعبت دورا أساسيا في جميع الفلسفات"[14].

كما يُرجع بعض النقاد أيضا ، أصول التفكيك إلى مثالية "كانط" الّتي أعطى من خلالها إلى الذات المتعالية دور البحث عن الحقيقة ، ليتضح بذلك التناقض الّذي يمكن الوقوع فيه ،فالتفكيك الّذي بدأ مع "نتشه" ومن بعده "هيدغر" كان في الأساس لأجل تفكيك المفاهيم الّتي أقرتها الفلسفة العقلية المثالية[15] .

فكما سبق وأن أشار البحث، أن التفكيك يشكل وشائج كثيرة مع حقول معرفية كثيرة لذلك أراد أي البحث الحديث أيضا عن تأثر "جاك دريدا"بمصطلحات ومفاهيم التحليل النفسي للعالم "سيجموند فرويد" في مصطلحات من قبيل الفض،الكبت،الحلم ،الهلوسة ،فهي مصطلحات تنحدر من أصول الفرويدية ،إذ أن "دريدا " تعامل معها بشيء من الحيطة والحذر ،بيدا أن التحليل النفسي لا يمكن أن يحظى باهتمام"دريدا" إلا بإعادة تحريكه خاصة وأن التحليل النفسي

[13] عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،منشورات عالم المعرفة ،الكويت،ط1،1998،ص301.

[14] Richard Kearney: modern movements in European philosophy great Britain .man Chester university press1986page14..

[15]- ينظر عبد الغني بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر(مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)،الهيئة المصرية للكتاب ،مصر،دط،2005،ص109.

لا يحتفظ بأي امتياز أو أية سلطة خاصة به،فمجرد ما يملكه هو سلطة وهمية من أجل إكساب شرعيته ،لكن الخطاب المعلن لدريدا يلح في الوقت نفسه على طابع التحليل النفسي الّذي يمكن ملاحظته وغيابه في آن واحد ،وبالرغم من هذا التداخل بين أفكار "دريدا "و"فرويد" فإنه ثمة فرق واضح في مفهومهما للأثر،فالأثر عند دريدا ليس حضورا ولكنّه ظلّ يتصدع ويتحرك ،وليس له مكان على وجه التحديد،هذا المفهوم يختلف جدا عن المفهوم الفرويدي للأثر في ربطه بالذاكرة الوراثية ،إنّه متروع من الخطاطة التقليدية الّتي تجعله يشتق من حضور أصلي فتجعله يحمل صفة تجريبة "الأثر لا يدل فقط على اختفاء الأصل ،إنه يعني هنا (...)أن الأصل لم يختف حتى إنّه لم يتّكون أبدا فالأثر يصبح هكذا أصل الأصل "[16].

فالبحث ــإذاــ أبى إلاّ أن يعرض بعض الآراء الّتي خاضت في الإطار الفكري والمعرفي للتفكيك ليصل بذلك إلى نتيجة مفادها أن النقد الغربي المعاصر مرتبط أشد الارتباط ببيئة فكرية وفلسفية معقدة ومتشابكة إلى حد التناقض والاختلاف ،كما يتضح كذلك أيضا أن هذه البيئة أرساها عقل يتميّز بخصوصيّة مزدوجة فظاهره متناقض،لكن باطنه يضمر اتفاقًا وتضافرًا لا يمكن فصله،ومن ثمة فإن إستراتيجية التفكيك هي ذلك (لا) مفهوم أو النّص الواسع الذّي يستحضر كلّ السياقات بما فيها الفلسفية والدينية ،حيث لا يكاد يختلف عديد الباحثين على أن استراجية التفكيك لا تخلو من الحمولات الفلسفية والدينية لاسيما اليهودية.

2- بين البنيوية والتفكيك:

اِرتأى البحث التوقف عند البنيوية دون غيرها من المناهج والنظريات النقدية ،لأن البنيوية محطة هامة ومرحلة مفصلية في تاريخ النقد الغربي المعاصر ،حتى صار النقد يعرف بنقد بنيوي ونقد ما بعد بنيوي ضمّ التفكيك،كما أن أنصار التفكيك هم بنيويون في الأصل "فممثلوا ما بعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ" [17] وهذا ما أكد عليه زعيم التفكيكية

[16] - بشير تاوريت،سامية راجح:التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)،(مرجع سابق)،ص25.

[17]- رامن سلدن:النظرية الأدبية المعاصرة ،تر جابرعصفور ، دار قباء،القاهرة،مصر ،دط،1998،ص177.

"جاك دريدا" حيث قال :"أن النقد الأدبي بنيوي في كلّ عصر يتعلق بفعل جوهر وبفعل مصير"[18]إذ وصف "دريدا"النقد بالبنيوي في كلّ مراحله وأحواله .

فالتفكيكية هي في الأساس حركة ما بعد ظواهرية وما بعد بنيوية[19]،ليكون التفكيك بذلك قد وُلد من رحم البنيوية نفسها،كنقد لها انصبّ على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة[20]

فكلّ فصل بين البنيوية والتفكيك هو فصل رمزي لا إجرائي،لتكون العلاقة الّتي تربطهما تمثل أحسن تمثيل ما يمتاز به النقد الغربي المعاصر من تماسك واشتباك وتناقض،فظاهره مشتت وظامره متماسك وكل نظرية فيه إلا وتحمل بديلا منهجيا في طياتها ،كما هو الحال مع البنيوية والتفكيك.

كما يرى بعض النقاد أن التفكيك أي حركة ما بعد البنيوية كانت بمثابة تطور لجوانب متضمنة في البنيوية نفسها ،على نحو يمكن معه القول :"إ ن ما بعد البنيوية ليست سوى ثمرة لهذه الجوانب المتضمنة"[21].

فالعلاقة الّتي تربط البنيوية بالتفكيك تتجاوز فكرة الإقصاء أو ثورة سابق على لاحق ،بقدر ما هي تصحيح للمسار وإدراك للنقائص ،فالظروف الّتي هيأت للبنيوية أن تتزعم مختلف النظريات هي ذاتها الّتي عجلت في سقوطها وتراجعها لأن كلّ نظرية يحكمها وسط ثقافي معرض للتغيير،تنتج عنه رؤى مختلفة بداية من النموذج اللغوي الّذي يعد نقطة الارتكاز ومدار الهيمنة كيف لا يكون كذلك وهي الّتي جعلت من النموذج اللغوي ؛أي البنيوية مفهوما متعاليا يُعزى إليه فضل تقنين وعلمنة شروط تحقيق المعنى داخل النص.

---

[18]- جاك دريدا:الكتابة والاختلاف،تر كاظم جهاد ،دار توبقال،المغرب،دط ،1988،ص133.

[19]- مادان ساروب:دليل تمهيدي إلى مابعد البنيوية ومابعد الحداثة :تر خميسي بوغرارة،منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات،قسم اللغات الأجنبية جامعة منتوري قسنطينة،ص49.

[20]-ينظر لخضر العرابي:المدارس النقدية المعاصرة ،دار الغرب للنشر والتوزيع ،الجزائر،دط،2006،ص182.

[21]- محمد شبل الكومي :المذاهب النقدية الحديثة(مدخل فلسفي)،تقديم محمد عناني ،الهيئة المصرية العام للكتاب،مصر،دط،2004،ص313.

كما أن أفكار "جاك دريدا"في مجملها لم تخرج عن الحيّز العام الّذي حدده" فردنيان دي سوسير" رائد البنيوية اللغوية وتلاميذه في شرحهم لمقولاته وآرائه ،فدعاة التفكيك وعلى رأسهم "جاك دريدا"لم يقدموا تصورا خاصا بهم للعلامة كما فعل "سوسير"،إذ أنهم في أقصى الحالات أعادوا قولبة مفاهيمه وتشكيلها في فضاء أوسع نسبيا،والدليل على ذلك أنّهم اشتغلوا على نفس المفاهيم كالدال والمدلول مثلا،إضافة إلى ذلك تبنوا الآراء السوسيرية حول استقلال النص كبنية لغوية وعزلها عن مختلف الوسائط الخارجية ،وأن المعنى يتحقق من خلال حرية العلامة داخل النسق [22].

فدريدا _إذا _أفاد من مقولات الخطاب الألسني خاصة ما توصل إليه "سوسير"-كما سلف الذكر- فسوسير قد توصل إلى نتيجة حاسمة حين بنا المعرفة اللغوية على الاختلاف،فمعرفة الكلمة وما تعنى ليست سمة قارة فيها بل الكلمة تَعني وتَقبل الإدراك لأنها تختلف عما سواها ،وما المعنى إلا نتيجة بناء الكلمات على نحو معين وتحت شرط علاقات تقوم بينها تخضع لقوانين وقواعد ثابتة فمن الوجهة اللغوية لا امتياز لأية كلمة على أخرى وكذلك لا أسبقية للمعنى على تركيب الجملة وإنما هو نتيجة ناجمة عن اكتمال البناء النحوي.

إن الأسبقية أو الامتياز الذّي يضفيه الفكر الغربي على المعنى هو ما يسميه "دريدا"،التمركز المنطقي أي المعنى في حين تبقى اللغة مجرد وسيلة ناقلة له فقط من موقع أصلي إلى محطة أخرى ومن أسبقية المعنى تتحدد أسبقية الوعي وما إلى ذلك من سمات هذا المنطق المركزي ،حيث أضفى الفكر الغربي سمة الأولوية والامتياز على"حضور اللفظة لدى ناطقها،وامتياز الصوت على الكتابة والخط الّذي يقبل الانعزال والبعد عن مصدره (الغياب)،(...) لكنّ دريدا يأتي ليقلب هذه المقولة بالذات فهو يرى أن الأسبقية إن كان لابد منها ،هي أسبقية الكتابة على اللفظ"[23].

وعلينا أن نعني أن الكتابة عند"دريدا"لا تعني الكتابة بمفهومها المألوف الّذي يرى فيها مجرد تصور وتمثيل للأصوات المنطوقة وإنما هي مرادف للاختلاف .

---

[22]- ينظر كرستوفر نوريس:التفكيكية النظرية والتطبيق،تر،رعد عبد الجليل جواد،(مرجع سابق)،ص8.

[23]- سعد البازعي ،ميجان الرويلي:دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من خمسين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا) ،المركز الثقافي العربي،المغرب ،لبنان،ط1،2000،ص109.

فكل حديث عن علاقة البنيوية بالتفكيك هو حديث يحتكم إلى خصوصية فريدة من نوعها في تاريخ النقد الأدبي الغربي فالقول بأن التفكيكين وعلى رأسهم "جاك دريدا" قد خرجوا من عباءة البنيوية لا يمكن استخدامه بمعناه المجازي ليشير إلى علاقة أو حتى علاقات ممكنة،لكنه في الحقيقة يحمل معنا حرفيا وليس مجازيا على حد تعبير "عبد العزيز حمودة"[24].

فأغلب التفكيكيون خرجوا من رحم البنيوية ــكما سبق وأن أشار البحثــباعتبار البنيوية النموذج السابق للتفكيك ،والّذي مثّل في الوقت نفسه النموذج الأول للأخذ بآلياته ،لكّن وعندما لوحظ فشل البنيوية في تحقيق طموحات النقاد في تقديم مشروع متكامل للتحليل تمردوا عليه [25] فالتفكيك يمثل تمردًا على الفكر البنيوي من ناحية ،وامتدادا له من ناحية أخرى.

ومنه يبدو أن التفكيك أقرب المشاريع إلى الفكر الفلسفي وألصقها بالتراث الفكري الغربي،وهو يرفض أن يكون نظرية أو مذهبا ،لأنّ ذلك يلغي مبدأ عمله الّذي يقوم على غياب المعنى ،وهو إذ يفعل ذلك يتمرد على البنيوية كمشروع نقدي يقوم على أسس العلم التجريبي ،الّذي يتنافى وما يدعو إليه ،فالبنيوية تسعى إلى القبض على الدلالة داخل النص ،من خلال إعطائها مركز الاهتمام للغة،أما التفكيكية فهي دعوة إلى نهاية الدلالة [26]، بجعل القارئ هو من ينتج الدلالة وهي بهذه الدعوة تحافظ على تجددها واستمراريتها كمشروع لم يكتمل بعد،أوهي إنقاذ للحداثة من الانغلاق الّذي نادت به البنيوية [27].

فلا مجال للفصل بين البنيوية والتفكيك ،وإن حاول البعض الفصل فهو فصل على مستوى التنظير فقط،وإن تعدا الأمر إلى التطبيق فلا مجال لذلك ،ولعل ذلك ما برز في إجراءات عديد النقاد العرب خاصة الكتابات الّتي كانت تنتهج البنيوية والتفكيك في الوقت نفسه في قراءة مختلف النصوص الإبداعية العربية،فأثارت بذلك جدلا واسعا في الأوساط النقدية ،خاصة وأن هدفها كان تدعيم القول النظري بالفعل التطبيقي ،وكأبرز مثال لهذه الكتابات تحضر كتابات

[24]- ينظر عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة (مرجع سابق) ص217،218.
[25]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .
[26]- عبد الغنى بارة:إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)،(مرجع سابق)ص109.
[27]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

"عبد اللّه الغذامي"خاصة في بداية نشاطه النقدي و"كمال أبي ديب" ...، لما أثاراه من قضايا في كتبهما الّتي عُنيت عناية خاصة بالهم المنهجي للبنيوية والتفكيك خاصة ،إضافة إلى الاهتمام بالأسس التطبيقية لهذه الإجراءات النقدية .

3-التفكيكية بين المنهج والنظرية:

لعل الحديث عن التفكيكية هو حديث يثير جدلا واسعا في الأوساط النقدية الغربية والعربية على حد سواء ،خاصة إذا ما تعلق الأمر بكون التفكيكية منهجًا أو نظريةً ؟

فالتفكيكية ترتد إلى أصول معرفية شديدة التعقيد ،هي في حد ذاتها عرضة للتفكيك لذلك ارتأى البحث الخوض في هذه الإشكالية من خلال عرض مجموعة من الآراء النقدية وطرحها في هذا الموضوع ،عسى أن يصل بعد ذلك إلى الفصل في الإشكالية ومن ثمّ الوصول إلى كنه الصورة الّتي تظهر عليها التفكيكية ليكون ذلك عاملا في تسهيل العملية القرائية للنص المنتقى .

فالناقد "يوسف وغليسي"في كتابه "النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية "عرض للإشكالية باقتضاب شديد وصرّح "أنها أي التفكيكية ليست منهجا نقديا قائما بذاته ،إنما هي إجراء يُعوّل كثيرا على أسس المنهج البنيوي رغم تعارضهما في بعض الرؤى"[28].

فالناقد_إذا_لم يجعل التفكيكية ترقى إلى درجة المنهج دون تبرير ذلك بأدلة قوية تؤسس لرأيه،كما يظهر في رأيه_ أيضا_قصور واضح في فهم أصول التفكيكية ،فجنح إلى المقارنة بين التفكيكية والبنيوية دون أن يُكمل التفصيل في كون التفكيكية منهجا أو نظرية ،وهو في كل ذلك يبني رأيه على رأي "دريدا" القائل :"بأن النقد بنيوي في كلّ عهد بالجوهر والمصير" [29]، فلا يخرج القارئ بفهم صحيح للإشكالية خاصة وأن الناقد في بداية رأيه حاول أن يوضح الإشكالية لكّن في نهاية الأمر يخرج القارئ بإشكالية جديدة أكثر تعقيدا .

كما أن الناقد"عبد العزيز حمودة"في كتابه المرايا المحدبة "عدّ التفكيكية صيغة لنظرية النص والتحليل تُخرّب كل شيء في التقاليد تقريبا" [30] ،فالناقد عدّ التفكيكية طريقة لتحليل

---

[28]- يوسف وغليسي:النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ،إصدارات إبداع الثقافية ،الجزائر ،دط،2002،ص160.

[29]-جاك دريدا : الكتابة والاختلاف (مرجع سابق) ،ص61.

[30]- عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة (مرجع سابق)،ص291.

النّص،حيث ظهر في صورة الناقد المحلّل والمحوّر لأفكار "دريدا" "فعبد العزيز حمودة" لم يصل في مجمل تحليلاته إلاّ إلى تبني رأي "دريدا" حول التفكيك ،فدريدا حسب صاحب المرايا المحدبة يشرح ممارسته للتفكيك عن طريق الأمثلة أو الحالات وليس عن طريق نظرية عامة أو بحث حول الموضوع و الواقع أنّه يقول: صراحة "إن التفكيك ليس نظرية أو منهجا ،وليس مذهبا هرمنيوطقيا بالقطع بل يمكن تسميته _مؤقتا _استراتيجية للنص وحتى نكون أكثر دقة إنّه ممارسة وليس نظرية " [31]فالتفكيكية حسب "عبد العزيز حمودة" مجرد ممارسة يمارسها الناقد لتحليل النص في ظرف مؤقت إلى حين أن يحضر ما هو أكثر استنفاذا لطاقة النّص المراد تحليله وكأنّه لا يقنع بقدرتها على خرق فضاءات النصوص .

في حين بنا الناقد"عادل عبد اللّه "رأيه على النفي حين صرّح مباشرة "أن التفكيك ليس منهجا ،ولا يمكن تحويله إلى منهج خصوصا إذا ما أكدنا على الدلالة الإجرائية ،كذلك ليس يكفي القول إن التفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدوات منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل ..."[32].

فالناقد أكد على ضرورة واحدة وهي الدلالة الإجرائية للتفكيكية ،حيث وصل إلى نتيجة مفادها أن التفكيكية قاصرة عن الوصول إلى درجة المنهج في حين لم يوضح الصورة الّتي يمكن أن تكون عليها ،ليكون رأيه ضعيفا غير مؤسس على أدلة وبراهين قوية .

كما يمكن أن يضاف إلى رأي "عادل عبد اللّه "رأي "فتحي المسكيني" حيث يقول :"ليس التفكيك مثلما يعرفه دريدا منهجا أو مذهبا أو علما أو فلسفة بل هو طريق أو درب تتعلم فيه كيف تتوجه في التفكير وكيف تخترق النصوص الكبرى في لحظات عطالتها وبطالتها الفكرية من خلال إرهاصاتها وفراغاتها ومواطن الفشل والتعثر فيها "[33]

---

[31]- المرجع والصفحة السابقين .

[32]- عادل عبد الله:التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل ،دار الحصاد للنشر والتوزيع ،دمشق سوريا ،ط1،2005،ص115.

[33]- فتحي المسكيني :في رحيل جاك دريدا،أو كيف يعيش فيلسوف التفكيك موته ،(مقال) ،المجلة التونسية للدراسات الفلسفية ،عدد38-39،2004/2005،ص130،132.نقلا عن أم الزين المسكين :دريدا قارئا كانط أو الإستيطيقا والتفكيك، (مقال) مجلة الفكر العربي المعاصر ،عدد 139/138،لبنان ،2007،ص74.

فالتفكيكية في رأي الناقد طريق غير واضح المعالم ، حيث يتم من خلاله تعلم كيفية التوجيه فقط أما العمل الفعلي والتطبيقي فقد لاتصل إليه بإتباع التفكيكية سبيلا.

كما يمكن استعراض رأي "دريدا " في الإشكالية إذ يقول: "ما الّذي لا يكون التفكيك كلّ شيء ما التفكيك؟ لا شيء ،إذ أنها ليست تحليلا analyse ولا نقدا critique"[34].

فهذا _إذا _ قمة التفلسف الّذي يرمي إلى اللاشيء أو اللامعنى ،بينما يرى "خوسيه ماريا إيفانكوس""أنّ التفكيكية ليست نظرية عن اللغة الأدبية إنما هي طريقة لقراءة (أو لإعادة قراءة) الفلسفة وخطابات العلوم الإنسانية "[35]، فإستراتيجية التفكيك _إذا_ ترفض أن تكون نظرية أو مذهبا فهذا يعد ضد مقولاتها الّتي انبت عليها ،فهي نادت بالتّمرد على كلّ فكر مركزي والقضاء على كلّ يقين موضوعي فالتفكيك لا يعترف بأي سلطة، فشعاره الرفض والتمرد _دائما_والاعتراف إلّا بذاته مثله مثل الوجود تماما"إن التفكيك لا يعمل لحساب شيء خارج عن نفسه ،هو يعمل لحساب نفسه على الدوام"[36] .

فبعد تتبع بعض الآراء في الإشكالية الّتي عرضت لكون التفكيكية منهجا أو نظرية ،يمكن القول أنّها آراء تتراوح بين الرفض والتأييد، و النقد فيها أكثر من التأييد ،الشيء الّذي يؤكد بأن التفكيك على الرغم من مقولاته وأفكاره حول تحصيل المعنى والوقوف عليه، فإنه يظل يبتعد عن المنهجية أو النظرية الّتي تفرض نفسها فرضا قويا على النقد والنقاد .

لتبقى التفكيكية بذلك طريقا غير واضح المعالم ،تسعى إلى تحرير النص الحي المفتوح من قيد القراءة المغلقة الأحادية فتؤسس لتعدد المعنى وإنتاجيته في سلسلة لا متناهية ،وذلك الّذي جلب الباحثة إليها فجعلتني أنطق النص المنتقى عبر مقولاتها.

ثانيا :أهم مقولات التفكيك :

1- حول مفهوم التفكيك عند "جاك دريدا":

[34]- جاك دريدا : الكتابة والاختلاف (مرجع سابق) ،ص 61.

[35]- خوسيه ماريا إفانكوس :نظرية اللغة الأدبية ،تر حامد أبو أحمد ،مكتبة غريب الفجالة ،1992،ص174.نقلا عن يوسف. وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1،2008،ص339.

[36]- حسام نايل:أرشيف النّص درس في البصيرة الضالة ،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا،ط1،2006،ص12.

أدت الأفكار والقيم الجديدة الّتي اِنبثقت عن موجة الحداثة وما بعد الحداثة إلى صياغة الكثير من المفاهيم والتصوّرات،الّتي شأنها إظهار العالم في صيغة أخرى ،غير الصيغة الكلاسيكية الّتي راجت حتى بداية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وكان من بين هذه المفاهيم والتصورات العبثية النقد الجديد،الاستهلاكية ،السلعية،التفكيكية ...،بعض هذه المفاهيم كان جديدا كلّ الجدة وظهر فقط في تلك الظروف الّتي صنعتها الحرب العالمية الأولى والثانية وما اِنجر عنها من تقدم تقني وتطور على مختلف المستويات والبعض الآخر كان وجها جديدا لممارسات قديمة أو اصطلاحا مغايرا لاصطلاحات ومفاهيم كانت شائعة في القرون الماضية ،لذلك عدّ الاهتمام بالدلالات السابقة أو السياق الذي وُلد فيه المصطلح أمرًا بالغ الأهمية ،خاصة إذا كان هذا المصطلح يرتبط بحقول معرفية غير الحقل الّذي يندرج فيه أصلا وهو الحال مع التفكيك ،لذلك اِرتأى البحث التنقيب قدر الإمكان عن الأصل الاصطلاحي للتفكيك ،للحصول على فهم قوي يساهم في فهم أهم أركانه الّتي يقوم عليها ،إذ أن كلّ مفهوم يرتد إلى خصوصية تؤطره وتسعى لتوسيع أسئلته وإشكاليا ته،حتى يرقى بذلك إلى مطية الاصطلاح .

وبمساءلة هذه الخصوصية ،يسهل استعمال المصطلح وفهمه ومن ثمّ إمكانية تطبيقه في محضنه الأوّل ،وما لحقه من تحول نتيجة تداخله بحقول معرفية أخرى فيما بعد ،هذا ما يجعله كائنا تداوليا خاضعا لضروب الاستعمال الّتي يتدخل فيها التلقي بما هو إستراتيجية قرائية تعيد إنتاجه ،دون تجريده أو تحويره من البنية اللفظية الخاصة الّتي جاء عليها ،ولا من قرينة الاستعمال الّتي يتصل بها .

لم يعثر البحث على الأصل الاشتقاقي لمصطلح déconstruction إلّا ما أورده "دريدا "في كتابه DE LA GRAMMATOLOGIE .

فرضت هذه المفردة نفسها حيث كان"دريدا" راغبا أن يكيف في مقاله ،المفردة الهايدغرية dèstruktion أو abben واللّتان كانتا تدلان على عملية تمارس على البنية أو المعمار التقليدي للمفهومات المؤسسة للأنطولوجيا أو الميتافيزيقا الغربية غير أن destruction إنّما تدل في الفرنسية على الهدم بما هو تصفية واختزال سلبي ،وربما كانت أقرب إلى

Démolition (الهدم) لدى نتشه ،منها إلى التفسير الهايدغري الّذي كان يرغب" دريدا في "طرحه ،فراح يبحث عن الأصل الاشتقاقي للمفردة في قواميس اللغة الفرنسية ،فكان أن عثر عليها في قاموس- lettrè وكانت مؤدياتها النحوّية واللغوية والبلاغية مربوطة فيه بأداء"مكائني":

Dèconstruction :فعل التفكيك / مفردة نحوية ،تشويش بناء كلمات عبارة .

1- déconstruire: تفكيك أجزاء كلّ موحد ،تفكيك قطع ماكنة لنقلها إلى مكان آخر .

2_ مصطلح نحوي(...) تفكيك الأبيات وإحالتها شبيهة بالنثر عن طريق إلغاء الوزن.

3-SE déconstruite:التفكك والتخلع ،فقدان الشيء بنيته .بمعنى أن اللغة قد بلغت كمالها ثمّ تفككت وتحللت من تلقاء نفسها بفعل قانون التغيّر وحده الطبيعي في الفكر البشري ثمّ يضيف Dècon struction: فعل تفكيك أو حلّ أجزاء كلّ،تفكيك مبنى ،تفكيك آلة[37] .

هذه الدلالات الّتي قدمها دريدا لمصطلحه وإن سمحت بتوضيح إستراتيجية العمل التفكيكي بسبب الوشائج العميقة ،لما أراد قوله إلا أنها في نظره لا تمثل إلا نماذج ومناطق معينة من المعنى لا ترقى إلى الطموح التفكيكي الأكثر جذرية الّذي لا يتحدد بأي نموذج.

كما أن مصطلح déconstruction في أصله الاشتقاقي يمكن أن يتجزأ إلى أربعة مقاطع دالة:

1- السابقة(dè):وهي سابقة لاتينية تتصدر كثيرا من التراكيب الفرنسية بمعنى النفي والانتهاء والقطع والتوقيف والتفكيك والنقض.

2_ كلمة con : وهي كلمة مرادفة لسوابق أخرى(co_ col_com_) تتصدر كلمات كثيرة لا تخرج معانيها عن الربط والترابط والمعية (avec) .

3-كلمة : struct بمعنى البناء .

4-اللاحقة :ion وهي لاحقة مماثلة للاحقة iton تدل كلتاهما على شكل من أشكال النشاط و الحركة action

[37] La rousse dictionnaire de français :mauy_euroliVes a manchou _ juin2000.

وبتركيب دلالات هذه المقاطع المجزأة تدل كلمة déconstruction على حركة نقض ترابط البناء [38]

وعليه يتضح أنّه مهما تعددت الاشتقاقات وتنوعت لمصطلح التفكيك ،فإن ذلك لا يتعلق بمحاولة ضبط أو إعطاء تعريف محدد لكلمة التفكيك ،لأن إقراراً من هذا النوع ينطوي على ضرب من السذاجة والعبثية ،فالمفردة عموما غير قابلة للتحديد أو الضبط والتعريب فكلمة التفكيكdèconstruction حسب المفهوم التفكيكي الدريدي ،كلمة مطاطية ،شفافة ،غير قابلة لأن تحدد بمفهوم أو تستوعب من خلال مجموعة معينة من المفردات ،إنّها تحيل على فضاء دلالي واسع،متشعب،عميق وملتبس وعن صعوبة تحديدها يحدثنا زعيم التفكيك "جاك دريدا" قائلا:"حتى أكون شديد التخطيطية ،إنّ صعوبة تحديد مفردة التفكيك ،وبالتالي ترجمتها إنّما تنبع من كون جميع المحمولات،وجميع المفهومات التحديدية وجميع الدلالات المعجمية ،وحتى التمفصلات النحوية ،الّتي تبدو في لحظة معينة وهي تمنح نفسها ،فهذا التحديد وهذه الترجمة خاضعة هي الأخرى للتفكيك وقابلة له"[39].

إذاــ كلّ كلمة تمنح نفسها للدلالة عليه ،التفكيك ليس بمقدورها اِمتلاك هذه الميزة لأنّها ستخضع بدورها للتفكيك ،وهكذا يقرّ "دريدا " باستحالة ضبط وترجمة هذه المفردة الّتي هي في حقيقة الأمر قد فرضت نفسها عليه منذ البداية ،وستنتهي في النهاية حتى وإن قدمت خدمات معينة لهذه الإستراتيجية غير ملائمة لما أُريد التعبير عنه ،ولاشك أنّ في هذا ما يبرر ضرورة خضوعها المستمر للتغيير والاختلاف وبقائها ضمن حقل أو سلسلة لا متناهية من الإبدلات هي "خصوصا ليست بالمفردة الجميلة التفكيك ،هي مفردة قابلة أساسا للإبدال بكلمة أخرى في سلسلة من البدائل "[40].

ولعل البحث وهو يتعرض لمفردة التفكيك واندراجها ضمن حقولها الدلالية المختلفة ،يصل إلى اكتشاف تلك المفارقة الكبيرة الموجودة بين المستوى اللغوي والاصطلاحي فالواقع أنّ الكشف

[38]- يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، (مرجع سابق)،ص350.
[39]- جا ك دريدا :الكتابة والاختلاف تر :كاظم جهاد (مرجع سابق)،ص62.
[40]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

عن هذه المفارقة من شأنه أن يزيح ذلك المفهوم الشائع والمغلوط حول التفكيك ،الّذي ارتبط بمستواه اللغوي دون سواه ،هذا الأخير الّذي يشير إلى الهدم والتخريب "فهو في مستواه الأوّل يدل على التهديم والتخريب والتشريح وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية "[41]،ليتجلى التفكيك انطلاقا من هذا المفهوم كمجرد ممارسة ترمي إلى تهديم وحلّ مختلف المكونات والعناصر إلى أبسط أجزائها .

لكنّه في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية ،وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها والاستغراق فيها ،وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها [42] ، فالتفكيك في معناه الاصطلاحي حسب الفكر الدريدي يحيل على فضاء دلالي لا حدود تحده هو فضاء متشعب واسع الامتداد يشمل مجالات عدة ويدعو إلى الاهتمام بإعادة النظر في مختلف المفاهيم والتصوّرات قصد زعزعتها وخلخلتها وإدخالها في شباك من الاحتمالات اللامتناهية .

هكذا_إذا _يظهر تفكيك دريدا تفكيكا رحبا متشعبا منفتحا على مختلف الميادين ، الشيء الّذي جعل من هذه الكلمة لا تستمد قيمتها إلا من خلال اقترانها بكلمات ومفردات في سياقات لغوية مختلفة إذ لا يمكن "أن تتمتع هذه المفردة بقيمة إلا في سياق معين تحلّ فيه محل كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أخرى أن تحددها"[43].

ولعل اِرتباط التفكيكية بقراءة النّص الأدبي من أهم الارتباطات الّتي قد تمنح امتيازات أخرى للنص غير الامتيازات الّتي كان يملكها أصلا ،خاصة إذا ما استطاع القارئ تطويعها وصياغتها في نص نقدي إبداعي ،يُغري بالقراءة هو الآخر ،ليتم تشكيل سلسلة القراءة المفتوحة دوما .

2-جاك دريدا وأهم مؤلفاته : jacques dérida

ولد جاك دريدا عام 1930 في الجزائر ،لعائلة يهودية جزائرية وقدم إلى فرنسا عام 1959 تلقى تعليمه في دار المعلمين العليا شارع "أولهم" في باريس ،وقد لفت "دريدا" اِنتباه جمهور واسع لأول مرة في أواخر 1965 عندما نشر مقالتين طويلتين راجع فيهما كتبا في تاريخ

[41]- عبد الله إبراهيم ،عوادعلي ،سعيد الغانمي :معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ،(مرجع سابق،)ص114.

[42]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

[43]- جاك دريدا :الكتابة والاختلاف :تر كاظم جهاد ،(مرجع سابق)،ص64.

وطبيعة الكتابة في المجلة البارسية "نقد" وقد شكلت هاتان المقالتان الأساس لأهم كتاب له ،وربما الأكثر شهرة المعنون "في الغراماتولوجيا "أي في علم الكتابة [44] .

مؤلفات جاك دريدا:

تعد أغلب مؤلفات دريدا مقالات متفرقة إنتقد فيها كتابات غيره من الفلاسفة والأدباء والمفكرين ،كما كتب أيضا في مجالات متعددة أدبية وفلسفية غاية في التعقيد أسلوبا ولغة ولعل كتاب الصوت والظاهرة la voix et la phénomène الّذي أصدره سنة 1967 يعد تقريبا الكتاب الوحيد الّذي عالج فيه موضوعا محوريا واحدا يتعلق بنقده لفلسفة "هوسرل" الفينومولوجية وبالتحديد نظرية العلامات عنده .

كما أن شهرة "دريدا "الحقيقية قد بدأت سنة 1962 مع ترجمته لكتيب "هوسرل "حول أصل الهندسة حيث أتبع الترجمة بمقدمة مطوّلة كانت بمثابة الخطوط العريضة للمنهج الّذي سيتبعه في دراساته المقبلة وللفلسفة الّتي يتضمنها هذا المنهج وكان الكتيب بعنوان :

traduction et introduction، L'origine de la géométrie

وقد تعرض دريدا في هذه المقدمة إلى دراسة مشكلة العلاقة بين الموضوعية المقالية للهندسة وبين وجودها التاريخي ،بعد هذه الدراسة وفي سنة 1967 أصدر "دريدا " ثلاثة كتب هي بمثابة العمود الفقري لمذهبه هي "الصوت والظاهرة" الّذي سبق ذكره ، "والكتابة والفارق" l'écriture et la différence وهو عبارة عن مقالات يتعرض فيها لأعمال غيره من المفكرين والفلاسفة المعاصرين ، مع دراسة هامة عن معنى الدلالة في اللسانيات ،ثمّ كتاب علم الكتابة de la grammatologie ، وهو أهم كتبه على الإطلاق ،كما أنّه عبارة عن مقالات متنوعة تتعلق بموضوع العلاقة بين الكلام والكتابة حيث يعارض فيها الفكرة القديمة السائدة والّتي تفصل الكلام عن الكتابة ،وفي السنة نفسها أصدر كتاب أقل أهمية هو كتاب "مواقف"positions بعد ذلك توالت كتب دريدا الأخرى مثل كتاب "هوامش الفلسفة" marges de philosophieالّذي صدر سنة 1972،"أركيولوجيا

[44]- ينظر جون ليتشه : خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة :تر فاتن البستاني ،المنظمة العربية للترجمة بيروت ،لبنان ،ط1،2008،ص221.

العبث"archéologie du frivoleوصدر سنة1973وكتاب رنة حزن la class وصدر سنة 1974.وكتاب "الحقيقة بالرسم" la vérité en peinture وصدر سنة 1978[45].

3-التفكيكية في فرنسا:

الاتجاه التفكيكي*وهو اتجاه فكري ما بعد حداثي ،ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين حيث ينظر إلى كلّ ما في الوجود نظرة متميزة /متفردة ،فالكون مشكل تشكيلا معينا ولمحاولة فهم هذا التشكيل لابد من اللجوء إلى تفكيك مختلف الأشياء والمفاهيم والتّصورات لا للوصول إلى أصله الأوّل أو لفهمه فهما مطلقا ،فهذا مستحيل ،وإنما فقط لمحاولة الكشف عنه ولو كشفا بسيطا وهذا الاتجاه نجده يرفض رفضا قاطعا كلّما يسمى بالسلطة /المركز /المقدس ،أي يرفض المبادئ العقائدية المتافيزقية ،الأيديولوجية ،الفلسفية وكلّ شيء يهدف للدمج والاحتواء ،إنّه لا مجال لهذا مع إستراتيجية التفكيك ،لأنّها تؤمن بالاختلاف والحوار كأساس لكل وجود ،وهكذا أعطيت للقارئ الناقد أهمية قصوى في العملية الإبداعية ومن ثمة فسحت المجال للحوار بينه وبين النّص،لتصبح الكتابة الإبداعية في ضوء هذه الإستراتيجية اِرتحالا وسفرا دائما من نص إلى نص آخر من محطة إلى محطة أخرى ومن عالم إلى عالم آخر لا حدود له .

فمصطلح التفكيكية من المصطلحات المتداولة في الدراسات النقدية المعاصرة ،وقد أثير الجدال حوله بسبب ما تضمنه معناه من مفاهيم معادية للغيبيات ،وهو من أحدث المناهج النقدية النصانية حيث أنّ رائده "جاك دريدا" قد استفاد من مناهج سابقة وأضاف إليها مفاهيم خاصة به ،وطريقة متفردة لتحليل النصوص بمختلف أنواعها .

---

[45]- عمر مهيل :البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الساحة المركزية ،بن عكنون ،الجزائر ،ط2،1993، ص 247_248.

* ولدت التفكيكية في ندوة نظمتها جامعة جون هوبكنز (و،م،أ)في أكتوبر 1966،حول موضوعات اللغات النقدية وعلوم الإنسان اشترك فيها لوسيان غولدمان ،وتودوروف ورولان بارت وجاك دريدا وتتمحور محاضرة هذه الندوة حول عدم الاقتصار على البنيوية فقط وإنما قدّمت فيها أبحاث تنسب كلية لتيار ما بعد البنيوية وكان عنوان الندوة الذي يعتبر نصا رئيسيا لفهم فكر دريدا :البنية والدليل واللعب في خطاب العلوم الإنسانية ،وقد نشرت بعد ذلك ضمن كتاب "الكتابة والاختلاف"في عام1967،ويعد تاريخ ولادة التفكيكية ،ينظر :إيناس عياظ ،إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر ،رسالة ماجستير ،جامعة الجزائر 2001/2000،ص216.

فمنذ أن استخدم الفلاسفة الإغريق المصطلح التفكيكي منذ حوالي خمسة وعشرين قرنا ،عاد هذا المصطلح الرياضي والمنطقي إلى التواجد في شكل نظرية أدبية ولغوية وفلسفية على يد الفيلسوف الفرنسي المعاصر "جاك دريدا" في خضم المزاج الثقافي الفرنسي الّذي أفرزه ثم لفظه بعد ذلك ،لأن المزاج الثقافي الفرنسي كان مشكلا من قوى التوحد والتجانس لمدة طويلة وبما أن التفكيك يقوم في جوهره على رفض المذاهب السابقة ،ويخطّئ كلّ المشاريع والتقاليد الّتي تحجب المعنى وتكبته فقد اُعتبر بديلا عن تلك المذاهب وبدأ بذلك التفكيك في فرنسا على يد"رولان بارت"،وبعد ذلك هاجر التفكيكيون الجدد وعلى رأسهم "جاك دريدا" إلى أمريكا الّتي كان يحضر فيها التعدد الثقافي بقوة ،حيث رحبت بهم وكانت النتيجة ظهور مدرسة تفكيكية في أمريكا خاصة بهؤلاء التفكيكين،فاعتبرت بذلك اِمتدادا للمدرسة الفرنسية وتطويرا لها ،وقد ضرب التفكيك في عمق التربة الثقافية الأمريكية حتى أصبح سليلا للمدرسة التفكيكية فلم تعد تذكر جذوره الفرنسية أبدا

فالتفكيك _إذا _عاد إلى الظهور كممارسة أدبية ولغوية وفلسفية على يد الفيلسوف"جاك دريدا"_كما سلف الذكر _وذلك في كتابه "في علم النحو"الصادر عام 1967 الّذي أُعتبر تتمة لفلسفة الألماني "هيدجر " في ثلاثينات وأربعينات القرن العشرين حين سعى إلى نقض فكرة الوجود والزمن ،فكان بمثابة شعلة اِتقاد الانفعال لدى"جاك دريدا"،وعموما فالتأريخ للتفكيكية من حيث الظهور كان بتقديم "جاك دريدا" لورقته في جامعة "جونز هوكتر" عام 1967 في أمريكا بعنوان "البناء والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية".

4-أهم مقولات استراتيجية التفكيك :

يتأسس المشروع التفكيكي على مجموعة من المقولات الّتي تساهم في بلورة قراءته لمختلف النصوص والخطابات،وهي مقولات من شأنها في النهاية أن تدّلل على ما نادى به أصحاب هذا الاتجاه وعلى رأسهم "جاك دريدا" (إلغاء الأساس ، اللامركز ،اللامعنى ،اللامحدود،اللانهائي و اللامعرفة واللاحضور ...) ،إذ أنها تشكل في نهاية الأمر المنطلقات الّتي قامت عليها الإستراتيجية التفكيكية ولعل الميزة الّتي تميّزها هي التشابك الّذي يربط بينها إذ أنّها متداخلة مع بعضها

البعض بحيث نجد أنّ كلّ مقولة تستدعي وتستلزم حضور المقولات الأخرى ،مما يجعل محاولة الفصل بينها أمرا صعبا وعليه إذا لجأ البحث إلى الفصل بينها محاولا التقرب والوقوف عند بعض هذه المقولات فمن المؤكد سيكون فصلا رمزيا لا إجرائيا والّذي ربما تفرضه طبيعة البحث والدراسة ، ومنه ارتأى البحث التوقف عند أهمها تعريفا وفهما خاصة مقولة الاختلاف الّتي كانت أكثر المقولات الّتي سيعتمدها البحث في القراءة .

فكيف وصل "دريدا "إلى اشتقاق هذا المصطلح وما هو مفهومه لديه؟

مقولة الاختلاف:la diffèrance

لقد شاع في الفلسفة الغربية ،وجود معنى موحد يمتلك هوية تتطابق مع ذاتها ،و لم ينحصر القول بالتطابق عند هذا الحد فقط ،بل تجاوزه ليكون السمة البارزة لمختلف النظم والأنساق الفلسفية الغربية لذلك جاء "جاك دريدا" ليفكك هذه المصطلحات والأطروحات والأفكار ويفند مختلف مزاعم المطابقة ،فبدأ طرحه النقدي ضد المركزية من دعوة الاختلاف الّذي عده أساس الحياة الإنسانية والعمود الفقري الّذي لا يمكن للفكر والحضارة أن تقوم لها قائمة من دونه ،إنّه ميزة الفكر المابعد حداثي وميزة الفكر المنفتح ،بل إنّه حسبه أساس كلّ شيء ،لذلك اتخذ الاختلاف وسيلة لزعزعة أسلوب المماثلة في الفكر الغربي [46]،خاصة وأن المماثلة هي نتيجة الميتافيزيقا الّتي أقصت كلّ شيء إلا ما يتصل بالعقل ،فتمركزت الرؤى والتصورات حول هذه الركيزة المفهوم وحينما حفر في ظروف نشأة التمركز العقلي وطبيعته وجد أن الأمر قد تمّ بناءً على تمركز آخر هو التمركز حول الصوت أو الكلام وجاء طرح مفهوم علم الكتابة ،ليمتص شحنة التمركز من بين ثنايا تلك الظواهر والدعوة إلى خطاب لا تمركز فيه ،يكون سببا أو نتيجة لممارسة خالية من نزعة التمركز [47]فجاك دريدا جاء بهذه المقولة ليهدم ظاهرة التطابق مع

[46]- عبد الله إبراهيم :المركزية الغربية (إشكالية التكون ،التمركز حول الذات)،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،لبنان ،ط1،1997،ص334.

[47]- المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

الذات الّتي كرستها المركزية الغربية والّتي من خلالها تحدد مرجعية مسبقة يستند إليها القارئ في تحصيل المعنى والوصول إلى الدلالة [48].

كما أن الاختلاف عند التفكيكيين مفهوم أنشئ على أنقاض الفلسفة الظواهرية الهوسرلية الّتي تجعل العلاقة بين الأنا المتعالية أي مقولات الميتافيزيقا وبين الأنا الحية ؛أي الذات القارئة علاقة تطابق مما يجعل كلّ التفسيرات والتأويلات والمعاني نابعة من هذه الميتافيزيقا الّتي نقدها التفكيكيون[49]وهو أيضا الاختلاف يرتد إلى أفكار "سوسير" خاصة وأن البحث فصّل سابقا في العلاقة الّتي تربط البنيوية بالتفكيك ،فدريدا استوحى فكرة الاختلاف من مفهوم سوسير للعلامة وعلاقاتها بعلامات أخرى داخل نظام اللغة ؛إذ أنّ العلامة لا تملك قيمتها الذاتية إلا عن طريق اختلافها مع العناصر الأخرى ،من هنا فالاختلاف هو إحالة على الآخر فقد اِنطلق سوسير بدئيا من اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول إضافة إلى تأكيده أن العلامة لا تملك قيمة من ذاتها إلّا باختلافها عن باقي العلامات ،فاللغة نظام من الإشارات الاعتباطية تفتقر لأساس منطقي يربط صورتها الصوتية بصورتها الذهنية إلا أن اجتماعهما يكوّن لنا فكرة ما أو معنى ما أي اتحاد كل من الدال والمدلول فالاختلاف إذا" من المفاهيم الهامة عند دي سوسير ،وجاك دريدا ويعتمد عليه في النظرية الأدبية ،إذ توجد في اللغة اختلافات أي أن العلامة لا تملك مضمونها وهذا ما يميزها عن باقي العلامات ،داخل محور الاستبدال ويكوّن الاختلاف أوّل شرط لظهور المعنى ويمكن التعرف عليه اِنطلاقا من رصيد التشابهات (الهوية /الغيرية)"[50] .

فمصطلح الاختلاف في فلسفة التفكيك يقوم على تعارض الدلالات ،فهناك العلامات الّتي تختلف كلّ واحدة عن الأخرى ،وهنا تحضر المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية [51].

---

[48]- بشير تاوريت ،سامية راجح :التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والنقدية (مرجع سابق) ص52.

[49]- ميجان الرويلي ،سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي (مرجع سابق)،ص53.

[50]- سعيد علوش :معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) ،دار الكتاب اللبناني ،بيروت ،لبنان ط1،1985،ص86.

[51]- بسام قطوس :استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)،(مرجع سابق)، ص24.

ليكون بذلك كمصطلح طريقا موجها وسامحا بتعدد التفسيرات ،إنطلاقا من وصف المعنى بالاستفاضة وعدم الخضوع لحالة مستقرة ،ومنه تظهر مترلة النصية في إمكانيتها تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات ،هذا ما يدفع القارئ إلى العيش داخل النّص والقيام بجولات مستمرة لتصيّد موضوعية المعنى الغائبة ،فغياب المعنى حسب دريدا يخضع دائما للاختلاف ،والمعنى من خلال الاختلاف يخلق تعادلات مهمة بين صياغات الدوال والاطمئنان النسبي لإقتناص الدلالة .

الاختلاف من الناحية اللغوية :

هو أن ينهج كلّ شخص طريقا مغايرا للآخر في حاله أو في قوله ،والاختلاف أعم من الضّد لأن كلّ ضدين مختلفان ،وليس كلّ مختلفين ضدين وتتسع مقولة الاختلاف والخلاف لتشمل أحيانا المنازعة والجدل والجدال والمجادلة وما إلى ذلك ،فالدلالة اللغوية للاختلاف_إذا_ لا تتجاوز حدود المغايرة في الموقف أو القول بين الأشخاص ،كما أن القول باختلاف شيئين لا يعني تضادهما [52] .

وإذا ما أراد البحث الإشارة إلى وجهة نظر دريدا بالتحديد في مفهوم الاختلاف نجدها لا تخرج عن إطار التأجيل والتّغييب والإرجاء والتشتت والبعثرة والانتشار "الشيء الذي يساعد على تعدد المعاني وكثرة التـــأويلات والدلالات "[53]

فمقولة الاختلاف la différence من أهم المقولات الّتي قامت عليها إستراتيجية التفكيك وقد عمد "دريدا " إلى إبدال الكلمة المعروفة في اللغة الفرنسية la Différence بكلمة La Differance في الكلمة الأصلية عامدا بهذا إلى استبدال حرف e بحرف A ليؤكد مرة أخرى من خلال هذه اللفظة على ارتباط التفكيك بعدم الضبط والتحديد .

فكلمة الاختلاف شأنها شأن كلمة التفكيك الّتي لا يمكن ضبطها أو تحديدها بمفهوم معين لأنّها ذات دلالات متشعبة ويصّرح دريدا بهذا قائلا :"إنّ هذه المفردة لا تمثل كلمة ،ولا مفهوما وإنّما تجمع سلسلة من المفهومات الّتي يتدخل كلّ واحد منها في لحظة حاسمة من العمل "[54] .

---

[52]- سيد محمد صادق الحسيني :حول نحو الآخر ضمن كتاب نحن والآخر كتاب مشترك مع غريغوار مرشو ،دار منصور دمشق ،ط5،2001،ص93.

[53]بشير تاوريت ،سامية راجح ،التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (مرجع سابق) ،ص53.

[54]- جاك دريدا :الكتابة والاختلاف تر : كاظم جهاد (مرجع سابق) ،ص53.

هكذا _إذا_ فإن دريدا قد مارس سحره في المساحة الّتي تمنحها لعبة اللغة ،إذ تجلت في براعة لغوية (معجمية) ومعرفية كبيرة فكان الناتج أن ولّد هذا المصطلح المركزي في فكره التفكيكي بعدما عمد إلى توليد الفعل الفرنسي Différer الّتي تحمل صيغته المتعدية معنى الإرجاء والتأجيل إلى حين ،وصيغته اللازمة معنى المغايرة :

-الصيغة اللازمة :الّتي تدل على الشيء المغاير المختلف Dissemblable

- الصيغة المتعدية :الّتي تدل على إرجاء أو تأجيل أمر ما إلى وقت آخر[55] .

مشتقا مصدر الاختلاف من الصيغة الأولى ذات الدلالة المكانية أساسا ،أما Différence الثانية ذات الدلالة الزمانية فقد اِشتق منها مصدرا جديدا لا عهد للغة الفرنسية به ،هو الإرجاء أو التأجيل أو الاخلاف .Differance[56]

الحضور والغياب :Présence et Absence

يُعرف "محمد عناني" ثنائية الحضور /الغياب بقوله:" وأما الإرجاء فهو عكس الحضور أي إننا حين نعجز عن الإتيان بشيء أو بفكرة فنحن نشير إليها بكلمة ومن ثمّ فإننا نستخدم العلامات مؤقتا ريثما نتمكن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة ،وعلى هذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للأشياء أو المعاني ولا يمكن إذا اِفتراض حضورها في اللغة "[57].

كما عرّف "سعيد علوش" هذه الثنائية الحضور بقوله : 1_" يحيل مصطلح الحضور على نظرية المعرفة ومن" هنا جاءت رطانته المتافيزيقية ".

2- "يبتعد التعريف الأنطلوجي عن النظرية السيميائية" .

أما الحضور من المنظور السيميائي فهو "كائن هنا"حيث تتجدد الوحدة وتتحول إلى موضوع معرفة ويفترض كلّ حضور نقيضا هو الغياب ،مما يسمح بموضعة مفهومية لحضور الوعي ،غياب الوعي

[55]- يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد (مرجع سابق) ص 360.

[56] -المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

[57]- ينظر عبد العزيز حمودة :المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ،2001،ص 26.

غياب التاريخ في نص أدبي ما "[58].

أما مصطلح الغياب فيحيل على ثنائية مقولة (الحضور /الغياب)ويقوم الغياب بمفصلة عالم الوجود السيميائي ،كما أن الغياب يطبع المحور البراديغمائي للغة عبر ما يطلق عليه الوجود الحقيقي [59].

فثنائية الحضور والغياب تشكل مجمل ماحلّله دريدا تقريبا إذ تعد بمثابة التتويج الّذي يمثل الثمرة المعرفية للتحليل التفكيكي والهوية المحددة له ،وهو الأصل في الرصيد النقدي للطرح التفكيكي ،لأنّ جميع إجراءات المسيرة النقدية للتفكيك ،تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول ،فضلا عن أن معطيات الاختلاف ونقد التمركز ،نظرية اللعب والكتابة تبرز فيها بشكل مباشر ثنائية الحضور والغياب ،وقد اِنطلق دريدا من خلال هذه الثنائية إلى جانب المعطيات السابقة لنقد توجه الخطاب الفلسفي الغربي وتفكيك أسسه من خلال كشف تناقضاته وتحريك أنظمته وممارساته وتحويل معادلته المعرفية من ميتافيزيقا الحضور حسب مصطلح دريدا إلى غياب المعنى واختلافه وتعدده .

إنّ الرهان التفكيكي اتجه صوب الغياب انطلاقا من كون المعنى الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي غير مستقر وغير محدد ولذلك أسباب عديدة منها :

-اِنحدار النزعة الإنسانية وتلاشيها في أطر التحليل المعاصر (الفلسفي والنقدي).

-تعدد التحوّلات المعرفية القاضية بنشوء المذاهب والتيارات الجديدة المحمّلة بالفكر والمعطى الثوري فضلا عن إثارة بعض النزاعات المعرفية والثقافية القاضية بطرح تظاهرات فكرية ومعان مختلفة تقود إلى التحوّل والتناحر بين النصوص فاللفظ (الصوت ،الحضور) يمثل عنده اِمتياز الآن الحاضر Maintenu en présent وهو ما يحدد مبدأ الفكر الفلسفي ذاته .

[58]- سعيد علوش :معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (مرجع سابق) ص68.

[59]- المرجع نفسه ،الصفحة 159.

فدريدا في إطار تفكيره قد أفصح عن نوعية العلاقة القائمة دوما بين الحضور أو الوعي والصوت أي "ألّا يتأسى اِمتياز الحضور أو الوعي والصوت ،إنّها بديهية لم تحظ أبدا باهتمام الفينومينولوجيا "[60].

ومنه فدريدا بتقديمه ثنائية الحضور والغياب كمعطى اشتغل عليه في إستراتيجيته التفكيكية ،أراد أن يفكك صرح المنظومة الفلسفية الغربية منذ أفلاطون وأرسطو ،الّتي منحت العقل قوّة فعّالة أكسبته هيمنة لا متناهية إذ أصبح العقل النموذج الأرقى الّذي تقاس عليه جميع النماذج الفكرية الأخرى فانبرى دريدا لخلخلة وزعزعة هذا النموذج بالتفكير في ما هو غير ظاهر ومعتم للحقيقة أي المعنى ساعيا إلى ظهور نمط جديد من التفكير يتجاوز فكر التمركز /الأنا /إلى فكر الاختلاف الآخر إذ لاحظ أن الميتافيزيق ا الغربية أعطت الأولوية للكلام على الكتابة لأنّه يستلزم حضور متكلم ومتلق وقت الكلام دون فاصل زماني ومكاني بينهما ،أي هناك حضور مباشر وعلاقة تداول للألفاظ ودلالتها "فسمة المباشرة في الفعل تعطي قوّة خاصة في أن المتكلم يعرف ما يعني ويعني ما يقول ويقول ما يعني ويعرف ما يقول وهو قادر فضلا عن ذلك على معرفةٍ فيما إذا كان الفهم تحقق فعلا أم لم يتحقق" [61]، فصورة الحضور الذاتي المباشر للحقيقة الّتي يفرض الكلام وجودها في الممارسة الفكرية تتصل مباشرة بالحقيقة التداولية للألفاظ ودلالتها لحظة النطق في ممارسة حية ومباشرة وآنية.

موت المؤلف وسلطة القارىء:

لقد نادى التفكيك بموت المؤلف ودعا إلى ضرورة قراءة النّص الأدبي بعيدا عن كاتبه ،وتسليط أضواء التنقيب والتحليل على النص المقروء كونه يمثل لغة فهي "ما يتحدث في الأدب بكل تعدديتها الحاشدة متعددة الدلالات وليس المؤلف نفسه،وإذا كان ثمة مكان تجد فيه هذه التعددية المواراة للنص بؤرتها لحظيا ،فليس هو المؤلف بل القارئ"[62].

---

[60]- عمر مهيل :البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر (مرجع سابق) ص250.

[61]- فيصل الأحمر :معجم السيميائيات (مرجع سابق) ص333.

[62]- رولان بارت :نقد وحقيقة تر، منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،مصر،ط1،1994،ص19.

هكذا _إذا _جاء التفكيك لينهي سلطة المؤلف ويفتح الباب على مصراعيه للقارئ ،فلم تعد للمؤلف في القراءة التفكيكية المكانة المرموقة الّتي حظيّ بها في النقد السياقي ،بل حلّ محله القارئ وبذلك أخذت النظرة التقليدية للمؤلف تتلاشى وتختفي شيئا فشيئا ،فانفتح المجال لفضاء النص الأدبي وإشاراته وإلى خيال القارئ وتصوراته فانفتح النص على كم لا متناهي من المدلولات أصبح رهينا بعزل النّص عن مبدعه ،ففي ظلّ هذا العزل ينحبس النّص ويتفجر بمدلولات وفي كلّ مرّة يكون القارئ منتجها فيتحوّل بذلك إلى منتج للنص ،إذ لولاه لما أخذ هذا الخطاب ليلقي النص في أحضان القارئ [63]،فالقارئ هو الّذي يستكشف الجوانب الخفية للنّص ويملأ فراغاته وفجواته فيعيش بذلك لحظات التأمل والعشق والجمال بعيدا عن كلّ إكراه وتحرّر من كلّ أسر ،ليؤسس عالمه الخاص به من خلال ما يفضي به النّص له .

فالمؤلف _إذا _تحوّل في ظلّ النقد التفكيكي إلى وجود آني لا معنى له يقذف بالنّص في عالم غريب عنه فيحتضنه القارئ ليسبر أغواره وإمكانية اِحتمال معناه فمهمة المبدع أو المؤلف تتجلى في إنتاج الخطاب وما عدا ذلك لا يقوم بشيء آخر ،فينبري القارئ بمهمة صعبة في فك أسره ،فبين جدلية المؤلف والقارئ يبقى النّص الأثر الظاهر لكليهما فكل منهما يجري إليه فالأوّل أنجبه في حين الثاني تعهده بالرعاية فلكليهما يُنسب ،في حين يبقى هذا النسب مختلف وعلى ما يبدو أنّ نسب المؤلف أقوى من نسب القارئ ،لذلك كان لزاما على هذا الأخير أن يبذل قصارى جهده لإثبات هذا النسب بكل ما أتيحت له من إمكانات .

الانتشار :(التشتت)Dissémination

هو أحد المصطلحات الّتي جعل منها دريدا أداة تفكيكية حيث ركّز عليه في تفكيكه للفكر الإغريقي ،الأفلاطوني خاصة ، متوقفا عند أهم محورين هما محور الكتابة في كتاب أفلاطون إضافة إلى محور نظرية المحاكاة [64].

[63]- عبد الله محمد الغذامي :الخطيئة والتكفير ،من البنيوية إلى التشريحية (نظرية وتطبيق قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،لبنان ،ط6،2006، ص 71.

[64] -ميجان الرويلي ،سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي (مرجع سابق)،ص120.

أما في المفهوم اللغوي : فهو يرتد إلى الانتشار السلالي من (سلالة ونسب) أي كأن يبذر المرء بذورا أو يشتتها وينثرها [65].

أما اصطلاحا : هو عملية تبديد ذرّات المعنى حتى لا تستقر عند وحدة أو نواة تجمعها أو تتجمع عندها أو هو تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم فيها ،هذا التكاثر المتناثر ليس شيئا يستطيع إمساكه ،وإنّما يوحي باللعب الحر الّذي لا يتقيد بقواعد تحد هذه الحرية بل هو حركة مستمرة تبعث على المتعة وتثير عدم الاستقرار .

فالمصطلح عند دريدا يأخذ بعدا خاصا بحيث يركز على فيضان المعنى وتفسحه ،أي فائض المعنى وزيادته المفرطة على ما يفترض أنّه يعني وهذه السمة تصف استخدام اللغة عامة ،وقد طرح دريدا المفهوم في كتاب يحمل عنوان "الانتشار ".

التكرارية :

يعد هذا المصطلح سلاحا اِستعمله دريدا ضد فلاسفة اللغة الّذين يأخذون بمفهوم "القول الفعل"[66].

خاصة "جون سيرل"و"أوستن" الّذين أجريا حوارًا حول الإشارة والدلالة ،فقام دريدا بإثبات أن اللغة تقوم في أساسها على قابلية التكرار على معنى "القول الفعل"وتفريعاته ،فالإشارة الّتي لا تقبل التكرار ليست إشارة حتى لو لم يفهمها أو ينطق بها سوى متكلم واحد .

أما من حيث أهمية هذا المصطلح في معجم دريدا فلا تقل عن أهمية "الأثر الأصل"ولا عن أهمية الاختلاف .

الأثر : Trace

يرتبط مفهوم الأثر في التفكيك بمفهوم الحضور والحضور الذاتي ،أما بالنسبة لدريدا فهو يرى في الأثر شيئا يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور إذ لا يمكن أن يقوم أي مفهوم سواءً كان الأثر أو الحضور إلاّ على محو الأثر كما يصفه دريدا .

---

[65]- يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد (مرجع سابق)،ص 377.

[66] -ميجان الرويلي ،سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي (مرجع سابق)ص121.

كما أن دريدا لم يكن له كلّ الفضل في إنتاج هذا المصطلح ،فهو يدين به للفيلسوف "إمانيال لافيناس" وهو أي الأثر عند "عبد العزيز بن عرفة""ما يقبل الإمّحاء "[67].

فالأثر _إذا _هو ما يتنافى والحضور ،أي ما يتناقض مع الامتلاء ،كما أنّه يتعارض مع العلامة القارة في تبدلها ،وهو أيضا الأثر الإمكانية التّكوينية للتلاعب المتبادل بين أطراف التضاد ،بين الأنا والآخر باختصار إنّ الأثر الأصل هو الإمكانية التّكوينية لما يعرف عادة بالاختلاف"فهو أدنى أو أصغر مستويات البنية الضرورية لإيجاد أي اختلاف أو تضاد بين المصطلحات أو المفردات ولإيجاد ما يمكن أن تحلّ هذه المصطلحات أو المفردات مكانه و تنوب عنه"[68].

فالأثر يرتكز على إدراك وظيفة الاختلاف التّكوينية وتصبح قضيته قضية الإدراك ذاته ،فالمفردة الّتي تتسم بالامتياز في عملية التضاد البنيوي الاختلافي لا تظهر أبدا بذاتها دون الاختلاف والتضاد ودون بنية للعلاقة الّتي تمنح كلّ مفردة شكلها وهويتها ،ونتيجة لذلك فإن الأثر هو اِنعكاس للشكل الّذي سيأخذه المصطلح المميز خاصة وأنّه لا يستطيع أن يظهر إلاّ من خلال بنية ضدية ثنائية "إن الأثر هو الاختلاف"[69] .

فالأثر عموما هو بنية تحيل على الآخر المتنافر الغير المختلف ،وهو ليس حضورا قائما يمكن للحس أن يلتقطه فهو لا يؤدي إلى الحضور بقدر ما يؤدي إلى الانزياح الّذي يتضمنه المختلف كما أن الأثر أيضا هو تسمية جديدة لمفهوم الكتابة الكلاسيكي وزعزعة لمضامينه وحسب جاك دريدا فإن الصوت والكلمة هما أيضا عبارة عن نسيج من الآثار المحكية ومقادير ضئيلة من الانزياحات كتفاضل وتباين يسم العلاقة بالآخر .

ومنه يمكن القول ،إن العلاقة بين هذه المفاهيم تتحقق في مفهوم واحد تلتقي عنده جميعا ،لكنّ هذه المفاهيم يظل يحافظ الواحد منها على اِستقلاليته ،أي أنّه يمكن أخذه بمعزل عن الآخرين فبقدر الانفصال يكون الاشتراك بين هذه المفاهيم ،فاختلاف المفهوم الواحد عن الآخرين واِنفصاله عنهم لا ينفي إمكانية الاشتراك معهم في وحدة تجمعهم .

---

[67]-عبد العزيز بن عرفة :الدال والاستدلال ،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا ،ط1،1993،ص9.

[68] -ميجان الرويلي ،سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي (مرجع سابق) ص 120.

[69] -المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

5-النقد الموجه للتفكيكية :

التفكيكية مثلها مثل أي نموذج نقدي ساد لوقت معين ثمّ أفل نجمه ،فهذه سمة النقد الغربي المعاصر إذ ما يفتأ يُنتج نموذجا نقديا حتى ينجب البديل من رحمه فينقده في أهم ما ينبني عليه وهو الحال مع التفكيكية الّتي لمعت مقولاتها وأفكارها في أرجاء النقد الفسيحة حتى أضحت شعارا يُحتذى به لكنّها سرعان ما وُضعت على مائدة النقد لتنهال عليها ردود الفعل بالانتقادات اللاذعة فانتهى بذلك الأمر بمجموعة من النقائص والسلبيات ،ومن ثمة أضحت أقلّ حضوراً وأخذت في التراجع رويدا رويدا ،إلى أن حلّ البديل في بزوغ فجر نقدي جديد ،فتراجُع مكانتها وبروز نقائصها وسلبياتها صرّح به أبرز ممثليها إضافة إلى نقاد آخرين تعرضوا لها بقراءتهم النقدية لأصولها الّتي انبت عليها وبعضهم وجد في مقولاتها ضعفا وقصورا ،ولا تقدم الكثير إذا ما اتخذها القارئ آلية في قراءة النصوص .

حيث يمكن أن نجد في صدارة الترتيب زعيمها "جاك دريدا" فهو الّذي أقرّ بمبدأ اللعب الحرّ للعلامة ،هذا المبدأ الّذي يسمح لها بالانفتاح والانطلاق الكبيرين على معان لا حصر لها وهذا ما عبر عنه بتعدد القراءات وهو تعدد وصفه في نهاية المطاف بأنّه عرضة للتفكيك ،يضاف إلى ذلك أنّ التفكيكية في تصوّر دريدا تفتقد إلى معايير الضبط المنهجي ،لأنها لا تظهر آليات اشتغالها على المستوى الإجرائي[70] وهو الشيء الّذي جعلها تنأى عن إضفاء صفة الطرح المنهجي عليها ولذلك نجد دريدا يقول :"ليس التفكيك منهجا،ولا يمكن تحويله إلى منهج خصوصا إذا ما أكدنا في هذه المفردة على الدلالة الإجرائية أو التقنية" [71] ليكون هذا القول بمثابة شهادة من أهل الاعتقاد فكيف لقارئ خارج أسوارها أن يعترف بها منهجا علميا .

فكما ابتعدت التفكيكية عن الطرح المنهجي ابتعدت كذلك عن تموضعها في إطار نظرية تتكئ عليها في التأسيس لمقولاتها ،فالقراءة التفكيكية للنص ليست مدعمة بنظرية أدبية ،وإنّما هي فقط طريقة لقراءة النّص تنهض على أساس إلغاء الحدود الفاصلة بين عمل الناقد وعمل مبدع النّص

[70] -ينظر سامية راجح،بشير تاوريت :التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر ،(مرجع سابق) ،ص91.
[71] -جاك دريدا:الكتابة والاختلاف ،(مرجع سابق)،ص61.

عبر تصورات فكرية تتميز بالتفسير الحرّ للمدلولات وتحقيق ذات القارئ ومن أوضح آثار ذلك أنّه يقولب المعنى ويحدده ،دون اعتبار لما يقصده المؤلف ،ليكون ذلك بمثابة وقوف عند حدود الإنشاء والوصف دون أن تكون هناك أي عملية لتفسير النّص ،بأي معنى من المعاني ،لأن القارئ الناقد حين يغير بعض وظائف العناصر ويحطمها ،ثمّ يعيد بناءها يصبح أمام نصّ جديد لا يرتبط بالنص القديم وذلك لا يعني تفسير أو اكتشاف معنًا جديدا له،وإنما يعني إلغاء لغة مبدع النص وإحلال لغة القارئ بدلا منها ،ونزع مشخصات النّص الثقافية والحضارية وجعله في حالة اغتراب[72] أو انفصال عن جوهره .

كما أنّ رفض الثوابت أو أي سلطة مرجعية للنّص يتضمن مصادرة لم يقم عليها دليل ،لأن كلّ نص له مرجع ذاتي و موضوعي ،ودون هذين المرجعين لا يتحقق وجوده ،ومع ما تتضمنه هذه المصادرة من خطورة ومع ما يتطلبه من تحليل دقيق فقد اعتبرها كثير من الباحثين والنقاد أمرا مسلما به فلم يناقشوها ،بل مضوا يقيمون عليها آراؤهم [73].

إذاــ ورغم اِعتراف البعض من النقاد بفعالية التفكيك الجزئية وقدرته على زعزعة المسلمات التقليدية الميتافيزقية الغربية ،إلاّ أنّه يصل في نهاية الأمر حسب رأيهم إلى عمايّة محيّرة فدريدا لم يقدم بديلا عن مسلمات الميتافيزيقا الغربية بعد أن قوضها بل إن البديل نفسه ، كما يرى سيتم بسمات الميتافيزيقا لا محالة[74] ،لذا اكتفى دريدا بالتفكيك .

ويذهب "الرويلي" و"البازعي" ويشاركهما في ذلك "عبد الوهاب المسيري"إلى أن التفكيكية تدين بأفكارها لممارسات التفسير التوراتي اليهودي وأساليبه ،فكلّ ما فعله "دريدا "هو نقل الممارسات التأويلية للنصوص المقدسة اليهودية وتطبيقها على الخطاب الفلسفي مرسيا بذلك دعائم ما ورائية

لاهوتية مألوفة ،لتحل محلّ الميتافيزيقا الغربية [75].

---

[72] -ينظر :سعيد سمير حجازي :إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر ،دار طيبة للنشر والتوزيع والتّجهيزات العلمية،القاهرة مصر ،ط1،2004،ص97.

[73] -المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

[74] - ميجان الرويلي ،سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي (مرجع سابق) ،ص108،109.

[75] -المرجع نفسه :الصفحة نفسها ،

أما المسيري فيرُد الأفكار الرئيسية في نظرية "دريدا "إلى أصولها اليهودية ،ففي مداخل الأثر ،تناثر المعنى ،الهوّة ،الكتابة والأصلية ،التمركز حول المنطق من موسوعته يورد تأصيلا فكريا تاريخيا لهذا الأثر الواضح ليهودية دريدا وللفكر اليهودي في نظريته النقدية .

ورغم كلّ هذا فالتفكيكية حسب "بير زيما" لن تظهر كتيار فلسفي لا عقلاني وظلاّمي بل ستقدم نفسها بالأحرى كنظرية تطرح لنقاش الآراء المسبقة الخاصة بعقلانية منغرسة بعمق في الوعي اليومي [76]،كما أنّ الكثير من الفلاسفة عدّوا التفكيكية مجرد سخافة وأنّها سيئة بالضرورة وخارجة عن الذاكرة وأنّها بدل أن تنتج العلم والحقيقة نجدها حسب رأي "عبد الملك مرتاض" تنتج الآراء والمظاهر مما جعلها محط نقد من مختلف الأطياف لأنها _كما سبق وأن أشار البحث- من قبل ترتبط بعديد الحقول والمعارف الإنسانية، فالنقاد الاجتماعيون مثلا اِتهموا التفكيك بأنّه رفض الاعتراف بالمرجعية الاجتماعية وذلك بالقياس إلى الوظائف الّتي تنهض بها نظرية التفكيك عبر المؤسسات [77]،كما أنّ "عبد العزيز حمودة "تعرض للتفكيك بالنقد وصوّره كثور هائج ،كان نتيجة عصر الشك الشامل ،يدوس على كل شيء ولا يؤمن بطريق محدد موثوق أو مقدس ،ليقف في نهاية الأمر عند هذا الهدف ،ولا يطمح إلى غير ذلك ،كتقديمه نظرية نقدية بديلة لتحليل النص الأدبي وإن شهد وقدّم رواد التفكيك نظرية،فستظهر كبديل مشرذم .[78]

وجماع القول إنّه يمكن النظر إلى التفكيك كنتيجة حتمية من نتائج الجدل المنهجي ،إذ ينبغي التعامل معه وفق رؤية ونظرية حوارية والّتي قد تجعل منه مساهمة جادة في عالم الفكر ،يمكن التّواصل والتفاعل معه ،دون أن يعني هذا طبعا مبايعته على أنّه الملاذ والخلاص الّذي ينبغي اللجوء والركون إليه في كلّ الأحوال ،لأن التفكيك في نهاية المطاف يبقى كغيره خطيرا في يد من لا يعرف الاشتغال وفق اِستراتجياته وأين يصوّب مقولاته وهو حتى وإن اِنطوى بدوره على بعض المغالطات والنقائص وعجز عن تقديم البديل إلاّ أنّه ومهما يكن قدّم خدمات جليلة على مختلف

[76] -بير زيما : التفكيكية (دراسة نقدية) ، (مرجع سابق)،ص 54.

[77] -ينظر عبد الملك مرتاض:في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النّقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها) ،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط1،2005،ص 94.

[78] -عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة (مرجع سابق) ،ص 360.

المستويات ويظل الأمل والطموح معلقين عليه في فتح مجال الحوار والمساءلة والاختلاف مع الذات ومن ثمة مع الآخر.

الفصل الثاني

إستراتيجية التفكيك في النقد الغربي والنقد العربي

أولا:إستراتيجية التفكيك في النقد الغربي .

الفعالية الإبداعية.

أ- النّص بالمفهوم التفكيكي من الانغلاق إلى الانفتاح .

ب- القارئ /المتلقي في إستراتيجية التفكيك.

ج-إستراتيجية التفكيك والقراءة الإبداعية المنفتحة.

ثانيا:إستراتيجية التفكيك في النقد العربي.

1-التلقي العربي للتفكيكية .

أ- تلقي المصطلح

ب- التفكيك بين الترجمة والمفهوم .

2-ردود الفعل في تلقي التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر .

أوّلا :إستراتيجية التفكيك في النقد الغربي.

الفعالية الإبداعية:

لا يمكن أن يتحدد مصطلح الفعالية الإبداعية إلاّ بوجود ثلاثة عناصر رئيسية ،لا يمكن إغفالها خاصة وأنّ البحث يثير الحديث عن العملية الإبداعية ،ألا وهي النّص،القارئ،فعل القراءة ،وقد اكتسبت هذه العناصر من خلال إستراتيجية التفكيك مفاهيم جديدة ورؤية مغايرة ،عما كانت عليه فيما سبق التفكيك من آليات قرائية ،إذ لم يعد النص بالمفهوم التفكيكي بنية مركبة ومتجانسة ،كمّا تحوّل القارئ/المتلقي مع هذه الإستراتيجية من قارئ/عادي مستهلك إلى قارئ منتج متحرر يهوى الغور في شعاب الدلالة ،ولما كانت القراءة هي ذلك الفعل الرابط بين القارئ والنّص فقد تحولت بدورها من نمطية المطابقة والمماثلة والخضوع إلى فضاء قائم على الاختلاف والتبادل في الآراء إضافة إلى الاتكاء على آلية المثاقة مما يعني الحصول على إمكانية الحرية في القراءة والتأويل وحتى وإن كانت هذه العناصر تبدو متضافرة ومتفاعلة فيما بينها فستكون هناك محاولة رمزية للفصل بينها قصد التوقف عند المفاهيم الّتي اكتسبتها هذه العناصر (النص،القارئ، القراءة)في ضوء إستراتيجية التفكيك كلّ على حدا .

أ-النّص بالمفهوم التفكيكي من الانغلاق إلى الانفتاح :

انتقل مفهوم النّص في ضوء إستراتيجية التفكيك من الفضاء الضيق المنغلق إلى فضاء أكثر رحابة وانفتاح،فالتفكيكيون رفضوا مختلف القراءات الّتي تحد من انطلاقة النّص الأدبي وتحجيم دوره وتكبيل قيوده ،من خلال إخضاعه لدلالة واحدة ومحددة وحتى ثانية في بنياته وأنساقه اللغوية ،وعليه كانت غاية "دريدا" هي العمل على تحدي تلك الآراء الّتي كانت تنادي بأحادية المعنى في النّص ،فدريدا رفض التعامل مع النص بوصفه بنية منغلقة "إنّ ما يواجه التفكيك بالأصالة ،هو زيف الاعتقاد بالماهية الثابتة أو المعنى النهائي الّذي تم إنجازه ومن ثمة فهو ممارسة تقوم على تحطيم الافتراض الساذج بأن النّص يمتلك معنى ...".[1]

[1] -محمود أحمد العشيري:الإتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام)،مريث للنشر والمعلومات ،ط2،2003،ص125.

هكذا صار النّص حسب المفهوم التفكيكي الدريدي ،نصّا منفتحا أمام عدد لا متناهي من الدلالات ؛أي التأكيد عن ولادة نص جديد أو ولادة جديدة للنص "فالتفكيكية في الواقع أعلنت عن ولادة جديدة للنّص ،بوصفه لعبة حرّة للدلالات ينفتح باستمرار بتعدد القراءات "[2].

فالنّص بالمفهوم التفكيكي هو ذلك الحقل المتشعب المثقل بالدلالات والإيحاءات اللامتناهية ،ولما كان النّص يمتاز بهذه الكثافة والسيولة الدلالية اللا متناهية والفاعلية القويّة ،إستلزم الأمر ضرورة التعامل معه "بوصفه إمكانات غير مستنفذة ،نبع غير مستهلك ،إذ تظل دائما قابلة للاستثمار "[3].

إنّ النّص بالمفهوم التفكيكي ،نص مراوغ ،مخاتل ،مشاكس ،لا يقول شيئا ويقول كلّ شيء،إنّه الغياب الدائم السفر و الترّحل في أودية الدلالة وشعابها الغائرة اللامتناهية ف"هو يتصف بالخداع والمخاتلة وممارسة آلياته في الحجب والمحو أو في الكبت والاستبعاد ،باختصار للنّص ألاعيبه وإجراءاته الخفية ،وهي ما يمكن تسميته بإستراتيجية الحجب "[4] .

إذا –للنّص إستراتيجيته في حجب حقيقته وذاته حيث لا يعلن مباشرة عما يريد التعبير عنه أو الوصول إليه ،بل يبقى يتستر ويتماهى بطروحاته ومنطوقاته ليتحوّل النص بهذا المفهوم "إلى ساحة تباينات لا بيانات،ساحة لتفجير المعاني لا حصرها" [5] ومن ثمّ أصبح النّص فضاءً للمساءلة والبحث والتنقيب في طبقاته الحالكة وبنياته القلقة وفجواته وفراغاته الصامتة ،ليبدو في نهاية المطاف حقلا أو مجالا للبحث في المسكوت عنه /اللا مفكر فيه ،هكذا أصبح يتّم التعامل معه "باستنطاق بداهاته أو مستنداته وسلطته أو تحليله أو تفكيك بنيته"[6].

وإذا كانت التفكيكية _كما أشار البحث مرات عدة _لا تؤمن بوجود أي مرجع مهما كان ؛أي لا وجود لأي مرجع قد يكون بمثابة سيف مسلط ،يهدد إنطلاق الفكر وتحرره على إعتبار أن كلّ شيء في الوجود ما هو إلّا صورة مزيفة للأصل الأوّل الّذي ليس بالمستطاع مطلقا الوصول إليه وبناءً

[2] -عبد الله إبراهيم ،عواد علي،سعيد الغانمي:معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)،(مرجع سابق)،ص130.

[3] -رضوان جودت زيادة:صدى الحداثة (ما بعد الحداثة في زمنها القادم)،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،د ط،2003،ص61.

[4]- علي حرب،النص والحقيقة(نقد النص)،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،لبنان ،ط4،2005،ج1.ص16.

[5]- إدوارد سعيد :العالم ،النص،الناقد:ترجمة:فريال جبوري غزول ،مجلة فصول ،ديسمبر،1983،ص187.

[6]- علي حرب:النص والحقيقة (نقد النص)،(مرجع سابق) ،ص15.

على هذا فالألفاظ دوال تدل على مدلولات لا يمكن تلمسها في الواقع المحسوس،وما وجودها في حقيقة الأمر إلّا صورة مخادعة لوجودها الأصلي ،لذلك أصبح النّص لا يرضى بأي مرجع مهما كان "هو حلقة من سلسلة متواصلة من الدالات غير المقترنة بمرجع" [7]،فالنص بالمفهوم التفكيكي الدريدي يرفض كلّ سلطة تحاول أن تبرز قوتها وسيطرتها عليه "إن النّص التفكيكي لا أصل له ولا نهاية"[8]،فهو نص لقيط ــإن صحّ القولــلا سلطة أبوية يمكن أن تُمارس عليه فدريدا يرفض أي سلطة خارجية مفروضة،أيّا كان نوع هذه السلطة عقلية أو بشرية أو الكائنة في التقاليد والموروثات المقدسة[9].

فالنّص بالمفهوم التفكيكي نص متناقض ،يبحث دوما عن السؤال القلق الّذي قد يكشف عن بعض تناقضاته وتوتراته ،إنّه النّص اللامنسجم اللامتجانس ،وعن لا اِنسجامه وتناقضاته يقول: دريدا"أنا لا أتعامل والنّص،أي نص كمجموع متجانس ،ليس هناك من نص متجانس ،هناك في كل نص حتى في النصوص الميتافيزفية الأكثر تقليدية ،قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنّص..."[10] وقد يكون من الممكن القول ،بأنّ اِنعدام التجانس في النص ناتج عن الاختلاف الّذي ينص على إرجاء المعنى /الدلالة إلى ما لانهاية ،إذ كلما تمّ الوصول إلى معنى ما ،بعث هذا المعنى بدوره نوعا من التوتر والتناقض ليتحوّل حضوره إلى غياب مستمر في سلسلة من الإحالات .

هكذا واِنطلاقا مما سبق ذكره حول النّص بالمفهوم التفكيكي ،يمكن القول إنّه النص المنفتح على اللامحدود "إذ أنّه لا يتحدث عن مرجعيته الخارجية ولا يتحدث عن ذاته " [11]،فلا أصل ولا ثبات ولا استقرار له ،فقط هي تجربة القراءة الّتي تُمارس عليه ،هي وحدها الّتي تتحدث عنه ،إذ أنّه نص مشاكس مراوغ يسمح للقارئ بالانسياب في متاهاته ،لا ليكشف أو ليفصح في النهاية عن معناه النهائي ،بل لمجرد التحاور والاستمتاع لا غير ،لتبقى الدلالة في النهاية موعدا مؤجلا ،ويبقي القارئ دوما على أمل انتظار اللقاء بعد التوق والشوق ليفتح الحوار المغري والممتع مع النّص الضبابي المبهم

[7]- عبد الله إبراهيم ،عواد علي ،سعيد الغانمي :معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)،(مرجع سابق) ،ص130.
[8]- المرجع نفسه:الصفحة نفسها.
[9]- عبد العزيز حمودة:المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، (مرجع سابق)،ص128.
[10]- جاك دريدا:الكتابة والإختلاف:تر كاظم جهاد ،(مرجع سابق)،ص49.
[11]- عمر معراجي :النص بين الدلالة والتداول ،منشورات دار القدس العربي ،دط،2011،ص128.

،وليس بالإمكان القول سوى ما قاله "دريدا"" فماذا يمكن أن نفهم من نص لا يفهم هو نفسه ،نفسه ؟"[12].

و يمكن الإشارة إلى خصائص النّص بالمفهوم التفكيكي في شكل عناصر مختصرة ،إنّ النّص بالمفهوم التفكيكي الدريدي هو:

- نص لا أصل له ولا نهاية .
- نص منفتح مشاكس ،مراوغ لا يقبل تحديدا أو الإيمان بمعنى أحادي محدد.
- لا يتوقف عن إنتاج الدلالة ،فهو لا نهائي الدلالة .
- هو الغياب الدائم الترّحل والسفر .

-كما أنّه نبع لا ينضب ،يفتح صدره دوما للقراءات اللامتناهية الّتي تمنحه الحياة و التجدد بِاستمرار

-نص يرغب في التمرد على كلّ السلطات ،وحتى سلطة الذات الّتي لفظته .

- نص يبني نفسه على اللانسجام و اللاتجانس فهو دائم التوتر والتناقض .
- نص يسمح بممارسة متعة الكتابة وإعادة الإنتاج .

ولكن إذا كان النّص الإبداعي بالمفهوم التفكيكي النص المشاكس ،المراوغ ،فيا ترى من هو القارئ الّذي يرضى بهذه المشاكسة ويقبل الدخول في حوار أو مغامرة مع هذا النّص ،بالتأكيد إنّه القارئ التفكيكي ،فما المقصود بالقارئ التفكيكي ؟.

ب- القارئ /المتلقي في إستراتيجية التفكيك :

لقد أعلنت إستراتيجية التفكيك عن انفتاح النّص وموت المؤلف ،معلنة في الوقت نفسه عن ميلاد قارئ جديد ،يمتلك آليات جديدة في القراءة ،فالقارئ بالمفهوم الدريدي يختلف تماما عن ذلك القارئ/ الناقد الّذي عُرف في ظلّ المناهج السياقية (المنهج الاجتماعي ،النفسي ...) إذ لم يكن في ظلّ هذه المناهج سوى قارئ مستهلك ،يمتاز بنوع من السلبية _إن صحّ القول_ ومنه حاول "جاك دريدا" هذا القارئ التفكيكي بامتياز ،قلب مختلف المفاهيم والتصورات عاملا على تخليص وتحرير المتلقي من فكرة الحضور الّذي سيطرت عليه ،إذ لم يعد الدال يمثل حضورا بقدر ما أضحى يمثل

[12]- جاك دريدا :الكتابة والإختلاف ،تر كاظم جهاد ،(مرجع سابق)،ص31.

غيابا /اختفاء لا يمكن القبض عليه ،ليصبح النّص من هذا المنطلق مفتوحا "أمام القارئ الّذي لا يقوم فقط بتحقيق دلالته وتفسيره ،بل بإعادة كتابته عن طريق اِستحضار الغائب فيه وملء فراغاته"[13] .

هكذا _إذا _ لابد على القارئ أن يحاور النّص ويسائله من منطقه الخاص وبحكم أنّ النّص الّذي بين يديه يمثل غيابا لا حضورا ،فالنّص ينطوي على دلالة /دلالات غائبة /مؤجلة /مرجأة في سلسلة لا متناهية من الإحالات ،وما على القارئ سوى الدخول في مغامرة معه ،عسى أن يتمكن من الكشف عن بعض مناطقه المغيبة /المسكوت عنها /اللامصرح بها لأنّ القارئ في حقيقة الأمر هو "القارئ الّذي يحسن رؤية ما لم يرى ،بصرف المعنى أو استنطاق الصمت أو ملء الفراغات أو تشخيص العوارض ،أو اختراق الطبقات "[14] .

وعليه يمكن القول ،إنّ ذلك القارئ العادي /المستهلك قد تحوّل إلى قارئ مبدع منتج للدلالة مغامر مولع بالبحث عن المجهول [15]،فهو قارئ يشتغل على النّصوص مساءلة واستنطاقا أو حفرا وتنقيبا أو تحليلا وتفكيكا حتى أنّه دور القارئ ورد فعله في إستراتيجية التفكيك ،صار دورا مهما في اِستمرارية النّصوص وبقائها "فما يجعل من العمل الأدبي عملا حيا هو إمكانية محاورته من طرف القارئ ،إثر اِنغماسه الشعوري والفكري ، فيما يبدو أنّه مشكلة"[16].

وبذلك صارت مهمة القارئ تقتضي ضرورة الإعلان عن موت المؤلف واِنقطاع النّص عن محيطه الخارجي اِنقطاعا تاما ،وعليه فالقارئ التفكيكي في النهاية يرفض التسليم بوجود دلالة محددة ونهائية للنّص ،هو يؤمن باللامعنى ،باللايقين ،باللا شيء ، الأمر الّذي جعله في النهاية يرضى بعدم الفهم لأن اِنعدام الأصل الأول يستلزم بالضرورة اِنعدام الفهم النهائي المطلق للنصوص إنّه قارئ يمتاز بالقلق والتوتر و اللاستقرار فهو يسعى دوما لمحاربة المحدودية ،ويرغب دوما في الانطلاق والتحرر يرحل دوما في عالم النّص وهو في قرارة نفسه ،يوقن بعدم قدرته على الإمساك بالدلالة النهائية له

[13]- عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)،(مرجع سابق) ،ص152.

[14]- علي حرب :النص والحقيقة،(نقد النّص)،(مرجع سابق) ،ص18.

[15]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

[16]- مليكة دحمانية : هرمنيوطيقا النّص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،ط1،2008،ص18.

إذ يتعامل مع النّص من منطلق الاختلاف والمغايرة ومن منطلق أن لا شيء يدل على ما هو عليه،فالأصل في الأشياء غيابها لا حضورها .

وعليه يكون التّسليم بلا نهائية الدلالة قد فسح المجال للحوار بين النّص والقارئ ،هذا الأخير الّذي على الرغم مما يلاقيه من صعوبة وضياع وهو يتحرك بين فجوات النّص وشقوقه ،إلّا أنّ الرغبة في استكناه ما هو مغيّب تغمره وتطغى عليه مما تجعله"ينفتح على رغبة اللغة ويبدأ بالبحث عما هو مغيّب فيها ،وبدون عشق حقيقي للنّص لا يمكن أن تقوم أرضية مناسبة للقراءة ،لابد إذن من وجود رغبة ومشاركة بين القارئ والنّص وهذه هي اللذة الحقيقية الّتي أراد التفكيك تحقيقها "[17] .

وبهذه الطريقة يدخل القارئ في علاقة ودّية مع النّص لتبدأ عملية الحوار والــتّفاعل بطريقة تجلب المتعة واللذة ،واعتمادا على ما سبق يمكن الوقوف عند خصائص القارئ بالمفهوم التفكيكي في شكل عناصر مختصرة :

- إنّ القارئ في ضوء ا إستراتيجية التفكيك هو :

- قارئ عاشق مغامر ، لا ينظر إلى النّص الإبداعي كنص معطى /جاهز إلا في مستواه اللفظي أما الدلالة فتبقى مؤجلة /غائبة /مرجأة إلى ما لانهاية .

- قارئ يعلن رسميا عن موت المؤلف ،لا ليعلن في مقابل ذلك عن السلطة اللغوية للنّص ،كما هو الأمر مع البنيوية ،وإنما فقط ليعلن عن لغة الحوار وثقافة الاختلاف بينه وبين النّص الإبداعي بعيدا عن أية سلطة مهما كانت .

- ينساب القارئ التفكيكي بين فجوات النّص و شقوقه مخترقا طبقاته المعتمة ومناطقه الصامتة.

- يطرح الأسئلة القلقة لا على أمل الوصول إلى معناه المحدد ،بل لمجرد الاستمتاع والمغامرة لا أكثر .

- قارئ مولع بالبحث عن المجهول متواضع يعلن في نهاية رحلته ومغامرته مع طبقات النّص عن الرضا بعدم الفهم .

- هو قارئ لا يستند في مقاربته للنّص الإبداعي لأي مرجع بل يحاول أن يقرأه متكئا على ما يمتلك من رصيد ثقافي وفكري .

[17]- عبد الله إبراهيم ،عواد علي ،سعيد الغانمي : معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ،(مرجع سابق)،ص143.

– وعلى العموم هو قارئ مبدع منتج للدلالة حتى أصبحت حياة النّص مرهونة بقراءاته المتعددة فإن شاء أحياه بقراءاته الإبداعية ،وإن شاء أبقاه ميتا سجينا بقراءاته الاستهلاكية .

وعلى ذكر القراءة الإبداعية المنفتحة سنقف عندها في علاقتها بالتفكيكية ،وإن كان الأمر في الواقع تحصيل حاصل ما دامت القراءة هي ذلك الفعل الّذي يربط بين القارئ والنص .

ج–استراتيجية التفكيك والقراءة الإبداعية المنفتحة :

عملت إستراتيجية التفكيك على إعطاء أهمية كبرى لفعل القراءة باقتراح "دريدا"لإستراتيجية في القراءة تقوم على التفكيكيك déconstruction،هادفا من ورائها تخليص النّصوص من مختلف القراءات السائدة لا سيما البنيوية الّتي امتازت في مقاربتها للنصوص بالمحدودية والانغلاق فالتفكيكية حاولت " تطوير طرائق منفتحة للقراءة على نقيض البنيوية الّتي تهدف إلى قراءات مغلقة تريد تأصيل نماذج بنائية محددة في الخطابات " [18] فالتفكيكية فتحت المجال واسعا لحرية القارئ ،بالسماح له بعدم الإيمان ببنية محددة في النّص "فالتفكيك يستخدم للدلالة على نمط قراءة النّصوص بنسف إدعائها المتضمن أنّها تمتلك أساسا كافيا ،في النظام اللغوي الّذي تستعمله كي تثبت بنيتها ووحدتها ومعانيها المحددة " [19]، فالمقصود بالقراءة هو ذلك الفعل الّذي يربط بين القارئ والنّص في علاقة حميمية ،تقوم على الحوار والاختلاف والمثاقفة بعيدا عن المطابقة والمماثلة والخضوع ،بهذا المعنى تصبح القراءة التفكيكية قراءة منتجة تعمل على إعادة إنتاج النّصوص بطريقة تقوم على المغايرة والاختلاف ،باستحضار الغائب فيها وملء فراغاتها وفجواتها والبحث عن ما لم يقل في مقابل ما قيل"فالقراءة التفكيكية تسعى إلى فصل القراءة النقدية عن المنجز اللغوي ليحل الغياب محل الحضور وبعبارة أوضح يمكن القول ،إنّ الاستعانة بآلية الغياب في القراءة النقدية المعاصرة ،تعد من ركائز التفكير التفكيكي "[20].

[18]- عبد الله إبراهيم ،عواد علي ،سعيد الغانمي :معرفة الأخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ، (مرجع سابق)، ص 126.

[19]- محمد عناني:المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم (إنجليزي عربي) ،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط2،1997،ص131.

[20]- عزيز عدمان : قراءة النّص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك ،العدد2،المجلد 23،أكتوبر /ديسمبر ،عالم الفكر 2004،ص54.

فهي أي ؛ القراءة التفكيكية تحوير للنّص وليست وصفا أمينا له أو لما أراد المؤلف قوله ،وإلّا فلا مبرر لوجودها لأنّه قد بات من الضروري التيّقن من أنّ "شرط القراءة وعلة وجودها أن تختلف عن النّص الّذي تقرؤه وأن تكشف فيه مالا يكشفه بذاته أو ما لم ينكشف فيه من قبل ،أما القراءة الّتي تقول ما يريد المؤلف قوله ،فلا مبرر لها أصلا "[21] .

بهذا تكون القراءة بالمفهوم التفكيكي قراءة منتجة للمعاني والدلالات ،تجدد المعرفة و تكشف عن أغوارها وأسرارها الخفية وتعمل عل قلب معانيها "أي أنّ قراءة النّص تكمن في تفجير مكنوناته ومكبوتاته ومعانيه المحتملة ،الّتي لا نهاية لها والّتي تتحرك في فضاء واسع حرّ طليق دونما اِستقرار ولا ثبات" [22] .

هكذا هي القراءة بالمفهوم التفكيكي الدريدي ،قراءة تقوم على مساءلة واِستنطاق المعنى الواضح/الظاهر /الحاضر في النّص ،كي تصل إلى ذلك الغياب /المسكوت عنه /اللامصرح به في النّص لتكون بذلك بمثابة "القراءة التحتية بحثا عن الأغوار أي المكبوتات الدفينة والتماسا للأغيار أي الهوامش المستبعدة أو الأصوات المخرسة "[23] .

اِنطلاقا من هذا ،بالمستطاع القول إنّ التفكيكية أعلنت في الحقيقة عن مفهوم جديد للقراءة قراءة خلاّقة مبدعة من الممكن النظر إليها على أساس أنّها عملية إعادة إنتاج ،لينفتح النّص على عدد لا متناه من القراءات الّتي تختلف عما يقوله ويعلنه ،وتبقى هذه الأخيرة مجرد إحالات واِحتمالات متعددة لا تتوقف .

ومما لا شك فيه أنّ مثل هذه الاحتمالات والإحالات اللا متناهية الناتجة عن القراءة الإبداعية المنفتحة من شأنها أن تجعل النّص في النهاية مفتوحا للمفاجآت المدهشة اللامتوقعة بالكشف عن بعض مناطقه المغيبة المهمشة أو المستبعدة "فالقراءة التفكيكية (...) تبحث عن اللبنة القلقة غير

[21] - علي حرب ،النص والحقيقة ،(نقد النص) (مرجع سابق) ،ص20.

[22]- حسن غزالة :لمن النّص اليوم للكاتب أم للقارئ ،مجلة علامات في النقد ،ج29، المجلد 10، النادي الأدبي الثقافي ،جدة ،المملكة العربية السعودية ،مارس ،2001،ص129.

[23]- محمد شوقي الزين :الإزاحة والاحتمال (صفائح نقدية في الفلسفة الغربية)،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1،2008.ص143.

المستقرة وتحركها ،حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد،ليحددها بالطبع أفق القارئ الجديد وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا ،وما هو غير جوهري جوهريا "[24] .

تأسيسا على هذا ،تبقى قراءة التفكيك أو القراءة حسب المفهوم التفكيكي ، قراءة متميّزة لا تؤمن بالحدود ولا تركن للاستسلام بوجود اليقين والمعرفة الحقيقية ،إنّها قراءة الانفتاح الّتي تبقى دوما منفتحة على اللامتناهي ،ومنه يحضر مبدأ تعدد القراءات حول النّص الإبداعي الواحد ،حول نص لا يعلن التّعدد فحسب وإنّما يعلن لا نهائية المعنى وانفتاحه على اللامحدود ،لينفتح فعل القراءة هو الآخر على اللامتناهي ،وتغدو كلّ قراءة بهذه الصورة إساءة لقراءة سابقة لها ،وتبقى العملية في سيرورة دائمة ،بحيث لا يمكن لأيّة قراءة مهما كانت أن تستأثر بالاهتمام أو تحتل معنى القراءة النموذجية "فتتنازع القراءات فيما بينها لخطاب يفضي إلى متوالية لا نهائية من المدلولات لا يمكن لأحدها أن يستأثر بالاهتمام الكلي دون الآخر "[25].

بهذا تكون القراءة ،بالمفهوم التفكيكي والأمر كذلك،عملية إبداعية خلاّقة منفتحة على الدوام تُتيح الفرصة للاقتراب من اللامفهوم واللامعقول واللامتوقع وتسمح بإخضاع كلّ ما هو مستبعد لا مفكر فيه ، للمساءلة والاستنطاق .

ولما كان الحديث يتعلق هنا بفعل القراءة في ضوء إستراتيجية التفكيك ،فقد كان لابد من التوقف عند الطريقة الّتي تتعامل بها إستراتيجية التفكيك مع مختلف النصوص .

– فكيف تقرأ النصوص في ضوء إستراتيجية التفكيك ؟

إنّ القراءة التفكيكية تنطلق في مقاربتها وقراءتها للنصوص باعتماد عمليتين متكاملتين فهي "قراءة مزدوجة "[26].

حيث تبدأ و كمرحلة أولى في قراءة النّصوص ،قراءة تقليدية تكشف فيها عما تقوله وتعلنه وتصرح به،للوصول إلى معناها /الظاهر /الحاضر وتقرره دون ما تحوير لتتمكن في البداية من تحديد ما هو راسخ وتقليدي أو ثابت ومسلم به بمعنى آخر "إنّها تقرأ النصوص في البداية قراءة تقليدية

[24]- عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ،(مرجع سابق) ،ص279.

[25]- عبد الله إبراهيم ،عوادعلي ،سعيد الغانمي :معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ،(مرجع سابق).ص113.

[26]- ميجان الرويلي،سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي (مرجع سابق)،ص109.

تثبت بها معانيها الصريحة الرّصينة ،وهي قراءة تبقى مرحليا داخل الأفق الميتافيزيقي نفسه الّذي جاء التفكيك ليعارضه وينقضه ويهدمه ويفككه "[27].

هكذا وبهذه العملية ،يتم تحديد تلك المعطيات الّتي تعتبر بمثابة الجاهز/المعطى /المسلم به ،لتبدأ في المرحلة نفسها بعملية نقض لهذه المعطيات ،فالبحث يكون موجها للنّص نفسه عن بعض التناقضات والازدواجيات التّي ينطوي عليها النّص ويعمل على تغييبها ،هادفا من وراء هذا الكشف عن احتواء النّص على نوع من التوتر والتناقض بين بنياته ،والّتي تقتضي الزّعزعة لتفكيكها ،وهنا تبدأ المرحلة الثانية بزعزعة هذه البنية المتناقضة المتوترة وتفكيك تلك المعطيات والمفاهيم التقليدية الثابتة و الراسخة للكشف عن غموضها وإلتباسها وزيفها فهي قراءة عكسية تعتمد على ما ينطوي عليه النّص من معان تتناقض مع ما يصّرح به مما يستلزم العثور على فجوات في النّص ،إذ تعمل القراءة في هذه المرحلة على توسيعها والسير معها إلى أن تنقض النّص بمعنى "إنّها قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النّص من معان تتناقض مع ما يصرح به ،وتهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصّرح به النّص وما يخفيه (بين ما يقوله النّص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح)"[28].

ومن خلال هذه العملية يصبح النّص يفكك نفسه بنفسه ،وهذا هو ما يهدف إليه "دريدا" في النهاية من خلال قراءته حيث يقول "ما يهمني في القراءات الّتي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنّص والعثور على توترات أو تناقضات داخلية ،يقرأ النّص من خلالها نفسه ،ويفكك نفسه بنفسه"[29].

وتبقى هذه مجرد لمحة وجيزة حول القراءة بالمفهوم التفكيكي وكيفية تعاملها أو قراءتها للنّصوص والّتي يمكن من خلالها الوصول إلى القول بأن لذة الأنس ولحظات الاستمتاع الّتي يمر بها القارئ وهو يرتحل في عالم النّصوص الإبداعية وإعادة الإنتاج والكتابة هي ثمرة هذا اللقاء الّذي يجمع بين القارئ والنّص من خلال فعل القراءة الإبداعية الخلاّقة المنفتحة.

---

[27]- المرجع والصفحة السابقين .

[28]- المرجع نفسه :الصفحة 157.

[29]- جاك دريدا :الكتابة والاختلاف (مرجع سابق)، ص49.

ثانيا :استراتيجية التفكيك في النقد العربي المعاصر :

1-التلقي العربي للتفكيكية :

أ- تلقي المصطلح :

لعل أول ما يعترض أي باحث في رغبة فهمه أو مقاربته لمفهوم التفكيك ،هو الخيبة واليأس فالدخول في نصوص "دريدا" يعد بمثابة المغامرة الخطيرة الّتي لا تعرف عواقبها حتى أن "دريدا" نفسه أكد على ذلك في أكثر من موضع ،خاصة في محاولة ترجمة مصطلح التفكيك وهذا ما أكده أيضا "جون غرودان" الّذي حللّ تعريف "دريدا " للتفكيك ،ووصل إلى نتيجة مفادها أن هذا التعريف هو تعريف جزافي ومتهور [30].

فمجمل ما كتبه " دريدا " من نصوص ،كانت نصوص تجنح إلى الانفتاح والنقصان والتركيب والتعقيد في الوقت نفسه ،تضمر بقدر ما تظهر وتفصح ، يغلفها التشذرم والتلغيم مبنا ومعنا .

فالتفكيك من المفاهيم المرنة ،الّتي ارتدت إلى خصوصية معرفية انطلقت منها وطمحت إلى توسيع هذه الخصوصية إذ ظلت أبدًا مرتحلة متحولة تَعبر حقولا معرفية مختلفة ،وما على الباحث إذ ذاك إلّا الانتقال معها وعدم الاكتفاء بمجال معرفي واحد والالتفاف حوله ،لذلك ارتأى البحث التوقف عند اِرتحاله إلى الثقافة العربية وإشكالية تلقيه وترجمته .

ب-التفكيك بين الترجمة والمفهوم :

يؤكد الباحثون في مجال المصطلحية والنظرية النقدية المعاصرة على مدى أهمية المصطلح، إذ يعد خلاصة العلوم ومفاتيحها و به تُعرف مصطلحات كلّ معرفة وتتميّز عن غيرها ، كما أنّ المصطلح يحمل دلالات الاتفاق والتوافق على ما اختلف عليه ،ومن ثمة فإنه يُشكل لغة للتواصل والتفاهم ، كما لا يخفى أن لكل مصطلح منظومة معرفية نشأ فيها تعد محضنه المرجعي الّذي يسهّل عملية فهمه ويهيأ مسارات اشتغاله ولعل الجهل أو النقص في وعيه يفتح أبوابا من الغموض/الإلغاز /فوضى الترجمة مما يصعب عملية تلقيه على مستوى الفهم والتأويل والممارسة والتطبيق.

[30]- ينظر محمد شوقي الزين :الإزاحة والإحتمال (صفائح نقدية في الفلسفة الغربية) ،(مرجع سابق) ،ص140.

لقد حظي مصطلح التفكيك déconstruction بعديد الترجمات بما هي عملية نقل وارتحال للمفاهيم شأنه كلّ وافد غربي الأرض والنشأة يدخل أبواب ثقافة عربية لا تزال تبحث لها عن موطئ قدم في خضم هذه التحوّلات الّتي تشهدها الحركة الفكرية العالمية من غير إذن ودون سابق إنذار، فيُحدث بلبلة وفوضى في أوساطها فدريدا نفسه أكد على اِستحالة إيجاد ترجمة أو تعريف للتفكيك _ كما سلف الذكر_ ،لذا وبمحاولة تقصي مختلف المصطلحات المترجمة الّتي قاربت المفردة الدريدية نجدها تعدد بين "اللابناء"أو "النقد اللابنائي" عند"شكري عزيز ماضي" حيث يقول: "...إنّ اللابناء déconstruction مفهوم يتصل بمكونات النّص "[31] وفي موضع آخر يرى أن التناص أهم تجل لما بعد البنيوية "وهو ينتمي إلى النقد اللابنائي déconstruction"[32]

لعله يتضح من ترجمة "شكري عزيز ماضي"،أنّها ترجمة أقرب ما تكون إلى الترجمة الحرفية منها إلى مقاربة المفهوم الّتي غالبا ما توقع في كثير من المغالطات المفهومية .

كما وضّح "يوئيل عزيز""التحليلية البنيوية" الّتي أشار إليها في هامش ترجمته لكتاب "وليام راي"و لم يشر إلى مترجمها لكنّه فضل "التفكيكية " ترجمة لكلمة déconstruction،فالتحليلية البنيوية كترجمة تلتبس مع التحليل البنيوي للنّصوص الّذي يَظهر كآلية وصفية للمنهج البنيوي ،أما تفضيله ل"التفكيكية" فيؤدي إلى الوقوع في إشكالية أخرى من خلال إضافة ياء النسبة للمصطلح المترجم مما يضفي صفة المذهبية الّتي تقابل في اللغة الفرنسية اللاحقة " ism"،كما أن المصطلح في أصله الاشتقاقي غير منته بها ،إنّما ينتهي باللاحقة " ion" ،الّتي تدل على شكل من أشكال الحركة action[33]

إضافة إلى هذا نجد "التشريحية" الّتي تبناها " محمد عبد اللّه الغذامي" مدافعا عنها وداعيا إليها حيث يقول: " فبعد أن تحيرت في تعريب هذا المصطلح و لم أر أحدا من العرب تعرض له (على

[31]- شكري عزيز ماضي :من إشكاليات النقد العربي الجديد ،المؤسسة العربية للدراسة ،الأردن ،ط1،1997،ص174.نقلا يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد ،(مرجع سابق)ص346.

[32]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

[33]- وليام راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ،تر يوئيل عزيز يوسف ،دار المأمون ،بغداد ،دط،1987،ص8،نقلا عن يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في الخطاب العربي الجديد ،(مرجع سابق) ،ص347.

حد اِطلاعي) وفكرت له بكلمات مثل النقض والفك ولكن وجدتهما يحملان دلالة سلبية تسيء إلى الفكرة ثمّ فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حلّ) أي نقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حللّ) أي درس بالتفصيل واستقر رأيي أخيرا على كلمة التشريحية أو تشريح النّص والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النّص وإعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النّص"[34].

لكن تشريحية الغذامي تبتعد باعترافه عن استراتيجية "دريدا" ،الّتي تقوم على محاولة نقض العمل المدروس ،وفي الوقت ذاته تقترب من تفكيكية بارت القائمة على النقض من أجل البناء والمنتهية إلى علاقة حب بين القارئ والنّص ،بدليل أنّه غالبا ما يستعمل المصطلحات الدريدية مفرغة من محتواها الإصطلاحي ،فقد عدّ مثلًا مفهوم الأثر la trace تلك القيمة الجمالية الّتي تجري خلفها النصوص أي (سحر البيان) الذي يُؤثّر في النفس ،وهذا المفهوم مخالف تماما لمفهوم "دريدا" فهو ما يدل على الشيء وغيابه في آن أو هو الخط والمحو لكشف ما هو هامش في النص .

وهو عينه ما ذهب إليه "عبد الملك مرتا ض" في بعض مؤلفاته إلى جانب التفكيكية قبل أن يتحوّل ويستقر على "التقويض" أو نظرية التقويض أو التقويضية مفضلا إياه على باقي المصطلحات ففي رأيه "أنّ معالج النّص يمكن أن يعمد إلى تجزيئه ،وتشظيه ،وذلك بتفكيك ألفاظه وتبديد أفكاره،قبل الإقبال على معالجة كلّ هذه العناصر والأجزاء،معالجة تجعل منه بيانا جديدا ومع ذلك يظل مرتبطا بالبناء المقوض ولكنّ دون أن يكونه بالفعل ..." [35]وهي ذات الترجمة الّتي اِرتضاها صاحبا دليل الناقد الأدبي "التقويض هو déconstruction المصطلح الّذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على القراءة النقدية (المزدوجة) الّتي اِتبعها في مواجهته الفكر الغربي الماورائي ،منذ بداية هذا الفكر إلى يومنا هذا ،وقد حاول بعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمى "التفكيك" لكن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم دريدا حالها في هذا حال مصطلح التقويض على أنّ التقويض أقرب من التفكيك إلى مفهوم دريدا "[36].

---

[34]- عبد الله محمد الغذامي :الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ،(مرجع سابق) ،ص89..

[35]- عبد الملك مرتاض:في نظرية النقد (مرجع سابق)،ص90.

[36]- ميجان الرويلي ،سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين مصطلحا وتيارا نقديا معاصرا)،(مرجع سابق) ص107.

لعله يتضح من خلال المفهومين أنّ الاتفاق واضح بين مرتاض وصاحبا دليل الناقد الأدبي في تبني مصطلح التقويض وتفضيله على التفكيك ترجمة للمصطلح ،كما أنّ التناقض واضح كذلك بينهما في المفهوم وذلك راجع _طبعا_ إلى قناعات كلّ طرف إذ تقويض "مرتاض" تقويض يعقبه بناء وما التفكيك إلاّ عزل قطع أو أجزاء بعضها عن بعض ،في حين ينفي صاحبا دليل الناقد الأدبي صفة البناء بعد الهدم فدريدا يصف المتافيزيقا الغربية بأنّها صرح معماري يجب تقويضه وأن أي إعادة بناء حسبهما تعد "فكرا غائيا لا يختلف عن الفكر الّذي يسعى دريدا إلى تقويضه "[37].

إذا _فالتقويض هو المصطلح الّذي يكاد يقترب من مفهوم دريدا وإستراتيجيه ،لأنّه ينأى عن المفهوم السلبي الّذي يحمله كلّ من التفكيك أو الهدم،لكنّ المصطلح الأكثر شيوعا في الأوساط الفكرية وتداولا بين عديد الباحثين في مختلف أطروحاتهم هو التفكيك حيث يقول :"كاظم جهاد " "يقترح دريدا إستراتيجية في القراءة تقوم على التفكيك (...) والّذي يكون بالتضاد مع مفاهيم الأصل والهوّية والكلية يُحرف كلّ شيء باتجاه الاختلاف" [38].

كما إستخدم "عبد العزيز حمودة" مصطلح التفكيك في غير موضع من ثلاثيته ،جاعلا من دريدا وإستراتيجيته ذلك المارد الّذي لا يخلّف وراءه إلاّ الخراب والفوضى عابثا بكل الضوابط والقوانين يستوي أمامه المقدس /المدنس ،الخير /الشّر ،المعنى /اللامعنى فالتفكيك بمعنى ما "يقوم على رفض المذاهب السابقة ويخطئ كلّ المشاريع بل إنّه في جوهره يقوم على رفض التقاليد والسلف الّتي يرى أنّها تحجب المعنى وتكبته"[39] ،حاله في هذا حال البنيوية عندما رفضت كلّ المشاريع السابقة لها "إنّ البنيوية والتفكيك إنطلقا من رفض مشترك للمذاهب النقدية المعاصرة والسابقة نحو هدف واحد لى رغم إختلاف الوسائل الّتي إختارها كلّ منهما وهو تحقيق المعنى ،وإنتهيا إلى نفس المحطة النهائية فالبنيويون فشلوا في تحقيق المعنى والتفكيكيون نجحوا في تحقيق اللامعنى ،لقد رفضوا كلّ شيء و لم

[37]- المرجع السابق :الصفحة نفسها .

[38]- جاك دريدا :الكتابة والاختلاف تر كاظم جهاد ،(مرجع سابق)،ص27.

[39]- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) (مرجع سابق)،ص165.

يقدموا بديلا أو بدائل مقنعة" [40] ويضيف إنّ التفكيك يريد أن يحلّ"محل المذاهب النقدية السابقة باعتباره المشروع
البديل "[41].

فالناقد كأنّ به يقرّ هنا بالمركزية الّتي جاء التفكيك ليحاربها وهو يضمر الخلخلة والزعزعة لكلّ مركزية كانت سائدة في المناهج السابقة له .

كما فضل "يوسف وغليسي"مصطلح التفكيك اِستنادا إلى المعيار التداولي على قصوره وضعفه وأردف تحليله للمصطلح على طريقة التحليل اللساني للمفردة إذ قسمها إلى أربعة مقاطع دالة :[42]

1 - السابقة(dè):وهي سابقة لاتينية تتصدر كثيرا من التراكيب الفرنسية بمعنى النفي والانتهاء،والقطع والتوقيف والتفكيك والنقض.

2-كلمة con : وهي كلمة مرادفة لسوابق أخرى (co_ col_com_) تتصدر كلمات كثيرة ،لا تخرج معانيها عن الربط والترابط والمعية (avec) .

3-كلمة: struct بمعنى البناء .

4-اللاحقة: ion وهي لاحقة مماثلة للاحقة iton تدل كلتاهما على شكل من أشكال النشاط و الحركة action

وبتركيب دلالات هذه المقاطع المجزأة تدل كلمة déconstruction على حركة نقض ترابط البناء

فبمقاربة بسيطة للمفهوم يمكن الوصول إلى القول أنّه تحليل يستند على آليات التحليل اللساني أكثر منه ترجمة للمصطلح أو تقريبه مفهوما حاملا لدلالات .

واِعتمد "محمدشوقي الزين"الترجمة نفسها "التفكيك déconstruction كفلسفة إستراتيجية Stratégie براعة ودهاء stratagème في فحص النّصوص والموضوعات يسعى إلى كسر

---

[40]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

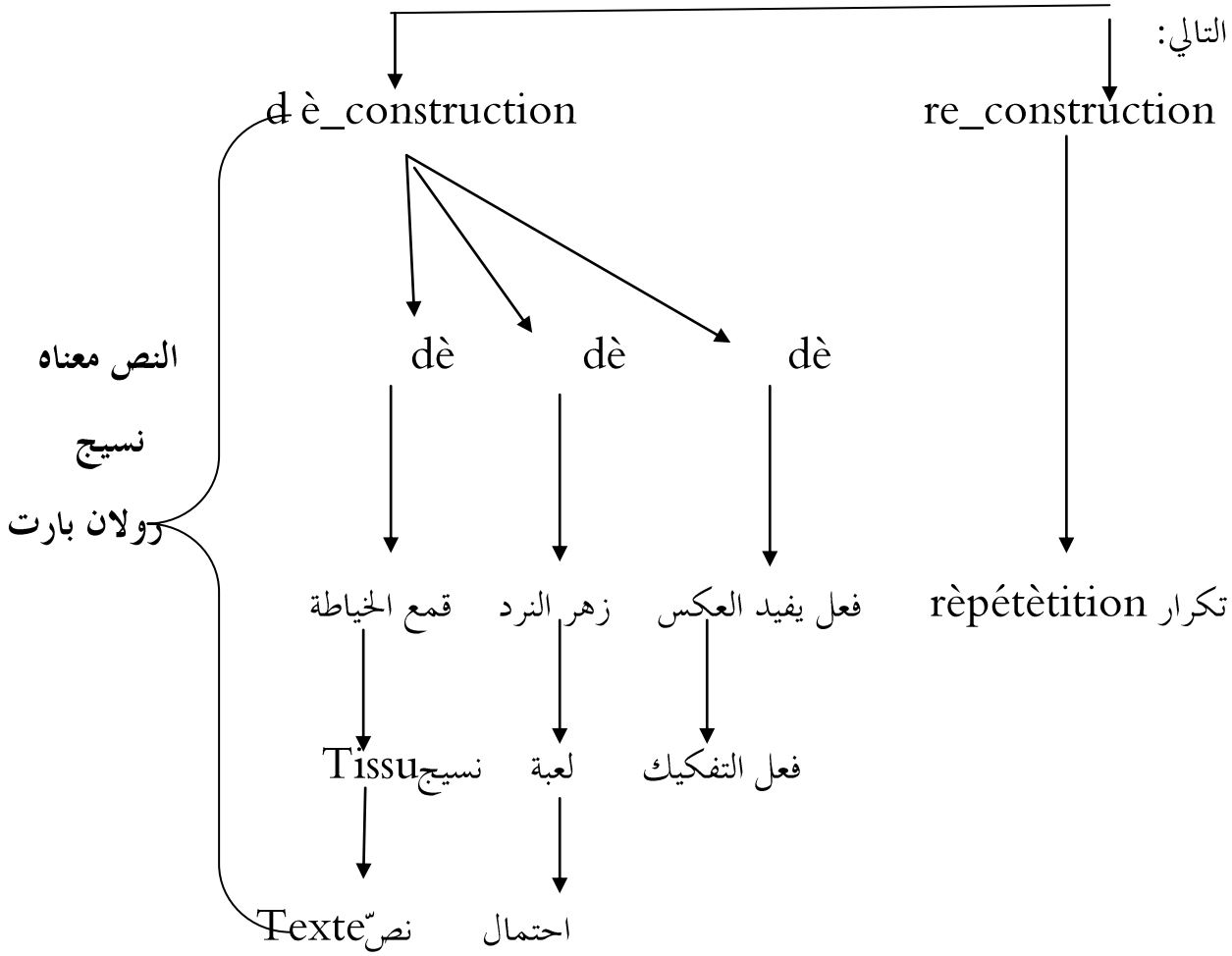
[41]- المرجع نفسه:الصفحة نفسها .

[42]- يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،(مرجع سابق)،ص350.

منطق الثنائيات ..."[43] ، وهو بهذا يُبعد التفكيك عن فكرة الهدم ،بمعناه السلبي أو فكرة البناء بعد الهدم بمعناها الشائع إذ لا يحملهما كليهما البتة ف" التفكيك الّذي يمارسه دريدا لا يعني مطلقا الهدم(...)وإنّما يتضمن فعل وحدة ثانية إلى عناصرها ووحداتها démontage البناء (البناء بنمط مختلف) فهو بالأحرى تفكيك المؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها "[44].

إذا_ التفكيك خلخلة نظام/فكرة /نص لمعرفة كيفية ترابطه وإشتغاله والوقوف عند بنيته القلقة بعيدا عن كلّ نظرة متعالية ثابتة تدعي الفوقية والتمركز وامتلاك الحقيقة القارة فهو دعوة إلى إعادة النظر وبناء تفكير جديد ،تفكير يزيل ويزيح مختلف التّرسبات والإيديولوجيات الّتي تحد من حرية التفكير والّذي يجعل المعنى متعاليا ميتافيزيقيا أسطوريا ،فهو إستراتيجية بناء ينبني على الاختلاف /التعدد/التجاوز .

فمنطق تحليل المفردة للوصول إلى المفهوم حللّ"محمد شوقي الزين" مصطلح التفكيك وفق المخطط التالي:



[43]- محمد شوقي الزين ،تأويلات وتفكيكات ،(فصول في الفكر الغربي المعاصر)،المركزالثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب ،بيروت لبنان ،ط1،2002.ص189.

[44]- محمد شوقي الزين :الازاحة والاحتمال (صفائح نقدية في الفلسفة الغربية)،(مرجع سابق) ،ص315.

– البادئة " dé" من déconstruction هي نص كنسيج ولعبة وكاحتمال، لعبة المعنى والتعبير والإشارة ... بالمعنى الجيولوجي للكلمة وجود طبقات مترسبة ينبغي إزالتها ،وهي بالمعنى الإستراتيجي للكلمة أن هذه الطبقة هي طبقات منسوجة ومتشابكة بحيث يتعذر الكشف عن لحمة النسيج والسلسلة [45] .

كما يضيف قائلا:"أنّ النّص إذن نسيج مركب من إشارات وتعبيرات ودلالات متداخلة تستدعي التفكيك والعزل ،لفحص بنيتها وجذورها الداخلية "[46].

إذاــ فالمعنى في النّص يستحيل الإمساك به،ودلالته تتحول إلى دلالات لا نهائية ،يتيه فيها الباحث وتتشعب به السبل ،لا حلّ أمامه إلاّ النبش والحفر لينتقل بذلك من البحث عن المعنى إلى البحث عن ظلال المعنى ،فالنّص يفرض إستراتيجيته الّتي يرتضيها للمراوغة والتمنع أمام القارئ الّذي يأتيه حاملا خبراته يريد اِختراقه فيصدم بنص متمنع متفلت يستحيل الإمساك به .

إذا ــالتفكيك نص ،وهو في الآن ذاته ذلك الفعل الذي يدخل إلى بناء /نسيج النصtissu وفق لعبة /إستراتيجيةstratégie عن طريق الدهاء والحنكة stratagéme تولدها طبقات النصوص strates لانتاج اِحتمالات دلالية من المقول الظاهر الّذي يخفي أكثر مما يظهر .

وفي قراءة ملخصة ودقيقة لمختلف الترجمات الّتي تعرض لها البحث وغيرها ،كالتهديم ،البناء،والّتي بلغت نحو عشرة مقترحات كاملة (التفكيك /التفكيكية /التشريحية/التشريح /التقويض /التقويضية /نظرية التقويض /النقضية /اللابناء/التهديم /التحليلية /البنيوية). [47] ،إذ تصل حدّ التناقض فيما بينها من الترجمة الحرفية إلى من يبحث عن مقابل في الأصل العربي ،إلى معتمد على معيار تداولي ومورفولوجي أو الانطلاق من معيار دلالي أو حتى اِشتقاقي ،فلكل مكتسباته وخلفياته في التّأسيس لاشتقاقه الاصطلاحي ،و لعله يتضح أنّ لكل مصطلح علة وقصور تتراوح بين صعوبة التصرف الاشتقاقي وبين من تحمل دلالات سلبية لتعبر في مجملها عن غياب الجهود الجماعية والاعتماد على التخصص الدقيق في مجال المصطلحية من جهة ،كما أنّها تعبر من جهة أخرى عن الطاقة الاستعابية

[45]- محمد شوقي الزين ،تأويلات وتفكيكات (مرجع سابق)،ص187.

[46]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

[47] -يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد (مرجع سابق)،ص350.

الّتي تتصف بها اللغة العربية في احتوائها لكلّ غريب ،كما يوحي إلى وعي منهجي في ضرورة تشكيل وبلورة المصطلح الوافد وأرضنته ليسهل فيما بعد تداوله ولو بسيرورة بطيئة .

فالبحث _إذا _ توقف أمام حلقة مختصرة لمجموعة من البدائل الاصطلاحية للتفكيك ،ليكون ذلك طريقا لتحديد فترة اِنتقال التفكيك إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر ،وكذا أهم من مثله من النقاد في ممارسته الإجرائية.

2- ردود الفعل في تلقي التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر:

حظيت التفكيكية ومنذ عقدين أو أكثر باهتمام متزايد من طرف النقاد العرب المعاصرين فنشطت حركة الترجمة والتأليف حولها ،تعريفا وتوظيفا ونقدا ،وفي محاولة لسبر الآراء حول حضور أو غياب التفكيك في النقد العربي المعاصر ،يجد أحد الباحثين أنّها تتوزع بين ثلاث وجهات هي :

1_ إنكار حضورها وتأثيرها كما يرى جابر عصفور .

2_ تأكيد وجودها وتأثيرها كما يرى أحمد عبد الحليم عطية .

3_ وجود تأثيرات متفاوتة كما يرى محمد بدوي .[48]

فهذه السجالات الّتي قامت حول حضور أو غياب التفكيك في النقد العربي المعاصر ،كانت سببا وراء الاهتمام به واتجاه النقاد نحو الإفادة منه ،فقد اِنتقلت التفكيكية إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر اِنتقالا محتشما ومتأخرا نسبيا كالعادة حسب "يوسف وغليسي""إذ تعد سنة 1985البداية الفعلية للتفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر ،تاريخ صدور أوّل تجربة نقدية عربية تصرّح بانتمائها إلى خطوات القراءة التفكيكية (التشريحية) ،وهي ممارسة الناقد السعودي عبد اللّه الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية déconstruction قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر"[49]،ثمّ توالت التجارب التفكيكية بعد ذلك حيث تتبع الباحث "محمد أحمد البنكي" "بدايات التفاعل العربي مع التفكيك فوجد أنّها كانت منذ العقد السبعيني إلا أنّها كانت مجرد ملاحظات عابرة فقط ثم جاء العقد الثمانيني الّذي عرفت فيه التفكيكية اهتماما أكبر (...) وأغلبها إما تعريفا

[48] -محمد أحمد البنكي :دريدا عربيا قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،البحرين ،بيروت ،ط1،2005،من الصفحة 85إلى الصفحة 103.

[49]- يوسف و غليسي :مناهج النقد الأدبي ،(مفاهيمها وأسسها،تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية)،(مرجع سابق)،ص127.

بالتفكيكية أو رصد لمقولاتها أو قراءات أ و مقاربات لها ،أما العقد التسعيني فيمثل ثورة ملموسة في مسار الاهتمام والإفادة من استراتيجيات و إجرائيات التفكيك في التعامل مع النصوص والآثار"[50].

حتى أن بعض الأسماء اِقترنت بها ،ك"عابد خزندار"و"سعد البازعي" و"ميجان الرويلي"الّذي أصدر كتابا عام1996 في هذا الشأن سماه "قضايا نقدية ما بعد البنيوية،سيادة الكتابة نهاية الكتاب"يتقاطع عنوانه الفرعي تقاطعا عمديا مع مبحث"جاك دريدا"الشهير عن "نهاية الكتابة وبداية الكتابة"،إضافة إلى ما قدمه "عبد الملك مرتاض" في كتبه ككتاب "ألف ليلة وليلة _تحليل سميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد" سنة 1986[51] ،أو كتب تنتهج نهجا مركبا (سيميائيا تفكيكيا)مثل (أ/ي) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة سنة 1987[52] ،وكتاب "تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق" الّذي ألفه سنة 1989 ،إضافة إلى ما قدمه الناقد المصري"مصطفى ناصيف" الّذي يُؤلف نتاجه إطارا خاصا بالتفكيك والتأويل في دوائر الاتصال والقراءة[53] ، كذلك ما قدمه"بسام قطوس" في بعض قراءاته لنصوص شعرية حيث اِنتهج التفكيك إستراتيجية للقراءة ،في كتابه "اِستراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي "،كما أن بعض النقاد تحيّزوا للجانب النظري دون تدعيم ذلك بإجراء نقدي من بينهم "عبد العزيز حمودة " في كتابه المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك والمرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ،كذلك الخروج من التيه ،كما نجد أيضا عبد الله إبراهيم وآخرون كتبوا كتابا بعنوان "في معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية

الحديثة "،إضافة إلى ما قدمه "علي حرب" في مختلف كتبه الّتي نزعت إلى المشروع الفكري.

[50]- محمد أحمد البنكي:دريدا عربيا ،قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي،(مرجع سابق)،ص103.

[51]- ينظر يوسف وغليسي :النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ،(مرجع سابق)،ص163.

[52]- ينظر عبد الملك مرتاض :دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،دط،1987

[53]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر،إفريقيا الشرق ،المغرب،دط،2002،ص127.

الفصل الثالث

القراءة التفكيكية للرواية

أولا:حول الرواية

1- حول الرواية

2-ملخص الرواية .

3-ومضات حوّل شخصية البطلة المتخيّلة .

4-قراءة تفكيكية في العنوان .

5-مساءلة نظرية.

6-الممارسة القرائية للعنوان.

ثانيا:تفكيك الرواية.

1-بنية النّص (القراءة التقليدية) تفكيك النّص إلى مقاطع.

2-تفكيك النّص (هدم البنية)

-أهم الدلالات:حدود التأويل.

الدلالة الثقافية.

الدلالة الاجتماعية.

الدلالة السياسية.

أولا :حول الرواية

1- حول الرواية :

تمهيد :

القراءة نشاط فكري لغوي ينتج الاختلاف والتباين وليست مجرد صدى للنّص ،إنها اِحتمال من بين احتمالاته الكثيرة والمختلفة والقارئ يقرأ،إذ يقرأ ذاته وليس القارئ في قراءته كالمرآة ،لا دور له إلاّ أن يعكس الصور والمفاهيم والمعاني ،الّتي رام صاحب النّص قولها والتعبير عنها فالأحرى القول إن النّص مرآة يتمرأى فيه قارئه ويتعرف من خلاله على نفسه بمعنى من المعاني ،والنّص الجدير بالقراءة يتيح للقارئ الجدير بالقراءة أن يستدعي قراءة ما لم يقرأ ويستنبط من النص ما خلف السطور .

على القارئ _إذا_ أن ينطلق من النص لأنّ " أي تأويل ،لكي يضمن قدرا مؤثرا من الملاءمة و المقبولية ، ينبغي أن يتخذ النّص وسيطا في سيرورة بنائه لموضوعه الدلالي ،فإذا كانت البنية تتعلق بمحفل الإنتاج ،فإن التأويل هو التفعيل الديناميكي لهذه العلاقة الجدلية بين المحفلين "[1].

لذلك يتوجب في كلّ عملية تأويل الحرص على خصوصية النّص وفرادته ،على اعتبار أن النصوص تختلف في أشكال بنائها وتقترح اِستراتيجيات تأويلها ومثلما يشير إلى ذلك "تودوروف"إلى أن كلّ نص يرشدنا إلى دلالته [2]؛لأنّه يتضمن سلسلة من الخصائص الصريحة والإيحائية تقود إلى تحفيز عملية تأويليه.

كما أنّ النص الجيّد تختلف قراءته بحسب العصور والقرّاء وتتعارض قراءته بتعارض الأيديولوجيات والاستراتيجيات .

ولكن هذا لا يعني أن القارئ يقرأ في النّص ما يريد أن يقرأه ،أو ما يحلو له أن يقرأه وإلاّ استحال الأمر عبثا ولغوا ،فليس القصد أن القراءة هي إمكان قول كلّ شيء ،وإنّما القصد أنّ القارئ ،إذ

[1]- محمد بوعزة :هيرمينوطيقا المحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية)،الانتشار العربي،بيروت ،لبنان ،ط1،2007،ص75.
[2]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

يقرأ النص إنما يستنطقه ويحاوره وهو إذ يفعل ذلك إنّما يستنطق ذاته في الوقت نفسه ويستكشف ذاته .

ففي القراءة التفكيكية ليس المهم ما يدّعيه صاحب النّص ،وإنما المهم هو النّص ،ونحن لا نقرأ النّص كي نعرف ما أراد المؤلف قوله ،وإنما نقرأه قراءة منتجة تجدد المعرفة به ،والنص الهام لا يمكن اِحتواؤه أو اِختزاله لأنه يملك القابلية على التجدد عبر قراءاته المختلفة ،فكلّ قراءة تحييه وتعيد إنتاجه بقدر ما تقدم عنه نسخة جديدة مختلفة ،ولهذا لا يمكن القبض على حقيقة النّص ،لأن النّص ليس بما يقوله أو يطرحه،وإنما هو غير ما يقوله ويطرحه .

2-ملخص الرواية :

قبل الشروع في الدراسة النقدية لأي عمل أدبي يجدر بالدارس أو الناقد الوقوف على المغزى الدلالي

للنّص وفهم محتواه الأدبي ،ذلك أنّ عنصر القراءة هو الّذي سيفتح على الباحث مجالات التحليل والنقد ويمنحه تصورا واضحا حول طبيعة النّص والزوايا الّتي يمكن أن يقترحها للدراسة .

وعموما إن وضع عنصر تخليص للرواية لا يعتبر شيئا كماليا في نجاح سير البحث ورغم ذلك يبقى فرضية أساسية خاصة عندما يتعلق الأمر بمعرفة بنية غير ظاهرة (مهدمة) يرغب البحث في الوصول إليها بما أُتيح له من إمكانات ،لعل أهما بعض مقولات إستراتيجية التفكيك خاصة مقولة الاختلاف .

فرواية "**خرائط لشهوة اللّيل** " هي عمل سردي آخر يضاف إلى قائمة الأعمال الروائية الّتي كتبها "**بشير مفتي**"وقد صدرت هذه الرواية سنة 2008 ،حيث جاءت في 143 صفحة ،لتحكي عن حال بطلة الرواية "ليليا عياش" الّتي يُؤثر الكاتب أن يتقمصها بالذات ليروي على لسانها الوقائع فالكاتب فيم يكتب يخرج عن دائرة الذكورة والأنوثة متلمسا طريقه داخل المشترك الإنساني وخارج أي تصنيفات وحين تحتج بطلة الرواية على منتجها قائلة له: "لماذا تسمح لي أيّها الروائي بأن أحكي على

لساني الخاص هذه الرواية ؟"[3]،فهي لا تفعل ذلك من موقع المغايرة في الجنس بل لأنها ترى في الأبطال الآخرين وبينهم نساء أيضا ما يؤهلهم أكثر منها لرواية الأحداث من مواقعهم المغايرة .

تسرد البطلة"ليليا عياش" بضمير المتكلم قصة حياتها في عالم الجزائر المثخن بالقسوة والعنف كما في عالمها الروائي المأساوي الّذي زرع في داخلها بذرة التطرف والتمزق والانحراف السلوكي ،فهي تكتشف في سن مبكرة خيانة أمّها المدّرسة لأبيها البحار الّذي مات غرقا لدى محاولة يائسة لإنقاذ أحد الغرقى والأمّ الّتي لم تنتظر أكثر من ستة أشهر للزواج من رجل آخر تسهم عن قصد أو غير قصد في دفع ابنتها المراهقة والفائقة الجمال ،إلى الانتقام من الناس جميعا تحت وطأة الشعور بالخيانة والفساد والظلم لذلك عمدت إلى إغواء زوج أمها متسببة في موت هذه الأخيرة من هول الصدمة .

كما عمدت إلى إغواء صديق صديقتها المقربة إليها "منيرة" حتى إذا أبدلته منيرة بصديق جديد هو الروائي "عزيز السبع" عادت ليليا من جديد لإغوائه وفي إطار كلّ ذلك تُسلّم ليليا حياتها للسهر والشراب والعلاقات العابرة ومجون الليل ،وفي هذا العالم الليلي تقع أيضا تحت إغواء "الكموندان مسعود" الّذي يجندها من قبل السلطات لكتابة التقارير المختلفة عن زملائها في الجامعة بعد أن بدأت بوادر التفجيرات الأمنية بالظهور ،ثم ما تلبث ليليا أن تتعرف على رسام غني هو "علي خالد"الّذي أسكنها في منزله الآمن لدى اندلاع الحرب ،ثمّ رافقته بعد ذلك إلى باريس ليموت هناك منتحرا بسبب اليأس وانغلاق الأفق ،لتعود مرة أخرى إلى الجزائر حيث يهيئ لها قدرها مزيدا من المصاعب .

فتجد ليليا عياش نفسها أمام عرض مفاجئ من الكومندان مسعود ،الّذي أصبح ثريا بسبب انخراطه في تجارة السلاح والشركات الأمنية ،للزواج منها والغريب أنّها تقبل العرض بسبب حاجتها إلى الحماية وسط انتشار ظاهرة الإرهاب بشكل رهيب من جهة وبسبب يأسها من العثور على رجل تحبه من جهة أخرى ،لكّن الحب أتاها هذه المرة في اللحظة غير المناسبة حيث تكتشف أنّ عزيز السبع بات وحيدا إثر هجرة منيرة المباغتة وحضورها النّصي في روايته من خلال الصورة الّتي رسمها لها حيث يقول :" لم تستطع (لام) أن تكون في النهاية غير ما هي عليه ،امرأة تتوق للجمال الّذي

[3]- بشير مفتي :خرائط لشهوة الليل ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1،2008،ص7.

يسكنها عميقا ،لروح سماوية متطهرة من كلّ دنس ،على رغم أنّها كانت غارقة فيه ،متوسخة بأدرانه "[4]،فذلك هو المصير الّذي تنبأه لها الرجل الوحيد الّذي أحبته بعمق هو الموت انتحارًا في غرفة مغلقة وإذا كانت البطلة تحدثت لدى إقامتها في باريس عما أسمته "قوة الكلمات" الّتي تصبح عزاء الإنسان الوحيد في ظلمته القصوى لم تجد بدا من الانخراط في اللعبة ذاتها والشروع في كتابة الرسائل لعزيز السبع الّذي قرر الرحيل إلى كندا من دون أن تجد الشجاعة لمنعه من ذلك ،لكنّ المفاجئ في خاتمة الرواية هو أنّ ليليا الّتي انتظرت بنفاذ صبر عودة زوجها الكومندان من أسفاره الطويلة لم تحقق نبوءة عزيز السبع حول انتحارها اللاحق ،بل ذهبت لدى عودة الزوج الملوث بالقتل والفساد وضياع الضمير الإنساني إلى الخانة المقابلة تماما حيث عمدت وهي في ذروة الوحشة والقنوط إلى قتله بسكين يستعمل للطبخ تاركة نفسها في سلسلة الكوابيس الّتي لا شفاء منها على الرغم من خروج الجزائر من دوامة الرعب والدم فكأن ببشير مفتي يريد بذلك أن يقفل الأبواب أمام أي بارقة أمل تأتي في المستقبل وكأنّه يريد أن يقول إن الحرب الّتي تنجح في الدخول إلى حياتنا وذواتنا العميقة لن يكون لها أن تغادرنا مرة ثانية حتى ولو تهيأ لها ذلك.

3-ومضات حول شخصية البطلة المتخيلة :

ترى من هي ليليا عياش؟

يمكن أن يتوقف البحث في انخطافة سريعة عند بعض ملامح وأوصاف هذه الشخصية والّتي قد تساعد فيما بعد في فهم بعض الدلالات والأبعاد ومن ثمة تيسير عملية تأويل وتفكيك أقوالها ،وتبرير أفعالها وتصرفاتها ،وبلا شك فاختيار المبدع بطلته بمواصفات معينة لم يكن بصورة عشوائية بل يحمل دلالات وأبعاد معينة .

ليليا عياش فتاة مثقفة طالبة جامعية ،وفي الوقت نفسه بنت من بنات الليل عاهرة مثقفة من مدينة اسمها الجزائر ،فهي ابنة فترة ما بعد استقلال الجزائر عام 1962 ،عاشت طفولتها وأهم مراحل

[4]- الرواية :ص74.

شبابها في الثمانينات من القرن العشرين ،أي بعد الاستقلال بعقدين فمثلت بذلك جيلا شهد مرحلة هامة وصعبة من تاريخ الجزائر المستقلة .

فهذه البطلة تجسد دورا فاعلا في هذه المرحلة بعلاقاتها المتعددة مع مختلف الشخصيات ،خاصة شخصية الكموندان مسعود ،هذه الشخصية الّتي كانت تمثل السلطة والنفوذ في تلك الفترة ، حيث كانت تمثل السلطة الّتي تتحكم في شؤون البلاد بشكل كبير إذ يشير الكومندان في أحد حواراته مع ليليا "لقد أحالوني على التقاعد بسبب التعذيب في حوادث 88 والآن بعدما اندلعت الحرب يلحون على عودتي ثانية ،لقد اقتنعوا بأنّ ذلك هو الطريق الأنسب لربح الحرب"[5] .

ففي هذه الظروف الّتي كانت تعيشها الجزائر ،عاشت ليليا عياش شبابها واستغلته لتكون كنموذج لشخصية عاشت هذه الفترة بكلّ أهوالها ومخاوفها وطقوسها ،فمارست الحبّ مع نماذج متعددة لتخرج في الأخير مقهورة خالية الوفاض مبرّرة ذلك بشعورها بالنقص الّذي لازمها منذ وفاة والدها وفقدان الحماية المعنوية ،ثمّ ترسخ فكرة أن كلّ الرجال مثل بعضهم لا يهمهم في المرأة إلاّ جسدها . وبالرغم من كلّ شيء تبقى شخصية ليليا شخصية تحملّ التمرد الشّر في ثناياها ،لكن في صميمها واعية تشعر بأخطائها ،تحمل الكثير من الدلالات والمعاني في كثير من الأحيان غير قابلة للوصف والتعريف فهي تنطوي على كثير من الغموض والغرابة ،إذ كانت تشعر منذ صغرها بالاختلاف والتميّز عن الكثير من مثيلاتها ،فليليا قوّية الشكيمة ،جريئة متمردة على كلّ الممنوعات في مجتمعها تمارس كلّ أنواع الخروج السافر عن المألوف ،شخصيتها مزيج من الرقة في بعض الأحيان والأنوثة والجرأة اللامتناهية في إشباع غريزة نهمة لا ترتوي ،تخطت من خلال ذلك حدود الزمان والمكان لتعيش عالما خاصا خلقته لنفسها بجرأة فائقة ،وانسلاخ عما حولها من أطر اجتماعية .

من هنا يمكن القول ،إن هذه الشخصية في الحقيقة ،تبقى تستهوي رغبة الباحثة بغموضها وغرابتها بتميزها واختلافها ومن ثمة فإنّها تدفع للدخول في مغامرة البحث عن حقيقتها واستقصاء أحوالها وآخر أخبارها وتتبع أقوالها وأفعالها وتصرفاتها وعليه فإن البحث لن يستمر في التعامل معها ووصفها

[5]- الرواية: ص 51.

بهذه الطريقة ،بل يسعى للتعامل معها فيم هو لاحق من البحث ،كشخصية لها خطابها الخاص تقوم بأفعال وتصرفات معينة تربطها علاقات مع الآخرين ؛بمعنى آخر يتم التعامل معها وهي تتحرك وتتحدث تتفاعل وتنفعل تندفع وتتراجع .

4-قراءة تفكيكية في العنوان :

5-مساءلة نظرية :

حظيّ العنوان بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية المعاصرة ،كعتبة أولى تمتلك سحر الإيجاز وتختزل شفرات النّص فالعنوان أهم المفاتيح الأولية والأساسية الّتي على الباحث قراءاتها وتأويلها إذ يعد من بين أهم العتبات الدلالية الّتي تُوجه القارئ إلى استكناه مضامين النّص وتفكيك شفراته والوقوف على محمولاته الدلالية ،بما يعطيه من انطباع أوّلي عن المحتوى ،وبما يمارسه من غواية وإغراء للمتلقي فهو أوّل مثير يُواجه في الفضاء النّصي ،من حيث إنّه يتمركز في أعلاه عادة ويبث خيوطه وإشعاعاته فيه ،فعنوان الرواية لا يوضع اعتباطا على الغلاف ،بل هو "المفتاح الإجرائي الّذي يمدنا بمجموعة من المعاني الّتي تساعدنا في فك رموز النّص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة " [6] ولأنّه كذلك فمن الصعب عزله عن النّص أو فهمه بعيدا عن بنيته الكلية ،لأنّه يمثل البنية السابقة له فالعنوان لاحق معرفي وسابق بنيوي ،فاللاحق منه يحدد سبق القول الّذي يتحدد حكاية ،وفي اتصال اللاحق بالسابق تتألف الوحدة الدلالية الكلية فلا تدرك إشاراته إلاّ عبر العلاقة بينهما ،فهو أي العنوان جزء من البنية الكاملة للعمل ولا يمكن اِعتباره إطلاقا نصّا موازيا ،فالنّص اليوم لا يمكن أن يقدم عاريا من العتبات مهما كان نوع هذا النّص "لا يمكن أن يقدم عاريا من هذه النصوص الّتي تسيّجه لأن ّقيمته لا تحدد بمتنه وداخله بل أيضا بسياجه وخارجه "[7].

---

[6]- جميل حمداوي :السيميوطيقا والعنونة ،عالم الفكر ،الكويت ، ج،25،ع23،مارس 1997،ص90.

[7]- عبد الرزاق بلال :مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم) ص 22،نقلا عن فيصل الأحمر :معجم السيميائيات (مرجع سابق) ص224.

ذلك أنّه كثيرا ما تفيد الأشياء الهامشية في بناء ما هو مفيد وحتى عظيم ،فكما لا يمكن اعتبار العنوان نصا موازيا ،كذلك لا يمكن اعتباره مماثلا للنّص الأدبي الأصلي ،وقد لا يفهم النّص كذلك إلاّ من خلال ربطه بعنوانه حتى يكون منطلقا لتفسيره أو التفسير به ،بمعنى أنّه العنوان قد يكون مفسرًّا بالنّص أو مفسرًا له في آن معا [8] ،لتغدو العلاقة فيما بينهما علاقة تكاملية ،تفاعلية سيّما وهو حسب "إيكو " "هو منذ اللحظة الأولى الّذي تضعه فيها مفتاح تأويلي "[9]

كما لا يمكن حصر هذه العلاقة بين العنوان والنّص فحسب ،بل بينه وبين القارئ والنّص أيضا .

تعود لفظة العنوان في "لسان العرب" إلى مادتين اِثنين هما "عنن"و"عنا" وقد ورد فيه أن "العُنوان والعَنوان سمة الكتاب وعَنونه عنونةً وعنونًا وعناّه ،كلاهما وسمه بالعنوان وقال أيضا :والعنيانُ سمة الكتاب "[10].

ومع أنّ دلالة "عنا" و"عنن" في المعجم العربي قُصّد بها أكثر من دلالة إلاّ أنّ أقربها إلى ما يمكن أن يتصوره البحث هي دلالة الظهور والأثر ،لكون العنوان يشتغل على الإبانة البصرية الّتي تحيل نفسها على الإغراء الدلالي والظهور والبروز الذي يعني الإبانة عن الجسد وهي حركة بصرية تحيل على الرؤية لأنّ البارز يبين عن نفسه فهو يتجسد نصا ،يكشف مفاتنه وهل النّص غير الوضوح والبروز؟ولعله القاسم الّذي يجعل العنوان نصّا فالعنوان هو الّذي يدفع نصيته لكي تجري إلى القول من خلال المتبقي من القول داخله لأنّ آثار الحكي تظهر دلاليا في شكل طاقة كامنة داخله .

كما اصطلح النقد على أنّ العنوان "مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصّا أو عملا فنيا ،ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين :أــ في السياق ،ب ــ خارج السياق ،والعنوان السياقي يكوّن وحدة مع العمل على المستوى السميائي ،ويملك وظيفة مرادفة للتأويل " [11] إذ يقوم بدور تدليل فعل القراءة وجعلها منتجة للدلالة المرومة في النص .

---

[8]- ينظر :عثمان بدري ،وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث ،قراءة تأويلية في نماذج منتخبة ،المجلة العربية للعلوم الإنسانية ع81،2003،ص19،نقلا عن النص والظلال ،فعاليات الندوة التكريمية،حول السعيد بوطاجين ،منشورات المركز الجامعي ،خنشلة ،الجزائر،جوان 2009،ص167.

[9]- فيصل الأحمر :معجم السيميائيات ،(مرجع سابق) ص 226.

[10]- ابن منظور:لسان العرب ،مادة (ع،ن،ن)و(ع،ن،ا) ،ج15،،دار صادر بيروت ،ط1،1992،ص 106.

[11]- سعيد علوش :معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (مرجع سابق) ص89.

وللتأكيد على المرونة الإصطلاحية للعنوان يمكن ذكر أنماط العنونة الشائعة ،كما قسمها "مرسل فالح العجمي" في دراسته "الخطاب الروائي في الكويت أنماط العنونة ومستويات الصوت السردي "وهذه الأنماط هي :

1- نمط العنوان المباشر 2 – نمط العنوان غير المباشر

3_نمط العنوان المكوّن 4_ نمط العنوان العرضي.

وبالرجوع إلى البحث سابق الذكر ،سوف يتم توضيح المقصود بكل نمط من أنماط العنونة :

1_ **نمط العنوان المباشر** : هو الّذي شكّل علامة ناجزة إذ "يتطابق العنوان في مرجعه ليقدم دلالة ناجزة تتعلق برحلة مجهولة أو بفتاة محددة أو حيّز جغرافي "[12].

2_ **نمط العنوان غير المباشر** : وهو الّذي لا يقدم دلالة ناجزة من مجرد قراءته بل لا يفهم ولا يعرف المقصود منه إلاّ بعد قراءة فاحصة للعمل الأدبي ،وهو قد يفتح للقارئ عند قراءته أكثر من اِحتمال إلاّ أنّه بعد الانتهاء من قراءة النّص تتحدد دلالته النهائية ويقسم "مرسل فالح العجمي" نمط العنوان غير المباشر إلى أربع دوائر دلالية هي [13]:

أ) دائرة دلالية مفتوحة وتكون عندما لا يُرجع المؤلف العنوان إلى النّص ولا إلى خارجه .

ب) دائرة دلالية ذاتية :حيث تتجلى في أن يرجع المؤلف العنوان إلى الرواية .

ج) دائرة دلالية خارجية :وتكون عندما يرجع المؤلف العنوان إلى أحداث تحدث أو حدثت خارج النّص.

د) دائرة دلالية نقيضة :وهنا يحيل العنوان إلى الرواية ،لكنّه يضع عنوانا يناقض موضوع الإحالة .

3_**نمط العنوان المكوّن** :ويقصد به مرسل العجمي "بأنّ العنوان يؤدي في هذه الحالة دورا مهما في تكوين عناصر العالم الروائي ".

---

[12]- مرسل فالح العجمي :الخطاب الروائي في الكويت ،أنماط العنونة ومستويات الصوت السردي ،مجلة العلوم الإنسانية ،مجلس النشر العلمي ،جامعة الكويت ،العدد 92،2005،ص15،نقلا عن سعاد عبد الله العنزي ،صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية) دار الفراشة للطباعة والنشر ،الأردن ،ط1،2010،ص 122.

[13]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

4_ **نمط العنوان العرضي** : بهذا النمط يكون العنوان عرضيا مرتين ،في الأولى لكونه لا يرتكز على تأويل القارئ في فهم دلالته ،وفي الثانية لكونه ليس له علاقة تكوينيّة بالمتن الروائي ،وفيه كثيرا ما يؤسس القارئ دلالات مختلفة ،وتحقق هذه القراءات لأنّ توقعاته لا تصدق .

كما أن للعنوان دور هام بل له وظائف متعددة ومتنوعة في تقريب النّص ولعل أهمها :

أ) الوظيفة التعينية :

يقوم العنوان في ضوء هذه الوظيفة على تمييز الأعمال الأدبية عن بعضها البعض ،حيث تهدف إلى التعرف على العمل بكلّ دقة وبأقل ما يمكن من اِحتمالات اللبس والغموض ،من حيث إنّها تُعرّف بالمتن وتُشير إلى محتواه وهي في رأي "جيرار جينات" "وحدها وحدة ضرورية في الممارسة والمؤسسة الأدبية "[14].

حيث يعد كلّ عنوان رسالة صادرة من مرسل وهذه الرسالة محمولة على أخرى هي النّص الأدبي ومن ثمّ فكلّ من العنوان والنص يمثل رسالة كاملة تربط بينهما علاقة تلازمية ،هي بالذات الّتي تجعل العنوان تعيينا مقصودا للنّص ،وتحمّل الأخيرة الوظيفة الإفهامية للأوّل .

ب) الوظيفة اللغوية الواصفة :

وهذه الوظيفة تجعل العنوان يقول شيئا من مضمون النّص ويصبح بذلك تسمية له،فقد يكون بين النّص وعنوانه شبه تناص يحيل فيه هذا الأخير على ما يمكن أن تنتظره من الأوّل ، فهو العنوان الّذي يهب النصّ قيمته ومعناه ليس فقط لأنّه يضعه ضمن سياق معين ولكنّ أيضا لأنّه هو الّذي يمكنّنا من طرح مجموعة من التوقعات قبل القراءة وهو أيضا الّذي يزودنا بالقواعد والظروف الّتي تمكننا من فهم أي نص أدبي نتعامل معه .

ج) الوظيفة الإغرائية :

وتعمل هذه الوظيفة على لفت اِنتباه المتلقي وشده إلى النّص الأدبي بما يقدمه من اختزال لمضامين المتن وتكثيف لها ،تتطلب التنقيب عن توضيح لها ولا يتّأتى ذلك إلاّ من خلال الرجوع إلى المتن /النص

[14]- نبيل منصر :الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ،دار توبقال للنشر ،المغرب ،ط1،2007،ص49.

لتوضيح الدلالات والإيحاءات بشكل أكثر تفصيلا ،فلغة العنوان كما تبدو في ظاهرها غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق ،وبالتالي فإن إمكانات التركيب الّتي تقدمها اللغة كلّها قابلة لتشكيل العنوان وهنا يعمل الكاتب على أن يفعّل الإغراء في تركيبه للعنوان .

6-الممارسة القرائية للعنوان :

من محصول الّذي سبق ،أنّه الّذي تأسست عليه "**رواية خرائط لشهوة الليل** "للروائي "**بشير مفتي**" حيث يمكن أن يلمح البحث فيها إغراءً فنيا أسس لنفسه بنية جمالية متميزة على المستوى الأسلوبي بشكل خاص والفني بشكل عام ،شكلّ عنوان رواية "خرائط لشهوة الليل " نصا منفتحا معنا ومبنا وهي عبارة تحمل في طياتها مضمون القول بمعنى أنّها ستقول مقولا ،لذلك فالعنوان شكلّ رسالة تمتد هذه الرسالة في لحظة الحصول على الخرائط ليس الخريطة الواحدة فقط .

هذه الخرائط الّتي مهمتها تقديم تصميم للشهوة هذه الأخيرة المرتبطة باللّيل ،فما هي شهوة الليل يا ترى؟.. هل بالخرائط تعرف وتُعين ؟فالحكاية وجودية ناتجة عن اِرتباط شيء مادي هو(الخرائط) بشيء معنوي (شهوة الليل) ،لذلك فالبداية الإخبارية كانت حسية فالاستلزام أن تكون النتيجة جوابا حسيا للمقدمة ، فكانت عكس ذلك معنوية وهذه أولى علامات الخرق وإحداث السؤال ،فما نوع هذه الخرائط ؟وكيف تحدد هذه الشهوة الليلية؟ أم أنّ هذه الأخيرة لا تحددها الخرائط مهما كثرت واجتمعت لتبقى هي فقط تعرف نفسها ،فالشهوة الليلة غير مقيدة بتعريف تبقى فقط ترتبط باللّيل .

فالقراءة الاستكشافية توحي بالغموض ،غموض اللّيل وسواده الّذي يخفي الأشياء فلا يظهر حقيقتها وكأنّ الروائي ومن خلال أولى العتبات يريد إخفاء حقيقة معينة ،مما يوحي أنّ العنوان يجنح بشكل ما إلى التعسف التأويلي أو الوقوع في فخ الشّعر ،خاصة وأن عنصر التخييل والشعرية عنصران غالبان في الشعر .

ليضع هذا التروع نحو الشعر البحث إلى قراءة العنوان قراءة مؤسسة على أنّ النص بنية صغرى تطرح ما يطرح النّص كبنية كبرى ،فالعنوان هو تلك العلامة الدالة أو تلك الشفرة المتوجه للعمل الأدبي ،وليس حتميا أن يتسم هذا العنوان بالمواءمة الواقعية مع الأدبي إذ كثيرا ما يتسم بعدم المواءمة ،باعتباره قمة الناتج الإبداعي ،فكل حديث عن المواءمة بين النص والعنوان يأتي بعد مرحلة القراءة الكلية للنّص إضافة إلى ذلك يمكن القول أن العنوان عبارة عن شفرة أو علامة تحمل دلائليتها في ذاتها قبل كلّ شيء وعليه فليس من العبث أن يتم التعامل مع العنوان تعامل التفسير المعجمي ،ثمّ تكون المقارنة بينه وبين النّص المبدع .

العنوان كبنية مستقلة :

يَرد عنوان الرواية ،في الجزء الأعلى لواجهة الغلاف الأمامية وتحديدا فوق التشكيل الفني للصورة ،فالعنوان جاء هنا ليلفت كلّ اِنتباه القارئ من أول وهلة ،وهذا يعني أنّ العنوان ورد ليدعم جوّ النص بالصورة الموجودة على الغلاف خاصة وأنها لا تحمل من الألوان إلاّ اللون الأسود الطاغي على كافة الغلاف تقريبا ،فاللون الأسود يوحي إلى لون اللّيل المظلم ،فهل المقصود هنا ظلام الليل المادي الملموس ،أم هو غياب النور والإضاءة،أم أنّ ظلام الليل هو ظلام معنوي يشير إلى بعض المظالم والممارسات .

ومن خلال معاينة أولية لعنوان الرواية نلاحظ أنّه عبارة عن جملة اِسمية تتألف من جزأين (مسند ومسند إليه) هما :خرائط + لشهوة اللّيل ،ويمكن أن يُفرد لكل جزء منهما تعريف نحوي خاص يبرز اِختلافهما من حيث التركيب النحوي :

خرائط :جمع تكسير مفرده خريطة تدل على التصميم الورقي لواقع جغرافي معين،فالخريطة نقل لصورة وهياكل أو رقعات جغرافية على الورق وعلى ما يبدو أنّ هذه الخرائط هي لرقعة واحدة هي الجزائر الّتي انقسمت خلال الحرب إلى خرائط جغرافية متباينة ومربعات أمنية موزعة بين المتقاتلين ،فتحول أبناؤها يوما بعد يوم إلى كائنات متصدعة ومريضة ومصابة بالانفصام .

وتعرب كلمة خرائط مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة على آخره .

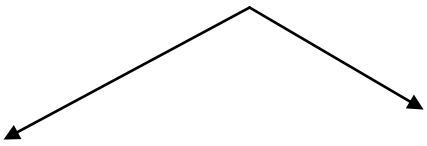
ل:حرف جر مبني .

شهوة :اسم مجرور باللام وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره وهي مضاف ،فالشهوة شعور ينتاب المرء في لحظات معينة أي لحظة اِشتهاء شيء معين ،وهي في أقصى لحظات تأججها القصوى هي شهوة ليلية بامتياز فهي هنا تتحول إلى شعار جسدي متفاقم ومدمر .

اللّيل :مضاف إليه مجرور بالكسرة الظاهرة على آخره ،فالليل ـإذاـ هنا لن يكون حتما ليل العشاق الرومانسيين والحالمين ،فهو ليل الكوابيس السوداء والشرور المنفلتة من عُقالها ،فهو ليل ذات تعيش شعور النقص ،فتعوضه بالعيش في العالم الليلي وتمارس أقصى طقوسه كفتنة الجسد والحياة العابثة كما أنّه من جهة أخرى ليل المستغلين القابعين تحت سوط الظالمين المستبدين بالسلطة المتسببين في تناحر الأخ مع أخيه .

وفي شق آخر وإكمالا للجانب النحوي يمكن القول أنّ شبه الجملة (لشهوة الليل) في محل رفع خبر للمبتدأ(خرائط)

العنوان :خرائط لشهوة الليل



خرائط :جمع تكسير + لشهوة الليل :ل حرف جر + شهوة اسم مجرور +شعور حسي مضاف + مبتدأ معرف بالمضاف إليه + اسم معرف مضاف إليه

يتشكل العنوان وفق هذا الرسم البياني من كلمتين تشيران إلى معان مختلفة ،حيث تتصل الأولى بشيء مادي في حين ترتبط الأخرى بمعنى حسي شعوري (يعيشه المرء) ،بمعنى أنّ العنوان تحدد مسندا إليه والحكي مسند لأن الرواية قد تحركت خيوطها اجتماعيا (أي صيغت أحداثها في خطاب متخيل) قبل أن تصاغ جماليا والعنوان ها هنا هو الصيغة التأويلية للحكاية.

العنوان في علاقته بالنّص :

لعل القراءة الأولى للعنوان ،تثير دهشة قوية قد تكون باعثا استفزازيا لاستنهاض الفضول وشهية القراءة،في شق مكمل مما يدفع إلى الانطلاق من الطاقة الرمزية للعنوان في اتجاه البحث عن الوظيفة المرجعية له [15].

فوحده اللّيل يجسد الأجواء المأساوية لإفرازات الوضع الأمني المضطرب في الجزائر ليصبح تعبيرا عن مرحلة السواد الّتي عصفت بها عبر شكل يتجاوز التقليد الفلسفي لتصورات ما بعد الحداثة [16] وهي تجربة نموذجية مختلفة عن السائد السردي بسبب انبنائها على المساءلة المعرفية وتنوعها وذلك عن طريق عرض الواقع دون تقديم حلول ممكنة ،مما شكلّ روافد تلاحقت لتثري الرواية جماليا ودلاليا فالعنوان لا يجنح إلى المباشرة والتصريح الواضح، طبعه الغموض ،إذ أنّه يمثل صرخة قوية بالنسبة لقارئ عادي ،لكن بالوقوف أمام مراميه البعيدة خاصة بعد قراءة النّص يمكن القول أن العنوان من نمط العنوان غير المباشر : وهو الّذي لا يقدم دلالة ناجزة من مجرد قراءته ،بل لا يفهم ولا يعرف المقصود منه إلى بعد قراءة فاحصة للعمل الأدبي [17] ،وإذ ذاك قد يفتح للقارئ عند قراءته أكثر من احتمال إلا أنّه بعد الانتهاء من قراءة النّص تتحدد دلالته النهائية .

فبعد القراءة النهائية يمكن القول أنّ النص فعلا يرتبط بالعنوان حيث تجلى ذلك في خطاب واضح للبطلة إذ تقول :"هل أستطيع أن أقول إنني عشت في الليل ،الليل فقط في وحدة الليل ،في عرائه ،في صخبه وفوضاه ،في بخوره وحرائقه في ضجيج الحانات ،والصالات المشعلة بالأجساد ،كلّ الأجساد في ضجيج النفوس الّتي تدخل باحثة عن شيء وتخرج غير متأكدة من أنّها كانت تبحث بالفعل ..." [18].

كما يتضح _إذا_ أنّ الكاتب يقدم شبه مواجهة بين البطلة وأناها الداخلية خاصة وأنّها تجعلها في كثير من الأحيان محاورتها الوحيدة ،فهي ضائعة منذ وفاة والدها وشعورها بالنقص ،لتدخل لعبة

---

[15]- ينظر ليندة ماني :الفضاء المكاني في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي (مقاربة سيميائية) ،قسم اللغة والأدب العربي ،جامعة فرحات عباس،سطيف ،2007،2008، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب الحديث ،إشراف آمنة بلعلى،ص 45 .

[16]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[17]- سعاد عبد الله العنزي :صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (مرجع سابق)ص122.

[18]- الرواية :ص 137.

الصراع بين عالمين والبحث عن تعويض لهذا النقص ،فوجدت نفسها في عالم ليلي مليء بالفوضى والصخب لتضيع فيه ضياعا تاما ،حتى تتأكد في الأخير أنّها كانت تعيش في عالم لا واقعي مرضي ،فأضحت تفكر في حقيقة واحدة وهي الموت الّذي كان حلاّ لجزء من سبب مرضها ،ولعلها إشارة للجزائر (ليليا) الّتي يتقاسمها أطراف متعددة لا تعرف الطرف الحقيقي الّذي يريد الخير لها ،أي أنّه يستفيد بطريقته الخاصة ويحقق مصلحته ،كذلك هو حال ليليا مع النماذج الرجالية الّذين تعاملت معهم .

إذ أضحت الجزائر ميدانا للصراع بين الأخ وأخيه ،فسيطر الخوف وعمّ الألم ودبّ التيه في كلّ أرجائها فدخلت في دوامة البحث عن الخلاص ،ومنه يمكن القول أنّ حال الجزائر وليليا واحد فكلاهما يبحث عن الخلاص لكن دون خريطة محددة حيث تقول:"في الليل أعرف معنى ذلك ،ربما لست بحاجة لخريطة ترسم طريقي أو تهديني في متاهاته أو لعل خريطة واحدة لا تكفي لكي تهدي أحدا إليه،لا يوجد خرائط في الليل ،بالرغم من أنّ الدليل الروحي يقول إن كلّ خريطة ستقود إليها "[19].

فوحدها جرعة النسيان العذبة ،وتشخيص سبب الخطأ والسعي لتصحيحه والطموح لغد أفضل يحمل الاختلاف المؤسس على أسس سليمة ،ينير درب الليل فيقضى على مآسيه ،ليعمّ بذلك ضوء ساطع وإن شهد وعاد الليل يعود فقط ليؤدي دوره بعد النهار (الدور الحقيقي).

ثانيا :تفكيك الرواية

1- بنية النّص :القراءة التقليدية (تفكيك النّص إلى مقاطع):

المقطع الأول :

من بداية الرواية بالحوار الّذي دار بين البطلة (ليليا عياش والروائي) الّذي تضمن سؤالا أساسيا موجها للمبدع من طرف البطلة حيث طلبت منه تبرير اختياره لسردها الرواية على لسانها دون غيرها

[19]- الرواية :ص137.

من الشخصيات ،أو حتى القيام بالسرد بنفسه ،لماذا كلفها بهذه المهمة إذ أخبرها بأنّها ستكون الوحيدة في هذه المتاهة "إذ ستربعين على عرش الروايّة من الأوّل إلى الأخير " [20].

فلعله يتضح من ذلك أنّها إشارة واضحة إلى السرد الروائي الجديد ،الّذي تكون فيه الشخصية محل الاهتمام ،إذ يتوارى صوت المؤلف ويعلن عن انسحابه ،فالقارئ قارئ لنص يتيم يرجو التبني ،فيكون بذلك الأب الجديد الممثل دور الأب الغائب أو الميّت بعبارة بارت "موت المؤلف ".

فهذه المقولة راجت واشتهرت في النقد النصاني البنيوي ،السيميائي ،التفكيكي هذا الأخير الّذي سيكون المعين في القراءة ،ولعل اختفاء الأب كان أهم سماته .

المقطع الثاني :

طفولة البطلة ،حيث تسرد البطلة بعض التفاصيل الجزئية عن طفولتها (والديها) إذ وصفت الحياة في كنف عائلتها بقولها "كانت حياتي في كنف عائلة مثل عائلتي ستكون من أسعد الحيوات الّتي يطمح لها أي طفل "[21]،لكن القدر غدر بها وأخذ والدها حيث توفي في البحر ،فالموت أخذه ،أما الأم فقد أخذها الزواج بأستاذ يصغرها فبدأت أولى الملامح للاختلال ،إضافة إلى ظهور منيرة صديقة ليليا .

منيرة كانت تحتويها عائلة سعيدة مما سبب ضغينة وحقدا في قلب ليليا ،ومع الزيارات المتعددة الّتي كانت تقوم بها ليليا لعائلة منيرة تشكلت أولى مظاهر الحرية خاصة بعد موت الوالد ،وغياب الأمّ بانشغالها بعشيقها وزوجها فيما بعد،بمعنى آخر غياب أي سلطة أو رقيب.

وفي هذه المرحلة المتقدمة (تسع سنوات) من عمرها بدأت تتعرف على السلوك الجنسي ،إذ كانت تشاهد أمها وزوجها يمارسان العملية الجنسية في أحيان كثيرة .

أكيد أنّ ذلك سيكون له تأثير واضح على باقي مراحل عمرها ،خاصة في ظلّ غياب الاحتواء العاطفي الّذي يمكن أن يُقدم لطفل صغير يساهم في تكوين شخصيته تكوينا سليما .

المقطع الثالث :

[20]- الرواية :ص 7.

[21]- الرواية :ص 9.

بلغت ليليا السابعة عشر من عمرها وفي هذه المرحلة الحساسة ،سيطر عليها شعور النقص بقوة ،النقص في التّكوين /الحياة /الذاكرة /القلب /الروح ،لتبحث عن تعويض لهذا الشعور بما أُتيح لها من قوة مادية أو فكرية ،سواءً في اتجاه سلبي(العبث في أقصى حدوده)أو إيجابي (مساعدة أستاذ الفلسفة للخروج من أفكاره السوداوية والإقبال على الحياة) لكن الاتجاه نحو السلوك السلبي كان هو الغالب حيث" ظهرت الرغبة الجامحة في الانحدار الملوث والراغب في السقوط بأي طريقة ،الراغب في التلويث الجماعي

والكامل "[22].

وقد كانت أولى مظاهر هذا السلوك الغدر بصديقة طفولتها بتوظيف سلاحها (جسدها)في الإيقاع بصديقها ،إضافة إلى انتقامها من والدتها وهو في رأيها انتقام لأجل والدها ،و في كلّ مرة كانت تحاول أن تبرر هذا الانتقام بالشعور بالنقص الّذي كان يسكنها في داخلها فتحوّل إلى شرّ تحمله لكلّ الناس خاصة في ظلّ ظروفها الصعبة الّتي كانت تعيشها .

المقطع الرابع :

موت أمّ ليليا عياش وفي الوقت نفسه انتقالها إلى الجامعة في ظلّ تقلبات سياسية عديدة كانت تعرفها الجزائر ،فدخلت شيئا فشيئا في ممارسة حياتها "طالبة محترمة في النهار ،أماّ في الليل فهو للسكر والعربدة والعيش الحرّ"[23]وفي هذا النمط الجديد للحياة تعرفت على الكومندان مسعود.

المقطع الخامس:

بداية التفكير في مرحلة ما بعد الجامعة حيث سيطر على ليليا في هذه المرحلة الشعور بالتناقض والاختلاف عن بقية الزملاء الحالمين بتغيير الواقع لتحقيق أحلامهم،وفي هذا الوقت بالذات بدأت ملامح تشكّل العلاقة مع مسعود ولعل أبرز ما ميزها طبيعتها المختلفة عن بقية العلاقات الّتي كانت تقيمها مع مختلف الرجال ،فهدفها كان سياسيا بحت ،لتجد بذلك نفسها طرفا في معارك سياسية

[22]- الرواية :ص13.

[23]- الرواية: ص 18.

مثلت نهاية الثمانينات أوجها وأهم وأصعب مراحلها ،إذ كانت من المفترض أن تغيّر هذه المعارك الواقع المطروح ،لكن في الحقيقة بقي الجوهر على حاله .

كذلك في هذه الفترة تعرفت على حبيب منيرة "عزيز السبع" هذا الأخير الّذي انسجمت معه بشكل كبير فأسست معه علاقة ذات خصوصية فريدة من نوعها ،إذ كان الشخص الوحيد حسب رأيها الّذي استطاع أن يلمس نقطة حساسة في أعماقها الداخلية "فهو الوحيد الّذي انتبه لعذابها الداخلي لقد انتبه لذلك العذاب الداخلي ،الّذي يأكلني بعنف "[24].

المقطع السادس:

تَعرف ليليا عياش على رسام اِسمه علي خالد ،ودخولها مرحلة متقدمة من اليأس والقنوط ،خاصة بعد التّغيرات السياسية الّتي عاشتها البلاد ،حيث تلاشت كلّ أفكارها ،فأضحت تائهة بين تعقد الأوضاع الداخلية وبروز فكرة السفر للخارج ،باريس خاصة "قبلة كلّ المثقفين آنذاك "[25]

كما لاحظ البحث في هذه المرحلة نضوج ليليا سياسيا وتمكنها من تحديد رأيها في عديد القضايا ،إذ تطورت علاقتها مع خالد وأضحت تناقش وتحلل معه الراهن ،لكن خالد لم يستطع المقاومة فدخل في دوامة من الذبول والقنوط وهو الّذي كان في البداية يعلمها الأمل حيث كان يقول لها دائما أنّ على الإنسان أن يبقى مشدودا لخيط الضوء ،للنور الّذي لا ينطفئ ولا يموت.

المقطع السابع :

عودة ليليا إلى الجزائر بعد وفاة خالد ،رفقة الصحفي الفرنسي "مارسيل" ورغبتها مجددا في علاقتها بحبيب منيرة ،هذا الّذي كان حاضرا دائما معها في ذاكرتها أثناء وجودها في فرنسا بواسطة رسائله . فبعودتها إلى الجزائر عادت علاقتها بمسعود مجددا ،إذ التقت به بعد ثلاثة أشهر ،فعرض عليها الزواج خاصة بعد إحساسه باستقلاله المالي وقوة نفوذه "فهي الورقة الأخيرة الّتي كان عليه أن يربحها ".[26]

[24]- الرواية :ص 33.
[25]- الرواية :ص 40.
[26]- الرواية :ص 74.

كما يمكن القول أيضا أنّ هذه المرحلة مثلت أهم المراحل الّتي شعرت فيها ليليا بنوع من الراحة ،فصارت تقرأ كثيرا ودخلت لاشعوريا في عالم الأدب ،ليعود طيف "عزيز السبع "يحضر ذاكرتها ،فالأدب هو الّذي جمعهما معا .

المقطع الثامن :

لقاء ليليا مجددا بعزيز السبع الشخص الوحيد في رأيها الّذي شعرت أنّه أحس بألمها الداخلي وإهداؤها روايته المخطوطة خير دليل على ذلك :سأذكرك حين تموتين ،فصفحتها الأولى كانت تحمل إهداءً لها فعزيز السبع أراد أن يحكي عن ذات ليليا المجروحة موظفا شخصية "لام" ،وبقراءتها تدخل ليليا في مجال المقارنة بين ذاتها وبين شخصية لام في رواية عزيز السبع حيث تساءلت "هل حقا أنا لام هذه "[27]خاصة وأنّ عزيز السبع وصفها بصفات تقترب من صفات ليليا .

المقطع التاسع :

إنطواء ليليا في مترل زوجها خاصة بعد غيابه الطويل وانقطاعها بعد ذلك للكتابة وتسجيل بعض ذكرياتها ووقوفها في أحيان كثيرة عند محطات مهمة تمنت أنّها لو لم تكن كذلك ،وبالتالي حياتها ستكون مختلفة عن حياتها الّتي عاشتها .

المقطع العاشر :

تفكير ليليا في الموت والشعور باقتراب النهاية "سأموت "" نطقت العبارة بشفتين مصلوبتين "[28] ووصولها إلى فكرة أساسية هي أنّها لم تعثر طول حياتها عن الرجل المناسب والمقدر لذاتها كامرأة كذات حرّة لها رأيها ،لتصل في النهاية إلى فكرة مفادها الحكم على نفسها بالوحدة وتيقنها أنّها ليليا عياش فقط ليليا عياش لاغير [29]

2- تفكيك النّص (هدم البنية)

[27]- الرواية :الصفحة نفسها .
[28]- الرواية :ص102.
[29]- الرواية:ص109.

-أهم الدلالات :حدود التأويل:

الدلالة الثقافية :

ترتسم مفاصل تجسيد الراهن على جميع المستويات ،وفي الوقت نفسه تتشخص على امتداد نص الخطاب الروائي في لغة يغلفها الغموض في أحيان والبوح المباشر في أحيان كثيرة ،حيث تنزع دوما إلى قراءة الواقع ونقده وفق رؤية واعية لحقيقة المثقف في الوعي الزائف الجزائري بصفة خاصة والعربي بصفة عامة .

ولذلك فالنصّ يصوّر المثقف وفقا لذلك التّهدم والضياع والتمزق القيمي الّذي لا يؤسس لشيء إلاّ للتدمير والانتهاك والإغفال للعقل الّذي مهمته الارتقاء والإصلاح ،ومنّه فالكاتب حاول امتطاء صهوة الخرق والبوح معا ،لإنتاج خطاب خيالي يوازي واقعا يراه عشش في نفوس الجزائريين وضرب نسيجه على قلوبهم .

فالروائي هنا أراد أن يبعث برسالة يصف فيها حال المثقفين في بلد انقلب فيه كلّ شيء ،فالبعض من هؤلاء المثقفين يُجبر على الصمت ،أو يكون مصيرهم التصفية الجسدية ،في حين يكون السفر إلى الخارج هو الحل الأمثل أمام آخرين ،كما كان مصير البعض الآخر منهم السجن .

ولعل ذلك ما تجسد نصيا من خلال نماذج من الشخصيات المثقفة الّتي عرضها الكاتب في خطابه:

زوج الوالدة : أستاذ يدرّس بالثانوية الّتي كانت الوالدة مديرة لها ،بعد وفاة أم ليليا تحول تحوّلا عجيبا "حيث غرق لشهور في العطالة وقراءة الكتب (...) حيث بدأ يصلي ويقرأ القرآن "[30].

فصار هدفا فيما بعد للسلطة إذ وضعته في خانة الإرهاب ،خاصة بعدما تقلبت الأوضاع على عاقبيها وسقطت الشعارات البراقة ،فتعطلت الحياة وتوقف العالم ،إذ كان زوج الأم يشارك في تلك التظاهرات وخير دليل على ذلك أنه عاد مرة مكسور الذراعين وهو يصرخ "هذا ما يعرفونه أبناء الكلب ،الضرب والقتل والتعذيب "[31].

[30]- الرواية :ص18.

[31]- الرواية :ص28.

خطيب منيرة عزيز السبع :نموذج الكاتب الّذي يكتب في الحدود الضيقة ،ولا يقوى حتى على النشر ليقرر في النهاية السفر إلى كندا ويترك كلّ أحلامه وآماله في هذا البلد ،حتى أنّه عدّ الكتابة جنون حيث سألته ليليا مرة عن روايته الجديدة ،فقال أنّه أنهاها منذ مدة ثمّ قام بتمزيقها فسألته لماذا قمت بشيء مجنون كهذا؟

أصدقك القول "الجنون هو أن تكتب في هذه البلاد"[32].

الرسام علي خالد:فالكاتب من خلال هذا النموذج حاول أن يشير إلى هجرة المثقفين إلى فرنسا زمن الأزمة ،فالمثقف لا يأمن على نفسه في بلاده ،فيسافر للعيش في البلد المسافر إليه فيعيش غربة مزدوجة غربة البلد الّذي تركه مجروحا وغربة انتمائه الثقافي لبلد لا يقوى أن يقوم فيه بأي نضال وقد سافر علي خالد مع ليليا إلى باريس قبلة كلّ المثقفين آنذاك [33]،فالرسام كان يشعر في البداية أنّه سيستطيع المواجهة من هناك ،لكن في الأخير يكون مصيره مصير الكثير من المثقفين الّذين راحوا ضحية هذه الأزمة فانطفأت شمعتهم وانزوا في أسوار يغلفها الصمت (غياب دورهم) ،فالغربة قتلت روح خالد الإيجابية وصار لا يقوى على النضال وذلك ما شاهدته ليليا خاصة بعد مضي عام على مكوثهما في باريس "وبينما رحت أشاهد جمرة علي خالد تنطفئ ،وروحه الرومانسية العاشقة تخبو ،وحياته تتهدم بشكل خطير يوما بعد آخر كموت بالتقسيط "[34].

الصحفي الفرنسي "مارسيل" :الّذي جاء مع ليليا من فرنسا لأجل تحقيق صحفي حول الحرب الّتي كانت تدور رحاها في الجزائر ،إذ يمثل هذا الصحفي صورة المثقف المحلّل للأوضاع الّتي تعيشها الجزائر كما أنّ المعاملة الّتي كان يحظى بها لم تكن مثل معاملة المثقفين الجزائريين،حيث كانت تمنح له تسهيلات كثيرة لممارسة عمله لنقل الصورة الّتي يريد النظام السياسي نقلها إلى الخارج .

أستاذ الفلسفة في الجامعة :

[32]- الرواية :ص128.
[33]- الرواية :ص40.
[34]- الرواية :ص42.

يمثل صورة المثقف الهارب من الواقع إذ يتيه في عالم الأفكار والتّصورات يخبئ رأسه في النظريات والأفكار الكبيرة لكي لا يخاطر بنفسه في معمان الواقع الحقيقي ،فدوره غائب من تلقاء نفسه ،فلم يجعل أفكاره لتغيير الواقع والمساهمة في فتح أفق البناء السليم لهذا المجتمع ،خاصة وأنّ أسسه تهدمت "لست من دعاة المواجهة مع المجتمع لهذا أنا أختلف مع الآخرين ،وكما تعرفين لست منتميا إلاّ للفكر الّذي اعتنقه عقلي بعد تفحص ودراية "[35].

فالكاتب _إذا _عرض صورة المثقف في الجزائر في نماذج متعددة ،لكي يؤسس لقدسية المثقف ودنس من يهمشونه ،فهو مقتنع بدور المثقف خاصة إذا ما أُتيحت له الظروف الموائمة لاشتغال أفكاره ،على أن لا يتحوّل هذا الدّور فيما بعد، إذ المثقف ليس هو "الانقلاب أو المناهض لسلطة يضفي عليها نعوتات السقوط والفساد والاستبداد بقدر ما هو "المقلوب "الّذي يشكل سلطته في تعامله مع ذخائر المجتمع الرمزية وخزائنه القيمية والفكرية ،ولا يتوانى عن ممارسة غوايته واستبداده سواء مع زملائه في المهنة على ما تشهد عليه ساحة الصراع بين الجمعيات والأنظمة والمؤسسات الثقافية والفكروية أو المجتمع الّذي يدّعي تمثيله أو الحديث باسمه"[36].

فالروائي اِنطلق من وضع عاشه كمثقف في زمن الأزمة ،فلم يكن نخبويا ولا منطويا في برجه ولا متمردا بقدر ما كان إنسانا حمل فكرا استشرافيا مستقبليا إصلاحيا نابع من خلفية اِجتماعية تحكي الراهن بلغة شفافة واضحة ،ترجو فضح المستور وترمي إلى تشخيصه ثمّ معالجته خاصة وأننا نعيشه ،فلماذا_إذا_ نصمت ولا نطرحه مجالا للحديث والبوح ،فلعله بذلك تتشكل أولى خطوات علاجه فيتحقق أفقا مغايرا أفضل لما كان عليه.

الدلالة الاجتماعية :

تشكل رواية "خرائط لشهوة الليل " لبشير مفتي صوتا آخر يسعى إلى اقتحام فضاء الواقعية وتخييل اليومي ،عبر تفتيت بعض التناقضات المحركة داخل إطار حكائي يمضي بالسرد عبر لغة مشبعة بمرجعيات وإدراكات مرهونة برمزية دالة ورؤية فنية هي اختيار للتعبير والتواصل والاحتجاج .

[35]- الرواية :ص96.

[36]- محمد شوقي الزين :إزاحات فكرية (مقاربات في الحداثة والمثقف)،(مرجع سابق) ،ص124.

ويؤسس بشير مفتي لإضاءات وتشكيلات مختلفة ،لحكي انتقادي ،ورؤية جمالية تجعله واحدا من جيل الروائيين والمثقفين الّذين ارتبطوا بالجزائر باعتبارها رمزا وهوية جامعة ،ولكنها ونتيجة أخطاء لم يحسم فيها أحد ،مهددة بالانزلاق وبالتالي هدم القيم الموجودة في التاريخ وفي المستقبل .

إن الرواية وانطلاقا من عتبة عنوانها تنتج بناء بلاغيا سيرسم سيرورة الليل ضمن حقل دلالي موسع يجمع الضياع والخوف المتكرر والخراب وكلّ ما يقود إلى العطب .

وباعتبار أنّ كل رواية هي استثمار لإرث فني ودلالي ورؤية في النسيج المهيمن وما ينفلت منه عبر البحث عن فهمه وإدراك اشتغاله وتناقضاته فقد تحقق تشخيص الجزائر واقعا حاضرا في هذا الخطاب الروائي من خلال التجسيد اللغوي "كان عام 88 هو عام الخروج والتمرد حيث تقلبت الأوضاع على عاقبيها وسقطت الشعارات البراقة تعطلت الحياة وتوقف العالم "[37].

فهذا الزمن له دلالته في الوعي العام ومن خلاله طرحت قضايا جديدة فعالجها الإبداع عموما ،حتى أنّ البعض منها كان عنيفا وصادما مثل الإرهاب والفتنة والخراب وتحوّلات القيّم إذ تجسد ذلك نصيا في قول البطلة: " لقد دخلت الجامعة وصرت طالبة محترمة في النهار ،أما في الليل فهو للسكر والعربدة والعيش الحرّ"[38]وبقدر ما شكلت أحداث الجزائر وتاريخها رؤى تخييلية ،بقدر ما تكشّف عن أسئلة من قبيل :هل كانت حافزا أم معيقا للفني في الرواية ؟خصوصا وأن نصوصا روائية عدة جعلت النقد يسقط في دائرة النظر إلى هذه السرود باعتبارها شهادات عن حقائق تثير الانتباه ،فجعلتها أسيرة مواضيع محددة وتأويلات لصالح هذه الصورة الّتي يوظفها الخطاب الرسمي والشعبي والغربي [39].

ففي رواية خرائط لشهوة الليل ظلت المرجعية بارزة لدلالات مرتبطة بمجازات وصور بلاغية تحيل على أوضاع الذات الفردية في إطار مؤسسة أكبر هي المجتمع ،إضافة إلى إحالات عديدة تحيل على هوية الوطن والصراع الّذي كان يحرك أحداثه ،وما تعانيه مختلف جبهاته ،ولعل أكثرها حضورا ما عانته الجبهة المثقفة .

---

[37]- الرواية :ص28.

[38]- الرواية :ص18.

[39]- ينظر :شعيب حليفي :الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية (قراءات مغربية) ،رابطة أهل القلم ،سطيف ،الجزائر ،ط1،2008،ص 28.

فلرسم هذه الدلالات توسل الكاتب بالسرد وتقنياته عبر بناء الحكي على لسان شخوص مختلفة ومتناقضة ومتحوّلة تحيا الظاهر والباطن وتعيش السياسي والديني ،الحياد والانخراط "إني أسعى جاهدة لتبرير حياتي وما من تبرير ممكن ،لقد حدث وكفى ،وقعت بالصورة الّتي وقعت بها لا غير ،هكذا كان عليّ أن أقول ثمّ أخلد للوحدة ،للصمت ،لعري المكاشفة القاسية بيني وبين نفسي "[40].

فشخصية ليليا جسدت وضعا متناقضا على مستوى القيم من جهة ،وعلى مستوى النظرة إلى المرأة (جسد المرأة بضاعة لكسب المال) وضياع الحب الّذي يعد من أسمى المشاعر الإنسانية النبيلة من جهة ثانية .

فالكاتب _إذا _ وضعنا كقراء لهذا الخطاب مباشرة أمام الأمر الواقع ،مبينا درجة مهمة من الانشطار الّذي بلغه المجتمع الجزائري المتحوّل من نمط علاقات إنتاجية استغلالية (فترة الاستعمار وما بعدها) إلى نمط جديد تسيّره إدارة جزائرية بإطاراتها في فترة الثمانينات (في الظاهر فقط)،تهدف هذه الفئة إلى توطيد سلوكات اجتماعية جديدة بين أفراد المجتمع قوامها العدالة الاجتماعية والمساواة ،إلاّ أنّ هذا النمط في حقيقة الأمر يصعب التحكم فيه وإثباته ومرد ذلك خصوصية المجتمع الجزائري التقليدي في ثقافته وتفكيره والبطيء في حركاته ،والمتناقض في مواقفه ،فالمجتمع الجزائري مجتمع محافظ في الظاهر إلى درجة الإغلاق على المرأة الإغلاق التّام ،إلاّ أنّه اليوم يفتح مؤسسات يباع فيها شرف المرأة فهاهي شخصية ليليا عياش في رواية خرائط لشهوة الليل تطرح ذلك في تجسيد لغوي صارخ في الخطاب الروائي "كنت هناك في الليل ،الساعة العاشرة إلاّ ربع ،من غير العاهرات يخرجن في وقت كهذا بالجزائر ؟ حتى سائق الأجرة سألني بكم الليلة فلم أرد عليه (...) ،من أين جاءت هذه النظرة للأنثى ؟مليئة بالخضوع والانحناءات المرأة هي المرأة تصلح لشيء إسمه الجنس لا غير سواءً كنا في زمن الحرب أو السلم "[41].

إذ أنّها ظاهرة اجتماعية تحمل صورة تداخل عنصرين زمنيين كانا ولا يزالان متوازنين ومتناقضين هما الماضي والحاضر .

[40]- الرواية :ص82.

[41]- الرواية :ص51.

ومنه يمكن القول "إنّ المرأة هي قاعدة المجتمع وركيزته ،فهي الّتي تصنع الإنسان ولا تتحقق مقولة التقدم والحرية وبناء المجتمع الجديد قبل أن يعيد إلى نصف هذا المجتمع إنسانيته الكاملة ،إن وحدة المجتمع البشري تكشف عن نفسها عبر وجهين :وجه ذكوري وآخر أنثوي وهذان الوجهان يعيشان نفس المصير ويكشفان معا عن الحقيقة الإنسانية الواحدة ،حقيقة الرجل والمرأة معا "[42].

إذاــ لا يمكن أن نعزل المرأة ومصيرها خاصة وأن المجتمع يبني مؤسساته ،لأنّها جزء من المجتمع الّذي يحويها وهي بدورها أحد حصونه الواقية لكيانه ووجوده ،لكونها ذات عرفت بالثبات في المكان الواحد وهو البيت ودورها الأساسي منذ بداية تكوّن المجتمعات الإنسانية هو تربية الأجيال وحماية أسس وقيّم المجتمع الفاضلة الّتي يقوم عليها ،وعليه فإن هذا الدور لم يكن للمرأة أن تقوم به لولا تلك الطبيعة النفسيّة الّتي خلقت بها ،فهي رقيقة المشاعر عطوفة مرهفة الإحساس نحو الماهيات الّتي تؤكد وجودها ووجود غيرها ،ولما أن تغلب على حياة المرأة الجانب الحسي العاطفي حوّلها ذلك إلى كائن ضعيف خاصة أمام الرجل ،حيث هضم هذا الأخير حقوقها وأخذ يعاملها بالاحتقار ،وطمس شخصيتها في أغلب الأحيان ،فصارت تعيش في انحطاط شديد مهما كانت تمثل من أدوار زوجة كانت أو أمّا أو بنتا ليس لها شأن ولا اعتبار ولا رأي ،خاضعة للرجل لأنّه رجل ولأنها امرأة و لم يبق لها من الكون إلاّ ما استتر من زوايا المنازل خاصة إذا لم تواتيها الظروف .

فأضحت هامشا تستعمل كوسيلة لإحداث المتعة واللذة واللهو ثمّ تقذف إلى الطرقات كشيء منتهي الصلاحية أدى دوره وانتهى ،فنتيجة لهذا التسلط والاحتقار الممارس ضد المرأة والصادر من الرجل تصدعت بنيات المجتمع واختلت علاقات أفراده ببعضهم البعض ومنه تحطمت القيّم والسلوكات الموضوعة لحماية المجتمع واستمراريته وفعاليته .

ومن صور الاضطهاد الّذي عرفته المجتمعات مصادرة دور المرأة في المجتمع بسبب تسلط الرجل عليها مما كوّن مع التاريخ سلطة أبوية صارت رمز قوة المجتمعات وكبريائها ،وقد عرفت هذه السلطة الأبوية ظهورا قويا ومتواصلا لفترة زمنية طويلة خاصة في تلك المجتمعات الموصوفة بالمحافظة

[42]- سمير عبده :المرأة العربية بين التخلف والتحرر ،منشورات دار الآفاق الجديدة ،بيروت ،لبنان ،دط،1980،ص09.

لطقوسها وتقاليدها كما هو الحال في المجتمع الجزائري ،ففي هذه المجتمعات لم يكن بوسع المرأة أن تؤدي دورها إلاّ في إطار البيت وذلك بحكم ضعفها وإثارتها لغرائز الرجل وكذلك تعاملها مع الواقع تعاملا حسيا عاطفيا .

ومما زاد من نفوذ السلطة الأبوية في المجتمعات التقليدية سوء فهم الرجل للأحكام والقيّم الدينية وانتشار الطبقية في المجتمع [43].

وبموجب ذلك ،فقدت المرأة قوّة إدراكها وتوازن مشاعرها وتحوّلت فريسة يجري وراءها الرجل لإشباع غريزته ونزواته الجنسية ،الّتي ربما كانت تمارسه دون إدراك حقيقته النفسية والعاطفية وهذا ما سبب ظهور البغاء في المجتمع "إنّ ظاهرة البغاء هي نتيجة النظام الأبوي السائد في المجتمع الّذي منح للذكور الحرية الجنسية وألبس الفتيات والنساء حزام العفة الحديدي جسديا ونفسيا وفكريا (...) فجذور المشكلة تتعلق في علاقات الرجل بالمرأة فيترجم ذلك إلى قمع اجتماعي للمرأة في التولهُ الجنسي لجسدها "[44].

ولعل هذه الصورة البائسة والمنحطة للمرأة تجسد نصيا في النموذج القرائي في شخصية "لولا" خاصة في ظلّ الظروف الّتي عاشتها بعد هروبها من مترل والديها من وهران وقدومها إلى الجزائر ،لتكون فريسة لذلك الآخر الذكوري "يومان في العراء ،ثمّ كان لابد أن يحدث شيء ما ،وتلتقي بذلك الرجل الّذي عرض عليها أن تأتي معه إلى البيت (...) فتعهد بطيبة وخبث بأنّه سيساعدها على أن تمكث معه وتكون خليلته "[45].

فالحماية في الظاهر الّتي سيقدمها لن تكون دون مقابل،فما هي في المقابل "إلاّ دميّة تلبي رغبات رجل لا تعرف عنه أي شيء"[46] وعندما يملها أو يكرها يبيعها في سوق الخردوات لغيره "وجاء يوم الطرد

---

[43]- سمير عبده :المرأة العربية بين التخلف والتحرر (مرجع سابق) ص106.

[44]- حكيم أوقران :البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار نموذجا)مقاربة سوسيو ثقافية ،دار الغرب للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط1،دت،ص134.

[45]- الرواية :ص88.

[46]-الرواية :الصفحة نفسها .

،جاء بقسوة وعنف توقعتهما منذ البداية وقال لها الرجل :أرغب في أن تخرجي من البيت ،فسألته "ولكن إلى أين ؟"هنا كان وقحا للغاية "صديقي سيتكفل بأمرك "[47].

فالمرأة لا يقبل المجتمع خطأها ،فكيف الأمر إذا أخطأت فتبحث عن تصحيحه بالانحراف فتتجه إلى ذلك الطريق الّذي اتّجهته ليليا ولولا وغيرهن كثيرات ،قضية طفت إلى السطح في المجتمع الجزائري خاصة في السنوات الأخيرة ،إذ أضحت ظاهرة البغاء نشاطا تمارسه المرأة مستغلة جسدها مقابل المال الّذي تضمن به عيشها فالمهم هو أن تعيش ولا يهم كيف .

فهناك اِستخفاف بقيمة الحياة وتجرد تام من الإنسانية مما أدى إلى الانحراف الّذي لا يكمن في هذه النماذج النسائية بمقدار ما يكمن في التنظيم الاجتماعي الجديد الّذي لم يتفق والحياة العاطفية لهذه النماذج النسائية ،مما سبب اِضطهادا وقمعا مُورس عليهن بقوة وعنف ،فاضطررن إلى رفض الذل بالخروج من حيّز الألم والحرمان إلى حيّز أرحب ،غير أنّ المأساة الاجتماعية كغياب الاحتواء في نموذج ليليا والضياع والتشرد في نموذج لولا ، لم يسمح بتحقيق ذلك فوجدنّ أنفسهنّ في بقعة أكثر شرّا وبؤسا من العالم الأوّل (عالم الانحراف والعيش في جو الخانات) .

الدلالة السياسية :

بما أنّ الرواية هي الجنس القائم على ممكنات متعددة تتيح للكاتب أن يدخل في لعبة مفتوحة تتأسس على الغوص في متاهات التخييل وإعادة قول الواقع حسب مفهوم "بشير مفتي" للرواية ،فالرواية هي نمط من الكتابة المفتوحة الّتي تتجمع وتتداخل فيها فنون وأنواع لا حصر لها من التعابير والمواضيع ومنه الدلالات ،فكما تعرض البحث للدلالة الاجتماعية والثقافية حاول أيضا التعرض للدلالة السياسية،خاصة وأنّ الرواية من خلال نسيجها اللغوي تحفل بحضور الواقع السياسي ،إذ طرحته بجرأة وواقعية شديدة ،وفي أغلب الأحيان طرح هذه الدلالة السياسية في قالب نقدي مؤسس على المواجهة هذه الأخيرة الّتي تمثلت في نمط المواجهة السلبي الّذي ظهرت فيه ليليا عياش ،فقد كانت دوما تطلب

[47]- الرواية :ص93.

الحماية من الكومندان "أنا هنا لحمايتك " [48] ،فالكموندان مسعود مثّل السلطة العسكرية والسياسية خاصة الغنية "وفي تلك الفترة من نهاية الثمانينات كان الأغنياء كثرا ،خرجوا من صمت الزمن الاشتراكي وراحوا يعلون حياة ترف ومجون وغبطة "[49].

فالرواية وفي قالب شعري تراجيدي جسدت في صورة أبطالها ومعظمهم كان من الفئة السلبية تعفن السلطة وفسادها في أواخر الثمانينات ،وأكثر بروز هذا التعفن كان في العالم الليلي ،عالم ليليا عياش ففي مرة من المرات وفي إحدى سهراتها أخبرها الحاج منصور "بأنّه حصل على عشر شقق من خلال رشوة رئيس بلدية سافل مثله وأنّه بعد عام سيبيعها مجددا بأثمان خيالية لكنّه سيحتفظ لي بواحدة وسيوقع عقد بيعها لي (ليليا عياش) في بار الشّمس من دون أدفع إلاّ قبلتين "[50].

فالرواية أشارت في كثير من المرات إلى فساد النظام السياسي علنيا إذ تمثّل هذا الفساد "في سوء اِستخدام السلطة أو النفوذ العام بهدف الانحراف عن غايته وذلك لتحقيق المصالح الخاصة أو الذاتية بطريقة غير شرعية ودون وجه حق "[51].

فالروائي بهذه الصورة اِختار أن يطرح بعض القضايا السياسية في قالب جمالي للدفاع عنها أدبيا لتكون بذلك ــ ربّما ــ أكثر تأثيرا وأبلغ وقعا على وجدان القراء وعقولهم ،من الدفاع عن الشعارات والأوهام الّتي تخدِّر وتنفرّ وحتى تكذب أكثر مما تقول الحقيقة .

فالنص الروائي طرح تعفن السلطة وفسادها بجرأة كبيرة ،هذا التعفن الّذي كان سببا في العنف الّذي شهدته الجزائر في أواخر الثمانينات وبداية التسعينات فجّر البلاد إلى أزمة خانقة تعطلت فيها الحياة في جميع مجالاتها بداية "بتلك الإنفجارات الّتي هزت الجزائر العاصمة فجأة والّتي قادها شباب عاطل عن العمل وطلبة ثوريون حالمون "[52].

---

[48]- الرواية :ص21.

[49]- الرواية :ص19.

[50]- الرواية :ص19.

[51]- مصطفى عبد الغني ،قضايا الرواية العربية ،الدار المصرية اللبنانية ،ط1،1999،ص13.

[52]- الرواية :ص28..

فهؤلاء الشباب والطلبة الّذين ربما كانت تحركهم قوّة خفية ،اندسوا في هذا الحراك "الّذين استدرجتهم الأحلام الطوباوية "[53] وخاضوا هذه المعارك السياسية الّتي كانت نتيجتها انسداد تام وبحر غارق من المآزق الّتي يصعب الخروج منها .

لكن رغم كلّ شيء كانت الأزمة الّتي جهلت أسبابها الحقيقية والخفيّة ،فخلفت نتائج وخيمة على جميع المستويات فلامسها تغيير سلبي "فاجأني ذلك الانقلاب الّذي حدث ،فاجأني أنّ الكثير من الناس كانت تتوقع هذا الّذي حدث ،فأدى إلى زوال نظام سياسي أو تجمده لوقت قصير وظهور حركات اِجتماعية وسياسية تنادي بحقوقها "[54].

ففي ظلّ هذه الأزمة وبعدها تغيرت أوضاع ومفاهيم ،لكنّ الجوهر بقيّ على حاله "وبالفعل تغيّرت أمور كثيرة بعد أكتوبر 88 ،لكّن الجوهر بقي على حاله "[55].

كما أنّ الرواية توقفت أمام الصورة الضبابية الّتي ظهر عليها النظام السياسي الحاكم في الجزائر (الكموندان مسعود) زمن الأزمة خاصة في موقفه من المثقفين الجزائريين ،فمثلا عندما أخبرته ليليا بموت الرسام علي خالد المناضل في سبيل تحرير الجزائريين من الظلاّمين تأسف "متأسف جدًا أنّ صديقك انتحر بباريس ،هذا الرجل أحبه جدّا ،كان يبدو لي مختلفا عن فناني جيله الّذين يشرون بالمال "[56].

فالتناقض واضح في الموقف ،فهي السلطة الّتي تحارب المثقفين وتحاول تهميش دورهم حيث أُجبر الكثير منهم على الصمت ،في حين يظهر في هذا الموقف الكومندان مسعود يتأسف على موت الفنان ،لتكون الهشاشة والضبابية والتعتيم هو الّذي يميّز هذه السلطة الّتي تحكم ،فمن تحكم ؟ وكيف تحكم ؟ ففي البداية تحارب السلطة المثقفين ثمّ تحاول تهميش دورهم بكلّ السبل ،لتظهر في النهاية في صورة البريء المتأسف .

[53]- الرواية :ص26،27.
[54]- الرواية :ص29.
[55]- الرواية :ص30.
[56]- الرواية :ص51.

كما أن العنف لم يظهر في صورة دلالات ومضامين فقط على مستوى النّص الروائي ،بل أنّ لغة الرواية جسدت ذلك العنف أيضا [57]،وبامتياز كبير .

فالنص طافح بكلمات تحمل معاني القتل والألم والمعاناة والصراخ والهلع ،هذه الكلمات الّتي حملت الإحساس بالبشاعة والنفور مما حدث من عنف ،وذلك يبدو طبيعيا ،فالرواية تطرح موضوع العنف لذلك كان من الضروري أن تتكأ عل معجم يحوي مفردات العنف والألم ،فليس من المعقول أن تتطرق الرواية لأحداث قتل وإرهاب ،وتكون لغة الرواية لغة رومانسية حالمة ،وهذا ما يقرّه" باختين"

في كتابه "الخطاب الروائي" إذ يتحدث عن تشكل لغات عديدة في النّص الروائي ،على حسب الظروف والسياق الّذي ترد به الأحداث ووفقا لتنوع المستويات الثقافية والفكرية لشخوص الرواية [58]

فهذا يحدث للغة الشخص الواحد في سياقات مختلفة ،فكيف يكون الوضع عندما يكون هناك تنوع عديد في الشخصيات وتباينا في مستوياتها الفكرية والأيديولوجية .

ومنه يمكن القول أنّ رواية خرائط لشهوة الليل حاولت وفي جزء كبير من دلالاتها أن تصوّر واقع الجزائر في ثمانينات القرن العشرين وما شابه من تطورات كان تأثيرها كبيرا على جميع المستويات .

[57]- الشريف حبيلة :الرواية والعنف (دراسة سوسيوثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة)،عالم الكتب الحديث ،إربد ،الأردن ،ط1،2010.

[58]- ينظر :مخائيل باختين ،الخطاب الروائي :تر محمد برادة :(مرجع سابق) .

الفصل الرابع

مظاهر الاختلاف

أولا: خطاب المتخيّل والواقع المسكوت عنه.

ثانيا:أهم مظاهر الاختلاف .

1–البطلة المتخيّلة (ليليا عياش) تتطلع إلى الاختلاف والمغايرة بدل المطابقة .

2–خطاب البطلة المتخيّلة ممزقة بين الأنا الداخلية (الذات)والآخر السلطة الاجتماعية.

3–خطاب المرأة (ليليا عياش)في مواجهة خطاب الآخر الرجل .

4–ليليا عياش من ثقافة المطابقة إلى ثقافة المساءلة والمحاورة.

أولا:خطاب المتخيل والواقع المسكوت عنه :

يلجأ الكاتب في معظم الأحيان إلى التعبير عن مختلف القضايا الّتي تؤرقه وتزعزع ثباته ووجوده وانطلاقا من فعل الكتابة الّذي يعتبر مجالا أو نشاطا فعّالا لانحباس الرغبات الواعية واللاواعية لذات الكاتب ،يبرز خطاب الذات المبدعة /ذات الكاتب عبر لعبة المتخيّل الّتي تسمح باختراق الواقع وحتى تجاوزه "لأن المتخيّل بالرغم من أنّه يتعالى على الواقع ،فإنّه حاضر في الحياة (...) في كلّ لحظة من لحظات التواصل اليومي ،سواء مع الذات أو مع الآخر ،إنّه يكسر التكرار ويخرج عن أُطر المألوف الّذي يميّز اللغة العادية "[1].

إذ يطمح للتغيير والتجديد ويسعى للاختلاف والمغايرة ،فخطاب المتخيّل هو انعكاس لخطاب الذات المبدعة الّتي تتحدث على لسان شخصياتها المتخيّلة وعن طريق الحضور والغياب تبقى تمارس عملية التقنع والتماهي مع هذه الشخصيات لتبدع في النهاية عالما مغايرا مختلفا ،يجسد ما تطمح إليه وزادها في ذلك اِبتكار آليات جديدة للتعبير ،تسمح بالوصول إلى أكثر مناطق وجوانب الحياة غورا وتعتيما "والكاتب الحقيقي يحاول دوما أن يكتب مالا يُكتب بابتكار أدوات جديدة للتعبير وبارتياد آفاق جديدة للمعنى ،أو بالدخول على تلك المناطق المهمشة أو المعتمة "[2].

فينهض بذلك بمهمة نقدية ،جاعلا من خطاب المتخيّل فرصة لمحاكمة ومساءلة الواقع لا فرصة للمصادقة عليه ،كما يجعله وسيلة لاستنطاق بعض المسلمات والبديهيات الّتي اطمأنّ لها أهل زمانها قصد زعزعتها وخلخلتها ،وهو إذ يفعل ذلك إنّما يعبّر عن نظرته الخاصة المتميّزة ،ويؤسس بطريقة غير مباشرة لخطاب مختلف /مغاير ،خطاب يرفض مبدأ المطابقة و المشاكلة مع تلك الأطر والأنساق والبنيات الجاهزة ،ساعيا بذلك إلى خلق فضاء زماني مغايّر للواقع الّذي يعمل على فضحه وتعريته والمتخيّل "حين يخلق هذه الزمنية الخاصة ،فإنّه في حقيقة الأمر يبدع وجودا مختلفا

[1]- نور الدّين آفاية :المتخيّل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)،دار المنتخب العربي ،بيروت ،لبنان ،ط1،1993،ص 9.

[2]- علي حرب :الممنوع والممتنع (نقد الذات المفكرة)،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،بيروت ،لبنان ط1،2000،ص13.

يوفر إمكانية التوازن الذاتي أو الجماعي "[3] وبهذا تصبح الغاية من الكتابة الإبداعية ،هي دوما خلخلة الوعي السائد "وأن يكتب الكاتب معناه أن يختلف عن الغير ،أن يحلم بتغيير العالم أن يمارس حريته بصنع الواقع وإعادة صياغته من جديد " [4] وإذا تمّ تحقيق ذلك على مستوى المتخيّل ،فليس من المستبعد مطلقا أن يمتد فيما بعد إلى الواقع العيني ويمس أكثر أشيائه تقديسا وتحريما لاسيّما إذا تمّ إعطاء القيمة الحقيقية لخطاب المتخيّل الّذي "لم يظهر كنشاط يغيّر العالم أو مخيّلة إبداعية فقط بل بالخصوص كتغيير تلميحي للعالم ،كتنظيم للكائن بما هو أحسن "[5].

وهذا الأخير ؛أي خطاب المتخيّل يتجسد بالضرورة عبر الكتابة الإبداعية الّتي تشكل بمختلف أشكالها وأجناسها وأساليب تعبيرها مجالا خصبا للعمل التّخييلي بصوره ورموزه وتشبيهاته المتعددة وبطبيعة الحال يكون العمل التخييلي ملازما للمراحل الّتي تمرّ بها أمّة من الأمم أو مجتمع من المجتمعات ،حيث تفرض كلّ مرحلة تشكيلات خطابية معينة ،تُسهم في إنتاج أو حتى تطوير أنماط تخييلية معينة ،وعندما تصل أمّة أو مجتمع ما إلى درجة قصوى من التوتر والصراع ،تنبثق تشكيلات خطابية مأزومة وتصبح الكتابة كتجلّ لذات المبدع ترجمة لحالات هذا التوتر والصراع مهما كان نوعه اجتماعيا أو حضاريا أو قوميا .

ولعله من الصعب جدا تصور كتابة خارج دائرة هذا الصراع ،لأنّها أي الكتابة لا تعبر في مجملها " عن نمط وجود هادئ ورصين ،أو عن رؤية أحادية وتوحيدية ،إنّما تدل على هيجان المكتوب وتوتر المرسوم الكتابة هي بالأحرى صراع ومقاومة ،لعبة واستراتيجيا تدفع نحو المغامرة والرحلات الشائكة ،يقاوم من خلالها الكاتب زيف المعنى وسلطة الحقيقة ويحتفظ بالشعلة المحرقة الّتي تكوّنه من الداخل (...) عبر الكتابة لا يخلد الكاتب إلى السكون وجمالية الحضور ووضاحة الحقيقة ،وإنّما يخلد إلى المغامرة والتمزق والمعاناة بحثا عن حقيقة متناثرة وهويات متشظية "[6].

---

[3]- نور الدين آفاية :المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)،(مرجع سابق)،ص10،11.

[4] -علي حرب :نقد النص (مرجع سابق) ،ص 39.

[5]- نور الدين آفاية :المتخيّل والتواصل ،(مرجع سابق) ،ص 33،34.

[6]- محمد شوقي الزين :تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي)،(مرجع سابق)،ص105.

وبهذا المعنى ،تغدو الكتابة اِختفاءً وغيابا يُترجم حالات التمزق والتشتت والضياع بهدف إعادة الانسجام للذات والمجتمع ومن ثمة تكون وظيفة المتخيّل في هذه الحالة "هي سعيها لخلق الأمل،لأنّها تتخطى اللحظة وتسعى إلى قهر الموت لنشدان عالم أجمل وأفضل ومتوازنا إنسانيا "[7].

وهنا يمكن القول إنّ الذات المبدعة تسافر دوما عبر المتخيّل ،هربا من زيف الواقع ،هربا من إحساسها بالتّمزق والموت لتخلق عالما خاصا يضمن لها الشعور بالتوحد والثبات والاستمرار فتنجو بفعلها من الهلاك "ولماذا نكتب ؟لكي لا نهلك بالضرورة "[8].

هكذا وبهذه الصورة ،يمكن النظر إلى الكتابة على أنّها ترجمة لأزمات متعلقة بالوجود الإنساني ترجمة لحالات التّوتر والاهتزاز الّتي تصيب الذات من وقت لآخر ،وتفقدها في كثير من الأحيان الشعور بالتوّحد والكلية ،لتنطلق هذه الأخيرة في رحلة بحث دائمة عن موقعها و أناها ،علها تعيد لنفسها بعض الانسجام وكثيرا ما تلجأ إلى تحقيق ذلك على مستوى المتخيّل خاصة إذا ما أدركت بأنّ الصمت يطبقها ويهدرها بسبب المراقبة والقيود المفروضة عليها من طرف بعض الأشخاص الّذين يرون في تحركها تهديدا لمراكزهم وسلطتهم ،فيعمدون إلى إقصائها وإحالتها على الصمت وعندها لا تجد الذات المبدعة متنفسا لها سوى في الكتابة وعبر المتخيّل تمارس بطريقة غير مكشوفة عملية فضح وتعرية الواقع خاصة إذا كان هذا الواقع مأزوما ناتجا عن أزمة قاهرة يعانيها الإنسان والإنسان هنا هو الفرد الجزائري ممثلا في ذات "بشير مفتي" ، حيث طرحت هذه الذات واقع الجزائر في أواخر فترة الثمانينيات من تاريخ الجزائر المعاصر ،هذه الفترة الّتي كانت مصرحا للمواجهات الدامية والانقسامات الأهلية الحادة الّتي عرفتها البلاد ،إذ تميزت بالاضطراب والاهتزاز ،فأصابت ذاته وهويته فراح يشكل خطابه الروائي الّذي انبثق وتفجّر بعد ذلك ،ليعبر في مجمله عن أحوال ذات مأزومة مجروحة ،مقهورة تبحث عن خلاص لها في عالم الخيال وعبر الكلمات وفي هذه الحالة تتحوّل "أنا "الكاتب إلى "أنا "نصية إن صحّ التعبير فضاعت تفاصيل هويتها داخل ثنايا الكلمات والجمل

[7]- نورالدين آفاية :المتخيّل والتواصل(مرجع سابق) ،ص32.

[8]- محمد شوقي الزين :تأويلات وتفكيكات (مرجع سابق)،ص 105..

والشخصيات "[9]،حيث عمل الكاتب بشكل واع أو لا واع (شجون الإبداع) في أحيان كثيرة على صياغة هويته وإعلان ذاته للآخر القارئ لنصوصه ومنه يصل إلى ترجمة أزمته الذاتية أو قل أزمة الكثير من النماذج الّتي تشترك معه في ظروف القهر والحزن في شكل تعبيري متخيّل ينمّ في الحقيقة عن وعي تام بالواقع الّذي يلفه الظلم والقهر والزيف .

وهو أي ؛ بشير مفتي سعى من وراء تشكيلاته الخطابية المتخيلة في خطابه "خرائط لشهوة الليل " إلى كسر المألوف بالدخول إلى منطقة الممتنع عن التفكير وانتقاد الأوضاع بشكل مستور ،وذلك بطرح الأسئلة الجريئة بدلا من الاعتماد على الإجابات الجاهزة والتقليدية البسيطة ،وذلك من أجل العثور على مفاهيم وتعريفات جديدة ،من شأنها إعادة تسوية الأوضاع المضطربة وبنائها بناء صحيحا "فتصبح الكتابة تكثيفا رمزيا لحالات اجتماعية وثقافية ونفسية وتجاوزًا للمألوف والراكد ونداءً مؤثرا لخلق جسور مغايرة للنمط التقليدي من التّواصل سواء كان تواصلا مع الذات أو المرأة أو العائلة أو القيّم أو الماضي أو الغيّر "[10].

فبذلك كان هذا النتاج لبشير مفتي مساهمة في عالم الفكر والحياة الثقافية الجزائرية ،الّتي يمكن بواسطتها تغيير الواقع الجزائري ودفعه نحو ما هو أفضل وأحسن .

ثانيا :أهم مظاهر الاختلاف

1-البطلة المتخيّلة (ليليا عياش) تتطلع إلى الاختلاف والمغايرة بدل المطابقة :

إنّ البطلة المتخيلة (ليليا عياش) رفضت المطابقة والمشاكلة مع ذوات من أفراد مجتمعها خاصة الذات النسائية في بعض خصائصها الّتي تميزها ،حيث أبرزت ذاتها كذات تكسر كلّ القيود في هذا المجتمع أو بعبارة أخرى هي ذات متمردة "كنت أستهتر بالقيّم والتفاهات الّتي تضبط حياة الناس وتفكيرهم والّتي تضع لهم حدودا تمنع عليهم تجاوزها ،كنت أخترق كلّ الجدران الموصدة والأبواب المغلقة "[11].

[9]- محمد نور الدين آفاية :المتخيّل والتواصل (مرجع سابق) ،ص 157.

[10]- المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

[11]- الرواية :ص 80.

لكّن السؤال المطروح ما هو سبب هذا التمرد؟ الّذي كان طريقا للاختلاف ،فهي ذات تنطلق دون أي اعتبار لهذه السلطة الّتي اعتبرتها سلطة متخلفة منغلقة (المجتمع) .

لقد أدركت بأنّها لا جدوى من التقوقع والانغلاق على الذات وحاولت أن تعيش حياة متجددة فاعلة ،متسلحة بسلاح واحد ووحيد هو سحر الجسد "سأشع بضوئي على الجميع وسأقتل بجمالي الصاعق كلّ من يقترب مني "[12].

هذا الجمال الّذي كان طريقا لممارسة الجنس مع نماذج متعددة من الرجال ،رغم اكتسابها للعلم كسلاح كانت يمكن أن تستعمله بطريقة إيجابية "طالبة محترمة قي النّهار ،أما في الليل فهو للسكر والعربدة والعيش الحر"[13].

فالعلم والثقافة كان من الممكن أن تستعملهما كسلاح بطريقة إيجابية في تفعيل حياتها خاصة في ظلّ الظروف الّتي عاشتها (اليتم) ،إلاّ أنها أرادت استعمال الجنس كوسيلة ليخرج هذا المجتمع الّذي تعيش فيه من انغلاقه وسكونه ،وهي وسيلة انتقامية تدميرية ،فقد كانت رغبتها تدمير كلّ من تصادفها في طريقها من النساء فتجرها في طريق الانحلال الأخلاقي بداية بصديقتها منيرة حيث كانت تشعر بأنّ انتقامها وعدوانيتها من الناس ليس لها مبرر.

فلعلها تكون صورة لواقع أراد أن يطرحه الكاتب من خلال تشخيصه لسلوكات فتاة في المجتمع الجزائري في فترة حاسمة من تاريخ الجزائر ،إذ أنّها فترة اختلط فيها كلّ شيء وعمت الضبابية والتعتيم كلّ مظاهرها السياسية ،الثقافية ،الاقتصادية ،فلا يكاد الواحد يَعرف الصديق من العدو ،كما أنّها فترة جسدت الاختلال الفعلي لمظاهر كثيرة في المجتمع الجزائري خاصة الهوّة الكبيرة بين الأغنياء والفقراء .

فالكاتب عرض لصورة كانت موجودة في المجتمع الجزائري ،وهي في ازدياد مستمر يوما بعد يوم لكن طرحها على مائدة المكشوف ومحاولة البحث عن أسبابها أو محاولة إيجاد حلول لها هو غائب تماما فالكاتب حاول أن يخرق أبواب المسكوت عنه ليفضحه ولو عن طريق الكتابة الإبداعية .

---

[12]- الرواية :ص 18.

[13]- الرواية :الصفحة نفسها

فليليا عياش حاولت أن تؤسس لذات مغايّرة مشاكلة لغيرها من الذوات (العاهرة /المثقفة) ،فالبطلة إذا لم تتسلط عليها القوة الاجتماعية كقوة يمكن أن تقيّد أو تحد من بعض السلوكات .

فكانت _دائما_ تنحو إلى عدم مطابقة ذاتها مع بعض القيّم الإيجابية في المجتمع ،الّتي كانت لها من الممكن أن تؤديها كتنشئة الأجيال مثلا ،لكنّها جنحت إلى سلوكات سلبية تافهة حقيرة غير إنسانية في أحيان كثيرة (المتاجرة بجسد المرأة ،الجسد من أجل المال ...) "عدت لجحوني وترفي الليلي لعلاقات تنبني لتتهدم ،مع أصحاب المال والثراء "[14].

فليليا عياش لم تحط ذاتها بحالات من التقديس والتعظيم ،وعليه فإن اِتصالها واِرتباطها بها لم يمنعها من تحقيق نوع من الانفصال الرمزي عنها كإجراء مكنّها من رؤيتها كذات أخرى تقتضي المحاورة (عالم النهار) والاختلاف (عالم الليل) _طبعا متى تطلب الأمر ذلك .

لقد تعاملت ليليا عياش مع الذات الاجتماعية كشرط يمكن تغييره وتجاوزه ،فهدفها كان الوصول إلى نتيجة محددة تقتضي منها تكييف سلوكها السلبي بطريقة تخدم ما تصبو إليه ،لتصل في النهاية إلى نتيجة (اللاهدف) فلا هو إنكار ولا هو تقديس ،بل الأمر أمر حياة ولابد من مواجهة ظروفها الراهنة وواقعها أي التلاؤم بطريقتها الخاصة "شعرت بأنّه لن يحدث لي إلاّ ما هو مكتوب عليّ ،وشيئا فشيئا كنت أشعر بأن قدري هو أن أعيش كلّ هذه الخيبات والتجارب "[15] إذا – البطلة وهي تظهر كمتخيّل ، لم تكن مطابقة للذات الاجتماعية ،لكنّها في أحيان كثيرة تنتابها لحظات من الوعي لانتهاج بعض القيّم الايجابية في المجتمع "يثير فيّ أشجان حب غريبة ،وومضات برق خاطفة ومثيرة ،ويفتح بقلبي شاشات نور مضيئة وأطيافا من الأحلام السعيدة "[16] .

فالشعور بالخطأ هو أول مراحل تصحيحه ،لكنّه في الوقت نفسه غير كافٍ بل يجب التكفير والتصحيح "كنت أشعر بأنني مقيّدة (...) بكلّ ماضي ،بعلاقاتي القديمة ،وحتى بحياتي المتحررة ،بما تصورته جنونا ،واِنعتاقا من شرانيات تتربص بي والآن يفجعني تذكر كلّ تلك اللحظات "[17].

---

[14]- الرواية :ص 31.
[15]- الرواية :ص43.
[16]- الرواية :الصفحة نفسها .
[17]- الرواية :ص92.

وكأن بليليا عياش وهي تتعامل مع الآخر الذكوري ،تحاوّل كسر تلك النظرة الّتي تحدّ من تحرر المرأة فمارست التحرر إلى أقصى حدوده الممكنة "تركت حياتي تنساق وراء أوهام كثيرة وفكرت أن ذلك كان أحسن لي في بعض الأحيان من الانضباط في منطق عيش جماعي لا يوفر للمرأة أي فرصة كي تبرز بطبيعتها هي ومنطقها الخاص وليس بذلك المنطق الّذي يحبونه لها أن تكون عليه "[18].

فليليا أعلنت بطريقتها الخاصة عن ضرورة تحرير المرأة من عبودية وظلم الرجل ،وتجريده من كلّ سلطة يمكن أن يستغلها ضدها .

والنموذج الأكثر تمثيلا لهذه السلطة في الخطاب الروائي تمثل في السلطة السياسية والعسكرية الّتي كان يمثلها الكومندان مسعود ،أو الاستغلال الّذي مارسه الرجل الّذي انتشل "لولا "من الشارع ،إذ استعملها كوسيلة للممارسة نزواته لا غير ،خاصة وأنّها ضعيفة تتخبط في ظروف قاهرة ،كما لاقت المصير نفسه من طرف غيره من الرجال ،حيث صورها أحدهم في صورة الوسيلة الّتي امتلكها ومتى شاء يرميها "أنت لي ... أتفهمين ؟"فقالت منهارة ،طائعة :نعم أنا أفهم "[19].

فالمرأة ما عليها سوى إعلان السمع والطاعة والخضوع ،إنّها المرأة الهامش الّتي تحال على الصمت والسكوت والغياب في حضرة الآخر /الرجل /المركز ،في نظرة تؤكد على فوقية الرجل ومركزيته في مقابل تحتية المرأة وها مشيتها .

لكن حرية المرأة الحقيقية تكمن في كرامتها وإنسانيتها في منحها الحرية الّتي تتضمن الاحترام والتقدير على شرط أن تكون في مستوى هذه الحرية ،فتستغلها استغلالا إيجابيا فعّالا مفيدا لذاتها ومجتمعها ،لا أن تتوجه التّوجه الّذي توجهته البطلة في رأي الباحثة ،فتوجها خاطئ غير سوي يهدم ويدمر ولا يبني .

ففي رأي الباحثة _كما سبق وأن أُشير إلى ذلك _ أن الكاتب شخّص الواقع وفضح المستور لأجل تقديم حلّ سليم وبداية لمعالجة واقع المرأة في المجتمع الجزائري المعاصر ،خاصة وأنّها هرم

[18]- الرواية :ص 99.
[19]- الرواية :ص 93.

أساسي من أهرامات بناء المجتمع ،فقد كانت ليليا عياش كامرأة نموذجا لذات تنشد الانفصال /التغيير التجديد فحاولت أن تخلق زمنية لهذا المجتمع ،إذ كانت تدرك أنّ الأمر يتعلق باختلاف عام وغير صحي يمس الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية .

وفي حقيقة الأمر أنّ ليليا عياش ما هي إلاّ لسان الذات المبدعة بشير مفتي ،حاول أن يبرز للعيان واقع سياسي واجتماعي يرزح تحت دائرة الصمت فهي تقرّ " بضرورة الحديث عما يبدو صامتا في المجتمع وما يتحالف الجميع على تركه منسيا أو على الأقل تهميشه بعدم الحديث عنه " [20].

حيث جعلت الذات المبدعة بطلتها تجسد هذا الواقع عاملة أي؛البطلة على إخراجه من دائرة المسكوت عنه إلى دائرة العلن (خاصة على المستوى السياسي)،إذ نجد الذات المبدعة تشير بأسلوب واضح في أحيان وغامض في أحيان أخرى إلى ما كان يعانيه الواقع الّذي كانت تعيشه البطلة .

ومنه يمكن القول أنّ المبدع قد ظهر في صورة المتقنع المتماهي متسلحا بأساليب الهيمنة والسيطرة ووضع السياسة الخفية المستورة موضع السؤال والنقد ،خاصة وأنّ مختلف نتائجها لازال المجتمع اليوم يعاني منها ،إذ أخرجها النّاص من دائرة الخفاء إلى دائرة التجلي .

فالذات المبدعة _إذا _ كانت بشكل أو بآخر تهدف من وراء خطاب المتخيّل والطريقة الّتي راحت تتعامل بها البطلة مع ذاتها وواقعها والآخرين إلى محاكمة ومساءلة الواقع الجزائري ،لا بل إنّها تهدف إلى محاكمة ومساءلة واقع الأمة العربية الّذي اِمتاز بفساد أنظمته الثقافية والسياسية والاجتماعية ، فهي أنظمة تكرس مبدأ المطابقة والمماثلة وتنبذ الاختلاف والمغايرة الهادفة ،ولعلها الذات المبدعة بهذا تروم التّأسيس لثقافة الاختلاف والسؤال والحوار مع الواقع والذات والآخر بسلطاته المتنوعة خاصة السلطة الذكورية وقد يكون ذلك هو السبيل الأمثل لزعزعة وخلخلة جمود وسكون الواقع الجزائري ومنه العربي وتحريره من مختلف القيود الّتي راحت تُفرض عليه من الداخل والخارج وظلت تحكم وتوجه مختلف علاقات الذات العربية سواءً بذاتها أو بالآخرين .

[20]- محمد نور الدين آفاية :المتخيّل والتواصل (مرجع سابق)، ص 83.

2-خطاب البطلة المتخيّلة ممزقا بين الأنا الداخلية (الذات) والآخر السلطة الاجتماعية :

يعيش الإنسان في بيئة اجتماعية ،فلا فكاك لأحد عن مجتمعه خاصة وأنّ الإنسان كائن اجتماعي بطبعه ،بل الإنسان هو علاقاته بغيره تعاملا وسلوكا ،تأثيرا وتأثرا .

فمن المؤكد أنّ العلاقة الّتي تربط بين الأنا (البطلة) والذات الاجتماعية في خطاب المتخيّل هي علاقة تحكمها ضوابط قد تنطلق من رواسب معينة ،لذلك أبى البحث إلاّ أن يكشف خباياها وأسرارها خاصة وأنّ البطلة تتسع علاقاتها وتتنوع مع نماذج متعددة ،حيث تحضر كلّ هذه العلاقات في ظلّ الخصوصية الّتي تحملها في ثناياها عاهرة /عالم الليل ،مثقفة /عالم النهار .

فالبطلة ببعض تصرفاتها قد جسدت واقعا عاشته الجزائر في ثمانينات القرن العشرين على المستوى الأخلاقي والاجتماعي والسياسي حتى وإن كان هذا الواقع يغلفه (الستر والمسكوت عنه) في كثير من الأحيان ،لكن يبقى السؤال الّذي يمكن أن يُطرح لماذا اِستغلت ثقافتها وتعلمها في طريق مغاير مخالف لما كان يجب أن يؤديه المثقف (غياب الوعي) ،إضافة إلى ذلك أن معظم شخصيات خطاب المتخيّل هم من الطبقة المثقفة :عزيز السبع (كاتب) ،أستاذ الفلسفة ،الصحفي الأجنبي أم هي إشارة واضحة لغياب دور المثقف في المجتمع لكن في حقيقة الأمر متى بدأ دوره حتى ينتهي أم أنّه زمن النهايات في كلّ شيء،أم هو تغييب فقط ،فالمثقف موجود لكن السلطة هي الّتي غيبته وألغت دوره خاصة وأنّ الدول العربية بما فيها الجزائر تحتاج إلى أفواج من النخب الّتي تنافح عن القيّم والأفكار والتّصورات الجديدة وبالرغم من كلّ ذلك نحن بحاجة ماسة وقوّية إلى أدوار فعلية ومواقف شجاعة من طرف المثقفين رغم التّغييب ،فقط الطرح الفكري يكون صريحا للقضايا الّتي يطرحها الواقع المتحوّل لكن ليس بالشكل ولا بالصورة الّتي طُرحت بها من قبل فكانت بذلك _ربما_ سببا في إلغاء دورهم "إنّ عجز النخبة الجزائرية تجلى أساسا في غياب هذا الدّور أو

إهماله ،والاستكانة إلى ما هو جاهز ما هو ممنوح له ،وليس ما يجب أن يفعله ،أن يرسمه لنفسه وللمجتمع من آفاق"[21].

فالواقع أنّ النّص قد مثّل جزء من أحوال الذات الاجتماعية في أنماط تفكيرها وتداعيات سلوكها بمسلماتها وبديهياتها ،بخطاباتها ومقولاتها الاجتماعية والسياسية خاصة وبهواجسها وأنساقها الثقافية والدينية الّتي راحت تُمارس بطريقة أو بأخرى سيطرتها وهيمنتها أي سيطرة النظام الواحد المتحكم في جميع الشؤون ،ذلك أنّ كلّ نسق أو خطاب يضمر سلطة ما حتى وإن لم يفصح عنها وهذه السلطة بالضرورة تلعب الدّور الفعّال في تحديد وضبط علاقة الفرد أو حتى علاقات الأفراد بذواتهم وببعضهم البعض والمرء غالبا ما يبدأ بالمطابقة "والخضوع لقواعد المنطق ولمقولات الزمان والمكان الخاصة بالنسق الّذي تتحرك فيه "[22].

هذه الصورة غالبا ما تكون عفوية لا شعورية تخلو من الإحساس بالقيود والضغوط المفروضة عليه من قبلها وهذا ما جعل الذات الثقافية والإنسانية تطبع "بعيوب نسقية فادحة مازلنا ننتجها ونعيد إنتاجها ،ونتحرك حسب شرطها ولعلها هي المسؤولة عن كثير من عوائقنا الحضارية "[23].

فالمضمرات النسقية —إذا- تشتغل من داخل خطاباتنا وتشكيلاتنا التعبيرية إذ تُشغّل من داخل أنماط تفكيرنا وسلوكاتنا ،هي السلطة السياسية والاجتماعية في هذا النّص ،هذه السلطة الّتي حاولت الذات المبدعة خرقها عن طريق لسان البطلة .

فالسلطة السياسية طالما حاصرت وكبلت الذات الاجتماعية وسيّرتها وفقا لشروطها ومبادئها وأسسها دون أن تعي السلطة الاجتماعية ذلك ،حيث استسلمت لها وارتاحت لمطابقتها ،فكانت النموذج الأصل /المتعالي واحتلت بالنسبة لها موقع الإلهي /المقدس /المحرّم الّذي يستوجب الخضوع والامتثال في كلّ الظروف والأحوال (خضوع ليليا عياش كنموذج ضعيف لسلطة

[21]- محمد شوقي الزين :إزاحات فكرية (مقاربات فكرية في الحداثة والمثقف) ،(مرجع سابق)،ص87.

[22]- محمد نور الدين آفاية :المتخيّل والتواصل (مرجع سابق) ،ص 17.

[23]- محمد عبد الله الغذامي :النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)،المركز الثقافي العربي ، المغرب ،لبنان ،ط3،2005،ص88

الكموندان مسعود "ففي الواقع هناك تسلط ،فضاء للتسلط /لإلغاء الآخر إنّه دليل واضح على التّعسف وخرق الديمقراطية حتى الموت "[24] .

ليطرح السؤال الآن :ما سبب تمرد البطلة على السلطة الاجتماعية أو بعبارة أخرى ما سبب انفصال الذات الفردية (البطلة) في مقابل الذات الاجتماعية ،وما تأثير السلطة السياسية في هذه العلاقة ؟.

فلعله تأويلا من بين التأويلات يمكن أن يُطرح بصورة خاصة ،في حين يمكن أن تحضر تأويلات أخرى طبعا .

ففي التأويل العام أنّ الذات الاجتماعية هي الدافع والسبب لتمرد البطلة (عدم الاحتواء الاجتماعي والنفسي)خاصة في ظلّ الظروف الّتي عاشتها ،وهي إشكالية لا يمكن أن تُطرح بعيدا عن إشكالية خطاب الذات الفردية في علاقاتها بخطاب الذوات الآخرين على المستوى الأسري أو حتى مستوى أوسع من ذلك مثل زملاء الدراسة في فضاء الجامعة تأثرا وتأثيرا ،على اعتبار أنّ هذه المستويات تمثل الحقل الخصب الّذي تشتغل فيه مقولات وخطاب الأنا الفردية في مقابل الذات الاجتماعية ؛بمعنى ما إنّها تمثل الفضاء الرحب الّذي تنشط فيه هيمنة أنساقها ومسلماتها وأوهامها خاصة سلطة رجل السياسة ،سلطة الرجل الذكورية ،إذ أنّ هذه الأطراف تحكمّ سيطرتها لتجعل من نفسها وسيلة لفرض سلطتها وهيمنتها على أطراف أخرى مهمشة (الشعب ،العامل البسيط ،المرأة ...) فتستغلها في المحافظة على الإبقاء على مراكزها ومناصبها ،وخدمة مصلحتها الخاصة على حساب المصلحة العامة

فالذات الفردية (البطلة) وقعت في فخ السيطرة الّتي فرضتها عليها الذات الاجتماعية والسياسية وعندما أحست بسيطرتها اِستخدمت أدواتها في اِتجاه سلبي ضدي ،فغدت في صراع مع هذه الذات الّتي أنجبتها لتقودها فيما بعد هذه الأدوات إلى التفكير في الانتحار (الموت) وهو حل سلبي بدل المواجهة ،فكانت ضعيفة بذلك ومنحت الفرصة لهذه الذات كي تقوى أكثر وبالتالي تفكر في

[24]- عبد العزيز حمودة :المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) ،مرجع سابق ،ص38.

التّوسع والانتشار "فالسيطرة لا تتمّ بسبب قوّة المسيطر فحسب ،ولكنها تتمكن منا بسبب قدرتنا على جعلنا نقبل ونسلّم بوجاهتها "[25] .

فالذات البطلة وبالرغم من محاولتها فكاك أسرها والانطلاق إلى فضاء هو أرحب في اعتقادها لتصل في النهاية إلى نتيجة أسوأ مما توقعت والسبب في ذلك ربما عدم تحكيمها أسلوب المساءلة والمحاكمة للخروج من حالة الضعف إلى حالة القوّة بترسانة أقوى ،وبالتالي تحقيق الاختلاف والمغايرة الهادفة والبّناءة لا المغايرة المدمرّة والمهدمة .

وهنا يمكن الولوج إلى سؤال آخر ،يمكن أن يجسد خاصية الفكر المابعد حداثي ،وهو ما ظهر في هذا النّص جليا ،فالفكر المابعد حداثي هو فكر رافض يرفض ليعيد البناء الفعّال الإبداعي.

فالذات المبدعة قدمت البطلة في صورة مغايرة ،دون أن تزودها بأدوات —ربما —صحيحة وسليمة في المواجهة والتغيير خاصة في علاقاتها بالذات الاجتماعية وهو الدّور نفسه الّذي مثلته على المستوى السياسي حيث كانت بمثابة لعبة تحركها يدي الكومندان مسعود ،فما زُودت به (الطاقة الجنسية) قليل وغير كافي ،خاصة وأنها استغلتها في اِتجاه لا يثمر نتائج إيجابية ،فوسيلة الذات المبدعة في هذا الإطار تبقى وسيلة سلبية وضعيفة لا تنتج الإبداعية على مستوى الفرد والمجتمع ؟.

أم أنّ رغبة النّاص هي زعزعة السكون وخلخلته أو بالأحرى تشخيصه دون تقديم الحلّ أو البديل فراحت بذلك تعمل من خلال خطاب المتخيّل على صياغة المقولات والخطابات وتبرزها فمن المحتمل أن تكون الذات المبدعة قد حاولت مساءلة ومحاكمة الواقع الجزائري المبني على التناقض والهشاشة والصمت،خاصة إذا كان نمط السرد في نصّ خرائط لشهوة اللّيل يعمل على مستويين ظاهر (البطلة ليليا عياش) وباطن الذات المبدعة .

3-خطاب المرأة (ليليا عياش) في مواجهة خطاب الآخر الرجل :

إن الذات المبدعة، وهي تقف من خلال خطاب المتخيّل عند العلاقة بين الرجل والمرأة نجدها بطريقة أو بأخرى تسعى إلى خلخلة هذه الثنائية الازدواجية الّتي راحت دوما تؤكد على فوقية

[25]- عبد الله الغذامي :النقد الثقافي (مرجع سابق) ،ص 18.

الرجل وجعلته يحتل بسلطته الذكورية مرتبة المركز /السيّد فهو صاحب الامتياز والحضور الدائم في مقابل المرأة /الهامش الّتي لابد لها أن تحال على الصمت والغياب واللاوجود في حضرة هذا الأخير (الرجل) فمثال الجمال الأنثوي في عرف الرجل هو الصمت والخضوع واللاحركة ،أي الجمود والسلبية إنّ المرأة

"لا موقع لها في الدائرة الأبوية المهيمنة ولا مكان ،بل إنّ مكانها هو اللامكان في المنطق الذكوري مكانها الحقيقي في مكبوت الرجل وحقيقتها المكانية في الاستعباد والإقصاء والاغتصاب ،إنها الهامش بامتياز "[26].

كما أنّ الذات المبدعة تبدو متحررة من عقدة التفوق على المرأة ،إذ بالرغم من أنّها تنتمي إلى الدائرة الذكورية ،إلاّ أنّها فضلت الوقوف إلى جانب المرأة ،لقد أرادت أن تكون مع الهامش الّذي يعاني الظلم والقهر من طرف الرجل المركز/المتسلط ،ففي الكثير من الخطابات المدرجة في النّص كانت مؤسسة على النقد لتلك السلطة الذكورية الفاشلة القاهرة لذات ليليا عياش إذ مثلتهم في صورة الكلاب المسعورة ومن بينهم –طبعا – الكومندان مسعود .

فهذه المرأة الهامش هي الّتي تصنع الحدث في رواية "خرائط لشهوة الليل "وستعمل على تفجير إمكاناتها ورغباتها المدفونة معلنة عن رغبتها في التّحرر والانعتاق فتجد نفسها في طريق مسدود فقوته الآخر الذكوري أكبر وأقوى منها بكثير ،فهو منذ الأزل الأقوى ،فما كان عليها إلاّ مسايرته في الغالب الأعم ،لكنّ في هذا النّص الانتصار ستحققه المرأة ولو بسيطا .

كما يمكن القول أنّ الذات المبدعة في هذا الخطاب الروائي كانت تهدف إلى تكسير أسطورة تفوق الرجل على المرأة ،فالنّص لا يعيد إنتاج صيغة الفحل بصفاته وعيوبه القديمة المتأصلة مؤكدا على سلطته ومركزيته ،بل بالعكس من ذلك إنّه يهدف إلى تحطيم هذه الصيغة حيث يسعى إلى فضح وتعرية وتفكيك سلطة الرجل الذكورية الطاغية والمهيمنة ،محاولا إعادة الاعتبار للمرأة

[26]- محمد نور الدين آفاية :المتخيّل والتواصل ،(مرجع سابق)،ص 94.

وتعزيز مكانتها وصيانة حقوقها ،فلياليا لم تجد الاحتواء الاجتماعي والنفسي الحقيقين ،كما يمكن ذكر نموذج "لولا" وعدم تقبل المجتمع خطأها رغم أنّ سببه كان الآخر الرجل أيضا .

فلابد _إذا- من إعادة النظر في أنماط الرؤية التقليدية الشائعة الّتي راحت تُفضل الرجل على المرأة وتحاسبها قبل أن تحاسب الرجل عن أخطائه معها فجعلتها تتعرض للظلم والحيف والقهر ،فعلى هذه الأنظمة أن تعيد صياغة أسسها من جديد وتنظر للمرأة باعتبارها الآخر المماثل ،لا الآخر النقيض فالمجتمع لن ينهض بحلّ مشاكل المرأة إلاّ في إطار جمعي يضمّ الرجل والمرأة معا .

وقد بات من الواجب علينا أن نتقبل أن كلاّ من الرجل والمرأة إنسان يستحق أن يتكامل ويتطّور عقلانيا وعاطفيا وفكريا ،إنّ كلاًّ منهما يستحق الاعتراف والتقدير والاحترام اللازم .

فلياليا عياش كانت في رواية "خرائط لشهوة الليل" رمزا للمرأة الّتي ينظر إليها كأنها جسد وفقط دون اعتبار لأي مميزات أخرى ففقدت الاعتراف والاحترام من طرف الآخر الرجل الّذي لا يمكنه النظر إليها المرأة كإنسان له القدرة على الاختيار والتّميّز أو له الحق في إبداء الرأي وإعلان الاختلاف .

فلياليا كانت نموذجا للمرأة الّتي وجدت نفسها في مجتمع أبوي مسيطر مهيمن ،فهو مجتمع شرقي جزائري متعصب للسلطة الذكورية فقد آمن فيه الجميع النساء والرجال على حد السواء بفوقية الرجل وسلطته المطلقة على المرأة حتى أصبحت هذه الأخيرة "تكاد تحمل صفة الأداة كمادة للمتعة والاستخدام وبعد ذلك التهميش " [27]،فالسلطة الذكورية اِستطاعت أن تستمد شرعية وجودها في المجتمع اِنطلاقا من تلك الخطابات والمقولات الّتي عملت العقلية الرجعية على تأكيدها وترسيخها تارة بدعوى الأعراف ، خاصة الخطاب الديني الّذي كثيرا ما أُخرج عن سياقه الشرعي واستعمل في غير مواضعه الصحيحة ،لا بل إنّه كثيرا ما تعرض للتحريف [28] .

[27]- عبد الله الغذامي : النقد الثقافي (مرجع سابق) ،ص 86.

[28]- ينظر :عبد الله محمد الغذامي: مرجع سابق ص86.

ويبدو أن الذات المبدعة كانت تهدف بشكل أو بآخر إلى الإعلان عن ضرورة إعادة النظر في العلاقة الاستلابية الّتي تجمع الرجل والمرأة ،حيث كانت تهدف إلى مساءلة ومحاكمة هذه الثنائية الازدواجية القائمة على علاقة المركز بالهامش في محاولة منها لخلخلتها وتفكيكها .

ومنه يمكن القول أن الذات المبدعة كما بدت من خلال مواقفها المختلفة في النّص ،أنّها ترفض السلطة والسيطرة بأنواعها ومستوياتها المتعددة ،ترفض سلطة رجل السياسة كما ترفض أيضا سلطة الرجل الذكورية ،فهي تؤمن بالاختلاف والحوار والمغايرة كأساس لمختلف العلاقات الّتي تجمع بين البطلة والآخر الذكوري الرجل على مختلف الأوجه والمستويات المتعددة لهما ،كلّ ذلك يحضر- طبعا- في إطار رفض مبدأ المطابقة والمشاكلة والخضوع الّذي كثيرا ما يعمل المركز المتسلط على تكريسه وتدعيمه من أجل المحافظة على تمركزه والاستمرار في فرض سلطته وهيمنته على الآخر الّذي يمثل بالنسبة له مرتبة الهامش .

4-ليليا عياش من ثقافة المطابقة إلى ثقافة المساءلة والمحاورة :

لقد ورد ذكر "البطلة الرّاوية بضمير المتكلم "أنا" في سؤال وجهته للروائي عن اِختياره لها هي بالذات للسرد على لسانها دون غيرها من الشخصيات الّذين عاشوا أحداث الرواية أيضا إذ أخبرها بأنها ستكون وحدها في هذه المتاهة يقول الروائي: "أنت ستتربعين على عرش الرواية من الأوّل إلى الأخير ".

فتجيب:ها أنا أتربع على عرش روايتك من الأوّل إلى الأخير "[29].

فقد أعلنت البطلة تمردها منذ البداية ،دون أن يكون أي تفسير من الروائي فهو دائما وراء الستار إذا خرجت الأمور عن نطاق الذات المبدعة ،حيث ظهرت البطلة في صورة الشخصية المتمردة المتحررة من سلطة المؤلف تحاول الظهور كما هي على حقيقتها دون كبح لجماح شخصيتها تجتاح الرواية من أدناها إلى أقصاها .

[29]- الرواية :ص7.

ويبدو أنّ الذات المبدعة اِنطلاقا من أنها تحاول في هذا الخطاب الروائي التأسيس لفكر الاختلاف والمغايرة ،رفضت فرض سيطرتها وسلطتها على شخصية ليليا عياش كشخصية متخيلة ،إذ تركتها تمضي في حال سبيلها .

هذا – طبعا- من سيمات الفكر الما بعد حداثي إذ يرفض أنصار هذا التوجه فكرة التمركز والسيطرة حتى بالنسبة للمؤلف ،ولا يمكن لهذا الأخير /المؤلف في ضوء هذا التوجه أن يحتل مرتبة المركز /المسيطر فيستغل ذلك في فرض سلطته على شخصياته المتخيّلة باعتبارها تمثل الهامش له .

إن خطاب ما بعد الحداثة يرفض السلطة الأبوية للمؤلف على شخصياته ،ومنه أن الذات المبدعة من هذا المنطلق رفضت كبح جماح شخصية ليليا عياش وتركتها تبرز كما هي على حقيقتها فبصوتها سردت الرواية "حيث كانت ترغب في جزء ما بأن يكون لها صوت ،فمنحها إياه ،أرغب في أن يكون لي صوت ،صوت يحكي ما يحكيه ويقول ما يقوله "[30].

حيث جابت ليليا سراديب ذاكرتها وهيأتها لكي تدخل إلى عالم الرواية الّتي كان مفتاحها فقط عند الروائي ،فرجعت إلى أبعد نقطة في ماضيها الدفين رغم تغييبها لمحطات كثيرة من حياتها لكي لا تتشعب القصة وتبقى دائما في عملية تحكم في زمام أمرها .

فقد بدأت الحكي من يوم عيد ميلادها عندما أحضر لها والدها دمية تتحدث أو تصدر أصواتا تشبه الكلام "وبالرغم من ذلك لا يمكن أن أتجاوز عيد ميلادي مثلا ،عندما أحضر لي والدي دمية تتحدث أو تصدر أصواتا تشبه الكلام " [31]من هنا وكما يبدو أن ارتباطها بوالدها هو الّذي احتلّ موطن الظهور والحضور ،فهذا الحضور كان محطة هامة سيّرت مجمل تفاصيل حياتها تقريبا ،أي مدى حضور السلطة الذكورية في حياتها ،فبعد فقدها لوالدها وزواج أمها بعد سبعة أشهر من وفاته ،فقدت كلّ ثقة في الآخر الرجل ،فتدخل في دوامة الأسئلة الصعبة الّتي كثيرا ما حضرت في مواقف عاشتها طول حياتها في حيرة من أمرها ،فأضحت تحيى في دوامة بلا قرار في عالم مجهول

[30]- الرواية :ص 8.

[31]- الرواية :ص 30.

فوضوي "في داخلي مزقني الشعور بأني دمية خدعت ،وكنت مجرد دمية في يد رجال من فوق أو رجل واحد يمثل كلّ ذلك الفوق العجيب الغريب "[32] .

فكيف تعيش بعد ذلك ،فمن وفاة والدها اختارت ليليا طريق حياتها وهي في التاسعة من عمرها حيث قررت أن تعيش حياة حرّة دون أي قيّد ،أو ربما شيء ما أجبرها على أن تتخذ طريق الليل "لكن كيف كنت شريرة بذلك الشكل؟ كيف غطست في بحيرة السواد بتلك الصورة؟"[33].

إذا –شيء ما يوجهها إلى طريق ما إلى مسار ما ،ذلك الاسوداد الّذي يكون قد نما في أعماقها بفعل شعورها بالنقص بعد وفاة والدها ،أم أنّه نبع من اللاشيء ،أم أن هذا الشعور موجود في كلّ شخص فقط يتّم تجاهله أو العيش معه من دون تفكير وحسابات .

حيث تتساءل ليليا إن هذه العتمة الّتي في قلبي ،تدفعني إلى وجهة غير معلومة بحيث لا أحد كان بإمكانه أن يفهم سرّ هذا الانحدار الملوث والراغب في السقوط بأي طريقة ،الراغب في التلويث الجماعي والكامل وكأنها لا تتحكم في شيء أو أنّها لا تريد أن تفكر في أي شيء ،هي تعيش فقط ،تدرس في النهار وتقضي الليل في الملاهي ومع الرجال ،هل تشعر بمتعة حياة بلا قوانين ولا ضوابط ؟هي لا تدري ،هي تعيش وكفى ،تحيى وإن كانت تدرك في قرارة نفسها أنّها تسقط في منحدر سحيق وأنّها لا تستطيع أن تتوقف .

فمنطق السؤال –إذا– لازمها طول حياتها ،فقد كان مسيّرا لمختلف العلاقات الّتي أقامتها مع كلّ الرجال الّذين التقتهم ،وأكثرهم إثارة للسؤال هو عزيز السبع خطيب منيرة الّذي تراوغه وتسقطه في شباكها لتسأل ليليا نفسها هذا السؤال ؟ لماذا خطيب صديقتها ؟ ربما بدافع الانتقام من صديقتها الّتي تعيش حياة سلام نفسي أو لأنّها لا تحسن التعامل مع الناس إلاّ بلغة جسدها الفتان ؟.

[32]-الرواية :الصفحة نفسها .

[33]- الرواية :ص32.

إضافة إلى ذلك تطرح ليليا على نفسها مجموعة أخرى من الأسئلة خاصة بعد عودتها من فرنسا ثمّ بعد زواجها من مسعود لتجد نفسها في ضياع تام وبحث صريح عن الاستقرار "هل تستقر حياتي يا ترى " وعن أي حياة ؟ فهل سأعيش حقا؟ .

كما تجددت الأسئلة أيضا بعد لقاء ليليا بعزيز السبع خاصة بعد قراءتها لروايته الّتي تنتحر فيها بطلته في الرواية ؟ فتجد نفسها في محاولة البحث عن إجابة خاصة بعد التطابق الّذي لاحظته بينها وبين بطلة رواية عزيز السبع "لام" ،فهل ستنتحر ليليا في الواقع كما انتحرت في رواية عزيز السبع ؟

بعد ذلك تفارق ليليا عزيز ،لأنها لم تخلق لأن تكون معه ،فهو رجل ضعيف سقط بعد أن تركته حبيبته فأين ستذهب ومع من ؟.

ثم يعود مسعود وتعود معه الأوجاع النفسية والكوابيس النهارية ،فليليا تريد أن ترتاح ،لكن لا تعرف كيف ترتاح ،هل بالموت الّذي تحس به ينخر جسدها بعد أن قضى منذ أزل طويل على روحها ؟ لماذا لا ينهى عذابها زوجها ؟ فليفعل ذلك وإلاّ فعلت هي ذلك ،لكن تفعلها هي وتقتل مسعود بضربة سكين ،فدفن الكومندان مسعود في جنازة صورها التلفزيون ،أما ليليا فلم يأبه بها أحد إذ مكثت في غرفتها تنتظر ،لكن ماذا تنتظر ؟هل ارتاحت ليليا الآن ؟هل ارتاحت تلك الّتي اختارت أن تهرب من حياتها ؟فالتجأت إلى الليل ربما ليحميها أو أنّه الوحيد الّذي فهمها حقا ، فهو الّذي قادها إلى الاسوداد حيث أكل أعماقها ،فاعترفت بوجوده عكس الكثيرين الّذين ينهلون منه ولا يدركون وجوده ؟ .

خـــاتمـــــــة

خاتمة:

هكذا –إذا– بعد مغامرة ممتعة ومغرية مع نص هذا الخطاب الروائي ،وبعد سفر وترحل بين طبقاته الصامتة ومناطقه الغائرة المستبعدة ، يمكن الوصول باسم النهايات إلى الإعلان عن نهاية رحلة البحث وإذا كان الإعلان عن هذه النهاية يفرض ضرورة التوقف عند أهم النتائج الّتي أفضت إليها هذه الرحلة في ثنايا هذا البحث ،فسيحاول التوقف عند أهم النتائج :

1– ففي البداية يمكن أن نشير إلى أن الاعتماد على القراءة التفكيكية في مقاربة هذا النص الروائي المنتقى قد سمح بالتعرف على إستراتيجية التفكيك كتوجه نقدي معاصر ،كما سمح بالمقابل بالاشتغال وفق أهم مقولاتها لاسيما مقولة الاختلاف.

2–كما يمكن القول إن التعامل مع إستراتيجية التفكيك بعدها آلية نقدية دون مساءلة لمحضنها الثقافي والفكري قد يقع عاملا في نقص الاستيعاب والفهم خاصة وأنها آلية تنطلق من واقع فلسفي وفكري مغاير لخصوصية النص العربي لذلك كان التعريج على هذه الخصوصية أمرا ضروريا .

3–وبالرغم من صعوبة الاشتغال وفق مقولات إستراتيجية التفكيك والعجز في الكثير من الأحيان عن التعامل معها كما يجب وينبغي ،إلاّ أنها بطريقة أو بأخرى جعلت رغبة البحث تنفتح على رغبة الكتابة والانسياب بين شقوق وفجوات هذا النص الروائي ،وبهذا تكون قد أُتيحت الفرصة للتقرب أكثر من خطاب المتخيل والإنصات إلى تعبيراته وتشكيلاته الخطابية ،ولقد كان هذا الأخير فضاءً رحبا للقراءة حيث اِنفتح على عدد من الدلالات اللامتناهية وما المدرجة في البحث إلاّ بعضها .

4–وخطاب المتخيل كما تبدى في رواية "خرائط لشهوة الليل" يحيل على عالم هائل من الرؤى والمفاهيم والأفكار الراهنّية الّتي تصبو إلى البوح بآمال وطموحات عسى أن تتحقق وتكون دافعا للتغيير إلى الأفضل وهي ذاتها الطموحات الّتي حملتها الذات المبدعة .

5–ولعله من الممكن القول بأن الذات المبدعة قد راحت تعلن من خلاله –خطاب المتخيل – بطريقة ملتوية ومعقدة وغير مكشوفة في أحيان كثيرة عن توجهها الّذي يرفض مبدأ المطابقة والمشاكلة مع الواقع والذات ويؤمن بالاختلاف والمغايرة ،إنه في الحقيقة توجه جديد يتماشى وخطاب ما بعد الحداثة الّذي يسعى إلى خلخلة وزعزعة مختلف النظم والأطر والبنيات الجاهزة الّتي جنحت للثبات والسكون ،كما يهدف إلى تفكيك تلك المقولات والخطابات والأنساق الراسخة الّتي اِتخذت صفة المقدس والّتي غالبا ما تتدخل بصورة عفوية وغير عفوية في تحديد وضبط علاقات الأفراد بذواتهم وبغيرهم .

6–وهكذا تكون الذات المبدعة قد جعلت من خطاب المتخيل فرصة لمحاكمة ومساءلة تلك العلاقة الّتي تربط بين الذات الأنا والذوات الآخرين على مختلف المستويات وهي إذ تفعل ذلك إنما تهدف إلى كشف وتعرية بعض المبادئ والأسس والمنطلقات الّتي تأسست بطريقة تعسفية لا شرعية في غالب الأحيان وصارت هي المسؤولة عن العلاقة الازدواجية الّتي تجمع هذه الأطراف والقائمة على علاقة المركز بالهامش بحيث تكون موجهة دوما لخدمة مصلحة طرف على حساب الطرف الآخر .

7–وهذه العلاقة نجدها في رواية "خرائط لشهوة الليل " على المستوى السياسي إذ تمثل في قوة إحكام النظام وإلغاء كل صوت للآخر (الشعب) ،إضافة إلى سيطرة الرجل على المرأة الهامش إذ عدت وسيلة للمتعة لا غير ،وانطلاقا من هذه العلاقة تتجلى بعض الصور المزيفة والأفكار الخاطئة المشوهة الّتي ترسخت في مخيال كل واحد منهما عن الطرف الآخر إذ تسيرها مجموعة من الرواسب الثقافية والأنساق المعرفية والمعطيات التاريخية الّتي حالت دون دخولهما في علاقة حوار ومثاقفة وتفاهم ،إنها أنساق ورواسب و... ،تعمل دوما على تكريس مبدأ اللاتفاهم واللاتحاور واللاتواصل بينهما ،الأمر الّذي أصبح يستدعي ضرورة القيام بمشروع نقدي مزدوج ينصب على الذات كما ينصب على الطرف الآخر بهدف تفكيك مكونات وأساسيات ومنطلقات كل واحد منهما للتخلص النهائي والمطلق من مختلف الأوهام والهواجس والرواسب الّتي ظلت تحكم وتوجه نوعية العلاقات الّتي

تجمعهما وذلك من أجل خلق فسحة للحوار والسؤال والاختلاف ،إذ يعترف كل طرف فيهما باختلاف وتميز الطرف الآخر عنه ،بعيدا عن مبدأ

المطابقة والدمج والاحتواء ،ومن ثمة بعيدا عن الصراع والصدام .

8–ولأن الذات المبدعة تؤمن بالاختلاف والمغايرة مع السائد المألوف وترفض سلطة الآخر مهما كان نوعها نجدها تعمد إلى فضح وتعرية أساليب الهيمنة والسيطرة والاستغلال الممارسة على الفئات المهمشة (المرأة ،الشعب)،كما تسعى بطريقة غير مباشرة إلى تفكيك وزعزعة طمأنينية بعض الخطابات والمسلمات الّتي ارتكنت للثبات والسكون فآمن الجميع بضرورة المطابقة والخضوع لها بدعوى الأعراف والأخلاق ... إلخ .

9–ويمكن الإشارة إلى أن الذات المبدعة حاولت في هذا الخطاب الروائي وعلى غرار التوجه المابعد حداثي التلميح إلى مسألة الهامش كمسألة هامة بالنسبة لكل فكر يطمح للتغيير والتجديد والاختلاف فالهامش هو الّذي بيده أن يعلن الرفض والتغيير ،هو وحده المسؤول عن الاختلاف والمغايرة مع المركز المتسلط ومع الأنساق والأنماط السائدة المسلم بها أما المركز أو أصحاب المراكز والمناصب العليا فإنهم لا يعلمون سوى على تكريس ثقافة المطابقة واللاسؤال واللاحوار ولعل أهم شخصية الّتي رشحتها الذات المبدعة للنهوض بمهمة الاختلاف في رواية خرائط لشهوة الليل هي شخصية ليليا عياش وهي شخصية تنتمي إلى فئة الهامش رغم اِمتلاكها لآليات المواجهة والّتي كان معظمها سلبي .

10–ولقد عبرت الذات المبدعة من خلال خطاب المتخيل عن رفضها لسلطة الآخر بأنواعها المختلفة سلطة الآخر الحاكم (حرب أكتوبر 88) سلطة الآخر الرجل بسلطته الذكورية على المرأة (قتل ليليا عياش للكموندان مسعود)،وربما عبرت كذلك عن رفضها حتى لسلطة المؤلف على شخصياته المتخيلة ما دامت تعترف بأنها تركت شخصية البطلة (ليليا عياش) تمضي في حال سبيلها ،فتجتاح الخرائط من أقصاها إلى أدناها .

11–وما أجمل أن يكون خطاب المتخيل في هذا النص الروائي عبارة عن بنية تبتكر عناصر التحول والتجدد والتغيير ،وما أروع أن ينهض بمهة الاختلاف والمغايرة مع السائد المسلم به انطلاقا من ممارسته عملية النقد والفضح والتعرية والكشف .

وأخيرا لم تكن هذه الدراسة إلاّ مجرد قراءة إبداعية متواضعة في نص هذا الخطاب الروائي الّذي سمح بالدخول إلى بعض مناطقه الغائرة المعتمة وبِارتياد بعض عوالمه المجهولة /المغيبة لتبقى هذه الدراسة في النهاية أفقا مفتوحا للاجتهاد والبحث والإبداع ...ومشروعا قابلا للكثير من التوسع والتعديل ،لتظل نصا مفتوحا أمام الممارسات النقدية المتعددة وفضاءً رحبا للتأويل والقراءات اللامتناهية .

مكتبة البحث

مكتبة البحث :

1- المصادر :

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

2-أ)المراجع العربية :

1-إبراهيم عبد الله ،سعيد الغانمي ،عواد علي :معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ط2،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،1996.

2-// // :المركزية الغربية (إشكالية التّكون ،التمركز حول الذات)،ط 1،المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ،1997.

3- أحمد اليبوري :في الرواية العربية (التّكون والاشتغال)،ط 1، المدارس للنشر والتوزيع ،المغرب 2000.

4- أحمد محمد عطية :الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية العربية السياسية)،ط 1،مكتبة مدبولي مصر ،د ت.

5- السعيد الورقي :إتجاهات الرواية العربية المعاصرة ،دط،دار المعرفة الجامعية ،مصر ،دت.

6- الشريف حبيلة :الرواية والعنف (دراسة سوسيوثقافية في الرواية الجزائرية المعاصرة)،ط 1،عالم الكتب الحديث ،إربد ،الأردن ،2010.

7- أمينة رشيد :تشظي الزمن في الرواية الحديثة ،دط،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،1998.

8-بسام قطوس :إستراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي) ،دط،مؤسسة حمادة ودار الكندي الأردن ، 1998.

9- بشير تاوريت ،سامية راجح :التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)،ط1،مكتبة إقرأ،قسنطينة ،الجزائر ،2006.

10- بشير بويجرة :بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص)،ط1،دار الغرب للنشر والتوزيع ،الجزائر ،2001.

11- بشرى موسى صالح :نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)،دط،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،2001.

12- حسام نايل :أرشيف النص درس في البصيرة الضالة،ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا 2006.

13- حكيم أوقران : البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار نموذجا) مقاربة سوسيوثقافية ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع ،دت.

14-رضوان جودت زيادة :صدى الحداثة (ما بعد الحداثة في زمنها القادم) ،دط،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،المغرب،2003.

15-سعد البازعي :إستقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث) ،ط1، المركز الثقافي العربي المغرب، لبنان ،2004.

16- سعيد يقطين : قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود) ،ط 1، منشورات الاختلاف الجزائر ،2012.

17- سعاد عبد الله العتري :صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية) ،ط1،دار الفراشة للطباعة والنشر ،الأردن ،2010.

18- سمير سعيد حجازي :إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر ،ط 1،دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية ،القاهرة ،مصر ،2004.

19-سمير عبده :المرأة بين التخلف والتحرر ،دط،منشورات دار الآفاق الجديدة ،بيروت ،لبنان،1980.

20- سيزا قاسم :بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)،ط 1،دار التنوير ،مصر 1985.

21- سيّد محمد صادق الحسيني :حول نحو الآخر ضمن كتاب نحن والآخر كتاب مشترك مع غريغوار مرشو ،ط5،دار منصور ،دمشق ،سوريا ،2001.

22- شعيب حليفي :الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية (قراءات مغربية)،ط 1،رابطة أهل القلم سطيف ،الجزائر ،2008.

23- صلاح فضل :مناهج النقد المعاصر ،دط،إفريقيا الشرق،المغرب ،2002.

24- عادل عبد الله :التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل ،ط1،دار الحصاد للنشر والتوزيع دمشق ،سوريا ،2005.

25-عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،ط 1،منشورات عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1998.

26- // // :المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية ،دط، منشورات عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،2001.

27-عبد الغني بارة :إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)،دط، الهيئة المصرية للكتاب ،مصر ،2005.

28- عبد الله محمد الغذامي :الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(نظرية وتطبيق قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)،ط6،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،لبنان ،2006.

29- // // // :النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)،ط 3، المركز الثقافي العربي المغرب ،لبنان ،2005.

30- عبد العزيز بن عرفة :الدال والاستدلال ،ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا ،1993.

31- عبد الملك مرتاض :في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)،ط1،دار هومة للنشر والتوزيع ،الجزائر ،2005.

32- // // : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ،دط، المجلس الأعلى للفنون والآداب الكويت،1998.

33- // // : دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي "،دط،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ،1987.

34- علي حرب :الممنوع والممتنع (نقد الذات المفكرة) ،ط 1،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب لبنان ،2000.

35- // // : النص والحقيقة (نقد النص)،ط 4،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،لبنان ،2005،ج1.

36- عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما) ،دط، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،1995.

37- عمر مهيل :البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ،ط 2،ديوان المطبوعات الجامعية ،الساحة المركزية بن عكنون ،الجزائر ،1993.

38- عمر معراجي : النص بين الدلالة والتداول ،دط،منشورات دار القدس العربي ،الجزائر ،2011.

39- كوثر عبد السلام البحيري :أثر الأدب الفرنسي على القصة العربية ،دط،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،1985.

40- لحضر العرابي :المدارس النقدية المعاصرة ،دط، دار الغرب للنشر والتوزيع ،الجزائر ،2006.

41- محمد شوقي الزين : تأويلات و تفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)،ط 1،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،بيروت ،لبنان،2002.

42- // // // : الإزاحة والاحتمال (صفائح نقدية في الفلسفة الغربية)،ط 1،منشورات الاختلاف الجزائر ،2008.

43- // // // : إزاحات فكرية مقاربات في الفكر والحداثة والمثقف ،ط 1،منشورات الاختلاف ،الجزائر 2005.

44- محمد شبل الكومي : المذاهب النقدية الحديثة (مدخل فلسفي)، تقديم محمد عناني ،دط،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،2004.

45- محمد بوعزة : هيرمينوطيقا المحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية)،ط 1،الانتشار العربي بيروت ،لبنان ،2007.

46- // // : تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)،ط1،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،2010.

47- محمد برادة :أسئلة الرواية (أسئلة النقد)،ط1،منشورات الرابطة ،المغرب ،1996.

48-محمد مصايف :النثر الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما)،دط،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،1995.

49-محمد أحمد البنكي : دريدا عربيا (قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي)،ط 1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، البحرين ،2005.

50- محمود أحمد العشيري : الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام) ،ط 2،مريث للنشر والمعلومات ،مصر ،2003.

51- مصطفى عبد الغني : قضايا الرواية العربية ،ط1،الدار المصرية اللبنانية ،مصر ،1999.

52-مليكة دحمانية :هرمينيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر ،ط 1،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،سوريا ،2008.

53- ميجان الرويلي ،سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ،ط1،المركز الثقافي العربي ،المغرب،لبنان ،2000.

54-نور الدّين آفاية : المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)،ط 1،دار المنتخب العربي بيروت لبنان ،1993.

55- يوسف وغليسي : مناهج النقد المعاصر (مفاهيمها وأسسها ،تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية)،ط1،جسور للنشر والتوزيع ،الجزائر ،2007.

56-// // :النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ،دط،إصدارات إبداع الثقافية الجزائر ،2002.

57-// // :إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،ط 1،منشورات الاختلاف الجزائر ،2008.

ب – المراجع المترجمة :

1- بير شاتيه :مدخل إلى نظريات الرواية ،تر عبد الكبير الشرقاوي ،ط 1،دار توبقال للنشر والتوزيع المغرب ،2001.

2- بير ف زيما : التفكيكية دراسة نقدية تعريب أسامة الحاج ،دط،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع مصر ،1996.

3- جاك دريدا : الكتابة والاختلاف تر، كاظم جهاد ،دط،دار توبقال ،المغرب ،1988.

4- جون ليتشه :خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة ،تر، فاتن البستاني ط1،المنظمة العربية للترجمة ،بيروت ،لبنان ،2008.

5- رامن سلدن :النظرية الأدبية المعاصرة ،تر جابر عصفور ،دط،دار قباء ،القاهرة ،مصر ،1998.

6- رولان بارت :نقد وحقيقة تر منذر عياشي ،ط1،مركز الإنماء الحضاري ،مصر ،1994.

7- كريستوفر نوريس :التفكيكية النظرية والتطبيق تر، رعد عبد الجليل ،ط 1،دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ،1992.

8- مادن ساروب :دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة تر خميسي بوغرارة ،منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ،قسم اللغات الأجنبية ،جامعة منتوري قسنطينة .

9- مخائيل باختين : الخطاب الروائي تر، محمد برادة ،دط،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ،مصر دت .

ج- المراجع الأجنبية :

1-richard Kearney: modern movemements in European philosophy .great Britain man Chester university .press1986

د- المعاجم العربية :

1-ابن منظور :لسان العرب مادة (ع،ن،ن) و(ع،ن) ج15،ط1، دار صادر بيروت ،1992.

2- سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)،ط1،دار الكاتب اللبناني بيروت ،لبنان ،1985.

3-فيصل الأحمر :معجم السيميائيات ،ط1،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،2010.

4- محمد عناني :المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي –عربي)،ط2،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ،1997.

- المعاجم الفرنسية :

La rousse dictionnaire de français :mauy eu olives a manchou .juin 2000.

ه-المجلات والدوريات :

1-إدوارد سعيد :العالم ،النص ،الناقد ، ترجمة فريال غزول ،مجلة فصول ،ديسمبر 1983.

2-أمّ الزين المسكين :دريدا قارئا كانط أو الاستطيقا والتفكيك ،مجلة الفكر العربي المعاصر ،عدد 139/138،لبنان ،2007.

3-جميل حمداوي :السيميوطيقا والعنونة ،عالم الفكر ،مج 25،ع 23 مارس 1997.

4- حسن غزالة :لمن النّص اليوم للكاتب أم للقارئ ،مجلة علامات في النقد ،ج29،المجلد 10،النادي الأدبي الثقافي ،جدة ،المملكة العربية السعودية ،مارس ،2001.

5-صبحي الطحان :بنية النص الكبرى ،مجلة عالم الفكر ،ج23،الكويت ،1994.

6-عزيز عدمان :قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك ،العدد 2،المجلد 23،أكتوبر ،ديسمبر عالم الفكر ،2004.

و – الملتقيات :

1-إبراهيم سعدي :تسعينات الجزائر كنص سردي ،الملتقى الدولي السابع حول عبد الحميد بن هدوقة ط6،دار هومة ،الجزائر ،2003.

2-بنية سليمة :في إشكالية الرواية الجزائرية الجديدة (مقال) الملتقى :أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية رابطة أهل القلم ،مديرية الثقافة بولاية سطيف ،2008.

3-النص والظلال :فعاليات الندوة التكريمية حول السعيد بوطاجين ،منشورات المركز الجامعي ،خنشلة الجزائر ،جوان ،2009.

ي– الرسائل والأطروحات الجامعية :

1-إيناس عياظ :إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر ،رسالة ماجيستر جامعة الجزائر ،2001/2000.

2-رشيد قربيع :الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي ،بحث مقدم لنيل شهادة درجة دكتوراه دولة في الأدب المقارن ،جامعة قسنطينة ،الجزائر ،إشراف عزالدين بويش ،سنة 2002.

3-ليندة ماني :الفضاء المكاني في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي (مقاربة سيميائية)،قسم اللغة والأدب العربي ،جامعة فرحات عباس ،سطيف ،2007،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في الأدب الحديث ،إشراف آمنة بلعلى .

–الجرائد :

–مزليني منير :الرواية الجزائرية الجديدة وبيت العنكبوت ،جريدة الأحرار الثقافي ،الجزائر ،ع8،ديسمبر 2005.

مواقع الأنترنيت:

بتاريخ : 15 /12 /2012 م ar/author/78.html./http :www.arabicfiction.org

فهرس الأعلام:

– أ–

– إبراهيم سعدي
– أبو القاسم سعد الله
– إبراهيم صنع الله
– أحلام مستغانمي
– إحسان عبد القدوس
– أحمد اليبوري
–أحمد محمد عطية
– أحمد رضا حوحو
– إدوارد الخراط
– السعيد الورقي
– الطاهر وطار
– الطيب صالح
– أمين الزاوي
– أمبريتو إيكو
– أوستين
– إمانيال لافيناس
–إيمانويل كانط
– أفلاطون

- ب-

- بسام قطوس

- بيرف زيما

- بارت رولان

- بشير مفتي

- ت-

- توفيق الحكيم

- تزيفيتان تودوروف

-ج-

- جرجي زيدان

-جمال الغيطاني

-جيلالي خلاص

-جبرا إبراهيم جبرا

-جيرار جينت

-ج هلس ملر

-جون سيرل

-جون غراودن

-جون جاك روسو

-جابر عصفور

-جاك دريدا

-ح-

-حنا مينا

-حميد عبد القادر

-حيدر حيدر

-خ-

-خوسيه ماريا إيفانكوس

- ر-

- رشيد بوجدرة

-رشيد قربيع

- س-

-سليم بركات

-سعد البازعي

- سهيل إدريس

-سيزا قاسم

-سعيد علوش

- سهيل إدريس

-سيجموند فرويد

- ش-

-شكري عزيز ماضي

-ط-

-طه حسين

-ع-

- عبد الملك مرتاض

-عابد خزندار

-عبد اللّه إبراهيم

- علي حرب

-عبد الرحمان الشرقاوي

- علي مبارك

- عبد الحميد جودت السحار

-عادل كامل

- عبد الحليم عبد الله

-عبد المجيد الشافعي

-عبد الحميد بن هدوقة

-عبد الله ركيبي

-عبد الحليم عطية

- عبد الله العروي

- عبد الوهاب المسيري

- عبد العزيز حمودة

-غ-

-غسان كنفاني

-غائب طعمة

- ف-

-فتحي المسكيني

–فردنان دي سوسير
–فاطمة الزهراء أوزريل
– فرح أنطوان
–فاروق خورشيد

– ك–

– كاظم جهاد
–كمال أبو ديب
– كوثر عبد السلام البحيري

–م–

– محمد عناني
–محمد عبد الله الغذامي
–ميخائيل باختين
–محمد بدوي
– مرسل فالح العجمي
–محمد شوقي الزين
–محمد ساري
–محمد بوعزة
–محمد بن اِبراهيم
–محمد منيع
–محمد أحمد البنكي
–مصطفى فاسي
–مصطفى عبد الغني

-مصطفى ناصيف
-ميجان الرويلي

- ن-

-نتشه
-نقولا حداد
-نجيب محفوظ
-نور الدين بوجدرة

- ه-

- هيجل
-هايدغر
- هوسرل

- و-

-واسيني الأعرج

- ي-

-يحى حقي
-يوسف إدريس

فهرس المصطلحات

l 'autre	–الآخر
La Différence–Difference– Différance	–الاختلاف
la dissémination	–الانتشار
le Structuralisme	–البنيوية
la Structure	–البناء
Non–construction	–اللا بناء
Intrigue	–الحبكة
Narration Critique	–الحكي الانتقادي
Herméneutique	–التأويل
L’être créateur	–الذات المبدعة
L’être	الذات
Tragédie	–التراجيديا
Déconstruction	– التشريحية – التشريح – التقويضية – التقويض –التفكيكية –التفكيك – التهديم

Intertextualité	–التناص
Réification	– التشيؤ
Hybridation	– التهجين
plurilinguisme	– تعدد اللغات
Présence	– الحضور
Absence	–الغياب
Discours	–الخطاب
Signification	– الدلالة
Théo du Réception	–نظرية التلقي
la Roman	– الرواية
la Roman personnificatif	الرواية التشخيص
la Roman Organique	الرواية العضوية
– la Roman Précipité	–الرواية الاستعجالية
Narration Romanesque	السرد الروائي
Le temps	الزمن
Texte	– نص
personnage	– الشخصية
Poésie	–الشعرية
Poésie De Narration	–شعرية السرد
Déconstruction du texte	–تفكيك النص

Le Titre	– العنوان
l’espace	––الفضاء
L’Efficacité Créative	الفعالية الإبداعية
L’ auteur	–الكاتب
Modernité	– حداثة
Post modernité	– ما بعد الحداثة
–Le non–dit	– المسكوت عنه
L 'imaginaire	المتخيل
dénotation	– المطابقة
Pertinence	– المشاكلة
le centre	– المركز
La Description	– الوصف
Métalinguistique	–الوظيفة اللغوية الواصفة
la Stratégie	– إستراتيجية
La marge	– الهامش

ملحق تعريفي للروائي بشير مفتي :

بشير مفتي كاتب وصحفي و روائي جزائري ، يشتغل على رواياته وقصصه بكثير من الحب والشّعر والفلسفة والجمالية .

ولد بشير مفتي عام 1969 بالجزائر العاصمة ،أصدر العديد من الأعمال القصصية منها "أمطار اللّيل" و"الظلّ والغياب" و"شتاء لكلّ الأزمنة".

أما الأعمال الروائية فيمكن أن نذكر منها "أرخبيل الذباب"(2000)،"شاهد العتمة "(2002) "بخور السراب"(2005) ،"أشجار القيامة " (2007) ،"خرائط لشهوة اللّيل" (2008).

ترجمت بعض أعماله إلى اللغة الفرنسية ،كما أنّ له مساهمات عديدة في الصحافة العربية وقد عمل في مؤسسة التلفزيون الجزائري سابقا كمساعد مشرف على حصة ثقافية تحمل اسم "مقامات".[1]

[1] http :www.arabicfiction.org /ar/author/78.html.

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ–ز

مدخل

–سؤال النشأة 9

1– الخطاب التّأصيلي.....10–11

2–الخطاب التغريبي.....11–13

3–الخطاب العلمي 13

–سيرورة الرواية العربية 14

1–مرحلة التّأسيس والتجنيس.....14–15

2–مرحلة الواقعية.....15

3–مرحلة التجديد والتجريب.....16

–من خصائص الرواية العربية المعاصرة 16–18

–نشأة الرواية الجزائرية الحديثة.....19–20

نشأة الرواية الجزائرية الجديدة.....20–23

مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة 23–24

في ماهية المصطلح. 24–26

–خصائص الرواية الجزائرية الجديدة 26–33

الفصل الأوّل :استراتيجية التفكيك والممارسة النقدية

أولا:السياق المعرفي للتفكيكية

1–الخلفيات المعرفية والفكرية لنشأة اِستراتيجية التفكيك.....37–41

2–بين البنيوية والتفكيك.....41–45

3–التفكيكية بين المنهج والنظرية 45–47

ثانيا :أهم مقولا ت التفكيك

1–حول مفهوم التفكيك عند جاك دريدا.....47–51

2-جاك دريدا وأهم مؤلفاته 51
3-التفكيكية في فرنسا 53-54
4-أهم مقولات إستراتيجية التفكيك 54-63
5-النقد الموّجه للتفكيكية.....63-66
الفصل الثاني: إستراتيجية التفكيك في النقد الغربي والنقد العربي
أولا :إستراتيجية التفكيك في النقد الغربي
- الفعالية الإبداعية.....67
أ- النّص بالمفهوم التفكيكي من الانغلاق إلى الانفتاح.....67-70
ب- القارئ /المتلقي في إستراتيجية التفكيك.....70-73
ج-إستراتيجية التفكيك والقراءة الإبداعية المنفتحة.....73-76
ثانيا :إستراتيجية التفكيك في النقد العربي
1-التلقي العربي للتفكيكية 77
أ- تلقي المصطلح 77
ب-التفكيك بين الترجمة والمفهوم.....77-84
2-ردود الفعل في تلقي التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر.....84-85
الفصل الثالث: القراءة التفكيكية للرواية
أولا :حول الرواية
1-حول الرواية 87-88
2-ملخص الرواية 88-90
3-ومضات حوّل شخصية البطلة المتخيّلة.....90-91
4-قراءة تفكيكية في العنوان 92
5-مساءلة نظرية 92-95
6-الممارسة القرائية للعنوان.....96-100
ثانيا :تفكيك الرواية
1-بنية النّص (القراءة التقليدية) تفكيك النّص إلى مقاطع 100-104

2-تفكيك النّص (هدم البنية) **104**
3-أهم الدلالات :حدود التأويل **104**
الدلالة الثقافية 104-107
الدلالة الاجتماعية 107-111
الدلالة السياسية 112- 114

الفصل الرابع:مظاهر الاختلاف

أولا: خطاب المتخيل والواقع المسكوت عنه 116-119
ثانيا :أهم مظاهر الاختلاف
1-البطلة المتخيّلة (ليليا عياش) تتطلع إلى الاختلاف والمغايرة بدل المطابقة.....119-123
2-خطاب البطلة المتخيّلة ممزقة بين الأنا الداخلية والسلطة الاجتماعية.....124-127
3-خطاب المرأة (ليليا عياش)في مواجهة خطاب الآخر الرجل.....127-130
4-ليليا عياش من ثقافة المطابقة إلى ثقافة المساءلة والمحاورة..... **130-133**
خاتمة.....134-137
مكتبة البحث 138-145
فهرس الأعلام.....146-151
فهرس المصطلحات.....152-154
ملحق تعريفي للروائي بشير مفتي.....155
فهرس الموضوعات.....156-158

Abstract :

The subject of this study is essentially focusing on the most important Significances disregarded and absent on the level of the creator and the receiver ,and the extent of the contribution of dismantling Strategy to highlight that particularly the differance Saying in the novel " Kharait li Chahwat Aleyl" ,written by Bachir Mefti .

And indeed ,The creative"Self" went on the through the inaginator discourse for exposing and eroding the reality on its different sides cultural ,political and Social and this "Self"indirectly declares the necessity to re –examine the various relations that govern them in reorder to dismantle the various data , Sediments and fears have been governing and directing all of them.

Key words : Dismantling –Redding –Novel –Defferance .

Résumé :

Cette étude aborde essentiellement les principales significations non-exprimées au niveau du scripteur et du récepteur, ainsi que la contribution de la stratégie de constructive pour le démontrer, en particulier la différance dans le roman : « **Khara'it li chahouat ellayle** » de **Bachir Mefti**..

En effet, la personne créatrice décrit le réel qui reflète la vie culturelle, sociale et politique. Aussi elle invite implicitement à revoir les maintes relations qui les gèrent, dans le but de déconstruire les règlements qui les régissent el les sous-entendent.

Les mots clés : **lecture, déconstruction, roman, la différance.**

ملخص :

موضوع الدراسة يتمحور أساسا حول أهم الدلالات المسكوت عنها المغيبة على مستوى المبدع والمتلقي ومدى مساهمة إستراتيجية التفكيك في إبراز ذلك خاصة مقولة الاختلاف في رواية "خرائط لشهوة الليل ""لبشير مفتي "،والواقع إن الذات المبدعة راحت تعمل من خلال خطاب المتخيل على فضح وتعرية الواقع على مختلف جبهاته الثقافية ،السياسية ،الاجتماعية وهي تعلن بطريقة غير مباشرة عن ضرورة إعادة النظر في مختلف العلاقات الّتي تحكمها قصد تفكيك مختلف الرواسب والمعطيات والهواجس الّتي ظلت تحكمها وتوجهها .

الكلمات المفتاحية :قراءة – تفكيكية – رواية – مقولة الاختلاف .