الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
UNIVERSITE 8 MAI 1945-GUELMA
جامـــعـة 8 مـاي 1945
قـالمـــة
Faculté des lettres et des langues
كلّية الآداب واللّغات
Dép.de langue et littérature arabe
قسم اللّغة والأدب العربي

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة

الماستر ل م د

الميدان: اللّغة والأدب العربي

(تخصّص أدب جزائري)

الرمز و أسئلة ما بعد الحداثة في رواية " الحلزون العنيد" لرشيد بوجدرة

مقدمة من قبل:
كريمة عطافي

تاريخ المناقشة: 2019/07/07

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الصفة	الجامعة
فوزية عساسلة	أستاذ محاضر. أ	رئيسا	جامعة 8 ماي 1945
عبد العزيز العباسي	أستاذ محاضر. أ	مشرفا	جامعة 8 ماي 1945
أحلام عثامنية	أستاذ محاضر. ب	فاحصا	جامعة 8 ماي 1945

السنة الجامعية: 2019/2018

عرفت الرواية العربية المعاصرة تطورا سريعا عبر تاريخها إذ تعد واحدة من الأجناس الأدبية التي تحظى بمنزلة بارزة، ومرموقة في مضمار الأدب فأصبحت تستقطب اهتمام الكتاب والأدباء والنقاد ليعبروا بها عن أعماق المجتمع ويعالجوا علاته فقد تنوعت أساليبها وتقنياتها من الرواية التقليدية إلى الحديثة، وهذا ما نلمسه في الرواية الجزائرية، فقد فرضت نفسها على الساحة الأدبية من حيث الشكل والمضمون، كما هدفت إلى نقل الواقع ومعالجة قضاياه ولعل أهم ما يميز الرواية الجزائرية الحديثة، هو تبنيها أسلوب الرمز.

إذ أصبح مظهرا من مظاهرها وحلة جديدة تكتسبها وأصبحت في حد ذاتها تستوحي ظهور الرمز لما يحمله من طاقات الغموض والإبهام والإيحاء، ويعد رشيد بوجدرة من الذين مزجوا ونوعوا في الرمز خاصة في رواية الحلزون العنيد، و إلى جانب الرمز طغت تجليات ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة أصبحت تعبر عن أزمة الإنسان العربي، وضياع الانتماء والإحساس بالدونية في الوطن، وغياب الهوية الجامعة، وسيادة الفردية والنرجسية، وهذا ما نجده في رواية الحلزون العنيد لرشيد بوجدرة، فقد عبر عن هذا الواقع محاولا كشف العيوب بالرمز والخطاب المباشر ضمن بناءات سردية جديدة، وبلغة حافلة بالجديد من التراكيب، وبلاغة السرد.

و من هنا جعلنا من الرمز وما بعد الحداثة عنوانا لمذكرتنا " الرمز وأسئلة ما بعد الحداثة في رواية الحلزون العنيد لرشيد بوجدرة "، جاء اختيارنا لهذا الموضوع تلبية لرغبتنا الذاتية وميلنا لفن الرواية، وحبنا للتجديد و الحداثة واعتمدنا على المنهج التحليلي الوصفي محاولين في هذا البحث الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ماهي دلالة الرموز المتواجدة في رواية الحلزون العنيد؟
- ما مدى العلاقة بين الرموز و الواقع؟
- فيم تتمثل تجليات ما بعد الحداثة في الرواية؟
- ما مدى تأثير هذه الرواية على المتلقي؟

و قسمنا مذكرتنا إلى مدخل وفصلين، وذيلناها بخاتمة، تناولنا في المدخل مفهوم الرواية ونشأة الرواية الجزائرية وتطورها، أما الفصل النظري فقد قسمناه إلى جزئين الأول تحدثنا فيه عن الرمز والرمزية، مفهوم الرمز، خصائص وحضور الرمز في الرواية العربية

وكذلك مفهوم الرمزية، ونشأتها، والعلاقة بين الرمز والرمزية، وفي الجزء الثاني من الفصل النظري تحدثنا عن الحداثة وما بعد الحداثة، مفهوم الحداثة أسس الحداثة وخصائصها وعن مفهوم ما بعد الحداثة ومرتكزاتها وأهم نظرياتها، وفي الفصل الثاني (التطبيقي) استخرجنا أهم الرموز التي وظفها الكاتب في الرواية محاولين كشف دلالاتها العميقة وما ترمي إليه، كما حددنا تجليات ما بعد الحداثة في رواية الحلزون العنيد.

– وقد اعتمدنا في بحثنا مجموعة من المصادر والمراجع التي أفادتنا كثيرا في بحثنا.

– واجهتنا صعوبات عدة منها: عدم معرفتنا بالرموز المتعلقة بالرواية إضافة إلى ذلك نقص خبرتنا نقص خبرتنا، إلا أننا بمشيئة الله اجتهدنا للقيام بهذا العمل المتواضع.

وفي الأخير نتمنى أن يكون هذا البحث في مستوى تطلعات الباحثين الأكاديميين وأن يكون محل إهتمام الدارسين من بعدنا، ومرجعا قيما يستفيدون منه.

الرواية الجزائرية: النشأة والتطور

أولا- تمهيد:

تعد الرواية جنسا أدبيا جديدا مستقلا بشكله الخاص في العصر الحديث حيث " لم يترسخ استخدامنا لمصطلح " الرواية " حتى نهاية القرن الثامن عشر"،[1] فهي ذات بنية شديدة التعقيد، متراتبة التشكيل تتلاحم فيما بينها، وتتظافر لتشكل فاصلة لدى نهاية المطاف تشكلا أدبيا جميلا،[2] كما أنها تعتبر من أكمل فنون الأدب، فهي تعطي لنا صورة عن المجتمع والعلاقات الاجتماعية السائدة فيه وهذا ناتج عن صراع الطبقات، وهي تلقي صورا تاريخية كاملة فيها الخيال في أغلب الأحيان، إلا أنها أقرب إلى الواقع من بعض الحوادث الحقيقية وبصفتها" الشكل الأدبي الأقوى والتعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة"،[3] فهي تنمو معه لتتناسب مع خصائص كل عصر جديد، متخذة صورة مميزة ومكتسبة خصائص تجعلها مختلفة عن خصائص الرواية في عصر سابق. ولذلك يمكننا القول " **إن الرواية** هي ما يدرسه الناقد في عصر من العصور على أنه رواية "[4] وعلى ضوء ما سبق سنذكر مجموعة من المفاهيم التي أوردها بعض الدارسين:

لوسيان غولدمان يرى أنها " قصة تبحث عن قيم أصيلة في عالم يقوم به فرد منحط".[5] فهو يعني القيم النبيلة الثابتة التي تحترم وتوقر الشيء لذاته، مقابل القيم التي لا تقدر الشيء والتي يقوم عليها المجتمع الرأسمالي.

1- إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة ثائر أديب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997م ص15.

2- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1997م ص29.

3- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، عويدات، بيروت، لبنان، ط1 1971م، ص67.

4- حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي، الشركة الجديدة، دار الثقافة، المغرب، د ط 1985م، ص37.

5-لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدرالدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1999م، ص23.

ولا "تفحص الرواية الواقع بل الوجود، والوجود ليس ما جرى، بل هو نقل الامكانيات الإنسانية كل ما يمكن للإنسان أن يصيره كل ما هو قادر عليه".[1]

و يعرفها السعيد الورقي أنها " تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق و روح الحياة ذاتها ويعتمد هذا الشكل على الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه هذه الأحداث على نحو يجسد في النهاية صراعا ذا حياة داخلية متفاعلة"[2]

وذهب كليف جيمس إلى أن معظم الروايات الأولى هي سيرة ذاتية مقنعة، هذه السيرة الذاتية هي رواية مقنعة [3]، فقد عبر معظم الرواة عن الأحداث والتجارب التي عاشوها في قالب روائي والذي يعرف بالرواية الشخصية، كما تعكس الروايات الواقع المعيش، وهذا ما يراه أحمد رضا حوحو فهو يقول بأنه يجب أن تكون شخصيات الراوي واقعية وذلك حتى يستطيع أن يفصل بين ميوله وميول الشخصية التي ينطقها لأن هذه الشخصية واقعية لها منطقها وتعليلها ونظرتها إلى الحياة،[4] ومن خلال هذه التعاريف نجد أنّ الرواية تتميّز بما يأتي:

1-الكلية والشمولية سواء من ناحية الموضوع والشكل.

2- قد تكون الرواية معبرة عن الفرد أو عن الجماعة أو عن الظواهر.

3- الرواية تجمع بين الأشكال الأدبية فهي تتجاوز المتناقضات.

ويعد لوسيان غولدمان من الأدباء الذين يربطون بين المجتمع والرواية، فيشير إلى ارتباط الرواية بالمجتمع الرأسمالي الذي يختفي فيه دور الفرد فيصير مشغولا بالبحث عن القيم الحقيقية

1- ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدرالدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ط1، 1999م، ص48.

2- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2009م ص5.

3- يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الأدب، بيروت، ط1، 1998م، ص 55، 57.

4- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ط1، 1989م،ص17

في مجتمع متدهور.[1] ومن هنا نلاحظ أن لوسيان غولدمان يهتم بالجانب السوسيولوجي بالدرجة الأولى.

نخلص من هذه المفاهيم إلى أن الرواية نشأت مع ظهور الطبقة البورجوازية وهي تتماشى مع التحولات التي تطرأ في المجتمع كما أنها تعبر عن الإنسان والعالم وتسلط الضوء على الجوانب المخفية في كل منهما، وقد اكتسبت خصائص مختلفة في مراحل تطورها حتى أصبحت تنضوي على كل الأشكال الفنية والجمالية.

ثانيا: نشأة الرّواية الجزائريّة وتطوّرها:

1- النشأة:

شهدت الحركة الأدبية في الجزائر تأخرا عن شقيقاتها في الأقطار العربية الأخرى، وكان هذا بسبب الصراع الحضاري والسياسي الذي كان يعيشه الشعب الجزائري، فلا يمكن " تناول نشأة وتطور الرواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري، ذلك أن هذا الفن الأدبي كغيره من الفنون الأخرى لا ينبت في الفضاء فلا بد من تربة، وبقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الانتاج".[2]

وقد كان أول عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا هو " حكاية العشاق في الحب والاشتياق " لمحمد مصطفى بن إبراهيم، الذي صادر المستعمر أملاكه وأملاك أسرته، ولعل ظهور هذه الرواية كانت انعكاسا لنتاج الحملة الفرنسية على الجزائر".[3] وقد تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس (1852 – 1920م) و تلتها نصوص أخرى تسلك مسالك النوع الروائي كان أصحابها يتمتعون بالوعي النظري، مثل نصوص: غادة أم القرى سنة 1947م لـ أحمد رضا حوحو والطالب المنكوب لمحمد منيع سنة 1951م.[4]

1-لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص183.

2- صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأهيل، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، (د.ط)، (لا ت)، ص13.

3- المرجع نفسه، ص16.

4 – شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 04 ماي2013، (لا س)، www.diwanlarab. Com/spi. PHP ? article37074

2- التّطوّر:

أ- الرواية الجزائرية في فترة السبعينات:

تعد مرحلة السبعينيات المرحلة الفعلية لظهور رواية فنية ناضجة وذلك من خلال أعمال عبد الحميد بن هدوقة في " ريح الجنوب" ومالا تذروه الرياح لمحمد عرعار و" اللاز" و"الزلزال" للطاهر وطار. وبظهور هذه الأعمال أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدمة إذ أن العقد الذي تلا الاستقلال مكن الكتّاب الجزائريين من الانفتاح الحر على اللغة العربية وجعلهم يلجؤون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء أكان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة أم الغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي تجلت ملامحها من خلال التغييرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والإقتصادية والثقافية ومع " ظهور أعمال" الطاهر وطار بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفرد والتفوق التي طبعت أعماله الروائية، فتغيرت نظرة هؤلاء إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بعد أن كانت تنطلق من موقف الشفقة والدعم العاطفي فأصبحت تنتزع الاعجاب والتقدير، وذلك بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر فتصدرت مجال البحوث النقدية والتغطيات الصحفية والاعلامية".[1]

إن من سمات الرواية في هذه الفترة الشجاعة الطرح والمغامرة الفنية وهذا راجع إلى الحرية التي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السياسي الاستعماري قبل هذه الفترة، على اعتبار أن الكتابة فن لا يزدهر إلا في ظل الحرية والانفتاح، فالقمع والاضطهاد قد يدفع الكاتب إلى تبني مواقف ما كان ليتبناها لو أن الإطار السياسي كان مختلفا. ورغم ازدهار الحركة الأدبية في هذه الفترة (السبعينات) " بقيت أسيرة الخطاب السياسي والأيديولوجي الذي ملأ الواجهة وملأ عقول الشباب المتحمسين إلى تجريب الكتابة ورؤية جزائر جديدة والذي ميزه الصراع بين " اليمين" و"اليسار" بحكم انحياز الخطاب السياسي الرسمي إلى الاختيار الاشتراكي فجاءت كتاباتهم مزيجا من الدين والتاريخ والسياسة".[2] إن الطابع السياسي الذي انطبعت به النصوص الروائية

1-أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، جوان2014، العدد 20، ص60.

2-بن سعدة هشام، بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، الجزائر، 2013-2014، ص14.

في هذه الفترة لا يمنع الطرح الجذري الذي اتسمت به هذه النصوص الروائية والقائم على محاكمة التاريخ أو الواقع الراهن بلغة فنية جديدة.[1] ولقد جاء هذا الطابع كحتمية لتركيبة ثقافة الرواد الأوائل الذين كان لهم السبق في تأسيس الرواية الجزائرية الحديثة، وكان هذا أن تأتى لهم من خلال انخراطهم في السلك السياسي ومعايشتهم للحدث والمساهمة فيه فالروائيون الأوائل كانوا من جيل الثورة والاستقلال، ولذلك فقد تمتعوا بحصانة وتجربة في رصيدهم كما يقول أبو القاسم سعد الله:" رصيد الثورة ونضج سياسي وتجربة نضالية".[2]

وقد كان بن هدوقة ممثلا لحزب أنصار الديمقراطية وحركة الطلاب الجزائريين بتونس أثناء دراسته، كذلك كان منخرطا في حزب جبهة التحرير واشتغل في الاذاعة بعد الاستقلال وكان الطاهر وطار عضوا في جبهة التحرير إبان تأسيسها، كما أنه اشتغل بالسياسة والصحافة التونسية، وبعد الاستقلال تفرغ للعمل السياسي بجبهة التحرير كمراقب للجهاز المركزي للحزب.[3] وقد منح هذا الرصيد من التجربة السياسية هؤلاء الرواد بعدا سياسيا للرواية التي نشأت بين أيديهم مثلا ابن هدوقة أسهم برواياته في إثراء الحركة الروائية من حيث مواجهة الحياة ومشاكلها والتعبير في قضايا المجتمع وطموحاته، ونشر الوعي السياسي، وتدعيم الطبقة الكادحة.[4] فكتب بن هدوقة رواية " ريح الجنوب" في 1970 مساندة للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة لفك العزلة عن الريف الجزائري والخروج به إلى حياة أكثر تقدما وازدهارا ورفع البؤس والشقاء عن الفلاح ومناهضة كل أشكال الإستغلال عن الإنسان وقد تكرس هذا الخطاب السياسي في قانون الثورة الزراعية الصادر رسميا في 08 نوفمبر 1971م.

وفي رواية " نهاية الأمس " أعاد بن هدوقة طرح قضية الاقطاعية ووقوفها في وجه المشروع الاصلاحي، إذ صور لنا الروائي الصراع القائم بين البشير النموذج الاصلاحي

1- إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1 2000م، ص39.

2-أحمد فريحات، أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1 1984م، ص87.

3-بن جمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة دار سحر للنشر، الجزائر، ط1 1988م ص15.

4- عمار عموش، دراسات في النقد والأدب دار الأمل،الجزائر، د ط، 1998م، ص47.

وإبن صخري النموذج الاقطاعي فهي كما يقول محمد مصايف " صراع بين نزعتين تمثل إحداهما الإقطاع وحب الاستغلال والرغبة في إبقاء ما كان على مكان وتمثل الآخرين وهي نزعة البشير والمتقدمين أمثاله العمل من أجل الصالح العام، ورفض كل أنواع الاستغلال والهيمنة والرغبة المؤكدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في الريف الجزائري".[1]

وكذلك الطاهر وطار الذي عاد في رواية اللاز إلى سنوات الثورة التحريرية مصورا لنا مرحلة من مراحلها، حيث حاول فيها البحث عن بذور الأسباب التي عرقلت مسيرة الثورة بعد الاستقلال مستغلا شخصيات الرواية في دفع الأحداث وتقديم رؤاه الاجتماعية والنضالية والثورية والأيديولوجية فقد حفلت بالنقد للأوضاع والأفكار والشخصيات والمواقف التي يراها الكاتب من وجهة نظره غير سوية فقد صورت لنا هذه الرواية مرحلة من مراحل الثورة ذلك أن وطار كما يقول في بداية روايته " إنني لست مؤرخا ولا يعني أبدا أني أقدمت على عمل يمد بصلة كبيرة إلى التاريخ ، ثم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها" إنني قصاص وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا".[2]

هذا باختصار بعض مضامين النصوص الروائية التي ظهرت خلال هذه الفترة والتي كانت كلها تسير في فلك الإيديولوجية الاشتراكية المتبناة من طرف الدولة من أجل بناء الدولة الجزائرية الجديدة ساهمت كل المؤسسات في رفع هذا الصرح وساهمت الرواية كجسر أدبي ومؤسسة اجتماعية أداتها اللغة في بناء مشروع الدولة.

ب- الرواية الجزائرية في فترة الثمانينيات:

كانت التجربة الروائية للكتاب الجزائريين في هذه الفترة نتيجة للتحولات التي حدثت في الاستقلال حيث مثل هذا الجيل اتجاها تجديديا حديثا في هذا النمط الأدبي الجزائري وقد ظهر عدد مهم من الروايات " ذات القيمة المحدودة فكريا وجماليا، بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم طبيعة وتحولات المجتمع الجزائري إدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال، إضافة إلى عدم توفرهم على شروط الوعي النظري للممارسة الروائية، ولهذا جاءت نصوصهم الروائية باهتة على صعيد الكتابة ، وساذجة

1- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الجزائر، د ط، 1983م ص91.

2- الطاهر وطار، اللاز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د ط، الجزائر، 2013م، ص17.

في التعبير عن الموقف من واقع الجزائر في التسعينيات والثمانينيات وما ميزه من تهافت أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة".[1]

ومن التجارب الروائية في هذه الفترة نذكر روايات" واسيني الأعرج: (وقع الأحذية الخشنة) سنة 1981م، (أوجاع رجل غامر صوب البحر) سنة 1983م، ورواية (نوار اللوز) و"تغريبة صالح بن عامر الزوفري) سنة 1982م".[2] كما أخرج واسيني الأعرج نمطا روائيا آخر في هذه الفترة تحت عنوان ما تبقى من سيرة لخضر حمروش سنة 1983م، الذي يهدر فيها دم الشيوعي لخضر وهو من الشخصيات السياسية الأساسية في هذه الرواية، كان شيوعيا نفذ الحكم بذبحه ذلك المجاهد البسيط" عيسى"، زمن الثورة وهذه الرواية مثلت النظرة النقدية للتاريخ الرسمي الجزائري، ونجد أيضا " الطاهر وطار **(العشق والموت في الزمن الحراشي)** سنة 1980م، و **(عرس بغل)** سنة 1982م،[3] كما كتب الحبيب السايح رواية " **زمن التمرد** " سنة 1985م، ومن الأعمال الروائية الجزائرية في هذه الفترة أيضا أعمال الروائي جيلالي خلاص رواية " **رائحة الكلب** " سنة 1985م ورواية " **حمائم الشفق**" سنة 1988م، كما كتب أيضا مرزاق بعطاش روايته " **البزاق**" سنة 1982م و " **عزوز الكابران** " سنة 1989م.

وقد أخرج رشيد بوجدرة عدة أعمال روائية نذكر من بينها رواية " **التفكك**" سنة1982م و "**المرث**" سنة 1984م، و"**معركة الزقاق**" سنة 1986م.[4] كما يتابع الطاهر وطار في هذه الفترة كتابة جزأه الثاني من رواية " **اللاز**" وهي "**تجربة العشق و الموت في زمن الحراشي**" سنة 1980م، التي رسم فيها ما آلت إليه الثورة بعد الاستقلال عبر الاصطفاف بين الحركة الطلابية وممن يتوسلون بالدين ليجهضوا الثورة الزراعية ، ويجهزوا على التحول الاشتراكي.[5]

ج- الرواية الجزائرية في فترة التسعينيات:

1-بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 1،2005م،ص11.

2- شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع. ? www.diwanlarab. Com/spi. PHP article37074.

3-عبد الله أبو هيف، الابداع السردي الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د ط، 2007، ص 137.

4-بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص9.

5- نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، مجلة فصول، المجلد 13، العدد1، دمشق، سوريا 1998.ص115.

بعد الأزمة التي عصفت بالمجتمع الجزائري خلال السنوات الماضية والتي مست كل طبقات المجتمع، حيث أخذت الرواية منعرجا آخر عالج موضوع الأزمة، وآثارها فاتخذت رواية الأزمة من المأساة الجزائرية مدارا لها، منها تتولد أسئلة متنها الحكائي وفي أحضانها تتشكل مختلف عناصر سردها.

عانت الجزائر في العشرية السوداء أقسى سنواتها بعد الاستقلال، وهذا لانتشار ظاهرة الارهاب " فتركت مظاهر العنف بصماتها في سائر الانتاجات مع ميل واضح إلى ضرورة الاستفادة من إرث الفترة السابقة لتقديم أعمال تحظى بقدر من الجمالية ولو أن أعمالا كثيرة خانها الحظ فسقطت في التقريرية والتسجيل، ما دعا البعض إلى تسميتها بالأدب الاستعجالي"[1] ففي رواية **سيدة المقام** يصور لنا **واسيني الأعرج** معاناة مريم التي ترمز للمرأة الجزائرية الصامدة، ويرجع سبب هذه المعاناة إلى النظام والتيار المظلم المعادي لكل مظاهر التقدم والتحضر[2]، إن الارهاب في هذه الرواية ليس حديثا عابرا فهو يعطي للرواية بعدها التاريخي والأيديولوجي والسياسي.

ونجد الطاهر وطار في **الشمعة والدهاليز**، يدخل القارئ في دهاليز كثيرة إذ ما ينفك أن يخرج من دهليز حتى يدخل في آخر، والشمعة على الرغم من ذلك تضيء، إن وقائع الشمعة والدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات 1992م، التي خلفت ظروفا أخرى لا تعني
الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس عن وقائعها وإن كانت وظفت بعضها.[3]

إن ظاهرة الارهاب التي ميزت الكتابة الروائية في عقد التسعينيات بدأت الإشارة إليها منذ السبعينيات، وجاءت بشكل صريح مع الطاهر وطار في رواية " **العشق والموت في زمن الحراشي**" إذ تصور لنا الرواية الصراع بين حركة الإخوان المسلمين وبين المتطوعين لصالح

1-مخلوف عامر الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن وبداية قرن، دراسة المكتبة الوطنية الجزائرية، مطبعة هومة، (د ط) ،2011،ص14/11.

2-آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل والنشر والتوزيع، (د ط) (د ت) ، ص77.

3-شنفوقة علال، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية في السلطة السياسية، د ط ، 1999م ص47.

الثورة الزراعية.[1]

ونخلص مما سبق أن هذه المرحلة من أهم المراحل التي تفوقت فيها الرواية الجزائرية بامتياز حيث ظهر عدد كبير من الروائيين الجزائريين الذين عالجوا الواقع المعيش فأضحت رواياتهم راقية فالرواية تعد من أصدق الفنون الأدبية تعبيرا عن الواقع فهي تتماشى مع التحولات التي تطرأ في المجتمع.

1- مخلوف عامر، أثر الارهاب في الرواية ، مجلة عالم الفكر، المجلد22، العدد الأول، سبتمبر1999م ص47.

I-الرمز: (الرمز و الرمزية)

ارتكز الأدباء على الرمز الأسطوري والتاريخي والديني... خاصة في العصر الحديث إذ أضحى ميزة مهمة من ميزات اللغة العربية فقذ وردت في التراث العربي لذلك أدى دورا مهما في الأدب المعاصر.

أولا: مفهوم الّرمز:

أ- الرمز لغة:

تعود كلمة الرمز إلى قديم الزمان، ويطلق الرمز عند العرب على " الاشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين، أو اليد أو اللسان " [1] فالرمز عبارة عن حركة بواسطة الحواس الخمس، وقصر بعضهم الرمز على الشفتين ويرى البعض الآخر أصل الرمز هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، كما في قوله تعالى: " ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا ".[2] أما في لسان العرب فهو: "تصويت خفي كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين"[3] وقيل الرمز مجاز نوعا ما يسعف الإنسان على فهم المثال بالإشارة إليه وتمثيله و تمويهه في آن واحد. ونجد في القاموس الفرنسي" **لاروس** " – Larousse – قد حدد مفهوم الرمز لغة بقوله: " شكل أو رسم أو لإشارة أو شيء حسن يحمل معنى اصطلاحيا، من ذلك ترمز للأمانة بالكتاب." [4]

ب- الرمز اصطلاحا:

اختلف الأدباء في تعريفهم للرمز فهناك صعوبة كبيرة في تعريفه بشكل دقيق، فالرمز بمعناه الاصطلاحي الحديث هو " الإيحاء " أي التعبير الغير المباشر، عن النواحي النفسية المستترة التي لا يقوى على أدائها في اللغة في دلالتها الوضعية"[5]

ذلك أن الرمز يتوسل بأدوات إيحائية مختلفة ملموسة وغير ملموسة في إرساء المعاني إذ يقول " ويبتسر " " Webster " " الرمز يمكن أن يعرف بشيء مجرد كطير الحمام

1- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة الرمز، القاهرة، ط2، 1952م، ص177.

2-آل عمران، الآية 41.

3- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص199.

4- قاموس فرنسي عربي، لاروس، معهد الدراسات العليا، باريس، 1983م، ص82.

5- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983م، ص393.

رمزا للسلام، والرمز الأحمر رمزا للخطر"[1]

وهذا يعني أن الرمز يوحي بمعنى آخر غير معناه الظاهر، فمثلا إشارات المرور الضوئية و أيقونات إشارات المرور المختلفة فالرمز يحمل دلالة الفكرة التي يرمز إليها،" اللون الأحمر يرمز للخطر"

ذهب "بودلير" إلى تعريف الرمز على أنه: " كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين من معطيات الحواس المختلفة من علامات " [2]

أما إميل بنفيست (Benveniste) فيرى، في مقاله بعنوان طبيعة الرمز اللغوي وذلك سنة 1930، أن العلاقة بين الدال والمدلول ضرورية لتكوين الرمز، فينكر العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول من جهة، إذ لا يقع الاعتباط بينهما بل بين الرمز (العلامة) بحديه الدال و المدلول من جهة، وما يشير إليه من أشياء وأفكار من جهة أخرى.[3]

أما ستيفان أولمان فقد اختار مصطلح اللفظ بدلا من الرمز أو الدال والمدلول من فكرة ارتباط ذهني، واللفظ عنده هو الصيغة الخارجية للكلمة، في حين أن المدلول هو الفكرة التي يستدعيها اللفظ.[4]

إن استخدام الأديب للرمز دلالة على عمق ثقافته وسعة اطلاعه وخبرته، لهذا لابد للأديب الذي يرغب في توظيف الرمز من ثقافة وتجربة واسعة، لأن الرمز مرتبط ارتباطا مباشرا بالتجربة الشعرية التي يعانيها الأديب والتي تمنح الاشياء مغزى خاصا. ونجد أيضا العديد

1-عبد الهادي عبد الرحمان، لعبة الترميز، دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، مؤسسة الانتشار الغربي بيروت، ط1، 2008م، ص16.

2- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1983م ص384.

3- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سورية، دار الفكر المعاصر، لبنان، بيروت ط1، 1996م، ص289.

4- ستيفان أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط2، 1969م ص64.

من الروائيين يوظفون الرمز في أعمالهم، فقد اضحى الرمز المنفذ والسبيل الوحيد المتيسر للإنسان للتعبير عن ما يعيشه من وقائع يستحيل عليه إيصال بأسلوب عادي ومباشر.[1]

ثانيا: خصائص الرمز:

1- **الغموض:** يعد الغموض ظاهرة قديمة في علم الأدب تناولها الكثير من النقاد والبلاغيين، فهو يصل إلى درجة الإبهام والتعقيد وهو مرفوض وغير مستحب لكن هذه الظاهرة لم تأخذ قديما الحجم الذي أخذته في العصر الحديث فقد أصبح إحدى سمات مدرسة من المدارس الأدبية ألا وهو الرمزية.[2]

2- **الإيحاء:** الإيحاء هو أحد من المميزات والسمات اللصيقة جدا بالرمز ويقال الرمز هو الإيحاء، فهو ركن أساسي من اركان بنائه وعنصر مهم في تشكيله وتكوينه، كما أن مجد الرمزية قد قام على طاقتها الإيحائية. ويذهب محمد غنيمي هلال إلى " تسمية المذهب بالرمز خطأ فادح فالأصح تسميته بالإيحائي"[3] ويقصد بهذا أن الرمز يقوم على العبارات المكثفة ذات دلالة عميقة التي توحي ما يجول في ذهن الشاعر أو الروائي من أحاسيس وأفكار ومشاعر.

3- الموسيقى: استخدمت الرمزية الموسيقى، وهذا للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر والانفعالات والتجارب الشعورية، فقد اكتشفت العلاقة الوطيدة القائمة بين الرمز والموسيقى وهذا لما تملكه هذه الأخيرة من قدرات هائلة لخلق أجواء مؤثرة ومعبرة فالموسيقى" اقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة أنغامها فالسيولة هي المنشودة لتوليد الإيحاء النفسي".[4]

4- **تراسل الحواس:** ارتبطت هذه الظاهرة بالمذهب الرمزي، الذي سعى إلى إحداث رؤيا جديدة للكون والعالم القائمة على تدمير العلاقات المألوفة في نظامه، وإقامة علاقات جديدة وكذلك

1- عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1972م، ص169.

2- عمر الدسوقي، المسرحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1989م، ص28.

3-عبد الرحمان العقود، الإبهام في الشعر الحديث، عالم المعرفة، العدد 279، الكويت، 2002م ص101.

4- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص399.

تحطيم العلاقات الطبيعية المألوفة، عن طريق تجريدها من دلالتها التواضعية، ولم تأت هذه الظاهرة عبثا بل هي وسيلة فنية للإيحاء والتعبير عن مكونات النفس، وأعماق الإنسان وحمل أفكاره رؤية جديدة[1]، فبتراسل الحواس العالم الخارجي يتحول إلى مفهومات فكرية نفسية وبالتالي يتجرد الرمز من بعض خواصه المعهودة ليتحول إلى فكرة أو شعور ذلك العالم الخارجي، صورة ناقصة لعالم النفس الذي لا تعارضه عن رؤية الحجب الكثيفة.[2]

ثالثا: حضور الرمز في الرواية العربية:

مع بداية الستينيات من القرن العشرين دخلت الرواية مرحلة جديدة من مراحل التطور والتي أعلنت بدورها عن امتلاكها سمات خاصة بها تميزها عن الرواية العالمية،[3] وأصبحت ذات سمات وميزات تربطها علاقة وطيدة بالشخصية القومية، فالمذهب على سبيل المثال له الأثر البالغ عند المتلقي لأنه جنس أدبي متسم بغموض الدلالة، وخفاء المعنى، وهذا ما ينسجم مع رغبات الطلائع المثقفة التي اتخذت من الرمزية منفذا للتعبير عن الواقع المهزوم بأسلوب الإيحاء والإشارة.[4]

ويلجا الأدباء في أغلب الأحيان إلى استخدام الرمز الذي يعد ميزة مهمة من ميزات اللغة العربية، وكذا استيعاب المعاني والأفكار التي يريدون التعبير عنها، أما كلمة الرمز ليست غريبة ولا جديدة فقد وردت في التراث العربي بمعناه الإشاري، فهي تعني الإشارة أو التعبير غير المباشر بكل ما يندرج تحته من ألوان المجاز الموروثة،[5] ولذلك أدى الرمز دورا هاما وخطيرا ومميزا في الأدب المعاصر على اعتبار أنه جزء لا يتجزأ من التراث الإنساني على وجه العموم، والتراث العربي على وجه الخصوص، " ويوظف في الأدب لإضاءة التجربة الفنية وإضفاء عليها بعدا جديدا ليخرج الأدب من الصور المبتذلة والحسية، كما يبتعد الشاعر عن الاغراق في الذاتية المحصنة ويكتسب العمل الأدبي نوعا من الموضوعية والعمق الفني"[6]

1- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص126.

2- المرجع نفسه، ص 85.

3- نضال صالح، النزع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الكتاب العرب، د ب، ط1 2000م، ص06.

4- محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص81.

5- المرجع نفسه، ص10.

6- بن هدي زين العابدين، ترجمة الرموز الدينية، جامعة أحمد بن بلة، وهران، الجزائر، 2015م، ص12.

فالرمز، إذا، يعد وسيلة يستخدمها الكاتب ليعبر عن أفكاره وما يقصده ملمحا غير مصرح حتى يكتسب عمله عمقا فنيا وفكريا عاليا، كما أن جمالية الأبعاد لا تكون في توظيف الرمز فحسب، بل حتى في قدرة الكاتب على التعبير عن القيم والفضائل الاجتماعية والإنسانية بصورة فنية إيحائية معبرة، " فالخيال هو الأداة الأولى للإبداع في الصورة الرمزية والنجاح في استخدامها يتعلق أساسا بالإيحاء والمقاربة الحقيقية دون مناقشتها ، إن أهمية توظيف الرمز لا تكمن فقط في مجرد شحن الإشارات الرمزية وعقد المقارنات إنما الإبداع يتمثل في توظيف دلالات الرمز للتعبير عن القيم والمشاعر الإنسانية الأصلية"،[1] لأن الإيحاء والمقاربة من أهم العناصر الأساسية في نجاح الصورة الرمزية، ثم إن الأديب لا يظهر الحقيقة التي يرمي إليها وإنما يسعى لمقاربتها والتلميح إليها فقط وذلك من خلال استحضار التاريخ والأسطورة ، ولذلك " تكتسي الرموز التاريخية والدينية والأسطورية أهمية خاصة، لما يرتبط بها من أحداث مهمة ومواقف معهودة بحيث أصبح استدعاؤها أمرا يثري المضمون الشعري، ويكتشف الكثير من المعاني التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة".[2]

رابعا: مفهوم الرمزية:

أ- الرّمزية في اللّغة:

هي مذهب في الفن والأدب يقوم على التعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء ليدع للمتذوق نصيبا في تكميل الصورة أو تقوية العاطفة بما يضيف إليه من توليد خياله.[3]

ب- الرّمزية في الاصطلاح:

هي مصطلح فني مثلها مثل المصطلحات الأخرى، مثل الرومانسية أو الكلاسيكية وقد ظهرت كمذهب فني له عدة مصطلحات في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولكن أصولها موغلة في القدم.[4] و جان مورياس هو من أطلق عليها هذا الاسم من خلال جريدة الفيجارو الفرنسية في 18 سبتمبر 1886م، واعدا بلون جديد من الفن كان ينتظره الناس، وهذا

1- المرجع السابق ، ص11.

2- بن هدي زين العابدين، ترجمة الرموز الدينية، ص11.

3- معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 2004م، ص372.

4- معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009م، ص155.

ما أكده الفنان **سيروزييه**(1863 – 1927م)، بعد لقائه الفنان جوجان في عام 1888م في قرية **بونت– آفن** الفرنسية الذي فهم من خلال دراسته لأعمال جوجان،"سميت تلك النظرية في وقت ظهورها باسم الرمزية ولأن الحركة الأدبية التي كانت في ذلك الحين في فرنسا قد اغتصبت هذه التسمية، لم يعد الرمز يوصف بالرمزية منذ جوجان."[1]

وقد اهتمت الأنثروبولوجيا الرمزية بمشكلة جوهرية ذات بعدين الأول هو فهم الثقافة البشرية ودراستها بطبيعتها الرمزية المعنوية والاجتماعية، والثاني تطوير المناهج والنظريات المتعلقة بالخاصية الرمزية للثقافة فالأنثروبولوجيا الرمزية، تهدف إلى تحقيق نقلة نوعية جديدة في العلوم الاجتماعية بعامة والبحث الأنثروبولوجي بخاصة.[2]

ج– نشأة الرمزية:

لقد ظهرت المدرسة الرمزية سنة 1886م، وأقر جان موریاس بأنها كانت قائمة من قبل وكان قوله إعلانا لها على كافة الناس وعلى نطاق واسع، ولم تنشأ الرمزية دفعة واحدة بل ظهرت على مراحل زمنية متتالية، وعلى يد العديد من الأدباء حيث قام كل واحد منهم على بلورة بعض من المبادئ والأفكار التي كونت النظرية الجمالية، التي عرفت فيما بعد بالرمزية ومن أهم اقطابها " بودلير 1821– 1867م" الذي كان رائدا لها في فرنسا، ويعد مع فيرلين (1844 – 1896).[3]

والمدرسة الرمزية لم تنشأ من الفراغ، لأن ظهور أية مدرسة يكون قد تم التمهيد لها بظروف وأحوال ومناخات مختلفة، أدت إلى ظهورها واشتدت انبثاقها وفلسفات ارتكزت على فكرها.

واستندت إلى مبادئها كما كانت رد فعل ضد بعض المذاهب الأدبية التي فقدت الكثير من مبررات وجودها في تلك الفترة، بحيث اصبحت غير قادرة على مواكبة العصر والتعبير

1– تشارلز شادويك، الرمزية، ترجمة: نسيم يوسف ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م ص104.

2– السيد حافظ الأسود، الأنثروبولوجيا الرمزية، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2002م، ص22.

3– تشارلز شادويك، الرمزية، ص47.

عن روح المرحلة وضد أيضا بعض الفلسفات التي كانت سائدة.[1] وكان هدف الرمزية في الأدب والفن معا هو أن يكون الفن هدف الحياة، فهي تطمح إلى تخطي الواقع وتسعى إلى بلوغ معان خفية، باعتبار أن البحث عن الرمز والرمزية في إطار الفنون التشكيلية موغل في القدم فقد استخدم الإنسان البدائي الرمز، حيث اكتسبت الرموز معاني وتعقيدات متأثرة بالمضامين الثقافية المتنوعة، على الرغم من أن الموضوعات التي تهتم بالبشرية ظلت ثابتة إلى حد ما كخصوبة السلالة البشرية وخصوبة التربة والولادة والحياة والموت.[2]

خامسا: الرمز والرمزية

لقد لجأ الأدب إلى مذهب جديد لا يعتمد على العقل الواعي وحده بل يستنبط النفس ويستشف عالم الروح المحدودة فوجد هذا من الرمز والرمزية[3]، اعتمد الأدب على الرمز ولكن الرمز العام شيء والرمزية شيء آخر، وهذه المذهبية تقوم على أساس أن في الكيان الإنساني عقلا واعيا، هو الذي يضع الضوابط والحدود بحيث يعتمد على الدقة والوضوح والآخر عقل باطنيا لا يخضع لهذه الحدود، ولايمكن ضبطه بمقاييس فهو عالم واسع لانهائي، وكان قد دفع إلى هذا الفهم إفراط المذاهب الواقعية والطبيعية والبرناسية واعتمادها على ظواهر الأشياء ثم وقوع تحت تأثير النظريات النفسية، التي جاء بها " سيغموند فرويد " الذي سلط الضوء على عالم اللاشعور في النفس الإنسانية ، وفسر الأدب تفسيرا مرتبطا بهذا العالم اللامرئي.[4]

إن استخدام الرمز يظل مرتبطا ارتباطا وثيقا بفكر الإنسان وبوعيه وميوله ونزعاته الروحية والعقلية، فكلمة رمز ليست جديدة على اللغة العربية فقد وردت في التراث العربي بمعناه الإشاري فهي لا تعني في الأدب العربي القديم، الإيحاء النفسي غير المقيد أو المحدد بل تعني الإشارة أو التعبير الغير مباشر وتدل على المعنى اللغوي العام،[5] جاءت في القرآن الكريم

1- نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1882م، ص20.

2- سليمان عارف عائدة، مدارس الفن القديم، دار الصياد، بيروت، 1972م، ص40.

3- شلناغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1 1998م، ص213.

4- المرجع نفسه، ص214.

5- قيس الدوري، التفاعل الرمزي، عالم الفكر، العدد 4، الكويت، 1985م، ص22.

بالمعنى السابق، كذلك في المعاجم اللغوية ولم تخرج عن المعنى الفني الضيق، وفي الكتب البلاغية والنقدية تدل على المعنى الإشاري[1].

إن طبيعة الرمز قائمة بالدرجة الأولى على الإيحاء، والكشف والابتعاد على المباشرة والاعتماد على إختزال الألفاظ وتكثيف الدلالة مع التوسع في الأفق المعرفي، والفضاء الإيحائي بحيث يدعو القارئ للانخراط في الكشف عن الدلالات وفي خلق ما تحمله الدلالات وتوضيح جماليات العمل الأدبي، لأن الرمز لا يسلم نفسه طواعية وببساطة فهو ذو طبيعة مراوغة يحتاج إلى قراءات متعددة ومتعمقة لمحاولة استكانته، فالأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية، ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية في غوصه عليها، إذا القارئ مدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف وإلى ملاقاته في تفكيره،[2] فالرمز إذا طريقة في الأداء الفني تعتمد هذه الطريقة على الإيحاء بالأفكار والمشاعر ذو طبيعة تجريدية إيحائية، تجعله يتأتى على التحديد والتعيين، ويعلو على التأطير والمواصفات المحددة مفتوح الفضاء متجدد العطاء، يستوحي مادته المعرفية متعددة من الطبيعة ومعطياتها والواقع وعلاقاته.[3] أما الرمزية فهي مدرسة فنية ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وكان ظهورها نتيجة عوامل مختلفة ورد فعل على مذاهب أدبية، واستفادت من أفكار فلاسفة مثاليين ولها أعلامها الذين ساهموا في تشكيلها وبلورتها فهي واضحة المعالم مرسومة الحدود، تنبذ الواقع المحسوس وتتخذ الموسيقى قدوة تؤمن بعالم من الجمال المثالي.[4]

الحداثة وما بعد الحداثة:

أ- الحداثة لغة:

جاء في معجم " لسان العرب " الحديث : نقيض القديم، والحدوث، نقيضه القدمة، حدث الشيئ يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه"،[5] وقد استخدمت العرب "حدث" مقابل "قدم" أي ما يعني أن الحداثة تعني الجدة والحديث يعني الجديد

1- نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، ص13.

2- هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، عويدات للنشر والطباعة ، لبنان، ط1، 1981م ص10.

3- محمد كلاب، الرمز ودلالته في الشعر الفلسطيني، جامعة الفتاح، ليبيا، 2002، ص04.

4- أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص121.

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

وفي معنى آخر للحداثة: " حدثان الشيء بالكسرة أوله، وهو مصدر حدث يحدث حدوثا وحدثانا."[1]

كما ورد في (المعجم الوسيط) تجمع اللغة العربية – مادة حدث – " الحدثان: يقال: حدثان الشباب وحدثان الأمر: أوله وابتداؤه."[2] واستخدم هذا المعنى بكثرة كناية عن سن الشباب، وأول العمر فالحداثة: " سن الشباب "[3]، والحديث: الجديد من الأشياء، أما الحديث في معنى آخر: الخبر يأتي على القليل والكثير، والجمع أحاديث وقد قالوا في جمعه: " حدثان وحدثان والحديث ما يحدث به المحدث تحديثا، يقال: رجل حدث وحدث وحدث وحديث ومحدث، بمعنى واحد: كثير الحديث."[4] لقد ظهر هذا المصطلح في أوله للتمييز أو الفصل بين فترتين زمنيتين، جسدهما الصراع بين القديم والحديث، مع تأكيد القطيعة مع الفترة الماضية بدخول عصر النهضة والتجديد، ثم تجاوزها إلى فترة المعاصرة والتي تعني ضمنا التحديث " حيث أن الحداثة والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلماني الحديث "[5] يمكن القول إن مصطلح الحداثة (modernisme – modernité) قد ظهر بصيغة صفة الحديث moderne، وكان ظهوره – الحداثة كاسم متأخرا حيث ما يفسر هذا الظهور المتأخر للفظ الحداثة " خلو المعاجم من هذه اللفظة، حتى نهاية القرن التاسع عشر... فطيلة القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يكن استخدام لفظ حديث موسعا، ولم يظهر شرح وتفسير لمعنى الكلمة في المعاجم الفرنسية إلا باختصار شديد." [6]

1- المرجع السابق، ص796.

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

3- شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، مصر، 1994، مادة (ح د ث) ص138.

4- ابن منظور، لسان العرب، ص 798.

5- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والاسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982م، ص17.

6- محمد حديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2008م، ص96.

" والحداثة هي حركة تجديدية في حقول الإنتاج والأفكار وأنماط الحياة والحكم والفن خرجت على جهود سنوات العصور الوسطى الطويلة، وعليه فهي تلحق عموما الحقبة التي تلت الخروج من العصر الوسيط أي منذ القرن السادس عشر."[1]

ب- **مفهوم الحداثة إصطلاحا:**

يرى الكثير من المحللين أن نظرية الحداثة ومفهوماتها من المفاهيم الصعبة التفسير نظرا لتداخلها مع الكثير من المفاهيم الأخرى، وللتعرف على هذا المفهوم يجب التفرقة بين ثلاثة مفاهيم وهي الحداثة والتحديث وما بعد الحداثة، فالحداثة هي عبارة عن جملة من الممارسات الثقافية التي يكون بعضها معادي للحداثة ذاتها، والتي تعتبر عملية اقتصادية في الأساس ولها تطبيقات في مجالات علم الاجتماع الثقافي، حيث ارتبطت بمفهوم العقلانية عند ماكس فيبر وعبر عنها في نظريته الاجتماعية والتي تم تطويرها في إتجاه نظري عرف باسم نظرية التحديث.[2]

" إن الحداثة، تمتد عبر أربعة ثورات تشكل مقومات عصر جديد في تاريخ الإنسانية ثورة علمية في مجال الفيزياء، مع نيوتن ولايلاس، وثورة سياسية تمثلها الديمقراطية، و ثورة ثقافية تمثلها الأنوار في فرنسا وألمانيا وثورة اجتماعية (تقنية وصناعية)"[3]

واختلف ظهور الحداثة لدى الكثير من المؤرخين، فبعضهم أرجع بداية الحداثة إلى العهد اليوناني والروماني، وذلك مع بداية الأفكار المثالية، والمادية، وقد ظهرت بصورتها الفلسفية المتكاملة في القرن التاسع عشر، واستكملت صورتها النهائية مع بداية القرن العشرين يقول محمد ينيس: "تعد الحداثة غريبة التصور والتحقق، لفعلها صفة الشمول بداية من أبسط

1- دفيد هارفي، حداثة ما بعد الحداثة، بحث في اصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005م، ص418.

2-فايز الصباغ، علم الاجتماع، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، عمان، الأردن، 2005م، ص115.

3- محمد سبيلا، ما بعد الحداثة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م، ص10.

المنتوجات حتى سمات الحساسية ، فإن الغرب لم يتوقف منذ اللحظات الأولى يحاكمها أو يبدلها"،[1] وبعضهم يعتبر أن بداية الحداثة في فرنسا، وفي ذلك يقول جمال شحيد: " إنطلقت فترة الحداثة – والحق يقال – من رحم الثورة الفرنسية التي ركزت بالرغم من فترتها اليعقوبية الدموية على سيادة العقل والتعقل والعقلانية واللوغوس، وهي مقولات انتشرت في عصر الأنوار الأوروبي ، وانسلبت مجموعة من المفاهيم (إلغاء الحكم السياسي المطلق وإعلان حقوق الإنسان ، وحرية الفرد، وفصل الدين عن الدولة العلمانية أو الدنيوية) والنهضة والاصلاح وترسيخ دولة القانون، إطلاق المجتمع المدني دمقرطة الثقافة والعلوم، والمجتمع وترسيخ روح المواطنة: مع ما تحمل من واجبات وحقوق، وتركيز على العقد الاجتماعي الذي نادى به جان جاك روسو خاصة – تحديث المجتمع، وتنويره وإقامة توازن بين الروح والجسد."[2]

و" لقد مزقت الحداثة العالم المقدس الذي كان إلهيا وطبيعيا في آن وكان مخلوقا وشفافا أمام العقل... وأطاحت الحداثة بوحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية أو العقل أو التاريخ وحلت محله العقلنة وتحديد الذات"[3] ، حيث " لا حداثة بلا ترشيد بلا تشكل للذات في العالم، ذاتا تشعر أنها مسؤولة أمام نفسها وأمام المجتمع"[4]، إذن وفق مبدأ الذاتية أو الفردانية وبالتركيز على فكر مركزية الإنسان وصولا إلى الأنا الحرة والعقلانية قامت معالم الحداثة الفلسفية فنجد أنه على عتبة الحداثة تربع قول ديكارت R. Descartes الشهير " أنا أفكر، إذا أنا موجود"[5] فهو يركز فكره على " الأنا" أو " الذات" والعقل، لأن " الحداثة ترتبط بالعقلانية في الشكل

1- محمد ينيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2 1998، ص109.

2- جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، مرجعية الأدب الحداثي، دار الفكر، دمشق، ط1 2005، ص12.

3- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة والمجتمع، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت،ط1، 2010م، ص22.

4-محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص375.

5- المرجع نفسه، ص376.

تلازم واضح كما تقترن في نمط تكوينها وفي نمط عملها بالعقل أساسا، كما يتصور ماكس ويبر m. weber" [1] وهو أيضا ما يؤكده ألان تورين في أكثر من موضع أن الحداثة هي عقلنة للوصول إلى كينونة الإنسان ووعيه ثم اكتساب تلك الأنا صفة الحرية،[2] لكن هذه المرة مع كانط Kant ، الذي " رأى أن كنة الأنا الحقيق ليس هو : " أنا أفكر" وإنما هو " أنا أفعل" و " أنا أشرع لنفسي" وذلك بما " أنا كائن حر " [3]

–يقول محمد سبيلا: أن مصطلح الحداثة " يشير إلى بنية فلسفية وفكرية تمثلت في الغرب في بروز النزعة الإنسانية بمدلولها الفلسفي، التي تعطي للإنسان قيمة مركزية ومرجعية أساسية في الكون ، وكذا في بروز نزعة عقلية أرائيه صارمة في مجال المعرفة والعمل معا حيث نشأت العلوم التقنية الحديثة والعلوم الإنسانية الحديثة والنزعات الحديثة على أساس معايير عقلانية صارمة"[4] و نجد الناقد عبد العزيز حمودة في كتابه (المرايا المحدبة) حيث يعرف الحداثة " إن الحداثة بمعناها العربي والغربي على السواء تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم"[5] أمّا فتحي التريكي فمفهومه للحداثة يقترب من مفهوم محمد سبيلا يقول: " الحداثة مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطوير اقتصاده وأنماط حياته، وتفكيره وتعبيراته المتنوعة، معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز، عودة إلى التراث بعقل نقدي متجذر، متجاوزة التقاليد المكبلة ومحررة الأنا من الانتمائية الدغمائية الضيقة سواء كانت للشرق أم الغرب، للماضي أم الحاضر لتجعل من الحضور آنية فاعلة مبدعة، في الذات والمجتمع، ومن الإقبال عنصرا تساؤل وإحتجاج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر

1– جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، ص127.

2– محمد الشيخ، الحداثة في فكر هايدغر، ص376.

3– محمد سبيلا، دفاعا عن العقل والحداثة، منشورات الزمن، رقم 39، 2005م، ص22.

4–المرجع نفسه، ص30.

5– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م ص25.

معيارا للفكر والعمل"[1]، ويعرف أدونيس الحداثة بقوله " الحداثة رؤيا جديدة و هي جوهريا رؤيا أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغيرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها".[2]

ثانيا: أسس الحداثة وخصائصها:

- العقلانية حيث يتجلى العقل بسيادته وهيمنته في مختلف جوانب الوجود الاجتماعي والسياسي تجليا لمبادئ التنوير وقيمه. [3]
- تقوم فكرة الحداثة على تأكيد أهمية الوعي الإنساني في فكرة الحداثة وضرورة الحضور الثقافي لهذا الوعي في مختلف مجالات الحياة، حضورا يؤكد تنامي العقلانية والتنوير والقدرة على إمتلاك اللحظة الذاتية في الوعي الاجتماعي.[4]
- تأخذ الحرية مكانها المتميز في صميم مفهوم الحداثة فالحداثة هي حالة من المغامرة في عالم الضرورة والحتمية وهي من هذه الزاوية تتجلى في صورة إرادة إنسانية حرة تتحدى وتتقصى وتغامر لتصنع مصير الإنسان على مقياس إرادته وعلى أطياف أحلامه الإنسانية.[5]
- الإنسان جوهر الحداثة: " إن عملية التحديث السليمة لا تبدأ بالمظاهر والمؤشرات الكمية
- وانما تبدأ بالمضمون والجوهر وهو الإنسان، فبدون تغير الإنسان في ثقافته وقيمه ونظرته إلى الذات والآخر تبقى عملية التحديث ظاهرية، مزيفة لا تعكس الواقع بأمانة."[6]

1-فتحي التريكي، الحداثة ومابعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، 2003م، ص313.

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

3- محمد محفوظ، الإسلام، الغرب، وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998م ص33.

4- المرجع نفسه، ص36.

5- عياض ابن عاشور، الضمير والتشريع، العقلية المدنية والحقوق، المركز الثقافي العربي، الدار الحديثة البيضاء، 1998م، ص45.

6- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الحداثة، دفاتر فلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1996م، ص 62.

وفي هذا السياق يرى قسطنطين زريق أن الحداثة تنطلق من المواقف التالية:

- الإيمان بأن العقل هو مصدر تفوق الإنسان وتفرده في مملكة الكائنات الحية و من ثم الإيمان بأن الإنسان يستطيع عبر هذا العقل أن يطور العلوم والمعارف بإتجاه السيطرة على الوجود والمصير[1] ويحدد هايدغر خمسة مظاهر للأزمنة الحديثة وهي: العلم والتكنولوجيا والفن، والثقافة، و من ثم الانسلاخ عن المقدس.[2]

يحدد عياض بن عاشور عددا من الأسس المركزية للحداثة ويحددها بأهمية العقل ودوره في الحياة الإنسانية، و من ثم بأهمية الفردية الإنسانية، والإرادة البشرية وبالتالي التأكيد على دور الطبيعة وأهميتها ، وأخيرا الزمن بوصفه رصيدا يتجدد و يزيد بالتدريج.[3]

وتعتمد الحداثة على ركيزتين أساسيتين كما يرى تورين Touraine هما: العقلانية والانفجار المعرفي إذ تعد العقلانية مبتدأ الحداثة وخبرها ولا توجد حداثة من غير أساس عقلاني، كما يؤكد ألان تورين.[4]

وهذا يعني أن الحداثة هي حالة ولادة جديدة لعالم، يحكمه العقل وتسوده العقلانية وبعبارة أخرى الحداثة وضعية اجتماعية وحضارية تجعل من العقل والعقلانية المبدأ الأساسي الذي يعتمد في مجال الحياة الشخصية والاجتماعية.

ثالثا: مفهوم ما بعد الحداثة:

نعيش الآن في عصر أو عالم جديد، يعبر عن روح جديدة للعصر القادم في القرن الحادي والعشرين، هذا العصر أطلقت عليه مسميات عديدة، عصر العولمة، وما بعد الحداثة عصر المعرفة واللايقين عصر العلم والنسبوية، عصر الترابط الكوني وصدام الحضارات

1- المرجع السابق، ص12.

2- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الحداثة، دفاتر فلسفية ، ص62.

3-عياض ابن عاشور، العقلية المدنية العربية تجاه الحداثة، لوموند ديبلوماتيك، الطبعة العربية، 1989م ص102.

4- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص42.

عصر الإعتراف بالآخر وإذابة هويته ، عصر التحرر والهيمنة إنه عصر المتناقضات"[1]

وقد ساعدت الثورة المعرفية في مجال المعلومات وتكنولوجيا الاتصالات التي عملت على نقل الفكر من الحداثة إلى ما بعد الحداثة ، حيث الإنتقال من حالة الإشباع المادي إلى حالة الإشباع المعنوي، الأمر الذي دفع ببعض الباحثين إلى الزعم بأن مشروع الحداثة قد وصل إلى نهايته، وما علينا إلا الإنتقال إلى مرحلة جديدة، وفكر جديد وهي مرحلة ما بعد الحداثة،[2] فما بعد الحداثة لا تعبر فقط عن المشروع الحضاري الجديد الذي يتكون ويتشكل داخل الحضارة الغربية، بل هي وصف للمجتمعات الغربية الراهنة التي توصف بأنها مجتمعات ما بعد الحداثة.

ويقول هارفي " من المؤكد أن الجميع يختلف فيما يقصد باللفظة ما بعد الحداثة ماعدا إحتمال أن يكون المقصود بها كونها تجسيدا لرد فعل ضد الحداثة أو انزياح عنها وطالما استغلق علينا معنى الحداثة، فإن رد الفعل هذا والمعروف بإسم ما بعد الحداثة يظل هو الآخر مستغلقا وبكيفية مضاعفة ".[3]

ويشير مصطلح ما بعد الحداثة (post modernité) إلى مرحلة تاريخية مخصوصة، فما بعد الحداثة هي أسلوب في الفكر يبدي ارتيابا بالأفكار والتصورات الكلاسيكية كفكرة حقيقية والعقل والهوية، والموضوعية والتقدم والانعتاق الكوني، والأطر الأحادية والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير، وهي ترى العالم بخلاف معايير التنوير هذه ، بوصفه طارئا عرضيا بلا أساس متباينا بعيدا عن الثبات، وبعيدا عن الحتمية والقطعية ، وبوصفه مجموعة من الثقافات أو التأويلات التي تولد قدرا من الارتياب حيال موضوعية الحقيقة والتاريخ والمعايير، والطبائع المتعينة والهويات المتماسكة.[4]

1- سامي محمد نصار، قضايا تربوية في عصر العولمة وما بعد الحداثة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2005م، ص19.

2-أحمد مجدي حجازي، النظرية الاجتماعية في مرحلة ما بعد الحداثة، قضايا فكرية، دار الطليعة أكتوبر 1999م، ص95.

3- محمد الشيخ وياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان 1996م، ص130.

4- محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، ما بعد الحداثة (تحديدات)، ص23.

ونجد أن المعاني التي قدمت لمفهوم ما بعد الحداثة متناقضة فيما بينها ومختلفة ومتداخلة حتى أثير حول استخدام مفهوم مصطلح " ما بعد الحداثة " نقاش مستفيض، يعتبر من أهم المصطلحات التي " شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية ، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره، فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي عام 1954م وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر، ويحدد زمانها بعام 1965م على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير ، كما في استخدام جون واتكتر تشابمان لمصطلح " الرسم ما بعد الحداثي" في عقد 1870م وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند رودولف بانفتز عام 1917م" [1] وقد استخدم " ليوتار" كلمة ما بعد الحداثة لدراسة وضع المعرفة في المجتمعات الأكثر تطورا مؤكدا أن وضع المعرفة يتغير بينما تدخل المجتمعات في ما يعرف بعصر ما بعد الصناعة، والثقافات ما يعرف بالعصر ما بعد الحداثي[2] في ضوء ذلك يؤكد " ليوتار أن ما بعد الحداثة هي " التشكك إزاء الميتا حكاية هذا التشكيك بلا شك ناتج عن التقدم في العلوم"[3] "وهناك من الباحثين والدارسين من يربط " ما بعد الحداثة " بفلسفة التفكيك والتقويض، وتحطيم المقولات المركزية الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية من افلاطون إلى يومنا هذا"[4] و في هذا الصدد يقول دافيد كارتر(David karter) في كتابه " النظرية الأدبية " "و تعبر هذه المواقف من" ما بعد الحداثة" عن موقف متشكك بشكل جوهري لجميع المعارف البشرية، وقد أثرت هذه المواقف من ما بعد الحداثة، عن موقف متشكك، بشكل جوهري لجميع المعارف البشرية وقد أثرت هذه المواقف على العديد من التخصصات الأكاديمية

---

1 –سعيد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، سنة 2000م، ص138.

2–جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، تقرير عن حالة المعرفة، ترجمة أحمد حسان، القاهرة، دار شرقيات، 1994م، ص40.

3– المرجع نفسه، ص114.

4– جميل حمداوي، نظريات النقد الادبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، الناظور المغرب، 01 نوفمبر 2011م، ص18.

وميادين النشاط الإنساني (من علم الاجتماع إلى القانون والدراسات الثقافية، من بين الميادين الأخرى) . وبالنسبة للكثيرين تعد " ما بعد الحداثة " عديمة على نحو خطير، فهي تقوض أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة"[1]

" ومن ثم، فقد اعتمدت فلسفة" ما بعد الحداثة" على التشكيك والتقويض والعدمية، كما اعتمدت على التناص، واللانظام واللإنسجام، وإعادة النظر في الكثير من المسلمات والمقولات المركزية التي تعارف عليها الفكر الغربي قديما وحديثا. و من ثم تزعزع ما بعد الحداثة "[2] حيث يقول دافيد كارتر " جميع المفاهيم التقليدية المتعلقة باللغة والهوية، إذ نسمع كثيرا من الطلاب الأجانب الذين يدرسون الأدب الانجليزي ينعتون أي شيء لا يفهمونه أو يعبرون عنه بما بعد حداثي. وكثيرا ما تكشف النصوص الأدبية في ما بعد الحداثة " عن غياب الانغلاق وتركز تحليلاتها على ذلك، وتهتم كل من النصوص والانتقادات بعدم وضوح الهوية، وماهو معروف بإسم " التناص" هو إعادة صياغة الأعمال المبكرة أو الترابط بين النصوص الأدبية."[3]

خامسا: مرتكزات ما بعد الحداثة:

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

- **التقويض:** تهدف نظرية ما بعد الحداثة إلى تقويض الفكر الغربي بالتشتيت والتفكيك فهي تسعى إلى تعرية الخطابات الرسمية وفضح الأيديولوجيات السائدة المتآكلة، باستخدامها للغة الاختلاف والتضاد والتناقض.[4] وهذا ما ظهر إيجابيا في أول الأمر في هذه الحركة، شجع مريديها على التشبث بها. ومن هنا نستنتج أن ما بعد الحداثة من الخطابات النقدية التي تبني مرتكزاته عن طريق التشتيت والتفكيك، بحيث تمكن هذا الخطاب، من هدم الخطابات الرسمية وجميع الإيديولوجيات.

1-ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، سنة 2010م ص130.

2- جميل حمداوي، نظريات النقد الادبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص18.

3- ديفيد كاتر، النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، ص131.

4- جميل حمداوي، نظريات النقد الادبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص20.

- **التشكيك:** أهم ما تتميز به ما بعد الحداثة هو التشكيك في المعارف اليقينية، ويعد التشكيك من آليات الطعن في الفلسفة الغربية المبينة على العقل والحضور والدال الصوتي.[1]

- **العدمية:** من يتأمل جوهر فلسفات ما بعد الحداثة فإنه سيجدها فلسفات عدمية وفوضوية لا تقدم بدائل عملية واقعية وبرغماتية بل هي فلسفات عبثية لا معقولة تنشر اليأس والشكوى والغموض في المجتمع.[2]

- **التفكك واللاانسجام:** إذا كانت الحداثة تبحث عن الانسجام والنظام من أجل الحصول على بنية كلية شاملة، فإن " فلسفات ما بعد الحداثة " هي ضد النظام والانسجام بل هي تعارض فكرة الكلية و في المقابل ، تدعو إلى التعددية والاختلاف واللانظام، وتفكيك ما هو منظم ومتعارف عليه "[3]

- **التناص:** يعتبر التناص إحدى النقاط المشتركة لأنصار ما بعد الحداثة الدولية في سرد وبناء وتفكيك الحقيقة[4] ويرى باختين في حواريته بأن " كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى، يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها في نفس الوقت"[5] والتناص يعني استلهام نصوص الآخرين بطريقة واعية أو غير واعية، ويدل على التعددية

1- المرجع السابق، ص20.

2- جميل حمداوي، نظريات النقد الادبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة ، ص21.

3- المرجع نفسه، ص22.

4- سيد أحمد قوجيلي، الدراسات الأمنية النقدية: مقاربات جديدة لإعادة تعريف الأمن، المركز العلمي للدراسات السياسية، عمان، 2014م، ص403.

5 - بيير مارك و بيازي، نظرية التناص، ترجمة المختار حسيني، ديوان العرب، 2013م.
http://www.algabrialed.net/128_09hasani:

والتنوع والمعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة.[1]

– **تفكيك المقولات المركزية:** " استهدفت ما بعد الحداثة تقويض المقولات المركزية الغربية الكبرى كالدال والمدلول واللسان والكلام، والحضور والغياب، إلى جانب إنتقاد مفاهيم أخرى كالجوهر، والحقيقة، والعقل، والوجود، والهوية، وذلك عن طريق التشريح، و التفكيك والتقويض والتشتيت، والتأجيل..."[2]

من هنا نستنتج أن فلسفات ما بعد الحداثة كانت بمثابة معول لهدم وتقويض من الميثولوجيا الغربية القائمة على الهيمنة، والاستغلال والاستيلاب، والتعليب والتغريب وتعمل جاهدة على تحرير الإنسان من المقولات المركزية الثابتة التي تحكمت في الثقافة الغربية لأمد طويل وذلك عن طريق التسلح بمجموعة من الآليات الفكرية والمنهجية كالتشكيك وفضح الأوهام الإيديولوجية، وتعرية الخطابات القمعية المبنية على السلطة والقوة.

سادسا: أهم نظريات ما بعد الحداثة:

ثمة مجموعة من النظريات الأدبية والنقدية والثقافية التي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة ما بين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين،[3] وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى أهمها: النظرية التاريخانية الجديدة، والنظرية النسوية، والنظرية التفكيكية، وما بعد الكولونيالية.

1– ما بعد الكولونيالية: من أهم النظريات الأدبية والنقدية ذات طابع ثقافي وسياسي، لكونها تربط الخطاب بالمشاكل السياسية الحقيقية في العالم،[4] فقد كون الاستعمار أزمة لدى الشعوب المستعمرة مسببا ردة فعل لدى مثقفيها ، مما دفعهم إلى تشكيل صورة حقيقية عنه عبر تحليل الخطاب المنتج من قبل المستعمر، لاسيما الخطاب الأدبي الذي تم اخضاعه إلى التحليل عبر اتجاهات واستراتيجيات نصوص عملت على رسم صورة الشعوب المستعمرة في آداب المستعمر بهدف توفير مبررات للاستعمار من خلال بناء صورة استخباراتية متخيلة

1– جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص22.

2– المرجع نفسه، ص23.

3– المرجع نفسه، ص26.

4– المرجع نفسه، ص42.

أو مغلوطة للشعوب والأمم، تمهيدا لتسهيل عملية الاستعمار، وفي مواجهة ما سبق نشأ خطاب آخر عمل على نقض الاستعمار، وكشف آلياته واستراتيجياته اتكاء على نص مضاد ومقاوم وهو ما يعرف بنظرية ما بعد الكولونيالية، وهذا ما جعل العديد من النقاد يهتمون بدراسته[1] و أهمهم الناقد إدوارد سعيد الذي يرى : " لزوم اقتفاء الأثر السياسي للكتابة عبر قراءة ثقافية تعيد النقد إلى العالم، فالنص هو حداثة ثقافية لابد من ربطها بمظاهر الحياة السياسية والثقافية."[2]

و الدراسات ما بعد الكولونيالية يمكن وصفها على أنها مشروع متكامل يتبنى حالات كتابية تنحو إلى تفكيك الخطاب الاستعماري وزعزعته " ويعتقد بعض النقاد أن الدراسات ما بعد الكولونيالية بدأت بالإنتقاد، الذي طرحه المفكر الكبير إدوارد سعيد في كتابه " الاستشراق" إذ يزعم سعيد إدوارد بأن التواريخ الكولونيالية التي تخبرنا الكثير عن علاقات الهيمنة بين الشرق والغرب أنتجت خطابات " الآخر" الكولونيالي، وكانت بدورها أيضا نتاجا لعدد من هذه الخطابات فالشرق مشكل على أنه شيء يجب معرفته، من خلال المجازات والاستعارات اللغوية التي أعادت إنتاج علاقات الهيمنة بل صارت الهيمنة شرطا طبيعيا للعالم المستعمر وليست نتيجة للقوى الجيوسياسية بحد ذاتها."[3]

وقد كان أول استخدام لمصطلح ما بعد الكولونيالية في مجال النظرية السياسية مطلع السبعينيات وأن نظرية مقاومة الاستعمار، ترجع بداياتها الأولى إلى بداية حركة الاستعمار

وهناك مصطلح آخر لهذه النظرية وهو " النظرية ما بعد الاستعمارية" فيشير إلى نوع آخر من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى، وأن مرحلة من الهيمنة تسمى أحيانا المرحلة الامبريالية أو الكولونيالية – كما عربها معظمهم قد حلت وخلقت ظروفا مختلفة "

1- بسمة جديلي، دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز اقطابها، مجلة اشكالات، جامعة العربي التبسي، الجزائر، العدد التاسع، ماي 2016م، ص 235.

2-إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق 2000م، ص 8-9.

3- أنيتا لومبا، الكولونيالية وما بعدها، ترجمة باسل المسالة، دار التكوين، دمشق – سوريا، ط1، 2013م ص7.

ويذهب (د. روبنسون) إلى أبعد من ذلك عندما يقول: " أما الفترة التاريخية التي تغطيها فهي التاريخ كله."[1] تستدعي تحليلا من نوع معين.[2] ولذا فإن المصطلحين ينطلقان من وجهات نظر متعارضة فيها يتصل بقراءة التاريخ، وإن كان ذلك اختلافا في التفاصيل لا في الجوهر فبينما يرى بعضهم انتهاء مرحلة الاستعمار التقليدي، وبالتالي انتهاء الخطاب المتصل به وضرورة أن يتركز البحث في ملامح المرحلة التالية وهي مرحلة ما بعد الاستعمار، يرى بعضهم أن الخطاب الاستعماري ما يزال قائما وأن مرحلة المابعدية " لا مبرر لها"[3] وفرانتز فانون من الذين إهتموا بدراسة نظرية ما بعد الكولونيالية، فقد استخدم نظرية التحليل النفسي بإبراز عواقب الاستعمار السيكولوجية والاجتماعية، وذلك بتركيزه على خطورة خاصية السواد والتشويه ، وكذلك قابلية المستعمر الأسود للاقتناع بارتداء قناع أبيض مصنوع من الثقافة والمكانة، ففانون يؤكد على جانب الكولونيالية الذي يحط من قدر الإنسان، دافعا تحليلها إلى عالم الروح والذات عند الشعوب المستعمرة وأسيادها،[4] وهكذا يعرف كتاب فانون "بشرة سوداء، أقنعة بيضاء" الشعوب المستعمرة بأنهم ليسوا مجرد أشخاص تم استغلال عملهم وإنما أشخاص نشأت في روحهم عقدة نقص بسبب موت أصالتها الثقافية والمحلية.[5] ونجد عند الناقد صبحي حديدي تلخيصا للقراءات ما بعد الإستعمارية لفرانتز فانون في قوله: " إدوارد سعيد جعل من فانون المدافع عن سرد التحرير المضاد الذي ينتمي إلى حقبة ما بعد الحداثة وهومي بابا نحت من أفكار فانون معمارا نظريا لعالم ثالث ما بعد بنيوي، وعبد الرحمن جان محمد اكتشف فيه منظرا مانويا للاستعمار و النفي المطلق ، وبينيتا باري وجدت فيه برهانا

1- دوغلاس روبنسون، الترجمة والإمبراطورية، الدراسات ما بعد الكولونيالية، مجلة نزوى، العدد 45 جانفي 2006م، ص46.

2- بسمة جديلي، دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابها، ص237.

3- سعيد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص 91-92.

4- بسمة جديلي، دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز اقطابها، ص238.

5- Frantz fanon, peau noire masque blanc, Edition de seuil, 1952, p46.

ساطعا على النظرة التفاؤلية للأدب والعمل الإجتماعي، أما عند سيفاك فقد ظهر فرانتز فانون في أصدق صورة وأكثرها بساطة وإقناعا."[1]

ومن هنا نستنتج أن الغرب استعمر الشرق عن طريق الخطاب فاستطاع أن يشكل صورة للغرب المتحضر في مقابل الشرق المتخلف عبر ثنائيات مضادة: الغرب في مقابل الشرق الجنس الأوروبي والأجناس الأخرى، بحيث يوصف الغرب بكل الصفات الفاضلة والشرق بكل الرذائل، وهذا يعني أن نظرية ما بعد الاستعمار " تعمل على فضح الإيديولوجيات الغربية وتقويض مقولاتها المركزية على غرار منهجية التقويض التي تسلح بها الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا، لتعرية الثقافة المركزية الغربية ونسف أسسها الميتافيزيقية والبنيوية ، وأن أكثر إهتمام ذي صلة في فكر " ما بعد الاستعمار" هو تهميش الثقافة الغربية وقيمها للثقافات المختلفة الأخرى، ويتضح من منظور عالم ما بعد الإستعمار، أن أعمال الفكر الكبرى في غرب أوروبا والثقافة الأمريكية قد هيمنت على الفلسفة والنظرية النقدية وكذلك على أعمال الأدب في جزء واسع من أنحاء العالم، ولاسيما تلك المناطق التي كانت سابقا تحت الحكم الاستعماري.

إن مفهوم ديريدا عن الميثولوجيا البيضاء، الذي حاول أن يفرض نفسه على العالم بأسره، قد قدم الدعم لهجوم ما بعد الاستعمار على هيمنة الإيديولوجيا الغربية."[2]

وقام إدوارد سعيد بفحص ومساءلة العديد من الكتابات والخطابات الإيديولوجية الغربية التي جعلت من الشرق موضوعا لها في ميادين معرفية مختلفة كالفيولوجيا والأنثروبولوجيا والمسرح والأدب، والقاسم المشترك بين هذه الخطابات حسب إدوارد سعيد هو النظرة الدونية للشرق واعتباره كيانا مختلفا ثقافيا وحضاريا، مما أدى إلى تكون فكرة إيديولوجية استعمارية مفادها أنه من واجب الغرب أن يحمل النور والحضارة والتقدم.[3] وبمعنى آخر فهي عبارة عن مناورات حاذقة تساهم و تدعم تشكيل صورة للغرب كحضارة متوافقة.

1- صبحي حديدي، الخطاب ما بعد الكولونيالي، في الأدب والنظرية النقدية، الكرمل، العدد 47، 1993م ص16.

2- ديفيد كاتر، النظرية الأدبية، ص125.

3- رشيد وديجي، إدوارد سعيد ونظرية الخطاب ما بعد الاستعمار، الكلية المتعددة التخصصات بالراشيدية بوابة قصر السوق، بوم 2011/06/22م، ص45.

2- النظرية النسوية:

النظرية النسوية هي مجموعة الكتابات، التي تحاول وصف المرأة وتقترح استراتيجيات للعمل على تحسين ظروف عيش المرأة، " وظهر مصطلح النقد النسوي في الثقافة الأنجلوسكسونية في التسعينيات من القرن العشرين، ظهر مصطلح النسوية (féminisme) في أواخر القرن 19، في مؤتمر النساء العالمي الأول الذي انعقد بباريس سنة 1892م، حيث أقر أن النسوية هي إيمان بالمرأة، وتأييد لحقوقها، وسيادة نفوذها"[1] و من ثم، فالنسوية هي مجموعة من التصورات الفكرية والفلسفية التي تسعى لفهم جذور وأسباب التفرقة بين الرجال والنساء وذلك بهدف تحسين أوضاع النساء وزيادة فرصهن في كافة المجالات فالنسوية ليست فقط أفكار نظرية وتصورات فكرية مؤسسة في الفراغ، بل هي تقوم على حقائق واحصائيات حول أوضاع النساء في العالم [2] فهي إذن وعي مؤسس على حقائق مادية وليست مجرد هوية، وبدت النسوية بوصفها أسلوبا في الحياة الاجتماعية والفلسفية والأخلاقية يعمل على تصحيح وضع النساء المتدني الذي يحط من شأن المرأة ويحقرها وفي مواجهة السيطرة الذكورية أو التحيز الجنوسي الذي أثر في البنية الثقافية بشكل عام.[3]

وكان هم هذه الحركة الأساسي يتمثل في تفكيك النظام البطريركي (الأبوي) الذي أسس لفكرة الذات والآخر، ونشأ عنه نظام تواصلي قائم على سلم هرمي من الأعلى إلى الأدنى والعكس، يقوم المحور التواصلي من الأعلى إلى الأدنى على توجيه الأوامر والنواهي والتسلط ويقوم المحور المعاكس (الأدنى)، على التلقي القائم على التنفيذ والتسليم دون نقاش[4] وقد مثل الرجل دور المرسل من أعلى ومثلت المرأة المستقبل من أدنى، ونشأ عن ذلك فكر

1- صالح سليمان عبد العظيم، دراسة (النظرية النسوية ودراسة التفاوت الاجتماعي)، جامعة عين الشمس مصر، ص134.

2- هند محمود وشيماء طنطاوي، نظرة للدراسات النسوية، الإصدار الأول، مارس 2016م، ص13.

3- رياض القرشي، النسوية، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضر موت للدراسات والنشر، المكلا، ط1، 2008م، ص25.

4-عدنان علي الشرلم، الأدب في الرواية العربية المعاصرة، تقديم الأستاذ الدكتور خليل الشيخ ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2008م، ص23.

التمييز(الجنوسي)، القائم على التمييز الاجتماعي والثقافي والتاريخي،[1] فنتج عن ذلك الدعوات المتكررة لتحرير المرأة ومساواتها بالرجل " إلا أن هذه الثورة في شق منها بدت وكأنها تريد خلق نظام مواز للنظام الأبوي مماثل له في السلطة، يسير معه جنبا إلى جنب ولا يخترقه ولايعمل على تفكيكه وتقويضه من الداخل، ولا يسعى إلى تعديله، وتكييفه حتى يتواءم مع متطلبات الواقع المنطقي، بشكل تعاد فيه الحقوق للنساء وتسود روح المساواة بين القطبين وخلق التوازن بين القوى، وإنما يقوم بعملية الحلول محله، كنظام مهيمن بديل يسعى إلى خلق نزعة صراع محتدم بين قطبي الجنس البشري(الرجل، المرأة).[2]

وأهداف الحركة النسوية ترمي إلى خلخلة المفاهيم الاجتماعية التقليدية القائمة على التمييز الوظيفي، بين الرجل والمرأة على أساس بيولوجي وهذا يهدد بالعودة إلى الدوران في الحلقة المفرغة ذاتها،[3] وقد إهتمت شيرين أبو النجا بمحاربة واتهام الدعوات التي تقوم بتمكين المرأة على حساب الرجل بالسذاجة، والبدائية لأن هذه الحركة من وجهة نظرها تسعى إلى إعادة صياغة للذات وعلاقتها بالآخر، " وهي إعادة تستلزم تغيير علاقات القوى والمقصود ليس محاولة تمكين النساء على حساب الرجل فهذا طرح ساذج بدائي لا يغير من الأمر شيئا المقصود هو إعادة التوازن لهذه العلاقات."[4]

ونجد الناقدة البريطانية " توريل موي " تؤكد بأن النسوية عبارة عن نعت سياسي يدعم اهداف حركة المرأة الجديدة ومن تحدد النقد النسوي بأنه عبارة عن نوع خاص من الخطاب السياسي، وأنه تطبيق نقدي ونظري يلتزم بالصراع ضد الأبوة، وضد التمييز الجنسي وليس

1-طوني بينيت وآخران، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010م، ص262.

3- واصل عثمان، اللغة العربية، الجزائر، دار المنظومة، العدد 26، 2011/2010، ص41.

- http://search.mandumal.com/record/795135:

3- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص32.

4- شيرين ابو النجا، نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الخاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2002م، ص8.

مجرد اهتمام بالجنس في الأدب،[1] لذا " يمكن لمصطلح النسوية أن يوصف ككل الأفكار والحركات التي تتخذ من تحرير المرأة أو تحسين أوضاعها بعمق هدفها الأصلي."[2]

وترى كيت ميليت بأن مهمة الناقدات النسويات وواضعات النظرية النسوية "هي أن يكشفن عن الآلية التي تتم بها هيمنة الرجال على النساء والتي ترجعها في تعريفها البسيط والمتعدد الجوانب إلى النظام الأبوي، وأن يكشفن أيضا الآلية التي تتشكل بها الأيديولوجية التي يمكن أن تكون أكثر الأيديولوجيات تغلغلا في حضارتنا التي يعود مفهومها الأساسي للقوة "،[3] فالنسوية إذن هي تيار سياسي ثوري إيديولوجي يهدف إلى إعادة الحقوق والحرية للمرأة، وكما ترى يمنى طريف الخولي فإن " النسوية في أصولها حركة سياسية تهدف إلى غايات اجتماعية تتمثل في حقوق المرأة، وإثبات ذاتها ودورها والفكر النسوي بشكل عام أنساق نظرية من المفاهيم والقضايا، والتحليلات، تصف وتفسر أوضاع النساء وخبراتهن وسبيل تحسينها، وتفعيلها، وكيفية الاستفادة المثلى منها" [4]، وتسعى هذه الحركة في عمومها إلى خلخلة وتفكيك الهيمنة الذكورية وخلق واقع يتساوى فيه الذكر والأنثى، وتلغى فيه نظرية الذات والآخر التي تسعى هذه الأخيرة إلى تهميش المرأة و " تهدف إلى إنهاء الاضطهاد الجنسي والعرقي، والديني والطبقي وإثبات أهلية المرأة، وأهمية دورها في المجتمع الإنساني"،[5] ويتميز

1–توريل موي، النسوية والأنثى، ترجمة كونيليا الخالد، الآداب الأجنبية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ع.76، السنة التاسعة عشر، خريف 1993م، ص47.

2– ريان قوت، النسوية والمواطنة، ترجمة ايمن بكر وسمر الشيشكلي، مراجعة وتقديم: فريدة النقاش المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م، ص25.

4–كيت مليت، النسوية و الجنسانية، ترجمة عايدة سيف الدولة، مؤسسة المرأة والذاكرة، دط، 2016م ص45.

4– يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، مج:34، ع2، أكتوبر–ديسمبر، 2005م، ص11.

5– سناء شعلان، قضايا ورؤى، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ع: 153، ماي 2010م ص156.

النقد النسوي " بالتزامه سياسة تحارب كل اشكال السلطة الأبوية والتمييز الجنسي"[1] وكذلك يهتم النقد النسوي بالاهتمام بالعالم الداخلي للمرأة وكل ما يتعلق بتاريخها و قضاياها.

3-التفكيكية:

لا يمكننا الشروع في الحديث عن الأصول المعرفية للتفكيكية ، لأنه يصعب على الباحث تحديد مفهوم دقيق لهذا المصطلح كونه يشير إلى تيار فلسفي ونقدي يرفض التعريف والتحديد " إذ يتخذ التفكيك مظاهر عديدة فمرة يبدو موفقا فلسفيا، وتارة يكون استراتيجية سياسة أو فكرية ومرة ثالثة يبدو طريقة في القراءة"[2] ، ومصطلح التفكيك " يدل في البداية على التهجم والتخريب وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية لكنه في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها"[3] أي أن مجال اشتغال التفكيك هو الخطابات اللغوية، يهدف إلى " فك الإرتباط أو حق تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللغة وكل ما يقع خارجها، أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو أي ظاهرة إحالة موثوق بها"،[4] ومصطلح التفكيك يحيل إلى استراتيجية في القراءة تتجاوز " منطوق الخطاب إلى ما يسكت عنه ولا يقوله إلى ما يستبعده ويتناساه، إنه نبش للأصول وتعرية للأسس وفضح للبداهات، من هنا يشكل التفكيك استراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص وامبريالية المعنى أو ديكتاتورية الحقيقة".[5]

في نهاية الأمر إن شرح مصطلح التفكيكية يفرض علينا العودة إلى كل مفاهيم التفكيك الأخرى، إنها مفاهيم مترابطة إلى درجة يستحيل معها التصديق بشعار التفكيكيين القائل باللانسقية في فكرهم وهذا ما سنحاول العودة إليه بعد العرض النقدي لمفاهيم التفكيك الرئيسة.

1- توريل موي، النسوية والأنثى والأنوثة، ص29-30.

2- كلر جوناثان، التفكيك ضمن كتاب البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية، مجموعة من الباحثين، ترجمة حسام نايل، دار أزمنة، ط1، عمان، 2007م، ص147.

3-عبد الله عادل، التفكيكية سلطة العقل وإرادة الاختلاف، دار الحصاد، ودار الكلمة، ط1، دمشق 2000م ص45.

4- عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم عربي إنجليزي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط3، القاهرة، 2003م، ص131.

5- حرب علي، الممنوع والممتنع نقد المفكرة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، بيروت، 2000م ص22.

وظهرت التفكيكية في 1960م رد فعل على البنيوية، وهيمنة اللغة، وتمركز العقل وهيمنة اللسانيات على كل حقول المعرفة، وأصبحت التفكيكية من سنة 1970م منهجية نقدية أدبية في الثقافة الأنغلوسكسونية، وآلية للبلاغة والتأويل،[1] وعلى أي حال فإن من أهم العوامل التي ساهمت في إفراز الفلسفة التفكيكية هو تنوع المناهج الفلسفية والأدبية وفي هذا يقول عبد الله ابراهيم " لقد وصفت الأرضية التي إنبثق منها التفكيك، إذ هي مرحلة من مراحل جدل المنهجيات وصراعها وإذ كانت المنهجيات التقليدية، والمنهج البنيوي تطمح إلى تقديم براهين متماسكة لحل الاشكال، إن في عملية وصف الخطاب أو الاقتراب إلى معناه ، فإن التفكيك يبذر الشك في مثل هذه البراهين ويقوض أركانها، ويرسي على النقيض من ذلك دعائم الشك في كل شيء، فليس ثمة يقين، ويكمن هدفه الأساسي في تصديع بنية الخطاب، مهما كان جنسه ونوعه، وتفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية، فهو من هذه الناحية ثورة على الوصفية البنيوية فهو يذهب إلى أن لا ضابط قبل التفكيك، ولا ضابط في ظله، فهو رحلة شاقة بل مغامرة محفوفة بالمخاطر، ولا يتوفر له أدنى عامل من عوامل الأمان، في أودية الدلالة وشعابها، دون معرفة دليل، دون ضوابط واضحة، وكشوفاته ذاتية، فردية، لاغيرية جماعية، حقلها الدلالة، وتعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة أي: استحضار المغيب وهذا يقود إلى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال، ولذا فإن تنازع القراءات فيما بينها للخطاب، يفضي إلى متوالية لانهائية من المدلولات لا يمكن لأحدها أن يستأثر بالاهتمام الكلي دون الآخر، فنقطة بدء القراءة ووجود الدال واحدة، لكن لا خط لنهاية الرحلة، فلا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستنفرها القراءات، فنبدأ بالشكل كالأجنة، مكونة بؤرا دلالية وحقولا شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها[2] وهكذا فقد ظهرت التفكيكية كرد فعل على اللسانيات البنيوية والتأويلية والسيميوطيقا، وظهرت باعتبارها ثورة مضادة على الميتافيزيقا الغربية، كما جاءت نقيضا للفكر الرأسمال الغربي،[3] وقد ظهرت التفكيكية مع **جاك ديريدا** كرد فعل على

1- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص33.

2-عبد الله ابراهيم، التفكيك، الاصول والمقولات، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م ص44-45.

3- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص39.

البنيوية اللسانية، وهيمنة السيموطيقا، وهذا يعني أن التفكيكية حسب **جاك ديريدا** فلسفة التقويض الهادف، جاءت لتعيد النظر في فلسفات البنيات والثوابت كالعقل والهوية ولكي تنتقد المقولات المركزية التي ورثها الفكر الغربي من عهد أفلاطون وهي فترة ظهور التفكيكية مع **جاك ديريدا**،[1] و من هنا فإن التفكيكية تعمل على تقويض النص، وهدمه وتفجيره وإدخاله في صراع إختلافي مع ذاته فالتفكيك إذا هو مساءلة الذات والموضوع وانتقاد التراتبيات السياسية والطبقية.

مرتكزات التفكيكية:

1- الثورة على العقل أو اللوغوس:

ثار **جاك ديريدا** على مقولة العقل واللوغوس حيث يقول: "أما بالنسبة لنقد هايدجر فهذا ماكنت أقوم به في الواقع منذ البداية، ففي جوانب كثيرة من عمله، وجدته ما يزال حبيس الرؤية الميتافيزيقية هناك لديه أولا استمرار لتمركز اللوغوس أو العقل"[2] وهذا يعني أن **جاك ديريدا** مثل **مارتن هايدغر ونيتشه** قد عملوا جميعهم على الثورة و على العقل الذي سيطر لأمد طويل على التفكير الغربي، كما عمل ديريدا على تقويض المنطق واستبدله بالإختلاف والتقويض واللاعقل، ويدل التمركز العقلي على مجموعة من الدلالات كالحضور والإنسجام والوحدة والهوية وتمركز الدال الصوتي،[3] فجاك ديريدا ثار على كل المدارس العقلية التي تشيد بالعقل والمنطق على حد سواء، ودعى إلى التقويض من أجل تفكيك هذا التمركز الذي تحكم في الفكر الغربي لمدة طويلة، ويهدف ديريدا من وراء التمركز العقلي إلى "تحطيم تلك المركزية المعينة وجوديا بوصفها حضورا لا متناهيا، جاعلا من هذه المقولة دليلا لنقد مفاهيم التمركز وهادفا إلى معاينة نظم المقولات المعتمدة على الحضور، ويدعو إلى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز، فالمركز لا يمكن لمسه في شكل الوجود، بل ليس له خاصية مكانية كما أنه ليس مثبتا موضعيا ووظيفيا، إنه في حقيقة الأمر، نوع من اللامكان وبغيابه أو تقويضه

1- المرجع السابق، ص39.

2- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 سنة 1988م، ص47.

3- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص40.

يتحول كل شيء إلى خطاب، وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة أو المتعالية وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونها ضوابط مسبقة وتتحول قوة الحضور، بفعل نظام الاختلاف إلى غياب الدلالة المتعالية، إلى تخصيب للدلالة المحتملة"[1].

1) – تقويض الميتافيزيقا:

" **ديريدا** القارئ والمفسر، الذي غدت قراءاته للعديد من النصوص تحليلات ونماذج تحتذي بنوع جديد من التفسير، حيث مارس ديريدا نوعا مزدوجا من القراءة، أوضح أن هذه النصوص شكلت من عناصر مختلفة لا يمكنها أن تؤدي إلى نسيج متكامل، بل يزيح الواحد منها الآخر وهذا النمط في القراءة يظهر في مجال النقد الأدبي، وهو ثالثا ينتمي إلى مجموعة المفكرين الذي يمكن وصفهم بما بعد البنيويين الذي تركزت كتاباتهم مع مشكلات اللغة والبنية"[2] إن قراءات **ديريدا** تشكل استكشافات لمركزية الكلمة الغربية، وميتافيزيقا الحضور، التي يمكن القول أن هذه النصوص تؤكدها وتزعزعها في آن واحد، هي الميتافيزيقا الوحيدة التي نعرفها، وهي تكمن خلف تفكيرنا كله، وتؤدي إلى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها، ولذا فإنها تتحدى إمكانية تحديد الوجود بوصفه حضورا،[3] وقد أعلن **ديريدا** الميتافيزيقا على غرار **مارتن هايدغر** بقوله " إن ديني **لهايدغر** هو من الكبر، بحيث إنه سيصعب أن تقوم هنا بجرده، والتحدث عنه بمفردات تقييمية أو كمية، أو جزم المسألة بالقول: إنه هو من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا وعلمنا أن نسلك معها سلوكا استراتيجيا، يقوم على التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل أي: نقطع شوطا مع الميتافيزيقا، وأن نطرح عليها أسئلة تظهر أمامها من تلقاء نفسها عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقضها الجواني إن الميتافيزيقا، كما عبرت عنه في موضع آخر، ليست تخما واضحا ولا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها، ونوجه لها ضربات من هذا الخارج ،ليس هناك من جهة ثانية خارج نهائي أو مطلق، إن

1- عبد الله ابراهيم، التفكيك: الأصول والمقولات، ص 61-62.

2- كلر جوناثان، جاك ديريدا، من كتاب البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت ص207-208.

3- أحمد عبد الحليم عطية، ما بعد الحداثة والتفكيك (مقالات فلسفية)، دار الثقافة العربية، منتدى سور الأزبكية، القاهرة، 2008م، ص155.

المسألة مسألة انتقالات موضعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى و من معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل وهذه العملية هي ما دعوته بالتفكيك"[1] وبهذا فجاك ديريدا يطعن في الميتافيزيقا الغربية المبنية على المنطق واللغة والحضور، والتمركز العقلاني الذي يشكل معيار الحقيقة والبداهة واليقين.[2]

2) – تفكيك مفهوم التاريخ:

يدعو **جاك ديريدا** إلى تاريخانية جديدة متعددة الأصوات بعيدة عن التاريخ الكلاسيكي القائم على الصوت الواحد المهيمن فهو يدعو إلى تعدد الأصوات بحيث يقول: " أما عن نسيان التاريخ فقد أوضحت مرارا وتكرارا أنني تاريخاني بصورة كاملة و أن ما يهمني دائما هو الإنحدار التاريخي لجميع المفهومات التي نستخدمها، وجميع حركاتنا، وأنه إذا كان هناك شيء لا يمكن نسيانه فهو التاريخ، إلا أن ما شجع على إطلاق هذه التهم أو غذاها، هو كون مفهوم التاريخ بقي مستخدما لدى الكثير من الفلاسفة والمؤرخين ومؤرخي الفلسفة، وسواء أتعلق الأمر بالمثالية أم المادية ولدى هيغل أم لدى ماركس، ضمن نزعة غائية بدت لي هي الأخرى ميتافيزيقية مما جعلني أقف منها موقف المتحفظ، أو المحترس باستمرار، ولكن ليس بإسم لا – تاريخية أو لا – زمنية وإنما بإسم فكر آخر للتاريخ."[3]

4 – تفكيك النصوص والخطابات:

يعتمد **ديريدا** على آلية التفكيك في تقويض النصوص وتشريح الخطابات الأدبية والفلسفية،[4] إذ يرى " أن النقد ليس من الخارج وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية الغير المتجانسة للنص والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه ويفكك نفسه بنفسه... أن يفكك النص نفسه، فهذا لا يعني أنه يتبع حركة مرجعية ذاتية حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، وإنما هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته..."[5]

1- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ص47.

2- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص41.

3-جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ص52.

4- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص45.

5-جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ص47.

وهذا يعني أن ديريدا يمارس الهدم والتفكيك والتقويض من خلال تموقعه داخل الخطاب فالتاريخانية الجديدة تركز على استكشاف الايديولوجيا كما تركز على استكشاف الأنساق التاريخية والثقافية المضمرة، " تدرس التاريخانية الجديدة النص الأدبي في سياقه التاريخي أو النص واستعباده للنص الخارجي وهذا بغية فضح الأوهام الأيديولوجية ونقد المقولات المركزية في الثقافة الغربية.

ومن خلال هذه المرتكزات نفهم أن تفكيك **ديريدا** هو تشريح للنصوص من أجل هدم المقولات الثابتة، وتعرية الأوهام الأيديولوجية، كما أراد ديريدا من التفكيكية تقويض المقولات المركزية للسانيين وإعادة النظر في ثنائياتهم المزدوجة كالصوت والكتابة والدال والمدلول، واللغة و الكلام...

4-التاريخانية الجديدة:

تعد التاريخانية من أهم نظريات الأدب التي ظهرت في فترة ما بعد الحداثة وتهدف إلى فهم العمل أو الأثر الأدبي ضمن سياقه التاريخي، وقد ارتبطت التاريخانية الجديدة بمفهوم التاريخ والتطور التاريخي والثقافي، وقراءة النصوص والخطابات التاريخية في ضوء مقاربة تاريخية جديدة، حيث تهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة ، وانتقاء المؤسسات السياسية المهيمنة وتقويض المقولات المركزية السائدة.[1]

ويعرف جون **برابنغان** في كتابه: "التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية" مفهوم التاريخانية الجديدة بأنها: " نمط تفسير نقدي يعطي الامتيازات لعلاقات السلطة بكونها أهم سياق لجميع النصوص على الاطلاق، و إنها تعامل النصوص الأدبية بوصفها المكان الذي نجد فيه علاقات السلطة تصبح مرئية، وأن السلطة المشار إليها هنا هي، بالطبع التي طرحها **ميشيل فوكو**، والتي تظهر من خلال الخطابات حيث تسمح للشخص بالاعتقاد بأنه حر وقادر على اتخاذ قرارات مستقلة ولا بد من دراسة الفترة التاريخية للنص بالتفصيل لتحديد كيف تعمل علاقات السلطة (أو بمصطلحات **فوكو** تحديد كيف تعمل الممارسات الاستطرادية)، وكيف تؤثر في النص"[2] ويرى **ستيفن جرينبلات** Stephen greenblatt في كتابه" الصدى والأعجوبة

1- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص 192.

2- دفيد كارتر، النظرية الأدبية، ص148.

إلى أن " التاريخانية الجديدة، كما أفهمها، لا تفترض العمليات التاريخية على أنها غير قابلة فالتاريخانية الجديدة تركز على استكشاف الأيديولوجيا كما تركز على استكشاف الأنساق التاريخية والثقافية المضمرة، " تدرس التاريخانية الجديدة النص الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي، لاستكشاف الأيديولوجيا، ورصد لقوى الاجتماعية التي تشكل النص، لأن الدلالات داخل النص أو الخطاب الأدبي تتغير حسب المتغيرات التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية "[1] فالتاريخانية الجديدة تعمل على تفكيك هذه الدلالات المتناقضة عن طريق آليات التقويض والتشتيت، وقد بين غرينبلات أنها " ميدان أو ممارسات قرائية تتقصى سلسلة من المظاهر التي تظهر عندما يبحث الناقد في تخطيط الطرق التي تمثل فيها النصوص عبر أسلوب ديالكتيكي أنماط السلوك للمجتمع ، وتديمها وتشكلها، أو تغير الشفرات المهيمنة لتلك الثقافة "[2] وعليه فإن غرينبلات يشير " إلى أن التحليل الثقافي في ضوء علاقته بالسياقات الاجتماعية يفهم ضمنا على شكل خارطة مرسومة داخل المدار أو الفلك الجمالي الذي يمكننا بدوره من رصد بعض الدلالات التصويرية لهذه الخارطة."[3]

وفي الأخير نستنتج أن نظريات ما بعد الحداثة تقوم على تقويض وتشتيت المقولات المركزية عن طريق النقد، كما تعمل على فضح الهيمنة والاستعمار والإقصاء.

1- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص194.

2- سهيل نجم، في الحداثة وما بعد الحداثة، دراسات وتعريفات، دار أدمنة، عمان، 2009م، ص134.

3- يوسف عليمان، جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2004م، ص27.

I- رواية الحلزون العنيد:

" الحلزون العنيد " لـ رشيد بوجدرة

الترجمة العربية: هشام القروي

الطبعة الثانية: صدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر عام 1981م

الرواية من 96 صفحة، رواية تحكي ستة أيام من يوميات مدير مصلحة إبادة الجرذان التي تشكل خطرا على العاصمة وتتزايد أعدادها بشكل مخيف وهذا المدير هو شخص مهزوز النفسية يعاني من عديد العقد.

الشخصيات:

" البطل " (مدير مصلحة إبادة الجرذان) رجل في الخمسين من عمره منضبط في عمله إلى حد الهوس، وملحد إذ يقول في الرواية: " الجمعة يوم ذلق، لا ينقطع المؤذن فيه عن الآذان، أنا من الإخلاص للدولة بحيث لا يسعني الايمان بالله." [1] غريب الأطوار تتماهى شخصيته بشخصية أمه في كل شيء، إلا في نحافة جسمه الذي ورثها عن والده يظهر في الرواية التأثير الكبير لأمه في شخصيته رغم أميتها فهو يحفظ ويردد أمثالها الشعبية التي كانت كل ثقافتها إذ يقول في الرواية: " أمثالها معين أستقي من ثرائه الذي لا ينصب..." " كانت أمي تقول: الخلطة بلطة والجرب يعدي " [2]

هذه الأمثال الشعبية التي اتكأ عليها الكاتب في تكوين شخصية بطل الرواية، شخصية انطوائية، يعيش وحيدا دون علاقات حميمية، منكمش متخنث كحلزون نزق كقوله في الرواية " فأنا لا صديق لي، إنني وحدي، لا أحمل سوى عبأ الوحدة التي اخترت "[3]

أنا أعيش وحدي. طرافة في مدينة ضائعة بين التصاعد السكاني وسوء الضن مواطني ليسوا عقلاء. من الواجب أن تسيرهم شعارات كارثية، لحسن الحظ أنهم يتناسلون

1-رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد، ترجمة هشام القروي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م ص21.

2- المصدر نفسه، ص19.

3-المصدر نفسه، ص32.

بسرعة أقل من الجرذان والحلازن و الخنازير ..."[1] فهو لا يحب التناسل كما أنه أعزب " هل كنت أنا لأتناسل مثل الجميع، قطعا لا، أحبت أختي أن تزوجني من صديقة. تلك التي لها ذراع أقصر من الأخرى، رفضت. ومنذ عشرين سنة وهي تحاول أن تقنعني! أتركها تتحدث..."[2]

" **الأم** " تظهر دوما في الرواية ... امرأة صارمة، ذات ملامح غير محببة، عاشت في فقر وتزوجت من رجل مريض مما جعلها تزيد في قوتها وصلابتها، أصرت على إنجاب طفلين فقط، ولد وبنت، ثم بعد ذلك استبعدت زوجها وأدارت هي الحياة، حيث كانت تعمل في بيوت الأثرياء وتربي طفليها.

" **الأب**" يظهر بدرجة أقل في حديث البطل المتواصل عن نفسه رجل أصيب بالسل منذ أن كان في العشرين من عمره، كان متعلما على خلاف زوجته، وكان يحدث ابنه عن أشياء كثيرة مثل الشعوب ومعتقداتها، كان وسيما وقد أورث ابنه تلك الملامح وهشاشة الرئة إذ يقول البطل في الرواية: " حقا إن رئتي هشتان مثل ابي ، كانت أمي تقول: ابن الفار يطلع حفار والحق معها، ألم يجد شيئا آخر يورثني إياه..."[3]

لا توجد شخصيات أخرى تتناولها الرواية بعمق، سوى بعض الموظفين الذين يعملون مع البطل.

الراوي بطل انطوائي يعاني من الوحدة ويتلذذ بها، منضبط جدا في مواعيده لدرجة أنه يحسب الوقت بالدقائق، يعرف موعد الحافلة التي يركبها دوما والسائق الذي يقودها ومواصفاتها وطباعه. وحين تجبره الظروف على التأخر بضع دقائق يركب الحافلة التالية التي يقودها سائق مختلف عن الأول، ثرثار وشكاء يتحدث دوما عن الغلاء والمشاكل المجتمعية الأخرى مما يؤثر على البطل بالسلب ويجعله يتأخر بضع دقائق عن موعد عمله، البطل في الرواية ليس له اسم وهذا يدل على اغترابه وتشيئه، يستمتع بحس السلطة الذي يعطيه له منصبه على بعض الموظفين لكنه مع ذلك مسكونا بها حس مكافحة الجرذان يضع أمام مكتبه رزنامة وسط كتابين

1-الرواية ، ص71.

2-الرواية، ص84.

3-الرواية، ص84.

كبيرين قاموس وكتاب علمي حتى يتحاشى أن يتطلع إليه الناس في وجهه ويتحاشى تواصلا إنسانيا معهم، يركز في كتابة تقارير علمية عن الجرذان وعمل دراسات مستمرة عنهم حتى يتفوق في عمله ويؤديه على أحسن وجه ليرضي أمه التي ماتت بعد أن عاشت عمرا طويلا من الصرامة والصلابة. يحتفظ بنسخة من أوراقه وتقاريره لدى أخته التي تسكن خارج المدينة إذ يقول في الرواية: " سبق وحاولوا إحراق أرشيفي، لكنني أملك نسخة ثانية منه مخبأة عند أختي في الريف..."[1] فقد تعرضت تلك الأوراق للحرق مرة لأنه صارح المسؤولين بزيادة عدد الجرذان في المدينة " ... لقد تلقيت توبيخا لمجرد اقتراحي القيام بحملة وطنية تحت هذا الشعار: خمسة ملايين جرذ في العاصمة !..."[2] ، لكنه لم يتوقف عن تقاريره وأبحاثه وعن هدفه الأصيل في مكافحة الجرذان، رغم اعتقاده الذي جاء متأخرا أن للجرذان فوائد، حتى أنه فكر في تأليف كتاب عن فوائد الجرذان لكنه متردد بشأن إنجازه، وقد أخذ يعدد محاسن الجرذان التي تنبئ الناس بحدوث الزلازل إذ يقول " سوف أؤلف يوما كتابا عن محاسن الجرذ سبق أن تحدثت عن هذا الموضوع في موضع ما. الناس لا تعرف ما تريد. تفهمني البلدان التي تستوطنها المجاعة، إن لهذا الحيوان دورا ايجابيا في الحالة تلك، وكذلك عند وقوع الزلازل... "[3]

فهو رغم السنوات الطوال التي قضاها في إبادة الجرذان أصبح متعاطفا معها ومتردد بشأن قتلها بالسم الذي يوصي على استيراده من الخارج.

انتقاد الدولة ومؤسساتها:

ينتقد البطل من خلال الرموز الموجودة في الرواية الدولة ومؤسساتها، تلك الدولة التي توفر ميزانية كبيرة للمساجد والمآذن الخاصة بها رغم أن تلك المآذن ستصبح بلا جدوى أجهزة راديو تبث الآذان في حين أنها تقلل ميزانية مكافحة الجرذان التي تتناسل وتهدد مأسورة الغاز التي قد تقرضها. في أية لحظة " ... بعض ألسنة السوء تقول إن صوت المؤذن قد عوضوه بأسطوانة مستوردة من مصر، فلم يبق عليه سوى وصل الالكتروفون بالكهرباء ومع ذلك فهو تبذير...

1-الرواية، ص8.

2-الرواية، ص7.

3-الرواية، ص32.

لكن الأجدى أن تبنى الجوامع دون صوامع كما تكبر ميزانية مركز إبادة الجرذان ... "[1] وبالتالي أصبح البطل في حيرة، حيث أن تحقيق هدفه في إبادة الجرذان تقابلها عوائق قلة الميزانية، ويعلن البطل أنه غير مهتم بشأن الدين لأنه مخلص أكثر للدولة في إشارة ساخرة إلى اعتبار الدولة إلها من نوع آخر، فالرواية فيها نقد لاذع في شكل ساخر.

للإدارة والبيروقراطية وبعض السلوكات المجتمعية، ويمكن وصف هذه الرواية بأنها رواية سياسية ساخرة إذ يقول البطل في الرواية: " ... كما لو كنت أنا شغوفا بالسياسة، كلا أبدا ليست للخطب تأثير علي، وحين يصدف أن أقرأ خطابا رنانا طنبا. أدرك أن السياسيين أناس وحيدون مثلي وأجدهم ظرفاء ...انني أشفق عليهم وأرثي لحالهم، ثم انهم فضلا عن ذلك لا يهمونني... " [2]

التناسل جريمة لا تغتفر:

في الرواية ينتقد البطل بشدة التناسل الذي ينشغل به سكان المدينة وبقية الأمور الأخرى التافهة مثل لعب الكرة واحتساء البيرة أو التمتع بأمور أخرى ويعلن أنه ضد التناسل لذا ظل أعزبا طوال حياته لأنه غير قادر " على إخصاب أنثى متهيجة " لأن التناسل في نظره جريمة لا تغتفر، لذا فقد فكر في حل سحري للقضاء على الجرذان وهو معالجة هرموناتها الجنسية حتى تصبح غير قادرة على التناسل، ومن ثم تنقرض بعد وقت نتيجة لوقف التناسل.

تنتهي الرواية بعد مضي ستة ايام ماطرة والحلزون العنيد يقف له ويلاحقه إلى أن سحقه وسلم نفسه " في الخارج مطر ... عرفت على الفور أنه هناك، بهدوء شديد اقتربت منه واجهني، وفي الحين محقته بنعل حذائي الأيسر المحفوظ من كوارث الجرذان ونذور الكهان وإذا بفقاعة ماء تتقزح على سطح الارض الرطبة في الموقع الذي قتلته فيه، توقف عابر سبيل لينظر إلي قلت منذ ستة ايام بالضبط وهو يلاحقني، لا جدوى من انذار الخطر أنا ذاهب لأسلم نفسي " [3]

1-الرواية، ص26.

2- الرواية، ص14.

3-الرواية، ص96.

II- الرمز في رواية الحلزون العنيد:

يعد الرمز، كما ذكرنا سابقا في الفصل النظري، ظاهرة فنية لافتة للنظر في الأدب، كما أنه واحدة من التقنيات التي أسرف الأدباء في استخدامها للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم بطريقة تلميحية غير مباشرة، فقد لجأ معظم الكتاب إلى الرمز لأنه أقدر على الكشف عن الانطباعات المرهفة والعالم الكامن من خلف الواقع والحقيقة، وتعد رواية الحلزون العنيد من الروايات التي تزخر بالرمز فهي رواية رمزية فلسفية نفسية ممتعة تحتاج إلى الكثير من التركيز لفك ألغازها فقد استخدم الكاتب فيها الرمز بلغة بسيطة، ويمكن تحديد أهم الرموز في الرواية: رمز الحيوان (الحلزون والفئران)، رمز الشخوص (الأم والأخت)، رمز الطبيعة (المطر/الماء/ المتاهات) الرمز الرقمي (رقم ستة، الجيب21، الجيوب 20).

1-رمز الحيوان:

أ- رمز الحلزون:

إن أهم رمز داخل الرواية هو رمز الحلزون فهو رمز الخصب والتكاثر والتناسل وفي المقابل فإن البطل في الرواية يكره التناسل والخصب والمطر، والحلزون لا يخرج إلا في الأيام الممطرة فهو رمز استمرارية الحياة الانسانية والبعث السرمدي، وهو شبيه بالقمر حين يدخل قرنيه ويخرجهما، وحين تمطر يخرج من الأرض، ففي الرواية يفاجئ البطل في أول يوم فيتملكه الرعب منه ويتبعه علميا ليعرف عنه معلومات كثيرة، لأنه سريع التكاثر فهو رمز الخصوبة، إذ يقول البطل في الرواية: " إن الحلزون في الميثولوجيا الكونية متصل أوثق اتصال بالقمر وبالتجدد رمز الخصب الذي لا يظهر إلا بعد المطر، متصل بدورة عمل الحقول وهو حين يبدي قرنيه ويخفيهما، مثلما يطلع القمر ويختفي، يذكرنا بالموت والانبعاث وبالخصوبة التي يمنحها الموتى، وبأسطورة العود الأبدي، والجد العائد لإخصاب الأرض، رمز الحلزون مقرون عند الأزتيك بالحمل الفصلي، مثال ذلك أن **تكسير** إلـه القمر المكسيكي يصور داخل قوقعة حلزون وهكذا ، فإن هذا الحيوان والولادة... "، وإن فكرة ملاقاة البطل بالحلزون تجعله يخاف من هاجس التناسل السريع لدى هذا الحيوان الرخوي، خاصة عندما يتحدث عن العلاقة الجنسية لدى هذا الحيوان إذ يقول: " ... كان الأمر شنيعا تصوروا خنثى مكتملة، يغشى عليها وتلتذ لمدة ثلاث أو أربع ساعات يا للقرف ! كانت الألواح لا تثبت لفرط الدبق والشبق الذكوري

والأنثوي في آن معا. إنه يمنح ويأخذ في نفس الوقت كمية من اللذة تفوق الخيال، وهو علاوة عن ذلك رئوي اشمئزاز تام جعلني أؤثر الفراش على المكتب، لم اكن يوما لأفكر... "[1] والأمر الذي يقلق البطل أن الحلازن معصومة من السموم الستة مثل الفئران كما أنها تتكاثر أكثر من الفئران وهذا يجعل البطل يخافها،" ... لكن معديات الأرجل معصومة من جميع السموم إنها معتادة أكل النباتات السامة، هذه الكائنات الغريبة، معد رقيق، لكن مصفحة وهي مولعة بست الحسن والشوكران، عدا عن كونها تجرش الفطور السامة طيلة حياتها دون أن تسوء العاقبة !... "[2] فهذه الرخويات تهيج حين يكون الطقس ممطرا وكلاهما يتمثلان الخصب التكاثر، الحياة، الحنين وكل هذه الأمور تجعل البطل يغرق في دوامة القلق والخوف " هي هاجسي، وهو شيء خطير جدا... تعتريني الرعشة كلما وجدت نفسي متفكرا في هذه الدويبة ... [3]"

ب-رمز الفئران:

تعد من أكثر الرموز ندرة، وهي إشارة تجلب النحس والشر وسوء الطالع، وكان لرمزية الفأر في الصين منزلة عقائدية، وفي التراث الروماني يرمز للظلام والموت إذ يعتقد الرومان أن الفأر هو إلـه الظلمة وهو سيد القبور وملك الحياة تحت الأرض ورمزه واشارته على الأفخاخ و المخاطر، والفئران التي يتحدث عنها الراوي في الرواية ليست سوى تلك الملايين من البشر الزائدة عن حاجة البشرية، بل هي التي تؤرق وتزعج جل مثقف يعيش وسط مجتمع أمي لا يقرأ ولا يكتب، ولعل الكاتب قد حاول إسقاط شخصيته على بطل الرواية فقد يلاحظ وكأنه يتحدث باسمه بين ثنايا الرواية فهو المثقف الكاره لما يحيط به من جهل ومن خلال كتاباته المتمثلة في أدوية الجرذان يحاول أن يتخلص من الزوائد ، فبوجدرة كاتب واقعي يريد تخليص البشرية من الأفراد الجهال الذين مثلهم في الرواية بالفئران، فمن خلال محاربة البطل (الراوي) للفئران يريد أن يوصل رسالة مشفرة للقارئ أنه ينتقد الانفجار السكاني خاصة في تلك المرحلة التي كتبت فيها الرواية، " أما الجرذان، فهي لا تضيع وقتها، إنها خمسة

1- الرواية، ص55.

2-الرواية، ص58.

3-الرواية، ص60.

ملايين، تستهلك وتتناسل، يا للرقم ! سكرتيرتي لا تصدقني تعتقد أنني أخرف، السلطات نفسها لا تود السماع به إطلاقا، خمسة ملايين... بل لقد تلقيت توبيخا لمجرد اقتراحي القيام بحملة وطنية تحت هذا الشعار خمسة ملايين جرذ في العاصمة "[1] كما أنه يمثل بعض البشر بالجرذان والفئران لأنهم يحبون التناسل وهذا ما يسخر منه وينتقده **الراوي** " ... والأفضل ألا نتحدث عن النساء أنهن لا يبقين، إذ يصيبهن يرقان وفي غضون أسابيع قليلة يذهبن للشغل في مكان آخر، أو يتزوجن إنهن يرغبن في الزواج، ولو لمرة واحدة، لم هذه الفكرة الثابتة التناسل ! إنه الشيء الوحيد الذي يشغل بالهن حقا، مثل الجرذان والفئران..." [2] ويقول أيضا " ... كل ما أحرزه من نجاح في تقتيل الجرذان لا جدوى منه، فالسكان يتناسلون بهوس والنزوح يفسد كل شيء، يضيق مجال البشر الحيوي تحتشد البنى وتنسد، تتفاقم المزابل وتتكدس حسب إطراد هندسي ... "[3] وكان للفئران تأثير كبير على نفسية البطل منذ الصغر، فقد تعرض لهجمات مجموعة من الجرذان وهو في سن الثانية، "... وضعوني إذا في عهدة امرأة ريفية ذات يوم صيفي شديد القيظ ، حبستني في حجرة وراحت تساعد زوجها على حصاد القمح، وإذا بعشرة جرذان كبيرة هيجتها الحرارة، تهاجمني ، تمكنت من الفرار قافزا من النافذة، بعد أن قتلت منها عددا لا يستهان به ... "[4] فهذه التجربة التي عاشها البطل في صغره، جعلته مهووسا بقتل الفئران فتفرغ لدراسة علم سمامة الحيوان وهو ما جعله مسؤولا عن مدينة بأكملها.

2- **رمز الشخوص:**

- رمز المرأة: المرأة هي رمز للخصب، كما أنها رمز للعطاء والبذل من أجل الآخرين كما أنها ترمز إلى التعليم والنصح.

وفي الرواية إمرأتان، الأم والأخت:

1-الرواية، ص7.

2-الرواية، ص8.

3-الرواية، ص12.

4-الرواية، ص48.

أ- **الأم:**

متواجدة بصورة مستمرة في الرواية وهذا لشدة تعلق وتأثر البطل بوالدته، فهي تمثل عنصر الاستقرار، كما أنها تمثل ثقافة الأجداد فنجده يسترجع ذكرياته مع أمه و متأثرا كثيرا بالأمثال و الحكم التي كانت تقولها له ويرددها في مواضع كثيرة في الرواية " كانت أمي تقول: الجمل ما يرى حدبته... "[1] " إنني أحب وحدتي كانت أمي تقول: الخلطة بلط والجرب يعدي "[2] فقد ورث عنها حب الوحدة، " كانت أمي تقول: ابن الفار يطلع حفار " [3] وهذا لأنه ورث مرضه من والده، كما يقول أيضا في الرواية " لابسا أو عاريا لا يهم، إذ المهم هو الباطن ، هذا مثل آخر رائع ... "[4] فهو يفتخر بوالدته ويشبه طباعه بها فأمثالها وحكمها، دروس ثقافية واجتماعية تعالج المشكلات الاقتصادية وتعدد وتزايد الولادات، ونجد ذلك في الرواية فوالدته مثله لا تحب التناسل فهذه الأم لا ترضخ لسلطة الأب (الرجل) حيث يقول البطل في الرواية " ... قالت أمي له: إذا كنت تريد أولادا آخرين، فستموت بداء رئتيك لم يلح كثيرا، كانت تعرف كيف تحسم الأمور... " [5] " كانت والدتي حاسمة، لقد صممت: ولد، فبنت، نقطة، انتهى."[6] بما أن المرأة تمثل وترمز إلى الخصوبة، فأم البطل وضعت حدا للتناسل فهي تتحكم في ذلك.

ب-الأخت:

تحدث البطل عن أخته فهي حافظة أسراره ولا تختلف صفاتها عن صفات والدتها التي تمثل الحب والحنان، فالبطل يعتمد على أخته في إخفاء أرشيفه عندها الذي حاول إحراقه مجلس البلدية، إذ يقول في الرواية: " مجلس البلدية لا يصدقني، سبق وحاولوا إحراق أرشيفي

1-الرواية، ص6.

2-الرواية، ص15.

3-الرواية، ص32.

4-الرواية، ص32.

5-الرواية، ص88.

6-الرواية، ص10.

لكنني أملك نسخة ثانية منه مخبأة عند أختي في الريف. "[1] كما أنها تريد تزويجه إلا أنه يتهرب من ذلك في كل مرة لأنها لا تحب أن تراه وحيدا.

3-رمز الطبيعة:

- رمز المطر:

يرمز المطر بصفة عامة إلى الخير والعطاء والمحبة والمستقبل الآخر وقد يتجاوز ذلك إلى ثورة خامدة تحتاج إلى من يحركها، كما أنه يرمز إلى الخصب ولهذا نجد أن البطل يكره المطر، فعندما يهطل المطر تزداد حركة المرور، والأطفال يهيجون كما أن الأمر الذي يزعجه هو خروج الحلازن التي لا تظهر إلا عند نزول المطر وهذا ما يزيد الأمر رعبا وخوفا عند البطل فيقول في الرواية: " ... أنا لا أحب الايام الممطرة، الأطفال فيها يهيجون، وحركة المرور تغدو لا منفذ منها عندئذ، يشرع هو في التظاهر بجدية، أنا لا أحفل به كثيرا، لكن فكرة ملاقاته لدى خروجي من البيت تجعلني عصبيا. "[2] كما أن المطر يرمز إلى الحنين للنساء وهذا ما يكرهه البطل إذ يقول: " المطر ينهمر دائما، الحنين للنساء والمسلولين، كانت أمي تقول وكانت محقة، أنا إذن، أبغض الحنين والمرايا والمطر ... "[3] كما يقول في موضع آخر، " المطر يتساقط طبعا، لكن علي بالمحافظة على نضج حركات الغم، وحذر حركات أيام المطر ! حتى لا يتملكني الحنين... "[4] فالمطر يذكر البطل بالحركة والأطفال والحنين والتناسل فكل هذه الأمور يبغضها البطل، كما تذكره بالحلزون الذي يتتبعه إذ يقول: " ... أنا لم أره هذا الصباح ، رغم انغمار البستان بالماء، وتدفق المجاري بآلاف الأمتار المكعبة، ورغم الطوفان ... "[5] " هلام ، ومطر، إنها تهيج حين يكون الطقس ممطرا، هي هاجسي وهو شيء خطير جدا... "[6] فالبطل يتجنب المرايا والمطر والتناسل بحذر لأن هذا يضاعف عدد البشر وكذلك الفئران والحلازن.

1-الرواية، ص79.

2-الرواية، ص8.

3-الرواية، ص5.

4-الرواية، ص10.

5-الرواية، ص40.

6-الرواية، ص41.

3-**الرمز الرقمي**:

أ- رمز الرقم ستة: هو رقم العطف والسلام يعبر عن الانسجام ويرمز كذلك إلى الزواج والتجدد ورقم 06 يمكنه أن يكون السعي وراء الكمال وإتخاذ تجربة والخطيئة كمعنى خفي، ويعطي للعالم الواقعي معنى القطبية والثنائية ويسعى للتوحيد والجمع والمحبة وربط ما هو أعلى بما هو أسفل، ربط الخيال مع الفكر، كما يمثل العائلة، التضحية، التوازن، ويرمز أيضا إلى الحياة والتجديد وبداية الخلق، فالسماوات والأرض خلقت في ستة أيام لقوله تعالى: " **إن ربكم الله الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيام ثم استوى على العرش يدبر الأمر ما من شفيع إلا من بعد إذنه ذلكم الله ربكم فاعبدوه أفلا تذكرون.** "[1] كما أن عدد الفصول ستة، والرواية تدور أحداثها في ستة ايام ونجد ايضا ستة أنواع من الفئران وستة تجارب للسم إذ يقول البطل في الرواية: " بل وأفضل من ذلك أن أجربه على كل نوع من الجنس، أي أن أعمل ست تجارب على ستة أنواع مختلفة، فهي كالآتي:

1- الجرذ المثائب

2- جرذ أسود

3- الفأر

4- فأر الغابات

5- فأر الحقل

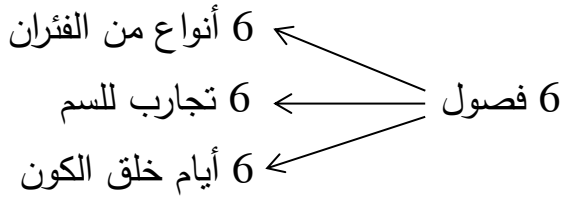
6- الفأر القفاز." [2]

فقد جعل البطل ست تجارب للسم مقابل ستة أنواع من الفئران فكلما تكاثرت أنواع الفئران كلما وضع تجارب السم لقتلها، لذلك نجد أن الكاتب وظف هذا الرمز (رقم6) لأنه ينعكس على شخصية البطل فهذا الرمز يمثل التزايد، التوحيد، التجديد، الحياة، والبطل في الرواية يكره هذه الأمور فهو يبغض كل ما يتعلق بالحياة، فهذا يذكره بالفئران والتزايد السكاني وكذلك الايام الستة التي كان يعمل فيها و التي تذكره ايضا بملاقاته بالحلزون

1-سورة يونس / الآية 03

2-الرواية، ص47.

والذي يمثل هذا ايضا التزايد مثل تزايد عدد الفصول الستة وعدد أيام الاسبوع وهذه من الأمور التي يبغضها البطل في الرواية.



ب-الجيب 21:

هو من أهم الجيوب لدى البطل فهو يمثل الجيب السري الذي يسعى إلى اخفائه لأنه خاص بانفعالاته وأموره الشخصية فهو يعبر ويرمز إلى المكبوتات النفسية للبطل إذ يقول في الرواية " الممارسات المنعزلة تستلزم تسجيلها على وريقة واخفائها في الجيب السري ... "[1] ويقول أيضا: " انني لا استمتع بها سوى في الأيام التي أحسني فيها مهجورا من الجميع، مكروها من الجميع، ومهاجما من ناحية ... "[2] فهذه الانفعالات دليل قاطع على الاضطرابات النفسية المحبطة التي يعانيها البطل يمكن أن تكون بسبب مشاكل العمل المتراكم والمسؤولية التي يحملها البطل فهو شديد الاخلاص في عمله، وهذا الجيب يختلف عن بقية الجيوب الأخرى إذ يقول البطل في الرواية: " وفن إخفاء الجيب الواحد والعشرين، وتغيير موضعه وهو جيب سري جدا خاص بانفعالاتي وبأناي الحقيقية، حسب تقلبات اللحظة وهاجس الحلازن."[3]

ج- الجيوب 20:

يضع البطل في هذه الجيوب كل شيء يلاحظه في عمله ويدون على وريقات فهو لا ينسى شيئا فيضع هذه القصاصات في جيوبه ويعيد ترتيبها كل مرة فهو يقيد كل شيء ويدونه في الحال إذ يقول في الرواية: " ... قيدت ذلك على قصاصة صغيرة من الورق، سوف اشتغل سبع دقائق إضافية اليوم، ينبغي ألا أنسى، عندما دخلت، نظر الموظفون إلى ساعة

1-الرواية ، ص36.

2-الرواية، ص45.

3-الرواية، ص44.

الحائط، بل وابتسمت السكرتيرة، سجلت ذلك أيضا على قصاصة ورق أخرى. "[1] ومعظم هذه القصاصات يكتب فيها عن الفئران والسموم فهمه الوحيد هو كيفية القضاء عليها فهي تشكل خطرا على المدينة إذ يقول في الرواية: " لقد أمضيت بعد الظهر في جرد قائمة بمختلف الأبواب التي أحتاجها لترتيب ملحوظاتي، وأدركت أنها تبلغ الثلاثمئة مع أنني حددت بنفسي السموم فقط تستلزم بضع خمسين جيبا، واحد لملحوظاتي عن السموم البطيئة المخثرة وثان يخص السموم السريعة، وثالث السموم المدخنة ثم جيب لكل مزيج بين سم بطيء وسم سريع وجيب آخر لكل مزيج بين سم سريع وسم مدخن، فآخر لكل مزيج بين سمين سريعين، ثم آخر لكل مزيج بين سمين مدخنين وهكذا دواليك إلى النهاية هذا دون الحديث عن كل جيب خاص بسلوك الموظفين ... " [2] كما تحاكي هذه الجيوب متاهات الفئران والصعوبات التي يعانيها البطل من أجل التخلص من هذه القوارض " لم أتمكن من الذهاب إلى الشغل، حلم غريب، ذو خطوط تلتوي عبر انعراجات مخي الذي أنهكه النسخ والتحليل التركيبي، عدد ضخم من القوارض الصغيرة يجوس المنطقة المحيطة بزوجي حذائي ... ". [3]

أما بالنسبة للمتاهات فهي ترمز إلى الصعوبات التي يتعرض اليها البطل في الرواية للتخلص من الجرذان ويشبه القطرات المائية على الزجاج بالمتاهات التي ترسمها الجرذان " ... إنها ترسم متاهات ملتوية شبيهة بمسار الجرذان كما وصفه أبو عثمان عمرو بن بحر في كتاب الحيوان ذلك ان الجرذ لا يجري ، بل يحرجل ، إذ أنه يجهل الخط المستقيم، فيلتوي ولولا هذا، لما كانت قطرات المطر التي تنزلق مظللة رمدة الزجاج المعشبة لتجتذب اهتمامي ما إن يتعلق الأمر بالجرد حتى أجدني منبهرا ومركزا كامل انتباهي ... " [4] وهذه المتاهات تذكره أن حياة المدينة بأسرها منوطة بعهدته: الميناء، قناة الغاز، المطامير، خزانات الماء " ... الناس لا يتصورون أن مدير مصلحة ابادة الجرذان يمكن أن يحمل مثل هذا العبء. "[5] فهذه المتاهات تصور لنا الرؤية العميقة لدى البطل حول مدى أهمية العمل

1-الرواية، ص48.

2-الرواية، ص6.

3-الرواية، ص49.

4-الرواية، ص51.

5-الرواية، ص10.

الذي يقوم به والمسؤولية التي يحملها على عاتقه مع تدوين أدق التفاصيل والتعابير والأمور التي تبدو عند الآخرين تافهة، " مدير مكتب إبادة جرذان المدينة، هذا ليس بالشيء القليل تحول إلى لون الباذنجان والزوار الأخيرون لهم اصوات مقلوبة ... متاهة اخرى تحت البلور ومع الظلام الساقط وقبل أن أنير ، ينتابني احساس بفقدان حواشي وحدودي، لكن أي جهد يبذل من أجل عبور الفراغ الذي يلف بصدر كلماتي، لم يبق سوى نسخها قبل أن أعود إلى البيت مليئا بإحساس الواجب المنجز على أتم وجه... "[1]

II - تجليات ما بعد الحداثة في رواية الحلزون العنيد:

تصنف رواية الحلزون العنيد ضمن أدب روايات ما بعد الحداثة، التي تعمل على تحرير الإنسان من قهر السلطة، كما أنها تهدف إلى انتقاد المؤسسات الثقافية المالكة للقوة والمعرفة والسلطة، وتظهر ملامح ما بعد الحداثة في رواية الحلزون العنيد كالآتي:

- إعادة الاعتبار للمرأة في مجتمع لا يعير اهتماما لها، نتيجة موروث حضاري قديم (العرف، الدين)، فلم ينصفها فكر وفلسفات مجتمعات ما قبل الحداثة، فبالرغم من المكاسب التي حققتها المرأة اليوم إلا أن هناك الكثير مما يمكن أن يقال حولها، لأنها لاتزال تصارع الكثير من التحديات في مجتمعاتنا الذكورية لذلك فإن البطل في رواية الحلزون العنيد جعل للمرأة مكانة عظيمة إذ يركز على امرأتين أمه وأخته فقد جعل من أمه المعول الأساسي الذي يتكئ عليه في تسيير حياته فهي مرجعية البطل الثقافية والأخلاقية فنجده متأثرا كثيرا بأمه إذ يعدد أمثالها وحكمها في الرواية " أمثالها معين أستقي من ثرائه الذي لا ينصب "[2] وخاصة عندما يتخذ القرارات إذ يقول " كانت أمي فخورة بي تحب أن تغدق علي الاطراء أنت وريث طباعي، لكنها أيام يتعكر مزاجها تؤاخذني على هشاشة رئتي. "ولد الفار يطلع حفار"[3] " يرعبني الحنين، لكن أمي تشوقني، أنا لها مدين بكل شيء بالنظام، بالدقة... "[4]،"انني أحب وحدتي، " كانت أمي تقول : الخلطة بلط والجرب يعدي"[5]

1-الرواية، ص19

2- الرواية، ص89.

3-الرواية، ص48.

4-الرواية، ص09.

5-الرواية، ص30.

ذكر الراوي الكثير من الأمثال والحكم التي ورثها عن أمه ، فجعلته يقلدها ويقتدي بها وبموروثها الثقافي، كما نجد في الرواية سلطة الأم على الأب فالكاتب قد تعمد هذا ليرفع من شأن المرأة ، فالأم في الرواية تكسر تسلط الأب فهو يدعو الى كسر السلطة الذكورية التي تعاني منها المجتمعات العربية فقد اتخذت قرارا حاسما في أنها لا تريد مزيدا من الأطفال إذ يقول البطل في الرواية: " ... أمي لم تضعف أبدا حتى لحظة موتها، كانت تود أن تراني أسمم القوارض الستة بالعنصل الأحمر، وقد كان بوسع أبي أن يسعل ما طاب له السعال فهي قد أقصته عن الفراش الزوجي منذ مولد أختي ... كانت والدتي حاسمة، لقد صممت: ولد فبنت، نقطة، انتهى. كانت تقول: الزهد حسن الصالحين ودواء الرئتين لم يكن زوجها يعلم ان كان ما تدعو اليه حقا أمرا باطلا لكنها أخافته كثيرا، فأركن إلى الهدوء... " [1] فهي تمثل المرأة الصارمة والحاسمة في اتخاذ قراراتها، فقد صورها لنا الراوي على أنها قوية الشخصية لا تفكر بعواطفها بل بعقلها لذلك كانت لا تحب الحنين والتناسل وهذا ما ورثه ابنها عنها" لم تكن تحب الحنين، وهي حين طلبت أن أصورها يوم موتها، فذلك لكي تبقى لي ذكرى عن صرامتها، وصلابتها كانت تعرفني من طينتها"،[2] وفي المقابل نجد شخصية الأب هشة فقد ورث عن أبيه هشاشة الرئتين، إلا أن البطل يفضل أمه على والده، " ... غير أن هشاشة رئتي كانت تجعلها تخشى أن تثقل كفة الميراث الأبوي، لم تكن ترغب في أن أرث علاوة عن ذلك ضعف شخصيته ... "[3] في الرواية البطل يعتز بأمه كثيرا إذ يفتخر بها، ويتحدث عنها من بداية الرواية إلى نهايتها، " إني مدين لها بكل شيء، وخاصة بنزوعي المهني..."[4] فهي المحفز الوحيد في حياته ، فقد استمد منها الشجاعة وحب العمل " ... سأعمل بجدية من أجل ذلك ، أعرف نفسي ، لدي صبر الصبار، هكذا كانت أمي تمتدحني كانت واثقة مني أبدا لن أخيب أملها، سوف أترك للأجيال الصاعدة نموذجا للعمل العلمي المتقن الانجاز... " [5]

1- الرواية، ص73.

2-الرواية، ص57.

3-الرواية، ص57.

4-الرواية، ص58.

5-الرواية، ص81.

كما تحدث البطل في الرواية عن امرأة أخرى وهي أخته و التي تعد المخزن لأسراره بعد أمه فهو يثق بها ويحترمها لأنها تحترم مبادئه بالرغم من الحاده، " ... لكنها تحترم مبادئي تزعم أن هشاشة رئتي هي سبب الحادي لا أريد معاكستها فهي تشبه أمي، نفس العينين، نفس الشعر، نفس البشرة"[1] كما أنها تسعى إلى تزويجه لكي يكون اسرة ولايبقى وحيدا كما لا تحب أن يقوم بأعمال المنزل بنفسه، فهي تذكره بأمه، ومن هنا نستنتج أن الكاتب رشيد بوجدرة أراد أن يبرز للقارئ مدى أهمية المرأة ودورها في المجتمع، ففي رواية الحلزون العنيد صورها الكاتب على أنها امرأة مقاومة، وصامدة فهي المحرك الأساسي للعائلة، كما أنها نصف المجتمع.

كما أن البطل في الرواية يفضل التجديد مع الابقاء على الأصالة فهو مجدد ومحافظ على الموروث الثقافي الذي ورثه عن والدته.

ومن مظاهر ما بعد الحداثة أيضا نجد الكاتب رشيد بوجدرة ثار على الطابوهات الثلاثة (الدين، الجنس، السياسة) فقد أقام ثورة على أمور لا يجب الخوض فيها وتتمثل في:

1-**الدين :**

فقد تحدث الراوي عن إلحاده في أكثر من موضع في الرواية " أنا من الاخلاص للدولة بحيث لا يسعني الايمان بالله." [2] وقد اعترف بوجدرة نفسه في أكثر من مناسبة بأنه ملحد كما أن البطل في الرواية يسخر من طريقة بناء المساجد إذ يقول في الرواية: " وبينما تصرف الملايين في بناء مساجد ذات مآذن لا جدوى منها، لا يجد مركز ابادة الجرذان اهتماما من أحد " [3] فالبطل ينتقد المسؤولين لاهتمامهم ببناء المساجد واهمال الأمور التي تتعلق بنظافة المدينة " لكن الأجدى أن تبنى الجوامع دون صوامع كما تكبر ميزانية مركز ابادة الجرذان"[4] ومن هنا يمكن الاشارة الى المسجد الأعظم بالعاصمة الذي بني بأموال طائلة وفي المقابل المستشفيات بحاجة إلى أجهزة والمسؤولين يداوون خارج الوطن .

1- الرواية، ص31.

2- الرواية، ص21.

3- الرواية، ص72.

4-الرواية، ص58.

كما نلاحظ أيضا أن البطل في الرواية يسخر من رجال الدين ويشفق عليهم من سذاجتهم، اعتقادا منه أنهم لا يفقهون ما يقولون إذ يقول في الرواية: " لكن المؤذن الجاهل لا يعرف هذا وإلا لأمر بإحراق جميع آثار أبي الروحي... "[1] و من هنا نستنتج أن الكاتب رشيد بوجدرة تخطى الحدود الحمراء، من خلال اعترافاته الجريئة بديانته وكذلك انتقاده اللاذع لرجال الدين وسخريته منهم، وليس فقط بوجدرة، فمعظم الروائيين صاروا يعتبرون بكل طلاقة عن الدين وينتقدون الأئمة وهذه من الأمور الخطيرة التي لم نجدها إلا في روايات ما بعد الحداثة وتتمثل في تقديس المدنس وتدنيس المقدس.

2- **الجنس:**

يعتبر بوجدرة من الروائيين الأقرب إلى تيار الرواية الجديدة، وصاحب جرأة في تناول المستور والاعتراف بتفاصيل الحياة الجنسية لأبطاله، فهو لا يهتم في أعماله بمفهوم الخطيئة والدنس ورغم تعرض بوجدرة لسيل من الانتقادات من قبل أنصار التيار الاسلامي، وذلك منذ سبعينيات القرن العشرين، إلا أنه ظل متمسكا بتيمة الجنس كموضوع محوري، وقد يكون الجنس في رواية الحلزون العنيد طريقة لتدمير ثقافة الصمت ، وكشف للحقيقة الانسانية في عريها الفاضح فليست الحقيقة دائما هي الروح والنفس النقية، بل هي أيضا الجسد الذي تبنى عليه كل الأشكال الاجتماعية من السلوك لأجل فضح زيف المجتمع ونفاق الأخلاق التي قد تكون مجرد ستائر لإخفاء البشاعات المضمرة، وهذا ما نلمسه في الرواية فقد وصف بوجدرة حال المجتمع بدقة، مجتمع مكبوت جنسيا، منحط أخلاقيا مضطرب نفسيا، وبالرغم من أنه يصور لنا الواقع إلا أن حكاية الجنس في مجتمع متحفظ تجعل القارئ غير قادر على قبول الطريقة التي يكتب بها من التفاصيل والوصف الدقيق فهي بلا شك تشعر القارئ بالتقزز، لما فيها من التصوير والوصف فيبدو وكأنه مشهد واضح، ففي الرواية لا يغفل أي نقطة فيكتب كل ما يشعر به ويعيشه، إذ يقول في الرواية: " سيكون المساء مماثلا، ومع الاحتلام وهملان المني، يلحق الممارسات المنعزلة، النادرة، خجل لا يطاق . " [2] وهناك عبارات جنسية أخرى

1- الرواية، ص75.

2- الرواية، ص44.

فاحشة تزخر بها الرواية يستحي الانسان أن يتلفظ بها حتى مع نفسه فكيف وأن تنشر ليقرأها العالم بأسره.

3- **السياسة:** الرواية فيها نقد لاذع في شكل ساخر للإدارة والبيروقراطية، فالبطل في الرواية ضد السلطة لأنه أراد أن تتغير المدينة نحو الأحسن فهو يدعو إلى التخلص من البيروقراطية «... ولعل من الواجب أن يعتز بي رؤسائي، فأنا أهتم حتى لسائقي الحافلات يقظ أنا، وغيور على حقوق الدولة ومبادراتها، ولو كان جميع الموظفين مثلي، لكانت المدينة في هذه الساعة تبرق عوض التخبط في أوحالها، وقذاراتها وبالوعاتها، لقد كتبت في تقريري أن تورمها الدسم وفوضى سكانها هما اللذان سيقضيان عليها... " [1] فهو ينتقد أيضا السلوكات المجتمعية كما نجد في الرواية البطل يسخر من السلطة والسياسيين إذ يقول: " ... في الواقع الشيء الوحيد الذي أحسد عليه رؤساء الدول، ذلك الاحساس بالسيطرة، أما فيما تبقى فإني أشفق عليهم إنهم وحيدون، مثلي، مع فارق وهو أني لا ألقي خطبا رنانة طنانة كما يحبني الناس، ولاأستحم وسط الجماهير، فهي تغمني، والحماس يصدمني، وتضايقني رائحة العرق ... " [2] فهذه الرواية تعبر عن الواقع الذي مازالت تعاني منه الجزائر، وحتى بعض الدول العربية، وهذا يخرب جميع مشاريع التحديث والتنمية البشرية والوقوع في المخاطر الكبرى، لذلك يسعى الكاتب رشيد بوجدرة في هذه الرواية إلى بتر الطبقة السياسية التي لا تعرف كيف توازن ما بين المداخيل والواجبات والحقوق.

- الوصاية السياسية:

فنجد في الرواية أن نظرة السلطة للشعب نظرة دونية بحيث يراه ناقصا، غير واع، قاصرا فلا تهتم بآراء الشعب والمصلحة العامة فتراه ضعيفا وتمنع عنه حرياته " لقد تلقيت توبيخا لمجرد اقتراحي القيام بحملة وطنية تحت هذا الشعار خمسة ملايين جرذ في العاصمة ... " [3] ونجد كذلك البطل جل وقته يمضيه بين الكتب وبيروقراطية الادارة التي أنهكته، فالجميع فيها غبي ولايقوم بعمله كما يجب الحال.

1- الرواية، ص44.

2-الرواية، ص94

3- الرواية، ص7.

– ومن هنا يمكن أن نخلص إلى نتائج ممارسات سياسة الجزائري في بعيد الاستقلال:
– البيروقراطية.
– الوصاية السياسية.
– الدكتاتورية.
– الانفجار السكاني.

ومن ملامح ما بعد الحداثة أيضا نجد أن بنية الرواية جارت صدفة الحلزون وكذلك المتهات إذ جاءت جديدة (نقصد أنها تستجيب لتقنيات الرواية الجديدة في تداخل الأزمنة والأمكنة) فكتابة الرواية تحاكي هيكل الحلزون وكذلك المتاهات.

الرواية = الحلزون = المتاهات

فقد اتخذ الكاتب في روايته طرقا وأساليب جديدة في الكتابة الروائية تقوم على خلخلة المبنى العام للرواية، حيث اعتمد على تمزيق مبدأ الترابط والتتابع فنجده ينتقل من حدث إلى آخر ومن موضوع إلى آخر، كما نلاحظ فيها تقلبات الزمان والمكان فمرة في الماضي ومرة في الحاضر وحتى فكر الشخصية مضطربة تتسم بالفوضى والغموض، إضافة إلى الجمل التي تحملها الوريقات المخفية في الجيوب تدل على تشظي وغموض في التعبير في المجتمع الجزائري (العالم الثالث).

كما اعتمد الكاتب في الرواية على عنصر جديد إذ يعتبر من الاساليب الجديدة التي تهدف إلى تشويق المتلقي وتمتيعه أدبيا وفنيا.

وفي ختام هذه الدراسة المتواضعة لدلالة الرمز وتجليات ما بعد الحداثة في رواية الحلزون العنيد لرشيد بوجدرة تسنى لنا استخلاص النتائج التالية:

– جعلنا رشيد بوجدرة ندرك أن الرواية بمفهومها العام أكثر الفنون النثرية ارتباطا بالواقع، لما جاء فيها من أحداث واقعية صورت لنا حياة الإنسان في المجتمع.

– اعتمد الكاتب على جمالية الرمز في الرواية فتمثلت في العنوان، المرأة، الحلزون، المطر وغيره من الرموز

أثبت لنا بوجدرة أهمية المرأة ودورها العظيم في بناء المجتمع، داعيا إلى وجوب تحطيم القيود التي تقيد حريتها وتحطم عزتها وكرامتها ففي الرواية دعوة إلى كسر السلطة الذكورية.

– تمكن، برواية الحلزون العنيد أن يخرج بها إلى مرحلة ما بعد الحداثة وكسر قيود الرواية الكلاسيكية من خلال التجديد على مستوى الشكل والمضمون فقد اعتمد على خلخلة مبدأ الترابط والتتابع من خلال تقلبات الزمان والمكان فمرة في الماضي ومرة في الحاضر.

– اعتمد الروائي على استحضار التراث من خلال الأمثال والحكم التي رددها على طول الرواية فهو يفضل التجديد مع البقاء على الأصالة.

– تعتبر رواية الحلزون العنيد من الروايات الحداثية التي عبرت عن هموم الوطن، وآلام فئة أوطبقة من المجتمع.

– على الرغم من أن الكاتب رشيد بوجدرة يتحدث بمنطق، إلا أنه أفرط في الكتابة عن الجنس في الرواية، ولكن ليست الطريقة التي يكتب بها عن الجنس وإنما لما فيها من التفاصيل والوصف الدقيق ما تجعل القارئ يتقزز ويرمي الرواية من يده في الحين، فكيف إذا قرأها أخي أو حتى تناولها ابي من يدي.

– وفي الأخير فإن هذه النتائج التي توصلنا إليها ليست نتائج ثابتة، لأن قراءة الرواية وفهمها تختلف من قارئ إلى آخر.

أولا : القرآن الكريم:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، دار الفجر الإسلامي، دمشق، ط1 1435هـ/204م.

ثانيا: المعاجم:

1-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.
2- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1 .
3-شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ط4
4- شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، مصر، 1994.
5- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة الرمز، القاهرة، ط2، 1952م.
6- قاموس فرنسي عربي، لاروس، معهد الدراسات العليا، باريس، 1983م.
7- معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 2004م.
8-معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009م.

ثالثا: المصادر:

1- رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد، ترجمة هشام القروي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1981م

رابعا: المراجع:

1-أحمد عبد الحليم عطية، ما بعد الحداثة والتفكيك (مقالات فلسفية)، دار الثقافة العربية منتدى سور الأزبكية، القاهرة، 2008م.
2-أحمد فريحات، أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع لبنان، ط1 1984م.
3-أحمد مجدي حجازي، النظرية الاجتماعية في مرحلة ما بعد الحداثة، قضايا فكرية، دار الطليعة أكتوبر 1999م.

4-أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سورية، دار الفكر المعاصر لبنان، بيروت ط1، 1996م.

5-إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ط1 2000م.

6-إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق 2000م.

7-أدونيس، علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1.

8-ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة والمجتمع، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت،ط1، 2010م.

9-آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل والنشر والتوزيع (د ط) (د ت).

10-أنيتا لومبا، الكولونيالية وما بعدها، ترجمة باسل المسالة، دار التكوين، دمشق – سوريا ط1 2013م.

11-إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة ثائر أديب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ط1 1997م.

12-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت 1997م.

13-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، عويدات، بيروت، لبنان ط1 1971م.

14-حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي، الشركة الجديدة، دار الثقافة المغرب، د ط 1985م.

15-لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدرالدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1999م.

16-ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدرالدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع دمشق سوريا ط1، 1999م.

17-السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1 2009م.

18-محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1 1989م.

19-بسمة جديلي، دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز اقطابها، مجلة اشكالات، جامعة العربي التبسي، الجزائر، العدد التاسع، ماي 2016م.

20-بن جمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة دار سحر للنشر ط1 1988م.

21-بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 1،2005م.

22-بن هدي زين العابدين، ترجمة الرموز الدينية، جامعة أحمد بن بلة، وهران، الجزائر 2015م.

23-تشارلز شادويك، الرمزية، ترجمة: نسيم يوسف ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1992م.

24-توريل موي، النسوية والأنثى، ترجمة كونيليا الخالد، الآداب الأجنبية، إتحاد الكتاب العرب دمشق ع.76 السنة التاسعة عشر، خريف 1993م.

25-جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ط1 سنة 1988م.

26-جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، تقرير عن حالة المعرفة، ترجمة أحمد حسان، القاهرة دار شرقيات، 1994م.

27-جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، مرجعية الأدب الحداثي، دار الفكر، دمشق ط1 2005م.

28- جميل حمداوي، نظريات النقد الادبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة الناظور المغرب 01 نوفمبر 2011م.

29-حرب علي، الممنوع والممتنع نقد المفكرة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء بيروت 2000م.

30-حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
31-دفيد هارفي، حداثة ما بعد الحداثة، بحث في اصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005م.
32-ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1 سنة 2010م.
33-رشيد وديجي، إدوارد سعيد ونظرية الخطاب ما بعد الاستعمار، الكلية المتعددة التخصصات بالراشيدية بوابة قصر السوق، بوم 2011/06/22م.
34-رياض القرشي، النسوية، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضر موت للدراسات والنشر، المكلا، ط1، 2008م.
35-ريان قوت، النسوية والمواطنة، ترجمة ايمن بكر وسمر الشيشكلي، مراجعة وتقديم: فريدة النقاش المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.
36-سامي محمد نصار، قضايا تربوية في عصر العولمة وما بعد الحداثة، الدار المصرية اللبنانية القاهرة 2005م.
37-ستيفان أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر ط2 1969م.
38-سعيد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط2، سنة 2000م.
39-سليمان عارف عائدة، مدارس الفن القديم، دار الصياد، بيروت، 1972م.
40-سناء شعلان، قضايا ورؤى، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ع: 153، ماي 2010م.
41-سهيل نجم، في الحداثة وما بعد الحداثة، دراسات وتعريفات، دار أدمنة، عمان، 2009م.
42-سيد أحمد قوجيلي، الدراسات الأمنية النقدية: مقاربات جديدة لإعادة تعريف الأمن، المركز العلمي للدراسات السياسية، عمان، 2014م.
43-السيد حافظ الأسود، الأنثروبولوجيا الرمزية، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2002م.
44-شلناغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن ط1

45-شنفوقة علال، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية في السلطة السياسية، د ط 1999م.

46-شيرين ابو النجا، نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الخاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2002م.

47-صالح سليمان عبد العظيم، دراسة (النظرية النسوية ودراسة التفاوت الاجتماعي)، جامعة عين الشمس مصر.

48-صبحي حديدي، الخطاب ما بعد الكولونيالي، في الأدب والنظرية النقدية، الكرمل، العدد 47 1993م.

49-الطاهر وطار، اللاز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د ط، الجزائر، 2013م.

50-طوني بينيت وآخران، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010م.

51-عبد الرحمان العقود، الإبهام في الشعر الحديث، عالم المعرفة، العدد 279، الكويت 2002م.

52-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والاسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982م.53

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

54-عبد الله ابراهيم، التفكيك، الاصول والمقولات، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب ط1 1990م.

55-عبد الله أبو هيف، الابداع السردي الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د ط 2007م.

56-عبد الله عادل، التفكيكية سلطة العقل وإرادة الاختلاف، دار الحصاد، ودار الكلمة، ط1 دمشق 2000م.

57-عبد الهادي عبد الرحمان، لعبة الترميز، دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، مؤسسة الانتشار الغربي بيروت، ط1، 2008م.

58-عدنان علي الشرلم، الأدب في الرواية العربية المعاصرة، تقديم الأستاذ الدكتور خليل الشيخ ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2008م.

59-عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1972م.

60-عمار عموش، دراسات في النقد والأدب دار الأمل، د ط، 1998م.
61-عمر الدسوقي، المسرحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1989م.
62-عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم عربي إنجليزي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط3، القاهرة، 2003م.
63-عياض ابن عاشور، الضمير والتشريع، العقلية المدنية والحقوق، المركز الثقافي العربي الدار الحديثة البيضاء، 1998م.
64-عياض ابن عاشور، العقلية المدنية العربية تجاه الحداثة، لوموند ديبلوماتيك، الطبعة العربية، 1989م.
65-فايز الصباغ، علم الاجتماع، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، عمان، الأردن، 2005م.
66-فتحي التريكي، الحداثة ومابعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، 2003م.
67-قيس الدوري، التفاعل الرمزي، عالم الفكر، العدد 4، الكويت، 1985م.
68-كلر جوناثان، التفكيك ضمن كتاب البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية، مجموعة من الباحثين ترجمة حسام نايل، دار أزمنة، ط1، عمان، 2007م.
69-كلر جوناثان، جاك ديريدا، من كتاب البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة الكويت.
70-كيت مليت، النسوية و الجنسانية، ترجمة عايدة سيف الدولة، مؤسسة المرأة والذاكرة، د ط 2016م.
71-محمد الشيخ وياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة، ط1 بيروت لبنان 1996م.
72-محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2008م.
73-محمد حديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2008م.
74-محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الحداثة، دفاتر فلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1996م.
75-محمد سبيلا، دفاعا عن العقل والحداثة، منشورات الزمن، رقم 39، 2005م.
76-محمد سبيلا، ما بعد الحداثة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م.

77-محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983م.
78-محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1 1983م.
79-محمد كلاب، الرمز ودلالته في الشعر الفلسطيني، جامعة الفتاح، ليبيا، 2002م.
80-محمد محفوظ، الإسلام، الغرب، وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1 1998م.
81-محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الجزائر، د ط 1983م.
82-محمد ينيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي ط2 1998م.
83-مخلوف عامر الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن وبداية قرن، دراسة المكتبة الوطنية الجزائرية، مطبعة هومة، (د ط) ،2011م.
84-مخلوف عامر، أثر الارهاب في الرواية ، مجلة عالم الفكر، المجلد22، العدد الأول سبتمبر 1999م.
85-نضال صالح، النزع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الكتاب العرب د ب، ط1 2000م.
86-نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1882م.
87-هند محمود وشيماء طنطاوي، نظرة للدراسات النسوية، الإصدار الأول، مارس 2016م.
88-هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، عويدات للنشر والطباعة ، لبنان، ط1 1981م.
89-يوسف عليمان، جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1، 2004م.
90-يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت مج:34، ع2، أكتوبر-ديسمبر، 2005م.
91-يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الأدب، بيروت، ط1، 1998م.

خامسا: المجلات و الدوريات:

1-أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، جوان2014، العدد 20.

2-دوغلاس روبنسون، الترجمة والإمبراطورية، الدراسات ما بعد الكولونيالية، مجلة نزوى، العدد 45 جانفي 2006م.

3-صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأهيل، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، (د.ط)، (لا ت).

4- نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، مجلة فصول، المجلد 13، العدد1 دمشق، سوريا 1998م.

سادسا: الرسائل الجامعية:

1-بن سعدة هشام، بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، الجزائر، 2013-2014.

سابعا: المواقع الالكترونية:

1-بيير مارك و بيازي، نظرية التناص، ترجمة المختار حسيني، ديوان العرب، 2013م. http://www.algabrialed.net/128_09hasani:

2-شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 04 ماي2013، (لا س)، www.diwanlarab. Com/spi. PHP ? article37074

3-واصل عثمان، اللغة العربية، الجزائر، دار المنظومة، العدد 26، 2011/2010 ص41.

- http://search.mandumal.com/record/795135:

الفهـــرس

العنـــــــــــــــوان و الصفحة

مقدمة:.....أ – ب

مدخل:

1-تمهيد.....04

2-النشأة والتطور.....06

I-الفصل الأول: الرمز وأسئلة ما بعد الحداثة

– أولا: الرمز والرمزية

– مفهوم الرمز:

أ-لغة 13

ب- إصطلاحا.....13

2- خصائص الرمز..... 15

3- حضور الرمز في الرواية العربية:.....16

4- مفهوم الرمزية:

أ- لغة.....17

ب- إصطلاحا..... 17

ج- نشأة الرمزية..... 18

5- الرمز والرمزية:.....19

ثانيا: الحداثة وما بعد الحداثة:

1- مفهوم الحداثة

أ- لغة.....20

ب- اصطلاحا 22

2- أسس الحداثة وخصائصها.....25

3- مفهوم ما بعد الحداثة.....26

4- مرتكزات ما بعد الحداثة.....29

5- أهم نظريات ما بعد الحداثة.....31

أ- ما بعد الكولونيالية.....31

ب- النظرية النسوية..... 35
ج- النظرية التفكيكية.....38
د- التاريخانية الجديدة.....43
II- الفصل الثاني: الرمز وأسئلة ما بعد الحداثة
في رواية الحلزون العنيد لرشيد بوجدرة.
1- ملخص الرواية.....45
2- الرمز في رواية الحلزون العنيد.....49
3- تجليات ما بعد الحداثة في رواية الحلزون العنيد.....57
- **الخاتمة** 63
- **قائمة المراجع والمصادر**.....64
- **الفهرس**.....72
- **ملخص المذكرة**