الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 01

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

رقم التسجيل
الرقم التسلسلي

نظريـــــة الفـــوضى وتمثـــّلاتـــها في الروايـــة الجزائريـــة المعاصـــرة

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي

-تخصص الأدب الحديث والمعاصر-

إعداد الطالبة:
سعاد بن ناصر

إشراف الأستاذة الدكتورة
زهيرة بولفوس

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	اسم الجامعة	الصفة
أ.د/يوسف وغليسي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 01	رئيســـا
أ.د/زهيرة بولفوس	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ.د/ليلى جباري	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 01	عضوا مناقشا
أ.د/آمال لواتي	جامعة الأمير عبدالقادر قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د/ محمد كعوان	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة 03	عضوا مناقشا
د/ إلهام علول	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة 03	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2019- 2020

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 01

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

رقم التسجيل
الرقم التسلسلي

نظريـــــة الفـــوضى وتمثـــّلاتـــها في الروايـــة الجزائريـــة المعاصـــرة

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي

-تخصص الأدب الحديث والمعاصر-

إعداد الطالبة:
سعاد بن ناصر

إشراف الأستاذة الدكتورة
زهيرة بولفوس

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	اسم الجامعة	الصفة
أ.د/يوسف وغليسي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 01	رئيســـا
أ.د/زهيرة بولفوس	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ.د/ليلى جباري	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 01	عضوا مناقشا
أ.د/آمال لواتي	جامعة الأمير عبدالقادر قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د/ محمد كعوان	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة 03	عضوا مناقشا
د/ إلهام علول	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة 03	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2019- 2020

بسم الله الرحمن الرحیم

شكر وإهداء

"لا يجوز الشكر بين الأصدقاء.، هكذا يقولون، لكنني كلما كلّمتها، أو قابلتها، أو ذكر اسمها، أو حتى خطرت في بالي، أسارع إلى شكرها، سرا وجهرا، كانت أول شخص فكّرت به للإشراف على أطروحتي المتواضعة، وآخر شخص كما هو واضح...

لم تبخل علي، لم تملّ مني، لم تيأس من حالتي وظروفي، آمنت بكل فؤادها بأن هاته الأمة الضعيفة طالبة علم، تطلب التشجيع معه، وخبرة تملكها المشرفة ودعما معنويا استطاعت المشرفة الأنثى أن تمنحه ببساط وعفوية لطالبتها. فشكرا وتكرارات شكر، وكلما تذكرتني اعلمي أني أشكرك دوما ما حييت.

إليك أنت ***الأستاذة الدكتورة:" زهيرة بولفوس"***

وإليك أستاذي منذ زمن بعيد، ***الأستاذ الدكتور"يوسف وغليسي"*** صاحب الفضل عليّ في أشياء كثيرة جميلة في حياتي، كم ساهمت وأسرتك المميزة في تشجيعي ودفعي للمضي قدما في بحثي هذا، الشكر قليل عليكم، إليكم ثمرة بحثي.

مقدمـــــة

مقدّمـــــــة

تُعرف نظرية الفوضى (Chaos Theory) بالنظرية الجديدة الشاملة في التغيير؛ فهي لا تقتصر على تفكيك الجزئيات إلى جزئيات أصغر، وأدق، فحسب، لأنّ هذا الإجراء متداول منذ زمن طويل، وإنما تأخذ دوما الكلّ بعين الاعتبار، على أساس أنّه الصورة المقَدّمة للآخر، ذلك الكل هو الواقع، هو الإنسان في منظومته المفتوحة، هو ليس تلك الآلة التي تعمل بحتمية مطلقة في منظومتها المغلقة، في جزء بسيط من الكون الأعظم، يتساءل العالِم (الإنسان) المعاصر منتبها: هل تهمّنا الآلة أكثر من صانعها؟ ويجيب نافيا على الفور: طبعا، لا. إذن فكيف نركّز على قوانين الآلة لفهم منظومة صانعها؟!

إن معظم الظواهر المهمة في الكون كالمنظومات البيولوجية، والاجتماعية، والبيئية... هي منظومات مفتوحة، تتفاعل وتتبادل الطاقة والمعلومات مع محيطها، ومحاولة فهمها بقوانين حتمية، ويقينية، وآلية محكوم عليها بالفشل، لأننا ببساطة، نعيش في واقع متغّير، في سيرورة دائمة، لا يمكن الاطمئنان لحالته التي تبدو لنا مستقرة، ففي لحظة واحدة، يمكن لهذا الواقع كلّه أن ينقلب رأسا على عقب، ويصنع حالة من الفوضى المطلقة، ونجد كمثال: الثورات، الانهيار الاقتصادي، الكوارث البيئية... لكن فكرة "التنظيم الذاتي" المؤسِّسة لنظرية الفوضى، تسمح لنا بالنظر إلى الفوضى بعين أخرى، فالتنظيم الذاتي هذا ما هو إلا اكتشاف النظام داخل الفوضى، وإعادة صنع نظام جديد من ذلك الواقع المنقلب رأسا على عقب، أي خلق واقع آخر يسمح لنا بالاستمرار دون أضرار كبيرة؛ صدم هذا الاكتشاف العلماء في بادئ الأمر، إذ كيف للنظام أن يحتوي على فوضاه، وكيف للفوضى أن تنتج نظاما جديدا، إلا أن الأبحاث المستمرة في جميع المجالات، أكّدت يوما بعد يوم مصداقية النظرية، التي أصبحت شاملة، ومُعِينة جدا في قراءة العالم برؤية مختلفة.

وليس الأدب بمنأى عن هذا الاكتشاف؛ فهو منظومة مفتوحة، ومتنوعة، ويؤدّي الإبداع فيه دور النظام المراوغ صعب المنال، وقد كان لنظرية الفوضى تطبيقها الخاص على هذه المنظومة، انطلاقا من أساس

النظرية العلمي، وهذا ما قامت به الناقدة الأمريكية: "ن. كاثرين هايلز" وتعدّ سابقة وخطوة أولى للتعريف بالنظرية وتطبيقها على الأعمال الأدبية، في نظرة نقدية جديدة لقراءة مختلفة، فكان كتاب :"الفوضى والنظام: الديناميكيات المعقدة في الأدب والعلم" المرجع الأول في المجال، الذي يحدّد خصائص العمل الأدبي المنتمي لهذه النظرية فكريا وأدبيا وتقنيا، كما حدّدت العديد من المصطلحات النقدية الجديدة المتعلقة بالنظرية، في مسعى حثيث للتعريف بالنظرية نقديا، وتسهيل استعمالها في قراءة العمل الأدبي وفهمه بطريقة متخصصة ومختلفة، ولم لا جعلها منهجا نقديا شاملا ومتكاملا، كما هو الحال مع النظرية في أصلها العلمي.

في العالم العربي، يناقش كتاب الباحثة: "شريفة محمد العبودي" الموسوم" نظرية الفوضى والأدب/ مابعد مابعد الحداثة" موضوع نظرية الفوضى؛ من خلال تقديم مفاهيمها ومجالاتها، وترى الباحثة فيه أن كتابات "عبد الله الغذامي" النقدية تقترب في طبيعتها من نظرية الفوضى، قبل حتى أن يستعمل هذا الأخير مصطلحاتها، كما أنها تطبّق مفاهيم النظرية على نصّ "ألف ليلة وليلة" لكن بطريقة مختصرة مقارنة مع غنى النص المدروس، كما يستخدم الناقد المغربي "محمد مفتاح" في كتابيه "دينامية النص"، و"المفاهيم معالم" النظرية، إلا أن استخدامه كان مراوغا قليلا ؛ في حين يثلج "سامي أدهم" صدر القارئ عندما يفصّل في النظرية، ويؤسّس لها في الفلسفة انطلاقا من خلفيته العلمية في مجال الرياضيات في كتابيه "مابعد الحداثة" و"مابعد الفلسفة/ الكايوس، التشظي، الشيطان الأعظم".

كان هذا هو الاهتمام العربي بنظرية الفوضى في مجالنا، متمثلا في هذه الأعمال العربية المذكورة التي تطرقت للنظرية من جوانبها الفلسفية والنقدية، والأدبية، ولكن تطبيق النظرية في مجال الرواية ظل منعدما، ولم نجد بحوثا أو كتبا سابقة يستفيد منها البحث، فكان طموحنا تقديم النظرية للقارئ العربي، في إطار جديد، هو إطار النقد الأدبي، في سعي لإظهار كيفية انعكاس مفاهيم نظرية الفوضى في حبكة العمل الروائي و العناصر التقنية و الفكرية فيه.

وعلى عكس الأدب والرواية، لاقت النظرية إقبالا جيّدا من طرف الباحثين الأكاديميين في الجزائر؛ ففي خضم بحثنا عن مراجع وجدنا ثلّة منهم في مجالات الفلسفة، علم الاجتماع، والعلوم السياسية يطبّقون النظرية في مجالاتهم، وقد كان لهم الأثر الجيّد في تحفيز بحثنا هذا، ودفْعنا إلى التقدّم في إنجازه، فجدّة الموضوع تُحبط أحيانا الباحث عندما لا يجد من يشاركه الاهتمام، وهي رسائل لنيل شهادة دكتوراه، وسنذكرها حسب أسبقية إنجازها:

1) عبد الكريم بوبحياوي، الخواء الاجتماعي، دراسة نظرية وميدانية تحليلية لظاهرة اللانظام المنظم، جامعة الجزائر، قسم علم الاجتماع،2007- 2008، يترجم الباحث المصطلح بالخواء، ويتوسع في تطبيقه لفهم حقيقة الاضطرابات الاجتماعية؛ إلا أن لغة الباحث العربية حالت دون إيصال المعلومة كما ينبغي.

2) صباح قيلامين، نظرية الفوضى والتعلم، العشوائية بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية، الفيزياء وعلم النفس نموذجا، جامعة الجزائر02، قسم الفلسفة،2012-2013، ترى الباحثة أن المنظور العلمي الجديد لنظرية الفوضى يصلح لدراسة سلوك الإنسان الذي يتميز بالعشوائية والتغير والديناميكية واللاخطية، وعليه يمكن وضع هندسة جديدة وهياكل جديدة من شأنها إثراء فهمنا للنفس والتنمية الداخلية.

3) داود خليفة، ابستمولوجيا التعقيد، دراسة لبراديغم التعقيد والفكر المركب لدى إدغار موران، جامعة وهران 02، قسم الفلسفة، 2015- 2016. وفيها يدرج نظرية الكاوس كما اصطلح عليها، ضمن نظريات التعقيد، التي حلّل بها ابستمولوجيا "إدغار موران"، وهي دراسة فلسفية مهمة تعطي الفيلسوف حقه في إيضاح وجهة نظره في الأنظمة المعقدة والمركبة.

4) محمد حمشي، النقاش الخامس في حقل العلاقات الدولية، نحو إقحام نظرية التعقد داخل الحقل، جامعة باتنة02، قسم العلوم السياسية، 2016- 2017. وهي محاولة لإدخال مفهوم نظرية التعقد (الفوضى) لتغيير المفاهيم السائدة في حقل العلاقات الدولية، وقد تطرق الباحث لمفاهيم النظرية بلغة مفهومة، ومفصّلة.

كما غيرها من منجزات الفرد المعاصر، تدخل الرواية المعاصرة غمار فك شفرات وأسرار الحركة الدائمة وغير المنتظمة وغير الخطية للعالم بوصفها فنّا لا يعترف بالقوانين، هذا ما يجعل الروائي من الأفراد الإشكاليين - على حدّ تعبير غولدمان (Goldman)- الباحثين عن المعنى من خلال السرد، فكان الروائي (الذي نفترض مسبقا أنه مفكر في درجة من الدرجات) مدركا أن العالم معقد ويخفي أسراره وراء فوضاه، وأن رحلة البحث عن المجهول سترسم له مسارا مختلفا في التفكير، وهي الفكرة نفسها التي ترسم شكلا مميزا وخاصا لإبداعاته الأدبية، فتتداخل بذلك الفلسفة والعلم والفكر مع الأدب لتشكل إبداعا إنسانيا له قوانينه الخاصة المستلهمة من فوضى العالم الذي يعيش فيه.

وسعى البحث إلى الإجابة عن إشكالية مفادها : ما هي تمثلات نظرية الفوضى في الرواية الجزائرية المعاصرة؟ وانشطر هذا السؤال الإشكالي إلى مجموعة من الأسئلة الجزئية نذكرها تباعا بحسب الآتي:

- ماهي نظرية الفوضى، ماهي مبادئها وكيف طُبّقت منهجا نقديا على الأدب؟
- هل استطاعت الرواية الجزائرية بشكل ما خلخلة الوعي الجمالي السائد، وإعادة تشكيل وعي جمالي جديد ينطوي على مفهوم خاص للكتابة الروائية؟ على أساس أن الكتابة الحقيقية في النظريات المعاصرة هي تلك التي "تثير الدهشة بدل المتعة، والتساؤلات بدل العواطف، والصدمة بدل الاجترار، والتأمل بدل الانفعال"
- كيف تصنع الفوضى بجوانبها الفلسفية والفكرية والتقنية الرواية؟

- كيف تدخل الرواية في عالم الفوضى؟ وكيف تخرج منه؟ وهل تستطيع التعامل معه؟
- هل يستطيع السرد الفوضوي إحداث الفرق والعبور بالرواية إلى مراحل جمالية جديدة في الكتابة؟ أو بعبارة أخرى هل تنتج الفوضى في السرد نظاما جماليا جديدا ؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة جميعها جاء البحث مقسّما إلى مقدمة، وفصلين نظريين، وفصلين تطبيقيين وخاتمة ؛ تناولنا في الفصل الأول التقديم النظري للنظرية، وهو تمهيدي موسوم:" نظرية الفوضى: مفاهيم وتفرعات"، وتضمّن مدخلا للنظرية، وذكرا مفصلا لظهورها و تطورّها، إضافة إلى أهم مبادئها، وتخصّصاتها متعدّدة الأبعاد، وصولا إلى تطبيقاتها في الأدب، وعلاقتها بما بعد الحداثة.

في الفصل الثاني، الموسوم "الفوضى و الثقافة المعاصرة"، بيّنا الطرح الفلسفي للنظرية عن طريق قراءات في عدد من كتب "نيتشه"،"دولوز"، "ليوتار"، كما أنجزنا قراءات لرُوّاد النظرية عربيا: "محمد مفتاح"، و"سامي أدهم" في كتبهم المذكورة سابقا. وكان المبحث الأخير في الفصل موضوعه: جماليات الفوضى ومتطلباتها المعرفية، يناقش الجماليات المعاصرة في الرواية انطلاقا من وجهتي نظر "امبرتو ايكو" و"ليوتار" لكونهما يعتمدان على مفاهيم الفوضى ويطبقانها في تفصيل بحوثها المتنوعة، كما يناقش هذا المبحث المتطلبات المعرفية المعاصرة، وكيف أن المناهج المعاصرة مثل النقد الثقافي و الأنسنة والنظريات التكاملية والشاملة، أصبحت تأخذ مكانة محترمة في مجال النقد الأدبي، وهذا تماشيا مع متطلبات العصر ومع الاكتشافات العلمية المستمرة والهائلة.

وقد أدرجنا ضمن الفصلين التطبيقيين الثالث والرابع، روايات قمنا باختيارها متنا للتطبيق، وكان اختيارنا ناتجا عن قراءات كثيرة ومتنوعة للمتن الروائي الجزائري ككل، والمعاصر بصفة خاصة، فكانت مرحلة التمحيص والغربلة مرحلة بقدر صعوبتها وأخذها وقتا طويلا في مسار البحث الزمني، بقدر مفاجآتها المبهرة، والمحبطة، إذ تمتلئ الساحة الأدبية الجزائرية بروايات وأسماء تغني المشهد الروائي المعاصر، إلا أن قلة قليلة

فقط تغنيه إبداعا وعصرنة، وقد تم اختيار عشر روايات من تلك القلة القليلة، وهي الروايات التي كانت مميزة بطريقتها الخاصة، مستلهمة فلسفة وفكرا وتقنية نظرية الفوضى؛ فركزنا في الفصل الثالث على المفهوم العام لنظرية الفوضى وكيف للنظام أن ينبثق من الفوضى، أولا: في نظام الرواية التقني، وكيف لتقنية ما وراء القص ما بعد الحداثية بخصائصها المبعثرة أن تصنع نظاما متجددا على طول مسار النص الروائي، وحتى بعده، وهذا في روايتي "عبد الرزاق بوكبة" (جلد الظل، وندبة الهلالي) ؛ ثانيا: في تركيبة الذات الساردة المشتتة وكيف تكتشف فوضاها وتعيد صناعة ذات جديدة ومغايرة؛ وذلك في روايات: "دم الغزال" للروائي "مرزاق بقطاش"، "نورس باشا" للروائية "هاجر قويدري"، "هذيان نواقيس القيامة" للروائي "محمد جعفر"، "سييرا دي مويرتي" للروائي "عبد الوهاب عيساوي"، ثالثا: في صناعة النظام الروائي المختلف حيث تكون الرواية مجالا مفتوحا للإبداع يجمع بين الخيال والعلم والفلسفة في نص واحد متميز.

في الفصل الرابع، فضلنا أن تكون دراستنا التطبيقية للروايات مختلفة عن سابقتها، مستخدمين مبادئ نظرية الفوضى ومفاهيمها، ما أطلقنا عليه "سياسات الكايوس(الفوضى)" للولوج نقديا في لبّ النص السردي، وقد ساعدتنا على ذلك النصوص الروائية الثلاثة المختارة، فكانت رواية "محمد علاوة حاجي" (في رواية أخرى) تملي علينا مبادئ نظرية الفوضى في كل تفاصيلها، والأمر نفسه فعلته رواية "آمال بوشارب"(سكرات نجمة)، إذ كانت رواية تشويقية ملغزة، ومشوّشة كسابقتها، تدفع الباحث مباشرة إلى اكتشافها لكن بقوانينها الخاصة، وارتأينا أن نختم تطبيقنا بالروائي الأبرز في الساحة الإبداعية الجزائرية "رشيد بوجذرة"، فكيف لدراسة متعلقة بالفوضى ألا تذكره، وهو سيد الفوضى في نصوصه الروائية باللغتين الفرنسية والعربية، وأغلب النصوص المدروسة في البحث متأثرة بإبداعاته، ووقع اختيارنا على روايته "فوضى الأشياء"، لأنها تحوز على الفوضى بكل تفاصيلها التقنية والفكرية والفلسفية والعلمية كذلك، وتشمل مجالات تطبيقها في علم النفس، الاجتماع، والسياسة.

راجين أن نكون قد وُفّقنا في الاختيار والتحليل.

وقد حاول البحث التماشي مع متطلبات النظرية، في سعي طموح لتطبيق المنهج النقدي لنظرية الفوضى على النصوص الروائية الجزائرية، لكونها نظرية شاملة كما يصفها أصحاب الاختصاص في جميع مجالات تطبيقها، بينما كان الفصلان الأول والثاني ضروريان للإحاطة بالفوضى نظريا، وعمليا. وقد ساعدتنا مجموعة مراجع في اتباع هذا المنهج النقدي، أهمها كتب الناقدة الأمريكية "ن. كاثرين هايلز"، و كتاب "جيمس غليك" (نظرية الفوضى، علم اللامتوقع)، مع كتب أخرى أجنبية ومترجمة حول النظرية، كما لا ننسى كتاب الناقدة "شريفة محمد العبودي" الذي فتح لنا شهية الخوض في المدونة العربية، خصوصا بعد تنبيها لضرورة التعريف بالنظرية عربيا، بعد أن نالت في الغرب تقييما مميزا وكبيرا جعلها أبرز النظريات تطبيقا على النص الأدبي المعاصر. وهو ما دفعنا للسعي وراء المراجع التي طبقت النظرية للاستفادة منها أكثر، إلا أن صعوبات الوصول إليها شكّلت العائق الأبرز في إنجازنا للبحث، فليس ممكنا أن ننجز بحثا دون الرجوع إلى صاحب الفضل في ترجمته من العلم إلى الأدب، ولا يمكن الانطلاق فيه دون الوصول إلى تطبيقه العربي الأول سواء في الفلسفة أو الأدب، فكُتب "هايلز" و"سامي ادهم" و"شريفة العبودي" تطلّبت مني أربع سنوات للحصول عليها من بلدان عديدة وبعيدة كالولايات المتحدة الأمريكية، لبنان، والسعودية، ولا أنكر أن الشبكة العنكبوتية قد وفّرت لي -بعد البحث المتكرر والمتجدّد- كتبًا لم أكن أعلم بوجودها أصلا، كما ساعدني ثلّة من الأصدقاء على الحصول على مراجع مهمة كانت نادرة، فشكرا لأصحاب الفضل في تسهيل الصعوبات وإزاحة العراقيل عن طريق بحثي.

وأجدّد شكري وأستمر في فعل ذلك ولا أملّ لأستاذتي، أستاذة الأدب والصبر، "د.زهيرة بولفوس" التي قبلت الإشراف على هذه الرسالة بكل حب، وواكبت تقلباتها وتغيراتها ووجّهتها إلى برّ الأمان بسلاسة العارفين بالنفوس، رغم كل ما مرّ بها، وبصاحبة البحث من مطبّات و ظروف.

في الأخير، الاحترام والشكر للجنة المناقشة التي تفضّلت بقبولها قراءة هذا البحث المتواضع، ومناقشته، وإفادة صاحبته بالرأي السّديد والتوجيه الصحيح، وإثراء البحث بالتعليق عليه، وتشجيعه؛ فما

نحن إلاّ طلاب علم نسعى للوصول إلى الأفضل، فإن قصّرنا فهفوة وقصور علم وقلة معرفة، وإن أصبنا فذاك مبتغانا مما نردّده دوما في سبيل ذلك "ربِّ زدني علما".

الفصل الأول

نظرية الفوضى :مفاهيم وتفرعات

1- مدخل إلى نظرية الفوضى

1-1 مفهوم نظرية الفوضى

2- الظهور والتطور

3- مفاهيم النظرية ومبادئها:

3-1- الحساسية للظروف الأولية

3-2- الجواذب الغريبة

3-3- الأشكال التكرارية المتغيرة (الفراكتال)

3-4- الحتمية والمصادفة

4- دراسات الفوضى وتعددية الأبعاد

5- نظرية الفوضى و الأدب

6- نظرية الفوضى وما بعد الحداثة

1- مدخل إلى نظرية الفوضى:

تعرَف علميا بنظرية الأنظمة الديناميكية اللاخطية، كما سميت نظرية التعقيد، ترجمت إلى العربية على أنها نظرية الشواش، ورأى البعض إنها خواء أو عماء، وعُرّبت في أحيان كثيرة إلى كايوس أو كاوس، إلا أن المصطلح الأكثر شيوعا واستخداما في الأوساط العلمية وكذا الثقافية والأدبية، هو مصطلح الفوضى؛ إنها نظرية الفوضى (Chaos Theory) ثالث ثورة علمية في القرن العشرين، بعد النسبية والكمومية(فيزياء الكوانتم)، النظرية التي غيّرت رؤى البشر حول عالمهم، واستبدلت يقينيات كانت قد غزت العقول منذ قرون وعقود كثيرة، لقد صنعت نظرية الفوضى "العلم الجديد"، كما عنون "جيمس غليك/James Gleick" الكتاب الأبرز حولها **الفوضى: صناعة علم جديد/Chaos: Making a New Science**[1]، وتحوّلت من نظرية رياضية مختصة في حلّ المعادلات اللاخطية المعقدة، إلى نظرية تأثّر بنتائجها العلم بجميع اختصاصاته، فلم يقتصر الأمر على الفيزياء الجديدة التي كانت سابقا عدوًّا لدودًا للرياضيات، بل كانت علوم الطبيعة والبيئة والاقتصاد من أوّل مكتشفي النظرية و مطوّريها، كما كان لها أثر واضح على العلوم الاجتماعية والدراسات المختصة بالإنسانيات، التي تبحث في فهم الإنسان الجديد للعالم، وتأثير ذلك في صناعة هوية الفرد المعاصر؛ ومنذ ظهورها في السبعينات، وانتشار مفاهيمها في المجلات والأوراق العلمية ، كانت لمفاهيم النظرية انتشار آخر مواز في أوساط المثقفين، والفنانين، والأدباء، سمحت لهم بالتعمق أكثر في أفكار كانت تبدو مستحيلة في وقت مضى، كما غيّرت الأبحاث المنشورة عن هذه النظرية، خصوصا المطروحة بلغة علمية مفهومة، المفهوم السائد عن لغة العلم المعقدة، ومنه" أنتجت تلك البحوث رؤى جديدة دلّت على إمكان تغيير النظرة إلى العالم الطبيعي"[2]، الأمر الذي جعل النظرية أكثر سلاسة، وقبولا لدى الفئات غير المتخصصة، ولم يقتصر الأمر على الأبحاث، بل ظهرت كتب على أيدي مختصين في العلم وفلسفته، تبسّط المفاهيم وتجعلها متاحة

[1] /James Gleick: Chaos: Making a New Science, London,Cardinal,1988.

[2] / جيمس غليك: نظرية الفوضى: علم اللامتوقع، تر: أحمد مغربي، دار الساقي ،لبنان،2008. ص16.

لفئات أكثر، ومنه الكتاب المذكور لجيمس غليك، الذي ترجم إلى العربية مرات عديدة*، وكتاب "ايليا بريغوجين وايزابيل ستانجرز: **نظام ينتج عن الشواش(الفوضى)، حوار جديد بين الإنسان والطبيعة**[1]، قام من خلاله "ايليا بريغوجين" عالم الفوضى المختص في ترموديناميك المنظومات اللامتوازنة، الحائز على جائزة نوبل للكيمياء سنة 1977 عن أعماله هذه، والمؤرخة "ستنجرز"* بعمل جبار لاقى صدى إيجابيا لدى القراء باختلاف توجهاتهم واختصاصاتهم، وكما يرى "ألفين توفلر/Alvin Toffler" مقدّم الكتاب بنسخته الإنجليزية، لقد "قدّما لنا معْلما، وهو عمل محفّز للنقاش ومنشّط للفكر، كتاب مليء بالرؤى البعيدة النظر التي تهدم الكثير من فرضياتنا الأساسية، وتقترح طرقا جديدة للتفكير فيها(...) أطلق ظهور هذا المؤلف في فرنسا عام 1979 حركة علمية حرة مدهشة بين المثقفين المهمّين في حقول مغايرة من مثل علوم الحشرات والنقد الأدبي."[2]ولم يقتصر الأمر على هذين الكتابين فقط ففي مجال الثقافة والأدب طوّعت الناقدة "نتالي

---

*/ ترجم هذا الكتاب ثلاث مرات:

-الفوضى: صنع علم جديد، تر: سامي الشهد، المجمع الثقافي، أبوظبي، الامارات،2000.

-الهيولية تصنع علما جديدا: تر: يوسف علي، المشروع القومي للترجمة، مصر.2000.

-نظرية الفوضى: علم اللامتوقع، تر: أحمد مغربي، دار الساقي ،لبنان،2008.

[1]/ ايليا بريغوجين،وايزابيل ستنجرز: نظام ينتج عن الفوضى: حوار جديد بين الانسان والطبيعة، تر: طاهر بديع شاهين، وديمة طاهر شاهين، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، سوريا، 2008.

عن النسخة المنقحة والمقدمة بالانجليزية:

- Ilya Prigogine ,Isabelle Stangers, Order out of Chaos, Man's new dialogue with nature, foreworded by Alvin Toffler, newyork,usa, ,1984.

عن الكتاب الأصلي :

-La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science, Paris, Gallimard.1979.

*/ "ولد "بريغوجين" في روسيا سنة1917، وتربى في بلجيكا منذ عامه العاشر، عميق الاهتمام في علم الآثار والفن والتاريخ، وبهذا فهو يجلب للعلم عقلا متعدد الاهتمامات بشكل مدهش...كانت مفاجأة سارة له حصوله على جائزة نوبل لعمله على "البنى المبددة disspative structures التي تنشأ عن السيرورات اللاخطية في المنظومات اللامتوازنة...أما "ستنجرز" المشاركة في تأليف الكتاب فهي فيلسوفة وكيميائية ومؤرخة علوم. عملت لفترة ما كعضوة في مجموعة بريغوجين في بروكسل." مأخوذ عن تقديم الكتاب لألفين توفلر بعنوان العلم والتغيير، ص 05-06.

[2]/ المرجع نفسه، ص06.

كاثرين هايلز/ N.Kathrine Hales"، في كتابها: **"حدّ الفوضى/ الاضطراب المنظم في الأدب والعلم المعاصر/ *Chaos Bound, orderly disorder in contemporary literature and science*"**[1]، الصادر سنة 1990، مفاهيم النظرية العلمية، وبسّطت مبادئها، مؤكّدة الصلة الوثيقة بينها وبين العلوم الإنسانية والأدب، وهي التي جعلت مفهومي نظرية الفوضى وما بعد الحداثة مترابطين زمانيا ونظريا.

وتوالى صدور الكتب الشارحة للنظرية وسنذكرها في سياقها العلمي. أما السؤال الملحّ الذي يحتاج إلى الشرح الحقيقي فهو ببساطة: ماهي نظرية الفوضى؟

1-1- *مفهوم نظرية الفوضى:*

أوضح كلّ من: "هايلز " في كتابها "**الفوضى والنظام، الديناميكيات المعقدة في الأدب والعلم/ Chaos and Order, complex dynamics in literature and science** "[2] و" بريغوجين وستنجرز" في كتابهما "**نظام ينتج من الفوضى/Order out of Chaos** "[3]، بأن التعريف الأول والأصلي للفوضى قدّمه الفيلسوف والشاعر اليوناني "Hesiod،هسيود" في نصّه(ثيوغونيا/**Theogony**)*، ومنه مقولته المشهورة على مرّ الزمن ((في البدء كانت الفوضى ، لا شيء سوى الخواء والهيولة والفراغ غير المحدود))، لقد أعطى تعريفا للفوضى من الجانب الأسطوري بأنها أصل الكون ، إنها ليست عكس النظام، بل هي شريكته، كما وضع "هسيود" أيضا الفوضى في السياقات الفلسفية والعلمية وتعامل معها باعتبارها

---

[1]/ N.K Hayles: *Chaos Bound, orderly disorder in contemporary literature and science.* Cornell univerity Press. Ithaca and London,1990.

[2] /N.K.Hales,ed: Chaos and Order, complex dynamics in literature and science, pub the university of Chicago, usa,1991. p14.

[3] / Ilya Prigogine ,Isabelle Stangers: Order out of Chaos,p38.

*/ ثيوغونيا (باليونانية: Θεογονία) وتعني "أنساب أو مولد الآلهة" هي قصيدة كتبها هسيود (عاش بين القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد) وتصف أصول وأنساب آلهة اليونان، وقام بتأليفها حوالي العام 700 قبل الميلاد. وهي مكتوبة باللهجة الملحمية من اليونانية القديمة.(عن موقع: https://ar.wikipedia.org/wiki)

ظاهرة طبيعية وليست خارقة؛ وبالتالي أصبح مفهوم الفوضى محوريًا في الفحص النقدي للعالم الطبيعي عند اليونانيين. فعلى سبيل المثال ، يعتقد "هرقل" أن العالم تكوّن من مجموعة "تدفقات،Flux" و من التغير المستمر و غير المنضبط ، على غرار الحالة غير المتمايزة و المضطربة و "الفوضوية,Chaotic " للكون، التي وصفها "هسيود" قبل تطور النظام، وافترض "هرقل" أن التغيير والفوضى التي لاحظها في الحياة ظاهرة حقيقية وهامة تستحق التدقيق. بالمقابل، افترض "أرخميدس" أن العالم المضطرب الذي لاحظه "هرقل"كان مجرد وهم؛ وخلُص إلى أن العالم "الحقيقي" المثالي ثابت إلى الأبد؛ لأنه لا يستطيع أن يقبل حقيقة أن الواقع "المثالي" يمكن أن يتغير، فالتغيير يعني النقص في نظره؛ و يعدّ مفهوم "التدفق"، أو التغير الفوضوي، أحد أكثر القضايا إثارة للخلاف التي نوقشت في الفلسفة اليونانية القديمة، تأثرا بتعريف "هسيود" للفوضى، فقد كان أثره عميقا على الفلاسفة اليونانيين الأوائل ، الذين أثرت أفكارهم على فلاسفة لاحقين ، بمن فيهم أفلاطون.

لطالما ربطت الفوضى بمفاهيم وأحوال يسعى الجميع لتجنبها، مثل: الاضطراب ، التشوش، الاختلاط، فهي تعني أمورا من قبيل "الخروج عن القوانين السائدة"، و"اختلال النظام"، و"فقدان السيطرة" وقد شكّل المفهوم الشائع السلبي للفوضى نبذا لها من قبل سامعيها ، حتى العلماء منهم ، الذين اعتبروا حدوثها في أنظمة بحثهم لا يتعدى كونه خطأ في جزء ما من معادلاتهم أو تصوراتهم، كما اعتبروا كل ما هو طارئ وغريب منبوذا وعشوائيا وليس له تفسير، أي أنّه شرّ لابدّ منه، سواء أكان في العلوم الدقيقة أم في العلوم الاجتماعية والفلسفة، غير أن الحظ العاثر لكلمة "فوضى" بدأ يتغير عندما اكتشف العلماء "نظرية الفوضى" مفسّرين بذلك أنواع الأنظمة وكون النظام الفوضوي، ليس هو نفسه العشوائي وهو يختلف عن الأنظمة السائدة.

ومن بين أكثر التعريفات قبولا لدى المجتمع العلمي، التعريف المقدّم من "كيلرت/ Kellert " في كتابه: "**في أعقاب الفوضى: الترتيب غير المتوقع في الأنظمة الديناميكية/** ***In the Wake of Chaos, Unpredictable Order in Dynamical Systems*** "، الذي رأى بأن نظرية الفوضى هي "الدراسة النوعية للسلوك غير المستقر في الأنظمة الديناميكية الحتمية غير الخطية"[1]، وبالمثل أوضحت "هايلز" في كتابها المذكور سابقا، أن نظرية الفوضى هي "جبهة بحثية متعدّدة التخصصات تشمل العمل في مجالات مثل الديناميات غير الخطية، والديناميكا الحرارية غير العكسية، والأرصاد الجوية، وعلم الأوبئة. بشكل عام، يمكن فهم نظرية الفوضى على أنها دراسة الأنظمة المعقدة، حيث يتم التركيز على المشكلات غير الخطية التي حيّرت معاصري "بوانكاريه،Poincaré " في حدّ ذاتها ، بدلاً من اعتبارها انحرافات غير مريحة عن الخطية."[2]

لقد تعودنا جميعًا على دراسة مناهج تعليمية تدفع بنا للاعتقاد بأنه إذا كانت لدينا بيانات كافية صالحة وموثوقة، وإذا كانت طرقنا في التحليل صحيحة، وإذا كان استخدامنا للإحصائيات دقيقا وبدون أخطاء ، فإنه من الممكن إيجاد حلّ رياضي محدّد لأي مشكلة؛ لكنّ نظرية الفوضى تُظهر بدقة رياضية أنه بالنسبة للعديد من المشكلات - بسيطة كانت أم معقدة- لا يمكننا الجزم بإيجاد طريقة مؤكّدة للحصول على إجابة واحدة محدّدة، بغضّ النظر عن مدى تقدّمنا، وهذا يدلّ على أن عدم اليقين في التنبؤ أمر لا مفرّ منه.[3]

---

[1] / S.H Kellert: *In the Wake of Chaos, Unpredictable Order in Dynamical Systems,* University Of Chicago Press.USA.1994. p02.

[2] / N.K.Hales: Chaos and Order, p 09.

[3]/ Raymond A. Eve, Sara Horsefall, Mary E. Lee: Chaos Complexity, and Sociology: Myths, Models and Theories, 1997. P. XXVII- XXIX.

في الرياضيات، يتم تعريف الفوضى بأنها "عشوائية" ناتجة عن أنظمة حتمية بسيطة[1]، تنتج هذه العشوائية عن حساسية النظم الفوضوية للظروف الأولية، ومع ذلك، لأن الأنظمة حتمية، فالفوضى تتضمن بعض النظام، هذا "المزيج" المثير للاهتمام من العشوائية والنظام يتيح للباحثين والعلماء اتباع منهج مختلف في دراسة العمليات التي كان يُعتقد أنها عشوائية تمامًا[2]؛ وقد حدّد عالم الأرصاد والاسم الأبرز في أدبيات نظرية الفوضى" إدوارد لورينز" مفهوم الفوضى على النحو الآتي: " الفوضى تعني عندما يحدّد الحاضر المستقبل، لكن الحاضر التقريبي لا يمكن أن يحدّد تقريبًا المستقبل"[3]؛ أي أن التنبؤات بعيدة المدى غير ممكنة إذا كانت الظروف الأولية غير معروفة بالتدقيق، فالدقة في التنبؤات راجعة إلى الدقة في المعطيات الأولية، وإذا كانت هذه الأخيرة تقريبية فقط، فإن النتائج ستكون صادمة، وهذا ما سمي لاحقا "تأثير الفراشة"، إذ يسعى مطبّق النظرية (الباحث) للوصول إلى تنبؤات محسّنة عن التنبؤات التي كانت سابقة قبل ظهور النظرية، أما التنبؤ الطويل المدى والحتمي اليقيني فهذا ما تنفي النظرية إمكانية حصوله[4].

كما يفترض علماء الفلك أن الأنظمة الفوضوية تحتوي على معلومات غير محددة تبقى غير قابلة للتضمين للمنهجية التفسيرية الاختزالية للفيزياء الكلاسيكية، لكنها ليست في حدّ ذاتها بلا معنى، ويتمثل الغرض العلمي الأساسي من نظرية الفوضى في تطوير الاستراتيجيات والتقنيات لفهم هذه المعلومات الفوضوية.[5]

---

[1] / Goodson Geoffrey R: Lecture Notes on Dynamical Systems, Chaos and Fractal Geometery, Towson University Mathematics Department, spring, 2013, p06.

[2] / Tsonis.A.A, Chaos: From Theory to Applications. Springer Science+Business Media New York. 1992. p 03.

[3] / N.K.Hales: Chaos and Order, p 09.

[4] / Broer Henk , Takens Floris: Dynamical Systems and Chaos. Applied Mathematical sciences. Volume: 172. Springer, NY, USA.2011.p ix.

[5] / Ward. B: The Literary Appropriation of Chaos Theory, PHD Thesis, University of Western Australia. 1998, P02.

من الواضح في هذه التفسيرات أن نظرية الفوضى لها تركيزان رئيسيان ؛ الأول ، ينظر إلى الفوضى على أنها مقدمة وشريكة للنظام، وليس العكس، في حين يركّز الثاني على الترتيب المخفي الموجود داخل الأنظمة الفوضوية، وتختلف الفوضى في هذا الاستخدام عن العشوائية الحقيقية ، لأنه يمكن إثبات أنها تحتوي على هياكل مشفرة بعمق تسمى "جواذب غريبة، Strange Attractors"، علاوة على ذلك ، فإن نظرية الفوضى لها وجهان: هي تحاول مقاومة عولمتها ، وتجميع اتجاهاتها من خلال قبول اللاعقلانية والمجهول ، بينما تحاول في الوقت نفسه التغلب على اللاحتمية من خلال تحديد النظام داخل الاضطراب.[1]

ويعود اطلاق مصطلح الفوضى على النظرية –على الرغم من وجود أبحاث عديدة حول الموضوع- إلى الورقة البحثية التي نشرها "لي/ Li ، ويورك/ Yorke" تحت عنوان "الدورة الثالثة تستلزم الفوضى"، وذلك بعد أحد عشر عاما من عمل العالم الرياضي الروسي "شاركوفسكي" الذي أثبت عام 1964 نظرية لافتة حول الأنماط السلوكية للعديد من خرائط "المنحنى الواحد"، ألا وهي أن اكتشاف حلقة دورية واحدة يشير إلى وجود حلقات أخرى وربما تكون كثيرة. كان اكتشاف وجود حلقة الدورة 16 لقيمة محددة للمعلم يشير ضمنا إلى وجود حلقات دورة ثامنة ورابعة وثانية وأولى عند تلك القيمة، بينما كان يعني اكتشاف حلقة دورة ثالثة وجود حلقة لكل دورة محتملة وهو ما يعتبر دليلا آخر غير بناء، فهو لا يدلنا على موضع تلك الحلقات ولكنه في النهاية يعدّ نتيجة متقنة تماما[2]، ومن وقتها انتشر مصطلح "الفوضى"، محيلا على إشكالية رياضية تصف التسلسل الزمني المعتمد أساسا على الحساسية للظروف الأولية، وقد رسخ المصطلح في الأذهان أكثر، عندما استخدمه الرياضي والبيولوجي "روبرت ماني/ Robert Mani" في أبحاثه العلمية المتكررة حول الموضوع.

---

[1] /ibid, p61.

[2] / ليونارد سميث: نظرية الفوضى مقدمة قصير جدا، تر: محمد سعد طنطاوي، نشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص 78.

في تقديمه للمجلد الأول من المحاضرات التي ألقيت في المؤتمر الأول حول المنظومات المعقدة في جامعة نيومكسيكو 1988، يشبّه "دانييل شتاين/ Daniel Stein" الفوضى بـ"مفهوم غيبي" لأن الكثير من الناس يتحدثون عنه، لكن لا أحد يعلم ما هي في الحقيقة، إذ ثمة تفسيرات متعددة لنظرية الفوضى تتطلب استخدام كلمات مثل: تركيب، تقاطع مناهج، حافة الفوضى، ديناميكا، شبكات عصبية، إلخ؛ لكن هذه التفسيرات جميعًا تحمل معها مفهوم المنظومات المعقدة، إن مضامين نظرية الفوضى عويصة لأنه ليس ثمة من يستطيع معرفة الشروط المطلقة لأية منظومة من أجل التنبؤ التام بسلوكها، هذا ما يؤكّده الباحث في نظرية الفوضى "معين رومية"، الباحث في نظرية الفوضى (الشواش على حدّ ترجمته)[1]، إذ إن النظرية بدقتها المتناهية، ترتبط بمفاهيم علمية وفلسفية متعددة، كما أن البحوث المعتمدة على تلك المفاهيم تتداخل بشكل يجعل تحليلها متطلبا جدا، فالتزام الباحث في النظرية بمفاهيمها يساعده في تقبل النتائج الصادمة التي قد يواجهها أثناء تحليله للأنظمة والظواهر، فالبدايات كما سبق وذكرنا أغلبها غير معروفة والتنبؤ انطلاقا من المجهول مستحيل.

2- الظهور والتطور:

ظهرت في القرن العشرين نظريات جديدة واكتشافات أطاحت بسابقاتها، خصوصا نظرية "نيوتن" حول الميكانيكا الكلاسيكية وإمكانية التنبؤ والتوقع انطلاقا من قوانين محكمة ثابتة وحتمية، وقد شكّل هذا الأمر صدمة في كل المجالات التي اعتمدت لوقت طويل على نظرية "نيوتن"، فيما دأب العلماء في كافة التخصّصات على التكيّف مع المستجدات، حيث توالت التجارب والبحوث من دراسة الذرة حتى دراسة الكواكب والمجرات، وقد كانت النظرية النسبية للعالم الأبرز في القرن العشرين "ألبرت إنشتاين" أكثر

[1]/ ينظر معين رومية، مدخل إلى نظرية التعقيد والشواش، عن الموقع:
www.maaber.org/issue_december03/epistemology، تاريخ الزيارة: جانفي/2014.(يعد المقال من أبرز المقالات حول النظرية المتواجدة على الشبكة العنكبوتية، وهو محكم ومتبوع بمراجع متخصصة.)

النظريات تأثيرا، وذلك من خلال النتائج التي توصلت إليها؛ أي نسبية المكان والزمان، ونسيج الزمكان، والأبعاد الأربعة، ... وغيرها.

كما إن النظرية الكمومية (ميكانيكا الكم) التي تدرس الجسيمات الذرية، وتحت الذرية، وما يحدث في العالم الكمومي المختلف تماما عن العالم الكوني للنظرية النسبية، قد جعلت من القياسات الحاسمة والدقيقة لمكان وسرعة الإلكترون في الآن ذاته أمرا مستحيلا عمليا، وإنما احتماليا فقط، وهو الأمر الذي جعل" إنشتاين" في حدّ ذاته ينتفض ليقول مقولته المشهورة "إن الله لا يلعب النرد"، وذلك لأن هذه النظرية تعتمد على مبدأ اللايقين أو الشك لصاحبه "هايزنبرغ" في الإلكترونات التي تدور حول النواة.

أما النظرية الثالثة والأحدث فهي "نظرية الفوضى"، التي تقع بين النظريتين، يرى "غليك" أنه:" على غرار الثورتين اللتين سبقتاها(النسبية والكمومية)، تهجر نظرية الكايوس فيزياء نيوتن وتمعن في تخطئتها، ويصف أحد العلماء ذلك بالقول: [لقد ضربت نسبية آينشتاين وهم نيوتن عن مكان وزمان مطلقين، وأطاحت الفيزياء الكمومية حلم نيوتن في التوصل إلى القياسات الدقيقة الحاسمة، وبدّدت نظرية الكايوس خيال نيوتن(وخصوصا تلميذه أنطوان لابلاس) عن إمكان التوقع المحكم والحتمي]"[1] فبعد الانتقاد الشديد للعلم الذي ابتعد كثيرا عن الحياة اليومية والواقع المعيش، تأتي نظرية الفوضى لتضع الإنسان في الواجهة، من خلال الفيزياء المعاصرة، وقد "لاحظ "ستيفن هوكينج" عالم الفيزياء النظرية الشهير أن فهم قوانين الطبيعة من خلال فيزياء الجسيمات لا يحمل الإجابات عن تطبيق تلك القوانين على أشياء أكثر بساطة، إذ يختلف شأن القدرة على التوقع بحسب السياق، فمثلا لا تحمل الأشياء الدلالة عينها عندما ترصد تصادم جسيم في مسرع ذري، أو حينما تراقب رقرقة السوائل في حوض الاستحمام وأحوال الطقس ودماغ الإنسان وغيرها من

[1]/ جيمس غليك: نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص19.

الظواهر."[1] وهو الأمر الذي أكّده "غليك" حيث يرى أن نظرية الفوضى تتميز من حيث كونها تتناول العالم المباشر الذي نراه ونحسه، وتنظر إلى الأشياء على مقياس الإنسان، فلو نعقد مقارنة بين النظريات الثلاث سنفهم هذا التميز، حيث تتعامل النسبية مع المقياس الكبير (الكون)، وتتعامل الكمومية مع المقياس الأصغر (الذرة ودواخلها) بينما تتعامل نظرية الفوضى مع الحياة اليومية والعادية للبشر[2]. وهذا بفضل الفيزياء المعاصرة في علاقتها المتداخلة مع الرياضيات إذ يكوّن هذان العلمان جنبا إلى جنب في تقاربهما، مجالا واسعا عابرا للتخصصات صنع أو اكتشف نظرية الفوضى التي اقتربت من العلم ومن الإنسان بصفة خاصة، لاقترابها من الأمور البسيطة التي تبيَّن في الأخير أنها ليست كذلك، وإنما هي حساسة جدا وشديدة التعقيد، ومن أمثلة ما اختبرته النظرية: الحواسيب العادية، الألعاب، حركة المياه في الكأس، وحركة الغيوم، الكثافة السكانية، حركة المد والجزر، النمو الاقتصادي والاجتماعي، دقات القلب، المرض النفسي، النقد والأدب وغيرها، ومن خلال هذه الثورة العلمية اقترب العلم أكثر فأكثر من الواقع والإنسان في حوار جديد يفسّر ما كان ملتبسا في السابق.

تعدّ ظواهر الاضطراب وعدم الانتظام في الطبيعة من أكثر ما يؤرق العلماء ويدفعهم للبحث أكثر عن حلول وتفسيرات مُرضية لها و"تبتدئ نظرية الفوضى (كايوس) من الحدود التي يتوقف عندها العلم التقليدي ويعجز"[3] كما يقول "غليك" ويؤكّده تاريخ البحث في النظرية. ففي عام 1890، أعلن " Henri Point Carré" "هنري بوانكاريه" أن حلّ "مشكلة الأجسام الثلاث" (حركة الشمس والقمر و الأرض) كان مستحيلاً عن طريق المعادلات النيوتونية؛ وبالتالي تم تقديم الرياضيات الجديدة التي يمكن أن تفسر ديناميكيات النظم المعقدة والمعروفة باسم الفوضى.

---

[1]/ أ. محمد ابراهيم: نظرة حول نظرية الفوضى في الفيزياء والعلم الحديث، مقال، مجلة الفيزياء العصرية، العدد 13،2 مارس 2013، عن الموقع الالكتروني: www.hazemsakeek.net

[2]/ ينظر، جيمس غليك: نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص 19.

[3]/ المرجع نفسه، ص 16.

جنبا إلى جنب مع "هنري بوانكاريه" ، بدأ "James Clerk Maxwell "/"جيمس كليرك ماكسويل" الدراسة العلمية الحديثة للفوضى في القرن التاسع عشر. وفي عام 1873 ، أعلن "ماكسويل" ما يلي:

"عندما يؤدي اختلاف صغير لا متناهٍ في الحالة الحالية إلى حدوث اختلاف محدود في حالة النظام في وقت محدد ، يُقال إن حالة النظام غير مستقرة. من الواضح أن وجود ظروف غير مستقرة يجعل من المستحيل التنبؤ بالأحداث المستقبلية ، إذا كانت معرفتنا بالحالة الحالية تقريبية فقط وليست دقيقة."[1]

وقد أسهمت تعليقات "ماكسويل" حول الأنظمة "غير المستقرة" بشكل أساسي، في فهم السلوك الفوضوي، لأن الاعتماد الحساس على الظروف الأولية يعدّ الآن سمة مميزة للأنظمة الفوضوية. مثل "ماكسويل" ، كان "هنري بوانكاريه" رائد الدراسة العلمية للأنظمة غير الخطية، وقد عجّلت كتاباتهما معا في الحصول على تعريف لتأثير الفراشة، إذ قدّم هذا الأخير اقتراحا يشير إلى أن السببية الخطية غير قادرة على وصف الأنظمة المعقدة التي يبدو أنها لا تطيع أي قواعد ثابتة؛ بمعنى، من المستحيل التنبؤ بالظاهرة النهائية بسبب الاختلافات الموجودة في الظروف الأولية. نهج" بوانكاريه" الهندسي لدراسة النظم الديناميكية يوفر المعيار للبحث الحالي في السلوك غير الخطي، كما تشكل أفكار "بوانكاريه" و"ماكسويل" أساس علم الديناميكيات غير الخطية ، ومع ذلك، لم تكتسب هذه النظرية الاهتمام، ولم تتطور دراسة الديناميكيات المعقدة حتى أصبحت أجهزة الكمبيوتر واسعة الانتشار خلال الستينيات والسبعينيات، وقد ظهرت مجموعة متنوعة من النصوص العلمية في أوائل القرن العشرين متأثرة بموضوع التعقيد الملازم للأنظمة الديناميكية غير الخطية، وعدم إمكانية الرياضيات التنبؤ بسلوك هذه الأنظمة في المستقبل، وبينما الأمر كذلك، يوضح العالم "Werner Heisenberg"/" ويرنر هايزنبرغ" بشكل أكبر، فكرة كون العلم لا يستطيع فهم تعقيدات

[1]/ Ward B: The Literary Appropriation of Chaos Theory, P38.

الطبيعة، من خلال "مبدأ عدم اليقين (Uncertainty Principle) " حيث يشير إلى أن العالم ليس فقط غير مستقر بطبيعته ولكن أيضًا بغض النظر عن مقدار البيانات التي نملكها فيما يتعلق بنظام ما ، فلن نعرف أبدًا مائة بالمائة عن ظروفه الأولية، وبالتالي لن نكون قادرين على التنبؤ بسلوكها في المستقبل.[1]

برز كذلك باحثون آخرون يعدّون أيضا من رواد نظرية الفوضى نذكر منهم George David " Birkhoff "/"جورج ديفيد بيرخوف"، الذي اكتشف في عام 1916 المثال الأول لما أطلق عليه "منحنى رائع" (ما هو الآن المعروف باسم الجواذب الغريبة). خلال السنوات ما بين 1920 و 1930، قام "فان دير بول/"Van der Pol "، و"فان دير مارك/"Van der Mark "، و "هاياشي/"Hayashi " باستخدام الدوائر الكهربائية لدراسة سلوك النظم غير الخطية ، وقام كل من: "ماري كارترايت/ Mary Cartwright"، و"ج إ.ليتلوود/J. E. Littlewood " في الأربعينيات، و"ستيفن سمايل/ Stephen Smale" في الخمسينيات، بالتحقيق في ظاهرة الفوضى، ولم يقتصر الاهتمام بالنظم غير الخطية على العلم المادي فحسب خلال هذه الفترة ؛ بل قام "بول كروغمان/Paul Krugman" بلفت الانتباه إلى الخطاب في "نظرية دورة الأعمال غير الخطية " التي ازدهرت في الأربعينيات من القرن العشرين.

وعلى الرغم من أن الأسس الرياضية لنظرية الفوضى وضعها منذ فترة طويلة "هنري بوانكاريه" في عمله حول نظرية التشعب؛ إلا أنه يمكن القول إن علم ما بعد الحداثة لنظرية الفوضى بدأ بدراسات الأرصاد الجوية "**لإدوارد لورينز**" في الستينيات، ويرجع ذلك للطبيعة اللاخطية للمشاكل التي تنطوي عليها تلك الدراسات بسبب غياب أجهزة الكمبيوتر. في عام 1963 ، نشر" إدوارد لورينز" عمله الضخم بعنوان (Deterministic Nonperiodic Flow/ التدفق الحتمي غير الدوري)، الذي بيّن -لأول مرة- أن نظاما من ثلاث معادلات تفاضلية عادية غير خطية يعرض حالات نهائية غير دورية، بعد ذلك بفترة وجيزة

[1] /ibid , p38.

تطورت نظرية الفوضى إلى ما يعتبره الكثيرون ثالث أهم اكتشاف في القرن العشرين بعد النسبية وميكانيكا الكم.

اقترح "جيمس غليك" أن النهج العلمي للظواهر المعقدة غير الخطية لم يتغير جوهريًا حتى تطورت نظرية الفوضى في العقد التالي؛ أي السبعينيات، يقول "غليك" إنه: "في سبعينيات القرن الماضي، بدأ عدد قليل من العلماء الأمريكيين والأوروبيين الاهتمام بأمر الاضطراب والفوضى، كانوا علماء رياضيات وفيزيائيين وعلماء أحياء وكيميائيين، والجميع سعى للبحث عن الخيوط التي تجمع ظواهر الفوضى كلها"[1]، في هذه المرحلة، كانت دراسة الأنظمة الديناميكية غير الخطية علمًا بلا اسم. ولم يتم اعتماد مصطلح الفوضى رسميًا من قبل المجتمع العلمي إلا عام 1986في مؤتمر دولي نظمته الجمعية الملكية في لندن، وقد عرّف المؤتمر الفوضى بأنها "السلوك التعسفي الذي يحدث في النظام الحتمي"، ولهذا، فإن تعريف نظرية الفوضى المعتمد مذ ذاك هو: "دراسة السلوك العشوائي للأنظمة الحتمية"[2]

بين هذا وذاك اختلف اهتمام و تركيز العلماء في دراساتهم لنظرية الفوضى؛ أولاً، تم الكشف عن الجمال الخفي للفوضى من خلال دراسة النماذج الرياضية البسيطة غير الخطية مثل المعادلة اللوجستية وخريطة "إينُن،Hénon"، ونظام"لورنز،Lorenz "، ونظام"روسلر،RÖssler "، كذلك تم إنتاج ودراسة "الجواذب الغريبة" التي وصفت الحالات النهائية لهذه الأنظمة، وتم اكتشاف طرق تؤدي بنظام ديناميكي إلى الفوضى. بعد ذلك، انتقلت دراسة الفوضى إلى المختبر. تم إعداد تجارب خلاقة و أصلية ، وتمت ملاحظة السلوك الفوضوي المنخفض الأبعاد. وقد ارتقت هذه التجارب بالفوضى من كونها مجرد فضول رياضي وثبتتها كحقيقة فيزيائية.

---

[1] / جيمس غليك: نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص16.

[2] /Stewart Ian: Does God Play Dice? The New Mathematics of chaos, London,penguin,1990, p16-17.

كانت الخطوة التالية هي البحث عن الفوضى خارج الطبيعة المختبرية "الخاضعة للرقابة"، مثّل هذا تحدّيا هائلا؛ إذ كان على العلماء التعامل مع نظام "غير متحكم فيه"، لم تكن صياغته الرياضية معروفة دائما بدقة حتى هذه المرحلة، حيث لم يتم إثبات وجود فوضى منخفضة الأبعاد في النظم الفيزيائية دون أدنى شك، لقد تم تقديم العديد من المؤشرات، لكن لم تظهر بعد إجابة محددة، فهناك حاجة إلى مزيد من العمل في هذا المجال؛ أما في الآونة الأخيرة، فقد أصبح التنبؤ غير الخطي ، مجالًا رئيسيًا للبحث، وتم الإبلاغ عن بعض النتائج المثيرة للغاية، واستخدمت الفوضى لتقليل التشويش في البيانات[1] وهذا من بين أبرز التطورات في النظرية.

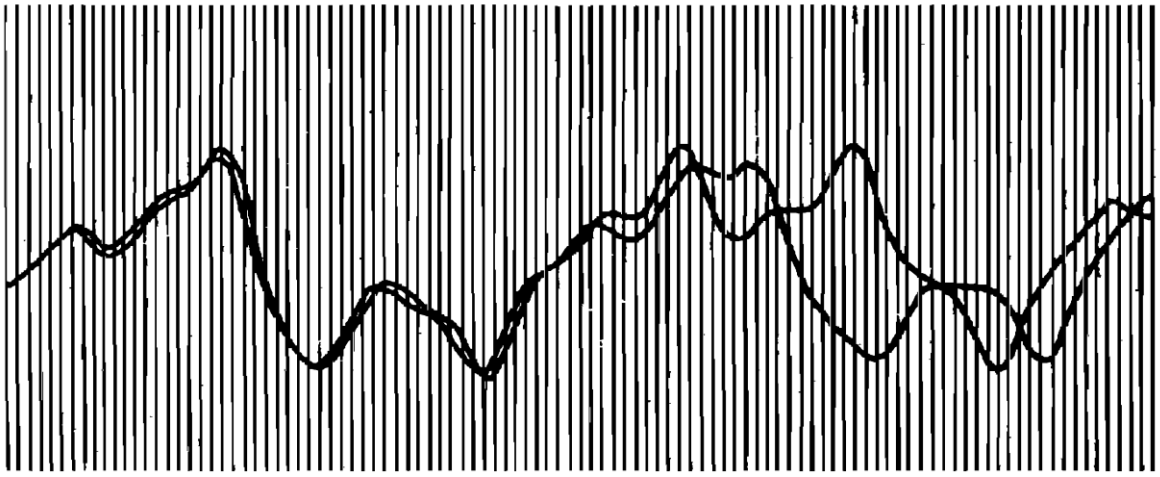
[1] / Tsonis. A.A, Chaos: From Theory to Applications, p4-5.

3- مبادئ نظرية الفوضى وخصائصها:

3-1- الحساسية للظروف الأولية/Sensitivity to initial conditions

صرّح "إدوارد لورنز" عالم الأرصاد والطقس ذات مرة قائلا: "لم نكن نفلح فعليا في التنبؤ الطويل الأمد بأحوال المناخ، وقد بات لدينا تفسير لذلك... أظن أن السبب وراء الاعتقاد الشائع بأنه من الممكن التنبؤ بأحوال الطقس وتوقعها، ولفترات طويلة، يكمن في وجود ظواهر فيزيائية ملموسة يستطيع العلماء التنبؤ بشأن مسارها المستقبلي، ينطبق ذلك على الكسوف الذي يتضمن تفاعلا معقدا بين الأرض والشمس والقمر(...) أما الشيء غير القابل للتنبؤ، فإنه صغير بحيث لا يثير الكثير من الانتباه إلا عندما يصبح لافتا، مثل هبوب عاصفة مفاجئة. بالنسبة للطقس، فإن القسم غير القابل للتنبؤ هو الأكبر. ومن تجربتي معه توصلت إلى أن الأنظمة الديناميكية التي لا تعمل بانتظام دوري، لا يمكن التنبؤ بأحوالها مطلقا"[1]،جاء هذا التصريح بعد أن أراد "لورنز" تتبُّع أحد أنماط الطقس على مدى زمني طويل، لكنه بدلا من اتباع الطريقة التقليدية اعتمد طريقة مختصرة، حيث أدخل المعطيات الأولية بنفسه في كمبيوتر (رويال ماك بي) متوقعا أن تكرِّر الرسوم البيانية الأشكال ذاتها التي اتخذتها من قبل، لكن هذا لم يحصل، لم يكرر النمط ذاته وإنما اختلف كليا عن سابقه، واختفى التكرار فيه كليا، بدل أن يكرّر النمط نفسه كليا! وعلى غير العادة والاعتقاد بأنه إذا حدث تغيّر بسيط في المعطيات الأولية، لن يحدث إلا تغيّر طفيف في التنبؤ بأحوال الطقس، أثبتت هذه التجربة خطأ تلك الافتراضات، إذ أدّت التغييرات البسيطة إلى نتائج كارثية، وقد مثل "لورنز" هذه التجربة بالمخطط في الشكل (01)

[1]/ جيمس غليك: نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص32- 33.

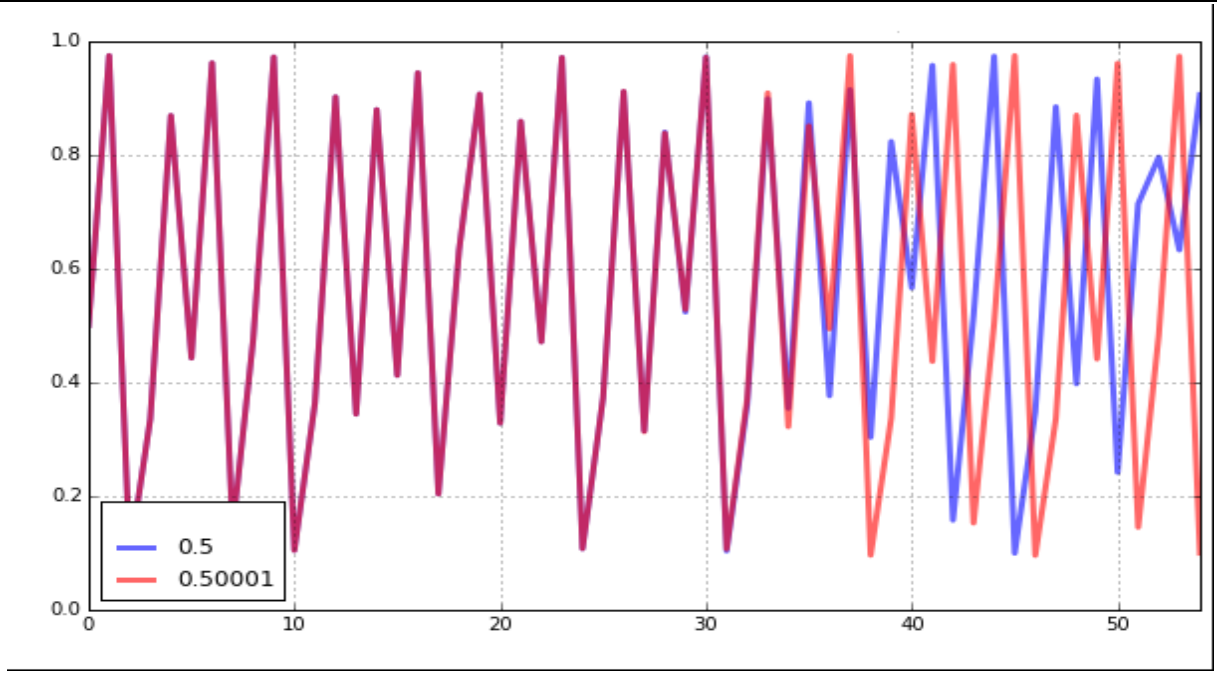


الشكل01: رسم منقول من كمبيوتر لورنز 1961 عن نمطين مختلفين من أحوال الطقس يزدادان تباعدا مع مرور الوقت، رغم انطلاقهما من المعطيات الأولية نفسها تقريبا[1].

وأدرك حينها أن توقع الطقس لفترات طويلة بشكل دقيق مستحيل، وهذا راجع إلى ما أسماه لاحقا "أثر جناح الفراشة"، حيث "تستطيع عناصر صغيرة نسبيا من الطقس أن تُفقد أفضل التنبؤات عن المناخ قيمتها، إذ تتضاعف الأخطاء والأشياء غير المتوقعة وتتجمع آثارها وتتعاضد عبر سلسلة من الاضطرابات، لتتحول من عناصر محلية صغيرة إلى حراك يشمل القارات ويظهر لعيون الأقمار الصناعية"[2]، ولقد حاز هذا الأثر اسما علميا هو "الاعتماد الحساس على الأوضاع الأولية"، ويمثل الشكل (02) الظاهرة.

[1]/ جيمس غليك: نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص33.

[2]/ المرجع نفسه، ص37.



الشكل02: الحساسية لاختلاف بسيط في الشروط الابتدائية في حدود 0,5 إلى 0.50001[1]

قام بإنجاز المخطط الباحث في التخطيط الحضري،"جيوف بوينغ"، ويمثّل الخط البياني ذو اللون الأزرق النمط الأول الذي تبدأ شروطه الأولية بقيمة 0.5، بينما النمط الثاني يمثله الخط البياني باللون الأحمر، وتبدأ شروطه الأولية ب0.50001. ولا يظهر الفرق إلا بعد مدة زمنية، لكنه يحدث دوما. كما في القصة الأمريكية التي ذكرها "غليك" في كتابه عن الفوضى وتقول:

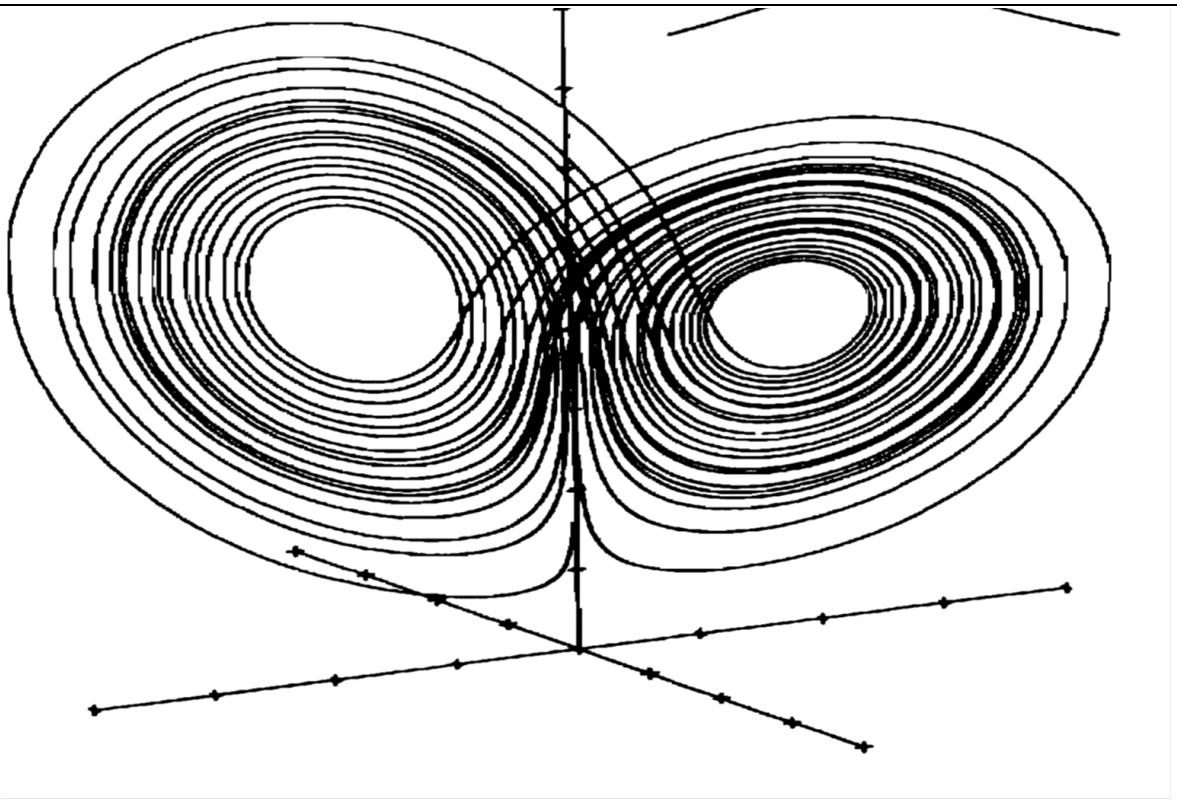
"بسبب مسمار سقطت حدوة حصان/ وبسبب حدوة، تعثر حصان/ وبسبب حصان سقط فارس/ وبسبب فارس خسرت المعركة/ وبسبب معركة فقدت مملكة"[2].

إذ لا تختلف القصة عن التجربة العلمية كثيرا، حيث تصل الأحداث المتسلسلة دوما إلى نقطة حرجة، تتضخم بعدها آثار الأشياء الصغيرة، وهو ما تنظر له نظرية الفوضى انطلاقا من المعادلات غير البسيطة

[1] / Geoff Boeing: "Chaos Theory and the Logistic Map," http://geoffboeing.com/2015/03/chaos-theory-logistic-map/ (accessed on 2019)

[2] / جيمس غليك: نظرية الفوضى علم اللاموتقع، ص39.

والمكوّنة من ثلاث معادلات رياضية، أي المعادلات "اللاخطية"، وهي المعادلات التي اعتمدها "لورنز" لصناعة سلوك معقد لمحاكاة الطقس أولا، وبعدها لمحاكاة عدد من الظواهر مثل حركة السوائل في فنجان قهوة، حركة الدينامو، دواليب المياه... إلى أن توصل إلى استعمال ثلاث معادلات بثلاث متغيرات ليصف الحركة في النظام، ومنها نشأ الجاذب المشهور باسمه "جاذب لورنز"، (أنظر الشكل 03)



الشكل 03: جاذب لورنز(يشبه هذا الجاذب جناحي فراشة أو نورس أو وجه بومة وهو من الأشكال الممثلة لنظرية الفوضى في مراحلها الأولى، يظهر البنية المرهفة التي تخبئها المعلومات العشوائية.)[1]

حيث طبع كمبيوتر لورنز القيم المتبدلة للمتغيرات الثلاثة على النحو الآتي: 0-10-0/4-12-0/9-20-0/16-36/2-3066/7-45-115/24-93-192-73. والملاحظ أن هذه الأرقام تصعد وتنزل مع مرور الوقت

[1]/ جيمس غليك: نظرية الفوضى علن اللامتوقع، ص 45.

الافتراضي، وصنع "لورنز" من خلال هذه المعلومات صورة عبّر عنها بنقاط تمثل كل نقطة مجموعة من ثلاث معلومات، شكّلت مسارا متصلا، ما هو إلا حركة النظام. إذ يمكن أن يصل المسار إلى نقطة ويتوقف، وهو الاستقرار في النظام، ويمكن أن يتخذ شكلا حلزونيا، وهو التكرار الدوري، لكن نظام "لورنز" لم يصل إلى هذا ولا إلى ذاك، بل أعطى أشكالا معقدة ودقيقة، محددة ولكنها محيّرة، خصوصا أنها ممثلة على فضاء ثلاثي الأبعاد(إنها تشبه جناحي فراشة) لم تتكرّر النقاط التي وضعها "لورنز" بتاتا مكوّنة شكلا فوضويا مقلقا، لكنها في الآن ذاته عبّرت عن نظام جديد بمفهوم آخر مغاير تماما عما هو متعارف عليه.

نشر هذا البحث في الصفحة العشرين في العدد 130 من مجلة "علوم الغلاف الجوي" سنة1963، بعنوان "الانسياب اللادوري الحتمي"[1] ولم يلق المقال انتشارا أو تقييما حقيقيا له بسبب انعزال العلوم عن بعضها وقتها، وابتعادها بسبب انتشار التخصصات الدقيقة ، إلا أن المقال أصبح بعد سنوات من أكثر المقالات المحال عليها في البحوث العلمية في التخصصات كلها.

في عام 1972، عرض لورنز نصا موجزا بعنوان:" قابلية التنبؤ: هل يمكن لرفرفة جناحي فراشة في البرازيل إحداث إعصار في تكساس؟"، وهو سبب تسمية شكل الجاذب "جناحي فراشة" والظاهرة كلها "أثر رفة جناحي الفراشة"، لكن الأمر برمته لا يعدو أن يكون تشبيها طريفا، "وكثيرا ما يؤخذ لفظ الفراشة بمعناه الحرفي، في حال عدم الاستقرار، يمكن لكل اضطراب صغير أن يحدث آثارا متنامية بشكل أسّي."[2] في الواقع، المصطلح المذكور ليس مهما، فقد تكون أجنحة نورس، أو كما سبق وذكرنا حدوة حصان مفقودة، أو ناموسة حتى. إذ تعدّ فكرة الفروقات الصغيرة والآثار الهائلة المترتبة عنها فكرة متداولة منذ القدم، "وعلى الرغم من أن نظرية الفوضى لم توضّح أصل الفرق البسيط، فهي تقدّم لنا وصفا للتضخم السريع لذلك الفرق

[1]/ Edward N. Lorenz: ‘’Deterministic Nonperiodic Flow,’’ Journal of the Atmospheric Sciences 20(2): 1963, 130–141.

[2]/ فرانسوا لورسا: علم الفوضى، تر: زينا مغربل، مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية، الرياض، السعودية، 2014، ص95.

البسيط بنسب هائلة، وهذا من شأنه إحداث انهيار في ممالك كبرى ومن ثمّ ترتبط الفوضى ارتباطا وثيقا بالتوقع والقابلية للتوقع."[1]

3-2- الجواذب الغريبة/ Strange attractors :

لطالما تعلق مفهوم الجاذب بتفاصيل عديدة مترابطة، وهي مفاهيم متداخلة شكلت نظرية الفوضى ومفهومها الشامل فيما بعد، ونقصد بها : المعادلات اللاخطية (التي لا تجد حلاّ لها إلا بصعوبة)، الاضطراب (وهو الحالة التي يصل إليها النظام بعد مدة من الزمن)، وفضاء الحال (وهو طريقة رياضية حديثة تحول الأرقام إلى صور متحولة انطلاقا من المعلومات المُدخلة)؛ وقد سبق وذكرنا كيف توصّل "لورنز" إلى صنع جاذبه الخاص، ويعدّ جاذب "لورنز" "كائنا رياضيا ذو بنية معقدة تتحدى الحدس الهندسي العادي"[2]، إلا أنه ليس سهلاً أن نعرّف الجاذب؛ كما يرى الباحث "معين رومية"، فقد أعطى أحد العلماء التعريف التالي: "الجواذب هي مجموعة محدودة تحتوي المسارات. الجاذب الطارئ هو، ببساطة، نموذج للمسار الذي يرسمه سلوك المنظومة عندما نعبّر عنه تخطيطيًّا. ويميل سلوك المنظومات اللاخطِّية إلى التقلص أو الانقباض ضمن مناطق محدّدة من فضاء الحالة. نسمي هذا الانقباض بـ"الجاذب"؛ وهو يعبّر، من الناحية الفعلية، عن "مجموعة من النقاط التي تتقارب جميع المسارات متجهةً نحوها."[3] فمثلا عندما نغذي الحاسوب بحركة نظام مركّب ما تظهر احتمالات تلك الحركة على هيئة رسوم توضح مدى الاتساق في حركة الأنظمة التي كان يُظن أنها فوضوية. واحتمالات الحركة تبدو كمجموعة من النقاط أو مدار معقّد. ويعتقد أن في كل نظام جاذبٌ أو أكثر، وهذه الجواذب تغيّر الأنظمة بمرور الزمن اعتمادا على نوع القوى التي يتعرض لها النظام ، اقتصادية أو

---

[1]/ ليونارد سميث: نظرية الفوضى، مقدمة قصيرة جدا، تر: محمد سعد طنطاوي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2016. ص 19-20.

[2]/ لورسا: علم الفوضى، ص99.

[3]/ معين رومية: مدخل إلى نظرية التعقيد والشواش،(مرجع الكتروني سابق).

اجتماعية أو سياسية أو مناخية، أو بيئية إلخ[1]؛ و قبل اكتشاف الجاذب الغريب تعامل العلماء مع نوعين من الجواذب:

1/ **الجاذب النقطي(أو الثابت) Point (Fixed) Attractor** : هو وضع تتوقف فيه المنظومة عن التغير لتتجمد في وضع ثابت لا يتغير بمرور الزمن، فالموت، على سبيل المثال، هو الجاذب النقطي للإنسان أيا كانت طبيعة التغيرات التي يكون قد مرّ بها.

2/ **جاذب الدورة المحدودة (أو الدورية) limit- Cycle (Periodic) Attractor** : هذا المسار يؤدي الى وقوع المنظومة فى مصيدة "التكرار المنضبط"، أي التكرار الدائم لأنماط سلوكها السابقة بدون أي تغيير حتى لو كان طفيفا، أي أن سلوك المنظومة سيماثل تماما سلوك الآلة في انضباطه وافتقاده لروح التجديد. وينشأ هذا الوضع نتيجة لتفاعل قوتين متضادتين داخل المنظومة، فعلى سبيل المثال "ثنائية العمل/الراحة" تعني إن يوم عمل شاق يدفع الإنسان إلى الرغبة في الراحة أو النوم العميق وفى نفس الوقت يهيئه هذا النوم ليوم عمل جديد، وهكذا تتكرر دورة العمل والراحة كل يوم بدون حدوث أي تغيرات فيها حتى لو كانت تغيرات طفيفة.

3/ **الجاذب الغريب (أو الفوضوي) Strange (Chaotic) Attractor**: هو وضع تصبح فيه المنظومة في حالة تغيّر مستمر وتجدّد وتطوّر مستدام، وضع ليس فيه مجال لتكرار، أو إعادة إنتاج سلوك سابق؛ فالمنظومة في هذا الوضع دائمة الانتقال من حالة إلى حالة جديدة تختلف دائما عن سابقتها.[2]

---

[1]/ شريفة محمد العبودي: نظرية الفوضى والأدب/مابعد مابعد الحداثة، طبع ونشر مؤسسة اليمامة الصحفية،(سلسلة كتاب الرياض رقم173)، الرياض، السعودية، ط1 ،2011، ص19.

[2]/ السيد نصر الدين السيد: تانجو الفوضى والانتظام، مقال الكتروني عن موقع -مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي http://www.ssrcaw.org ، منشور في: 2013/12/18، تاريخ الزيارة: 2019/09/10.

في عام 1971، ، نشر الفيزيائيان الرياضيان "ديفيد رويل/ David Ruelle"و"فلوريس تاكينز/ Floris Takens" مقاربة من وحي أفكار "رينيه توم/René Thom "، ونتائج أبحاث "سمال/ Smale"، وغيرهما من علماء الرياضيات، في ورقة علمية تحت عنوان " عن طبيعة الاضطراب"، وضّح فيها العالمان (عن طريق رسم فضاء الحال) أنه يمكن الوصول إلى الاضطراب التام(وهو ظاهرة مستحيلة فيزيائيا) بواسطة ثلاث حركات مستقلة، أي أن الاضطراب هو ظاهرة مبدّدة بامتياز، وقد سمّيا رسمها (الصورة الناتجة) "الجاذب الغريب أو الطارئ".

يعدّ فرع الجواذب الغريبة مهما جدا في نظرية الفوضى وخصوصا من ناحية ربط النظرية بالواقع، إذ يتميز هذا الفرع بقدرته على توليد معلومات جديدة تخلق شيئا فشيئا أنظمة شديدة التعقيد، كما أنه يفسر الكثير من الظواهر. فقد يكون الجاذب مثلا عقدة نفسية، سلوكا غير مفسّر ذاتيا، وقد استفادت الدراسات الإنسانية من هذا الفرع في تفسير السلوك الإنساني المعقد، لإعادة تشكيله لم لا، انطلاقا من فهم النقاط المؤثرة فيه، ويورد "جاريت ويليامز" في كتابه (Chaos Theory Tamed) الخصائص التالية للجواذب:[1]

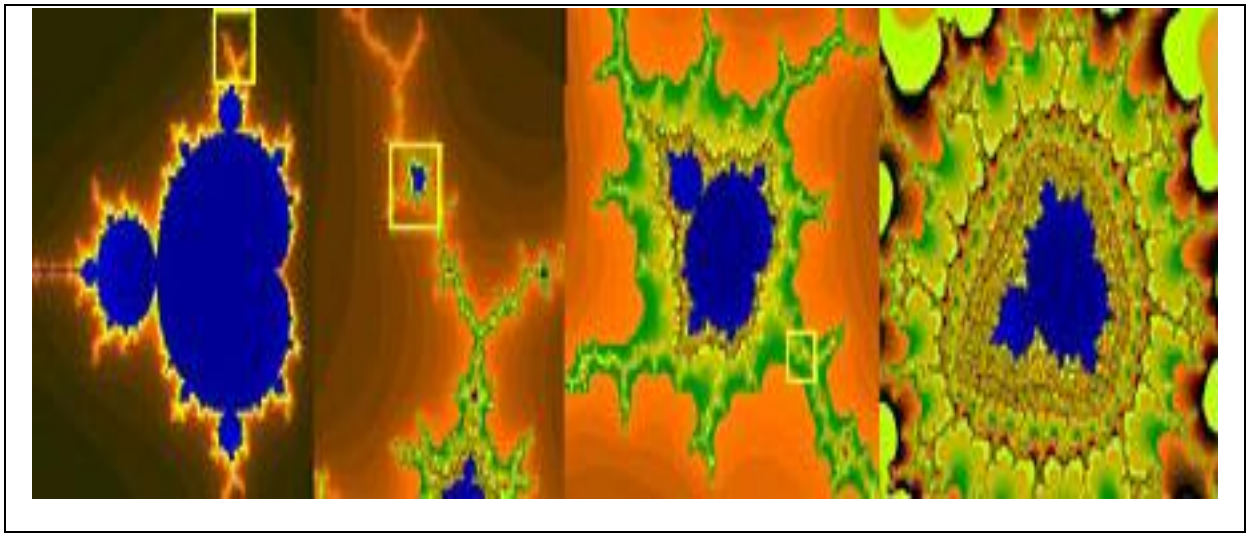
- لها مسارات غير منتظمة يصعب التنبؤ بها. وقد تكون المسارات عبارة عن نقطة ثابتة أو نقاط غير ثابتة.
- تتميز بالغياب الكامل لتقاطع المسارات.
- تتميز بتمدد (تباين) المسارات التي كانت في الأصل قريبة من بعضها (لتأثرها بانطلاقة البداية).
- تتميز بقابلية الطي، نظرا لوقوعها ضمن فضاء محصور.
- تتميز بالتركيب والتعقيد، فلها بنى داخلية ذات أشكال معينة عادة، وذات طبقات عدة.
- لها أشكال هندسية خارجية مزخرفة.

[1]/ شريفة محمد العبودي: نظرية الفوضى والأدب، ص21.

❖ لها أبعاد تستعصي على التفسير بالأرقام الصحيحة، أي لها أبعاد غير صحيحة.

3-3- الأبعاد التكرارية المتغيرة *Fractal Forms*:

صاغ الرياضي الفرنسي "بنوا ماندلبروت/ Benoit Mandelbrot " مصطلح "فراكتل""Fractal" و "هندسة الفراكتل" من مقطع (Fract) من كلمة Fraction (كسر) ،ومعناه الحرفي (شكل تكسيري)[1] أما معناه التقني كما ترجمه "أحمد مغربي" فهو" البعد التكراري المتغير" وهو "طريقة لقياس صفات لم يكن لها وصف واضح، مثل درجة الخشونة والتكسر أو اللاانتظام في الأشياء"[2]، وذلك انطلاقا من بعض تقنيات إنشاء الأشكال، أو من بعض المعلومات، حيث ترك "ماندلبروت" هندسته الجديدة تعمل على بعض الأنماط غير المنتظمة في الطبيعة، ليلحظ أن درجة الانتظام تبقى ثابتة، عبر مقاييس متفاوتة، و سرعان ما أثبت نظريته للعالم ، مؤكّدا مرة أخرى أن العالم مليء باللاانتظام المنظم. وأطلق على اكتشافه هذا اسم "هندسة الفراكتال" *.



[1]/ ليونارد سميث: الفوضى ،مقدمة قصيرة جدا، ص 99.

[2]/ جيمس غليك: نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص121.

*/ ترجمت شريفة محمد العبودي fractals بالفروق. لأن كل شكل تكسيري يشبه نظيره لكن هنالك فرق بسيط جدا بينهما.

الشكل 05: نسخ عن مجموعة ضمن مجموعة ماندلبروت/من أعقد الأشكال الهندسية الطبيعية رغم بساطة المعادلة التي تنتجها.[1]

تحدّد هندسة الفراكتل الأبعاد الكسرية للأنظمة الفوضوية التي لا يمكن قياسها أو تمثيلها بشكل مناسب باستعمال الهندسة الإقليدية القياسية، فالهندسة الإقليدية تقوم على النقاط والمستقيمات والدوائر والأشكال الثلاثية والرباعية والخماسية، أما هندسة الفراكتل فتفسَّر باللوغاريتمات؛ أي إنها مجموعة من التوجيهات لخلق أشكال (ليست مستقيمات ولا دوائر ولا أشكال ثلاثية أو رباعية..) وتقوم الحواسيب بترجمة التوجيهات لتصل إلى أشكال رائعة[2]، هي الأشكال التكرارية المتغيرة، وكمثال ينظر الشكل-04-

الشكل04: نموذج عن الأشكال التكرارية المتغيرة في الطبيعة.[3]

وتخضع هذه الأشكال لمبدأ التشابه الذاتي، فكل جزء مهما كان متناهي الصغر، له مواصفات الجزء الأصلي المنبثق منه ذاتها، ولم يكن هذا الاكتشاف ليحصل لولا ظهور الحواسيب، وتطورها، إذ تستطيع هذه

[1]/عن الموقع الالكتروني: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ensemble_de_Mandelbrot م تاريخ الزيارة:2019/09/11.

[2]/ شريفة محمد العبودي: نظرية الفوضى والأدب، ص 24.

[3]/الصورة مأخوذة عن الموقع الالكتروني:https://www.diygenius.com › fractals-in-nature ، تاريخ الزيارة: 2019/09/11.

الأخيرة القيام بعمليات رياضية هائلة، مع القدرة على تكرار المعلومات، وتوضيح الفرق الحاصل بين كل نموذج وشبيهه، على عكس الإنسان الذي لطالما رأى الأشياء متطابقة تماما، ولم يراوده شك في كون هذا التشابه متغير بين النماذج، وهو ما حصل مع "لورنز" في بداية الأمر، ولا يقتصر وجود الأشكال الفراكتالية على الحواسيب، ولكن ظهرت هذه الأشكال في عدة تخصصات غير الرياضيات، وأثبت كل تخصص أهميتها وروعتها ودقتها العالية وقدرتها على تفسير سلوك الأنظمة التي كانت سابقا غامضة أو التي تبدو فوضوية أو ليس لها ترتيب أو سبب واضح للحدوث.

الخلاصة أن هندسة الفراكتل هي:

- ❖ أشكال هندسية غير منتظمة تتكون من أجزاء غير منتهية متداخلة بمختلف القياسات.
- ❖ تلك الصور التي تنتج من تكرار المعادلات اللاخطية.
- ❖ أشكال هندسية نتجت ونمت نتيجة تطبيق بعض القواعد الرياضية عليها؛ وهذه القواعد تأخذ الشكل الأساسي وتنقله من خطوة إلى خطوة، إما بالإضافة إليه أو بتطويره، وهذه العمليات يمكن أن تكرر بعدد غير منته من المرات.
- ❖ أشكال هندسية تنتج من تقسيم الشكل الأساسي إلى أجزاء صغيرة وكل جزء هو صورة مصغرة من الشكل الأساسي.[1]

[1]/عن الموقع الالكتروني: https://sites.google.com/site/fractalgeometry42013/fractal-geometry، تاريخ الزيارة 2019/09/12.

3-4- الحتمية والمصادفة/ Determinism and Haphazard:

عندما نذكر كلمة حتمية تتبادر إلى أذهاننا معان كثيرة إلا أنها عامة جدا ولا تستند إلى أساس واحد بل إنها تشكيلة من معارفنا السابقة المختلطة، لذلك علينا الإجابة عن هذه الأسئلة الأربعة كي نستطيع التفريق بين المعاني والدلالات المتعددة لمصطلح الحتمية:

- هل يتحدّد مسار الطور لنظام ديناميكي بتوفر معرفة إحدى نقاطه؟
- هل يتحدّد التطور المستقبلي لكائن فيزيائي بحالته الراهنة؟
- هل يتحدّد مصير المرء بموروثه الجيني وأصله الاجتماعي؟
- هل المستقبل مكتوب؟

يجيب الباحث" فرانسوا لورسا" الأستاذ في علوم الفيزياء وميكانيكا الكم بجامعة باريس11 ، وصاحب كتاب "علم الفوضى" عن هذه الأسئلة عن طريق تبسيط المفاهيم، فيرى إنه من المتعارف عليه في الرياضيات أن النظام الديناميكي ذو المسارات المحددة بتوافر معرفة نقطة واحدة، هو ما يسمى "الحتمية"؛ أي أن كل نظام ديناميكي يتم التعرف على نقطة من مساره، فإنه سيكون محدّدا ومعيّنا، وهذا ما أشاع المقولة السائدة بأن معرفة الظروف الابتدائية تسمح بالتنبؤ ببقية الحركة، وهذه مقولة فيزيائية، أي أنه يتم تفسير الرياضيات بالفيزياء، وهو على حدّ رأي "فرنسوا لورسا" خطأ في التصنيف ورثناه من الحقبة النيوتونية. لذلك علينا التمييز بين هذه الحتمية الرياضية والحتمية بالمعنى الفيزيائي.

أما المعنى الثاني للحتمية فهو المعنى الفيزيائي، وهو الإجابة عن السؤال الثاني، وهو متعلق بحركة بعض الكائنات الفيزيائية، وبعض المقاييس الزمنية؛ إذ تحدّد الظروف الابتدائية حركة بعض الكائنات الفيزيائية المستقبلية و بالتالي يمكن توقّعها إذا عرفت هذه الظروف، وهذا ما سبق وأسميناه الحتمية الفيزيائية.

أما المعنى الثالث للحتمية فهو أعمّ: وهو وجود قوانين طبيعية، ويرى "لورسا" أن هذا المفهوم قد يختلط بالسببية، وذلك لارتباطه بالظواهر الفلكية وانتظامها وبالفصول وعودتها، هنا يقع اللبس، إذ يمكن أن يقع المرء فيه من ناحية الاعتقاد بأن الحتمية شرط إمكان للعلوم الطبيعية، ولكن بالرجوع إلى ما كتبه "هوسرل" عام 1936(الملحق الرابع من أزمة العلوم الأوروبية):" السببية؛ أي اعتماد كل ما يصيب شيئا ما على محيطه، وعلى الطبيعة بمجملها في نهاية المطاف، هو جزء مسبق من فكرة طبيعة علم الطبيعة الرياضي.(...)"السببية" لا تعني حسابا أحاديا من منظور الفيزياء الكلاسيكية، إنما كانت هنا التفسير الأول للسببية الطبيعية، أي تلك التي كانت في متناول الفيزياء الوليدة مباشرة"[1]. ويقصد بالحساب الأحادي، المعنى الأول للحتمية، أي الحتمية الرياضية التي ذكرناها سابقا، فقد حذّر منذ زمن طويل من الخلط بينها وبين السببية الطبيعية، ويرى صاحب كتاب "علم الفوضى" أن هذا المعنى قيّم جدا، ولو تم الحفاظ عليه ومعرفته دون لبس لكانت الطبيعة هي المرجع الأساسي للقوانين خاصة فيما يتعلق بالشؤون الإنسانية، وقد قيل إن الأفراد مقيّدون بحتميات (الحتمية البيولوجية، الحتمية الاجتماعية)، بمعنى أنه ينبغي نيل حرية الإنسان في كل لحظة من هذه الحتميات.

أخيرا، المعنى الرابع وهو إجابة عن السؤال الأخير، مفاده بأن الفيزياء تسمح بالتنبؤ بالمستقبل انطلاقا من معرفة الحاضر، أي أن المستقبل مكتوب من قبل، أي أن حرية الإنسان ليست إلا وهما، وهذا كما يرى "سبينوزا"، أو مثل ذلك الاتجاه الذي يزعم بأن جينات الذكاء، وإدمان الكحول ... موجودة مسبقا في الفرد البيولوجي...وهذه الاتجاهات التي تعطي المعنى الأخير للحتمية، ماهي إلا فلسفات تزعم إبطال الفيزياء والعلم في تفسيراتها، إلا أنه علينا عدم الخلط وتجنب اللبس فلكل حتمية مجالها ومعناها، وقد بينا أن المعنيين الأولين علميان ودقيقان، الثالث معرفي وعام، أما الرابع ففلسفي يجب أن يدافع عن

[1]/ فرنسوا لورسا: علم الفوضى، ص108.

نفسه بعيدا عن المعاني الثلاثة الأخرى.[1] وترتبط الحتمية بمفاهيم أخرى ومنها المصادفة التي كانت لوقت غير بعيد أكثر المفاهيم رفضا من قبل العلماء والمتخصصين.، فبالرغم من كثرة النقاشات منذ العصور القديمة حول الموضوع، إلا أنه وللوقت الراهن لا يزال هناك من يرفض فكرة المصادفة، ويرى أنها وهمية وأن أسسها غير علمية، والأمر الأكيد هو كون هذه العلاقة تزداد تعقيدا شيئا فشيئا، خصوصا في التصورات المعاصرة للحتمية والمصادفة. وقد ناقش "بريغوجين وستنجرز" العلاقة بين المصادفة والحتمية، إذ يحاول صاحبا كتاب "نظام ينتج عن الشواش" شرح كيفية عمل المصادفة والحتمية في إطار نقاش متجدّد حول الموضوع ، مبيّنان كيف تتلاءم المصادفة والحتمية معا، ويرى الباحثان أنه "حسب نظرية التغيّر المتضمنة في فكرة البنى المبدّدة، عندما تُجبِر التأرجحات منظومة بعيدة جدا عن التوازن، وتهدّد بنيتها، فإنها تصل إلى لحظة حرجة أو نقطة تَفرُّع، وعند هذه النقطة، فإنه من غير الممكن أساسا أن نحدّد مسبقا الحالة التالية للمنظومة. فالمصادفة تدفع بما تبقى من المنظومة نحو طريق جديد في التحول ومتى تم اختيار ذلك الطريق(من بين كثير) فإن الحتمية تأخذ مجراها مجددا، وحتى الوصول إلى نقطة تفريع تالية"[2]، من خلال هذا يمكن القول أن الحتمية والمصادفة هما شريكان في القدر، فهما إذن ليسا ضدين لا يجتمعان، وإنما هما ثنائي متكامل مثل جميع الثنائيات التي قدمها "بريغوجين وستنجرز" في إطار شرح الأنظمة الديناميكية اللاخطية، مثل: مفهوم الزمن العكوس واللاعكوس، الفوضى والانتظام، الفيزياء والبيولوجيا...وغيرها.

كما يرتبط مفهوم المصادفة بمفهومي عدم الاستقرار والعشوائية في المسارات، وهذه المفاهيم ليست عامة بل إنها مفاهيم محدّدة، ويبدو أن العالم "بوانكاريه" لم يغفل عن وضعها في وقت سابق، في مقال نشره عام 1907 بعنوان "المصادفة"، يدحض فيه بعض المقولات السائدة حول الموضوع منها مقولة "إن التصادف لا يزيد عن كونه قياسا لجهلنا " وأن "الظواهر العرضية، بحكم التعريف، هي التي تجهل قوانينها"، ويستند

[1]/ فرانسوا لورسا: علم الفوضى، ص107-108.

[2]/ بريغوجين وستنجرز: نظام ينتج عن الفوضى، ص21-22.

"بوانكاريه" في تفسير إحدى الظواهر العرضية التي تبدو غريبة وهي حركة الغازات، على النظرية الحركية للغازات المفسّرة للخواص الميكروسكوبية لهذه الأخيرة، وانطلاقا منها يجد قوانين مثالية، كما يقول، ويفصّل "تطلبون مني أن أتنبأ لكم بالظواهر التي ستقع، فإن كنت لسوء حظي على دراية بقوانين هذه الظواهر لما تمكنت من الوصول إليها إلا عن طريق عمليات حسابية بالغة التعقيد، ولاضطررت إلى التخلي عن محاولة إجابتكم، ولكن بما أنني أجهلها لحسن الحظ، فسأجيبكم على الفور. وأروع ما في الأمر أن إجابتي ستكون صحيحة"[1]، ويقصد هنا أن بعض الظواهر نجهل سبب حدوثها وتكون عرضية، ويظل تفسيرنا لها عن طريق الاحتمالات صحيحا حتى لو علمنا قوانينها، إلا أنه من الجانب الآخر هناك بعض الظواهر غير عرضية نجهل سبب حدوثها ولا يمكننا قول شيء عنها إلا إذا أدركنا قوانينها، وقد بحث "بوانكاريه" مليا في مسألة الظواهر العرضية وخصائصها، ووجد أن **عدم الاستقرار** إحداها، ضاربا المثل بقلم الرصاص المتناظر، إذا أوقفناه على طرفه الحاد فسيكون في توازن، إلا أن توازنه غير مستقر، فإذا حدث اضطراب بسيط فسيميل القلم ويسقط، ويعمّم مثاله هذا فيقول:" يحدّد سبب بالغ الصغر سببٌ لا نلمّ به، أثرا كبيرا لا يمكن ألا نراه، فنقول عندئذ أن هذا الأثر نتيجة للمصادفة. لو كنا نعلم تماما قوانين الطبيعة، وحالة الكون عند اللحظة الابتدائية، لاستطعنا التنبؤ بشكل دقيق بحالة هذا الكون في لحظة تالية، ولكن، وعلى الرغم من تجلي هذه القوانين الطبيعية لنا دون أن يخفى منها شيء، فلا يمكننا معرفة الحالة الابتدائية إلا بشكل تقريبي، فإن أتاح لنا ذلك التنبؤ بالحالة المستقبلية بالقدر نفسه من التقريب، فهو كل ما نحتاج إليه، ويمكننا القول حينئذ إن الظاهرة كانت متوقّعة، وإنها خاضعة لقوانين، إلا أن الأمر لا يكون كذلك دوما، فقد يحدث أن تُسفر فوارق بسيطة في الظروف الابتدائية عن فوارق جسيمة في الظواهر النهائية؛ فيُحدثُ خطأٌ بسيط في الأولى خطأً جسيما في الأخيرة، يصبح التنبؤ مستحيلا وتكون لدينا ظاهرة عرضية."[2]

---

[1]/ فرنسوا لورسا: علم الفوضى، ص 114-115.

[2]/ المرجع نفسه، ص115- 116.

من ناحية أخرى يوجد جانب آخر للمصادفة، وهو العشوائية في الظواهر أو "المسارات العشوائية"، وهي تلك المسارات التي تخضع من جهة للحتمية الرياضية(مذكورة سابقا)، ومن ناحية أخرى للخواص العشوائية. ولا تختلف المسارات العشوائية عن المصادفة، لأن هذه الأخيرة صارت لديها قوانين، وبما أننا صرنا نعرف قوانينها، كما في النظرية الحركية للغازات، أو ما يسمى الآن الفيزياء الإحصائية، فإن المصادفة لم تعد تنتج قوانين حتمية، بل إن الحتمية الرياضية لقوانين الحركة هي التي تنتج المصادفة. ومن هنا ظهر مفهوم "الفوضى الحتمية" لدى المتخصصين في هذا المجال، بمعنى أن الفوضى لا تلغي الحتمية الرياضية. حيث تمثل ظاهرة الفوضى الحتمية التعايش المتناقض للعشوائية والحتمية، تعايش لم يتمكن العلم من تفسيره حتى الآن، وبينما تنفي الفوضى كاضطراب عشوائي ببساطة الحتمية، فإن الفوضى الحتمية تزعزع الحتمية دون أن ترفضها.

4- دراسات الفوضى وتعددية الأبعاد :

دخلت نظرية الفوضى في السنوات العشرين الأخيرة إلى الحياة اليومية وغيّرت العديد من مفاهيم الفرد حول العلم، فبينما كان هذا الأخير مقتصرا على العلماء والمتخصصين صار يُتداول بفضل هذه النظرية بين العامة، فمن لا يتتبع نشرات الأحوال الجوية وتنبؤاتها بالطقس، ومن لا يعلم أخيرا أن التنبؤات الطويلة المدى للطقس غير دقيقة ومن الذي لم يعد يعلم أن مسائل التغير المناخي ممكنة التوقع بسبب عملية النمذجة طويلة المدى، ولا يقتصر الأمر على الطقس، فالأمور الحياتية مرتبطة، الطقس مرتبط بالحالة الاقتصادية وسوق الأسهم وعمليات البيع والشراء، و ترتبط هذه الأخيرة بالسياسة، وهكذا...

كما تقدم الفوضى استبصارات أعمق حول الأمور، ومنها مثلا: مسألة "النموذج الأفضل والجيد" وذلك عبر التخلي دوما عن فكرة "الحقيقة المؤكدة"؛ بل إن دراسة الفوضى تحفزنا على " تحقيق المنفعة دون أي أمل في تحقيق الكمال، وعلى التخلي عن الحقائق البديهية الأساسية الكثيرة في التوقع، مثل الفكرة الساذجة القائلة بأن أي توقع جيّد يتكون من تنبؤ يقترب من الهدف، وهو ما لم يبدُ ساذجا قبل أن نفهم تداعيات الفوضى."[1]وكما تدفعنا الفوضى إلى إعادة النظر في شكل "الجيّد" في حياتنا، تساعدنا على اكتشاف الأسباب النهائية لفشل توقعاتنا، وتنتقل مهمة الفهم والتوقع للأمور الحياتية المعقدة بسببها من الفيلسوف إلى عالم الطبيعة والرياضيات، بفضل إدراك الديناميكيات اللاخطية للفوضى في العلوم، هذا ما يؤثر مباشرة على اتخاذ القرارات السياسية، والشخصية على حدّ سواء. ومن المتعارف عليه أن الأنظمة الاجتماعية والتاريخية والسياسية من أكثر الأنظمة انفتاحا، وتغيرا، وتأثرا بغيرها من الأنظمة المعقدة، الأمر الذي يجعلها غير مستقرة، وغير متوازنة، والحاجة إلى فهمها تستلزم من الدارسين أكثر من مفاهيم متخصصة في مجالاتهم، لأنها غالبا ما تصل إلى نقاط احتباس أثناء التحليل، خصوصا مع تعقد الأنظمة وصعوبة فهمها

[1]/ ليونارد سميث: الفوضى مقدمة قصيرة جدا، ص31-32.

واستحالته في بعض الأحيان، وتساعدنا الدراسات العابرة للتخصصات التي تميز "نظرية الفوضى" على تجنب الوقوع في فخ الغموض، وهذا ما يؤكده "غليك" إذ يرى أن" أعدادا متزايدة من البحاثة أدركت أن "نظرية الفوضى"(الكايوس) تمنح طريقة جديدة للتفكير في المعلومات القديمة، وخصوصا تلك التي أُهملت بسبب خروجها عن المألوف، كما انتشر احساس بأن الإفراط في تفريع التخصصات علميا يشكل عائقا أمام بعض بحوثهم، ولمست أعداد متزايدة من العلماء أيضا عبثية التركيز على دراسة الأجزاء بمعزل عن الصورة الكلية وبالنسبة لهؤلاء أنهى الكايوس الأسلوب الاختزالي في التفكير علميا."[1]

ومن الأنظمة المعقدة التي استخدمت نظرية الفوضى في دراساتها "النظام الدولي" أو" العالمي" الذي يجسّد على نحو واضح حالة نظام معقد يتشكل بدوره من عدد لا متناهي من الأنظمة المعقدة، وفي هذا المجال تساعد نظرية الفوضى في إعادة فهم النظام الدولي على أنه معقد وذو سلوك فوضوي قابل للنقاش والتغيير وبالتالي إعادة النظر ومراجعة المفاهيم والمصطلحات التي يقوم عليها، وهناك دراسات ومفاهيم مؤصّلة نظريا، تحمل صفة التعقد، القائمة عليها نظرية الفوضى في حقل العلاقات الدولية كمفهوم الاعتماد المتبادل المعقد (جوزيف ناي وآخرون)، التعلم المعقد (الكسندر ونت)، الأمن المعقد (كان بوث وآخرون)، التنشئة الاجتماعية المعقدة (ترين فلوكهارت)، كما يشمل النفوذ المتزايد لنظرية الفوضى في أدبيات العلاقات الدولية العديد من مجالات البحث، مثل: الدراسات المراجعة للأطروحات العقلانية، البنائية ومابعد الحداثة، دراسات التاريخ الدولي، دراسات العولمة، دراسات التكامل الأوروبي، حل النزاعات، دراسات التنمية، دراسات بناء الدولة، دراسات صنع السياسة العامة، والدراسات الأمنية.[2] ويدرس الكتاب ذو التأليف

[1]/ جيمس غليك: نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص360-361.

[2]/ محمد حمشي: النقاش الخامس في حقل العلاقات الدولية، نحو إقحام نظرية التعقد داخل الحقل، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة02، قسم العلوم السياسية، 2016- 2017. ص407.

الجماعي " **Chaos Theory in Politics** "(نظرية الفوضى في السياسة)[1] تلك المجالات في مقالات متعددة: فيطرح أولا قضايا السياسة والسلم الذكي واللايقينية، في مقالات عن: القرارات الغامضة والمشكوك فيها، قضية الربيع العربي وطريقة فهمها بواسطة نظرية الفوضى، و مسألة السلم الذكي، وتحليله بواسطة قوانين الفوضى المنظمة وديناميكياتها المتغيرة.

من جهة أخرى تطرح مقالات الفصل الثاني من الكتاب قضايا السياسة والأنظمة المعقدة وأحواض الجذب، وهي مقالات تركز حول تطبيق مفاهيم الفوضى وتحليل أثرها في السياسات العالمية، واتخاذ القرارات، حيث تبنّت الدول الكبرى (الاستعمار الجديد) النظرية للحفاظ على مراكز القيادة في العالم. وهذا ما ركّز عليه الفصل الثالث من الكتاب حيث طرحت مقالاته طرق التحكم والتفكير عند الفوهرر، القيادة، وموضوع الأمن القومي وضرورة استخدام الذكاء المضاد للمحافظة عليه. ومن المفاجئ في كتاب عن السياسة أن نجد قراءة لرواية، وهذا ما يلفت أكثر في هذا الكتاب، حيث خُصّصت خاتمة الكتاب لمقال حول: "الجنس المعقد، والسياسة في رواية الكلاب السوداء للروائي "إيان ماك إيوان"[2] وهي رواية اجتماعية سياسية تتطور أحداثها خلال حقبة الحرب الباردة، وتهدف الدراسة إلى تصوير المفاهيم متعدّدة الأبعاد للسياسة التي ترتبط بشكل وثيق (بالنسبة لبطل الرواية) بحياته الخاصة والحميمة ممثلة في الجنس..

ومن بين التخصصات التي استفادت من نظرية الفوضى "علم الاجتماع"، وقد كان الكتاب الجماعي "**chaos, complexity, and sociology (Myths, Models, And theories)**"[3] وما يزال المرجع الأول للباحثين في العلوم الاجتماعية والانسانية؛ وحتى الاقتصاد، حيث جمع الكتاب عددا من

---

[1] / Santo Banerjee¸ Sefika Sule Erçetin ,Ali Tekin(Eds): Chaos Theory in Politics. Springer science+Business Media, LLC, NY, USA.2014.

[2] / ibid, p191.

[3] /Raymond A. Eve, Sara Horsfall, Mary E. Lee: chaos, complexity, and sociology (Myths, Models, And theories), Sage publications, Inc.califonia.usa.1997.

البحوث على شكل مقالات تقدّم نظرية الفوضى بكل تفرعاتها في علم الاجتماع، وتطرح قضايا عن نظرية الفوضى والعلوم الاجتماعية، ومفهوم الكايوس كمقدمة، لتنتقل في الجزء الأول إلى طرح الاتجاهات الجديدة الطارئة على العلوم الإنسانية والتفرقة بين الأساطير والنظريات الحقيقية، ويشرح الجزء الثاني من الكتاب كتوطئة لما بعده، إعادة التفكير في المناهج ، ليدخل الجزء الثالث منه في المفاهيم والتطبيقات، ويختتم الكتاب بمقال مصحِّح للمفاهيم المغلوطة عن نظرية الفوضى، وهي المفاهيم الشائعة التي كانت قبل الكتاب، والذي يرى محرّرو الكتاب أنها لن تكون مطروحة بعده.

وهنالك بحوث أكاديمية تطرح نظرية الفوضى كمنهج للتحليل في العلوم الاجتماعية أهمها ما كتبه الباحث "عبد الكريم بويحياوي" أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تحت عنوان "**الخواء الاجتماعي: دراسة نظرية وميدانية تحليلية لظاهرة اللانظام المنظم**"[1] في ترجمة خاصة به لنظرية الفوضى ، التي يرى أن مصطلح "الخواء" أحسن ما يمكن استخدامه كمصطلح دال على النظرية. وقد استخدم الباحث مصطلحات خاصة في بحثه مثل: سوسيولوجيا الخواء، المؤسسة الخوائية، الخواء التنظيمي...وغيرها.

وقد أكدّت الدراسات الاجتماعية على أهمية النظرية، ومفاهيمها في الارتقاء بالبحث الاجتماعي المعاصر إلى مرحلة جديدة تتناسب والمجتمع المعاصر ، حيث يرى "عبد الفتاح سعيدي" في مقال عن "البعد الاجتماعي لنظرية الكايوس1" أن " أول ما يمكن للباحث فعله عند محاولة توصيف ظواهر المجتمعات المعاصرة هو التعامل معها بشكل يمنع تمامًا المماس بتلك الروابط والصّلات التي تشد عناصر البنى الاجتماعية بشكل تراتبي Hiérarchique وهذا ما يفرض وجود سمة أساسية تتوفر في مجتمعاتنا الحالية والتي تتمثل في

[1]/عبد الكريم بويحياوي: الخواء الاجتماعي، دراسة نظرية وميدانية تحليلية لظاهرة اللانظام المنظم، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، قسم علم الاجتماع،2007- 2008.

التعقيدLa complexité "[1] ولشرح التعقيد في المجتمعات المعاصرة يعتمد الباحث على مفهوم التعقيد عند الابستمولوجي "إدغار موران"، إذ يحاول هذا الأخير في مجموعة كتبه وأبحاثه المهمة في هذا المجال[2] التركيز على مسألة التعقيد، التي تشكل مع مفاهيم أخرى نظرية الفوضى، إذ يرى أن التعقيد "هو نسيج (نُسج ككل) من المكونات المتنافرة المجمعة بشكل يتعذر معه التفريق بينها... إن التعقيد هو نسيج من الأحداث والأفعال والتفاعلات والارتدادات والتحديدات والمصادفات التي تشكل عالمنا الظاهراتي"[3]، وعلى المحلل والباحث ألا يفكّك كل شيء على حدة، وإنما يراعي ذلك التشابك، والنسيج، عند رسمه للصورة العامة للمجتمع، وقد كانت لنظرية الفوضى الفضل في منهجة أفكار كانت لوقت غير بعيد ممنوعة التداول، وهو ما يؤكّده "عبد الفتاح سعيدي" في خاتمة مقاله، إذ يصل إلى نتيجة أن "هذه النظرية قد حلّت إشكاليات كانت من الصعوبة بمكان وفق المقاربة الإبستمولوجية الكلاسيكية. ولكن والأهم من ذلك بالنسبة لموضوعنا(البعد الاجتماعي) إن تطبيق المناهج الاجتماعية الكلاسيكية قد جعل علم الاجتماع يعاني من وضعية مزرية تتمثل في الكثير من الإشكاليات التي عجزت مناهجه عن تفسيرها وفهمها وعلى رأس هذه الإشكاليات الضخمة تلك المظاهر والسمات التي ميزت المجتمعات المعاصرة بعد النجاح الباهر الذي حققته تكنولوجيا الاتصال. ومن جهة أخرى إشكالية الشرخ الكبير الموجود بين علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية، وقد استطاعت مقاربة نظرية الكاوس احتواء كل هذه الظواهر ابتداء من الظواهر الفيزيائية إلى غاية الظواهر النفسية والاجتماعية ومن جانب آخر فلقد تمكنت من اختزال الكثير الاتجاهات كالبنائية والوظيفية والصراعية ..الخ. ولكن اعتمادها

---

[1]/ عبد الفتاح سعيدي: البعد الاجتماعي لنظرية الكايوس1، مقال مشور في مجلة العلوم الانساني والاجتماعية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد 18، مارس 2015، ص ص 63-74.

[2]/ ينظر: إدغار موران:

1) الفكر والمستقبل، مدخل إلى الفكر المركب، تر: أحمد القصوار ومنير الحجوجي، دار توبقال للنشر،ط1، المغرب، 2004.
2) المنهج(الجزءان الثالث والرابع)، معرفة المعرفة + الأفكار، تر: يوسف تيبيس، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2013.

[3]/ المرجع نفسه، ص 68.

على وصف الواقع الخام بتعقيداته وتناقضاته قد جعل من الدراسات العلمية مطية للغموض والعجز عن التنبؤ وبالتالي التحكم في الظاهرة الاجتماعية. وفي الأخير تبقى هذه المقاربة كخيار بحث علمي سوسيولوجي قادر على كشف الجوانب التي تعجز المقاربات الأخرى عن كشفها، وعلى رأسها توصيف الواقع المعقد بشكله الخام."[1] وتحل موضوعة التعقيد مكانة مهمة في الأبحاث المتعلقة بنظريات التعقيد والفوضى، وكما سبق وذكرنا يطرح "إدغار موران" مسائل مهمة في هذا الموضوع، ويلقي الباحث "داود خليفة" في أطروحة الدكتوراه خاصته الموسومة " **ابستمولوجيا التعقيد دراسة لبرايغدم التعقيد والفكر المركب عن إدغار موران**" الضوء على عدد من نظريات التعقيد أولها نظرية الفوضى، التي تعدّ الأساس العلمي لابستمولوجيا التعقيد مع نظريات: التحكم الآلي، والذكاء الاصطناعي، نظرية الإعلام، ونظرية النظم العامة. والتي يرى أن قولها باللاحتمية والاحتمال قد أنتج فهما جديدا للظواهر من حيث أن حدوثها لم يعد ضروريا، كما يرى أن الفوضى أضحت مفتاحا جديدا للمعرفة العلمية[2] مؤكّدا وجهة نظر الدكتور "إلياس بلكا" في النظرية، حين يقول: "لقد جاءت نظريات الفوضى والاحتمال لتدشّن اتجاها جديدا في العلوم، فهذه كانت تهتم بالظواهر البسيطة وبتطوراتها الخطية لأجل ذلك كانت العلوم تعتمد كثيرا على التقريب والاختزال، وهو اعتماد مبالغ فيه في أحيان كثيرة، وفيه تبسيط للحقيقة الواقعية المركبة"[3] موضحا هو الآخر الطبيعة الاختزالية التي كانت عليها العلوم قبل النظريات الجديدة التي تؤمن بالتعددية واللاحتمية واللايقينية والاحتمال ومنها نظرية الفوضى، التي تثبت على عكس ما هو معروف عن الفوضى عموما، أن النظام يتماشى جنبا إلى جنب معها، ويناقش الباحث "إلياس بلكا" المختص في الدراسات الإسلامية والقانون العام ودراسات الاستشراف، في كتابه "**الوجود بين السببية والنظام" (بحث في الأساس الشرعي والفلسفي لاستشراف المستقبل**)، قضية استشراف المستقبل

---

[1] / المرجع السابق، ص 73.

[2] /داود خليفة: ابستمولوجيا التعقيد، دراسة لبراديغم التعقيد والفكر المركب لدى إدغار موران، رسالة دكتوراه، جامعة وهران 02، قسم الفلسفة، 2015- 2016.ص 130.

[3] / إلياس بلكا: الوجود بين مبدئي السببية والنظام، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، هرندن، فرجينيا، و. م.أ،ط1،، ص 337.

وكيفية إعادة النظر فيها من الناحية الشرعية والعلمية، وذلك لمصالحة العقل العربي الإسلامي على المستقبل، دون خلفيات فكرية أو عقدية خاطئة، وهو كتاب تأصيلي، استعمل نظرية الفوضى لإثبات وجهة نظره في أن الاحتمال والتوقع ضروري في العصر الراهن، إلا أن التنبؤ بعيد المدى هي الفكرة المغلوطة، ويصل إلى نتيجة حول نظرية الفوضى وما وصلت إليه، يقول: " وقيمة نظرية الفوضى هنا أنها أثبتت وجود النظام حتى في الظواهر التي لم نكن نتصور أنها تسير وفق اتساق أو ترتيب ما، لقد بينت النظرية وجود مستويات من النظام، فهناك نظام بسيط وهناك نظام معقد، وربما كانت الظواهر التي تعلو على أفهامنا حاليا تخضع لدرجة بالغة التعقيد من النظام، لم نستطع معرفتها أو استيعابها، بل ربما توجد درجة من النظام ليس بمقدور عقل الإنسان إدراكها أصلا."[1] ويعدّ كتاب هذا الأخير مرجعا عاما في تطبيق نظرية الفوضى في البحوث والدراسات الإسلامية، وهي من الكتب القيمة التي تستخدم العلم والأصول في تغيير وجهة نظر العقل المسلم حول قضايا كانت تبدو له من الطابوهات.

ومن الكتب التي تطرح نظرية الفوضى بأبعادها العلمية في تخصصات مختلفة، نجد كتاب الباحث الجزائري "الحاج زراولية" المختص في الرياضيات، من جامعة تبسة، المعنون:" **Models and Applications of Chaos Theory in Modern Sciences**"[2]، ويقدم هذا الكتاب نظرة شاملة لنماذج وتطبيقات نظرية الفوضى في مجالات: الطب، البيولوجيا، البيئة، الاقتصاد، الالكترونيك، الميكانيك، والعلوم الإنسانية، في مقالات لكتاب مهتمين بالنظرية من كافة أنحاء العالم، وذلك في مواضيع معاصرة على مستوى كل مجال، تغطي الجانبين النظري والتطبيقي للمواضيع، كما تأخذ بعين الاعتبار المشكلات الناشئة عن دراسة الأنظمة الديناميكية الفوضوية المتقطعة والمتواصلة في الزمن، التي تصوّر نمذجة العديد من الظواهر

[1] / المرجع السابق، ص 344.

[2] /Elhadj Zeraoulia, Models and Applications of Chaos Theory in Modern Sciences: Taylor & Francis Inc, Enfield, United States,2011.

في الطبيعة والمجتمع، مبرزة التقنيات القوية المطوّرة لمواجهة هذه التحديات المنبثقة من مجال نظرية النظم الديناميكية اللاخطية.[1] وللباحث مجموعة كتب أخرى يطرح فيها نظرية الفوضى من عدة جوانب، نذكر منها:

- **Frontiers In The Study Of Chaotic Dynamical Systems With Open Problems**[2].
- **Advanced Topics in Nonlinear Chaotic Systems : A Collection of Papers.**[3]
- **Robust Chaos And Its Applications.**[4]
- **Chaos Control and Synchronization**[5]
- **Dynamical Systems : Theories and Applications**[6]

كما أسّس الباحث "الحاج زراولية" مجلة متخصصة على شبكة الانترنت هي:(**www.arctbds.com**) وهذا اختصار: **Annual Review of Chaos Theory, Bifurcation and Dynamical Systems** أي المجلة السنوية لنظرية الفوضى، والتشعب، والأنظمة الديناميكية، وهي مجلة عالمية متعددة

---

[1]/ ينظر أكثر حول الكتاب الموقع الالكتروني:https://www.bookdepository.com/Models-Applications-Chaos-Theory-Modern-Sciences-Elhadj-Zeraoulia/، تاريخ الزيارة: 2019/10/13.

[2]/ Elhadj Zeraoulia , Julien Clinton Sprott, editors: Frontiers In The Study Of Chaotic Dynamical Systems With Open Problems, World Scientific Publishing Co Pte Ltd, Singapore, Singapore,2011.

[3] / Elhadj Zeraoulia, Advanced Topics in Nonlinear Chaotic Systems : A Collection of Papers, LAP Lambert Academic Publishing,2013.

[4]/ Elhadj Zeraoulia, Julien Clinton Sprott: Robust Chaos And Its Applications, World Scientific Publishing Co Pte Ltd, Singapore, Singapore,2011.

[5] / Elhadj Zeraoulia: Chaos Control and Synchronization, LAP Lambert Academic Publishing, Saarbrucken, Germany, 2012.

[6] / Elhadj Zeraoulia: Dynamical Systems : Theories and Applications, Taylor & Francis Ltd, London, United Kingdom, 2019.

المجالات متخصصة في نظرية الفوضى، والتشعب والنظم الديناميكية، تنشر مواضيع عالية المستوى كل ثلاثة أشهر، وتسعى المجلة إلى جمع المقالات والأبحاث الأصيلة عن نظرية الفوضى في كل أنحاء العالم.[1]

ويعدّ مجهود هذا الباحث سابقة في مجال البحث العلمي متعدد المجالات في العالم ككل، وفي الجزائر على وجه الخصوص، حيث نرى أن الباحث طبّق نظرية الفوضى ودعوتها لتعدد الأبعاد والتخصصات وعدم الاختزالية في العلم، إضافة إلى الطابع الإنساني والعالمي لنظرته في البحث العلمي.

[1]/ عن المجلة، والباحث ينظر أكثر الموقع الالكتروني:
https://www.researchgate.net/profile/Zeraoulia_Elhadj_wwwarctbdscom تاريخ الزيارة: 2019/10/13.

5- نظرية الفوضى والأدب:

تحوّل الجوهر في العلوم الإنسانية من التركيز على إضفاء الطابع العالمي على الأنظمة المتكاملة، نحو الاهتمام بالأنظمة المحلية المتصدّعة وأنماط تحليلها، وعملت الدراسات الثقافية، بين ستينيات وثمانينيات القرن الماضي، على تنشيط الأسئلة حول كيفية تأثير الاختلافات العشوائية في النظم المعقدة على التطور والاستقرار في النظام، وقد تم إدراك أن الأسباب الصغيرة يمكن أن تؤدي إلى تأثيرات كبيرة جدًا، ويتضمن هذا الوعي زيادة الاهتمام بالتقلبات العشوائية ، وبالتالي الاهتمام بالدور الذي تلعبه الفوضى في تطور النظم المعقدة، و رأى النقاد الجدد أن الحدود النصية هي إنشاءات عشوائية تعتمد تكويناتها على من كان يقرأ ولماذا، إذ لم تكن النصوص حتمية أو يمكن التنبؤ بها، وبدلاً من ذلك، كانت قادرة على أن تصبح غير مستقرة كلما تم تقديم أقل اضطراب، وترى الناقدة الأمريكية "كاثرين هايلز" في كتابها(*Chaos Bound, orderly disorder in contemporary literature and science.*)[1] الرائد في مجال العلوم الإنسانية والأدب على وجه الخصوص، أنه لا يجب تصوّر الفوضى كأنها غير موجودة أو باطلة في النصوص، ولكن كقوة إيجابية في حدّ ذاتها فكلما زادت الفوضى في النظام، زاد عدد المعلومات التي ينتجها[2].

كما تناقش "هايلز" في كتابها أهمية نظرية الفوضى للأدب والثقافة، إذ لا تقتصر على بناء "نظريات وتقنيات جديدة" بل تصل إلى "إعادة رؤية" العالم، بمعنى آخر، إن نظرية الفوضى تؤسّس لنظرة عالمية جديدة، لديها القدرة على توحيد العلوم والإنسانيات؛ وتتخذ هذه الملاءمة الأدبية والثقافية لنظرية الفوضى عدة أشكال: حيث تتم مناقشة نظرية الفوضى من طرف النقاد فيحاولون من خلال بحوثهم المكثفة التأكد من أهميتها بالنسبة للإنسانيات ؛ بعد ذلك يعدّلون مبادئها و ينسقونها مع السياق لتناسب معايير الدراسات الأدبية

[1]/N. Katherine Hayles: Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science, Ithaca: Cornell University Press, 1990.

[2] /ibid, p1-8.

والثقافية ؛ ويطبقون هذا الخطاب المعدّل والمخصّص على دراسة النظم الاجتماعية والخيالية، فتغدو الأفكار المطروحة في علم نظرية الفوضى متاحة ومطروحة في الخطاب الأدبي المعاصر[1]؛ ويعدّ تقارب الأفكار بين العلوم والإنسانيات فكرة محورية في الخطاب المستخدم لتأييد وشرح الملاءمة الأدبية لنظرية الفوضى. إذ يذكر "بريغوجين وستنجرز" أنهما تعمدا اختيار- La Nouvelle Alliance - العنوان الفرنسي الأصلي لكتابهما " Order Out of Chaos " لتحديد دراستهم التي وصفوها بأنها "تقارب العلوم والإنسانيات"[2]، وقد حافظت الآداب الغربية على اهتمامها بالعلوم المعاصرة، وبلغ هذا الاهتمام ذروته في الملاءمة الثقافية لنظرية الفوضى، كما حافظت كذلك على الاهتمام بالفوضى كمفهوم لاهوتي وأسطوري؛ فهذا " جون ميلتون John Milton " في "الجنة المفقودة"Paradise lost" يمثل الفوضى باعتبارها المسألة الأساسية و الابتدائية للكون و التي منها يخلق الله العالم. ويشبه تعريف "ميلتون" للفوضى تعريف اليونانيين القدماء[3]. فيتضح من هذا النص والعديد من النصوص الأخرى أن الديانة رسّخت بقوة مفهوم الفوضى في الأدب الغربي، ويمكن رؤية عواقب هذا التجسيد الرمزي في الروايات الحديثة، وروايات ما بعد الحداثة ، على الرغم من أن المفهوم اللاهوتي المسيحي للفوضى تداعى وأصبح أقل أهمية من التعاريف الأخرى للفوضى.

كما تظهر الفوضى في كتابات شكسبير مثل "Othillo" و "Adonis and Venus" حيث تشير عودة الفوضى إلى فشل الحب، وبالتالي، كانت الفوضى في ذلك الوقت يشار إليها على أنها تعني عدم وجود تمايز، هي تلك الفجوة في الفراغ والكتلة المشوّشة غير المفهومة، وهذا ما يشير إليه "هنري ميلر" في روايته "Black Spring"،"الفوضى التي يفوق ترتيبها الفهم"؛ ووصف "ميلر" للفوضى يسبق تطور نظرية الفوضى كعلم ، لكنه مع ذلك دقيق بشكل ملحوظ في تعريف الفوضى بأنها نظام غير مفهوم، لأنه يشير إلى

[1] / Ward B: The Literary Appropriation of Chaos Theory, p04.

[2] / Prigogine and Stengers: Order Out of Chaos , p xxix .

[3] / op. cit, p35.

أن الفوضى تعني أكثر من مجرد مضاد للنظام، فهي تصف بدلاً من ذلك شكلًا من أشكال النظام الذي يقاوم التفسير.

يوضح تعريف "ميلر" للفوضى جانبًا مهمًا آخر في إعادة الاستخدام الثقافي لمفهوم الفوضى، لكن المعنى الأساسي للفوضى بقي دون تغيير مع مرور الوقت، على الرغم من أن مفهوم الفوضى جمع الكثير من الدلالات الجديدة بينما تعيد الثقافات الجديدة النظر باستمرار في آثارها.

بعد عصر النهضة وبشكل أكثر تحديداً خلال أواخر القرن الثامن عشر، تسربت فكرة أن الفوضى هي أقدم الآلهة، لكن هذه الفكرة سرعان ما تغيرت خلال القرن التاسع عشر، حيث تم إعادة تصور مفهوم الفوضى الغامض كجدال بين النظام والفوضى، وهذا ما ذكره "إدغار آلان بو" في قصته " The Fall of The House of Usher" حيث يؤدي التزايد في الطاقة إلى الاضطراب، وهو المعنى الصريح للقانون الثاني للديناميكا الحرارية، الذي بدأ بالتكوّن في تلك الفترة.

بعد الحرب العالمية الثانية، كان النظام يعني الاستقرار، التقيد بالقوانين، التوقعية المطلقة، تماما كما النظام العسكري الذي حكم طوال مدة الحربين الأولى والثانية، حيث يكون الفرد بسببه ليس حرًا رمزيا أو بشكل مباشر، وليس له الحق في العصيان ، وقد اعتبرت الفوضى في هذه الفترة قوة تحرير.

و بحلول ستينيات القرن الماضي، كانت الفوضى قد خضعت لإعادة تقييم جذري ليتم تقييمها كمحرك يدفع النظام نحو نظام أكثر تعقيدًا، وقد لاقت نظرية الفوضى استحسان النقاد لأنها جعلت الوصول إلى النظام ممكنا، بدل الوقوع في اللبس المتوارث عن الغموض.[1]

إن المكانة التي اكتسبتها نظرية الفوضى في الأدب قد تم تحفيزها الى درجة كبيرة بالنصوص الشائعة مثل:(*العلم الجديد "غليك" New Science*) و(*النظام الخارج من الفوضى "بريغوجين وستنجرز" Order out of Chaos*) ، لأن هذه النصوص تعرّف نظرية الفوضى بأنها مناهضة للمؤسسة، والعلوم الشمولية و

[1] /Hayles: Chaos Bound, pp19-23.

تختلف معرفيا ومنهجيا عن العلوم التقليدية، حيث تركّز بشكل كبير على الموضوعات والقيم السائدة في العلوم الإنسانية؛ يجادل "جيمس غليك" في "العلم الجديد" أو كما ترجمه "أحمد مغربي" *"علم اللامتوقع"* أن نظرية الفوضى تعرف نفسها في معارضة التقاليد النيوتونية التي تميز العلوم الغربية، وأن "أكثر دعاة العلم الجديد حماسة يذهبون إلى حدّ القول أن علوم القرن العشرين سوف يتم تذكرها لثلاثة أشياء فقط: النسبية، ميكانيكا الكم، ونظرية الفوضى. أصبحت نظرية الفوضى ثالث أكبر ثورة في العلوم الفيزيائية خلال هذا القرن."[1] ويؤيد هذه الحجة النقاد والمنظرون المعروفون باسم" متخصصي نظرية الفوضى مابعد الحداثيين" 'postmodern appropriators of chaos theory'؛ حيث يجادل "دوجلاس إل كيل" " Douglas L. Kiel"و "إويل إليوتو "Euel Elliott"، على سبيل المثال، في كتابهما: **Chaos Theory in the Social Sciences: Foundations** (نظرية الفوضى في العلوم الاجتماعية: الأسس) (1996) أن:

"النموذج الناشئ للفوضى ... له آثار عميقة على وجهة نظر نيوتن المهيمنة سابقا لكونٍ ميكانيكي وقابل للتنبؤ. ففي حين تأسّس العالم النيوتني على الاستقرار والنظام ، فإن نظرية الفوضى تعلم أن عدم الاستقرار والاضطراب لا ينتشران في الطبيعة فحسب، بل إنهما أساسيان لتطور التعقيد في الكون؛ وهكذا، فإن نظرية الفوضى، مثل نظرية النسبية ونظرية الكم قبلها، تقدم ضربة أخرى ضد أي التزام فردي بالحتمية من وجهة نظر نيوتن للعالم الطبيعي."[2]

كان حقل الأدب من أكثر حقول العلوم الإنسانية حماسا للنظرية، إذ ظهرت مؤلفات تزامنا مع انتشار النظرية العلمية، تستلهم الفوضى ومفاهيمها ومبادئها في تحليل الأعمال الأدبية، وكتاب "هايلز" "حدّ الفوضى" السابق الذكر، لا يمكن لأي باحث في نظرية الفوضى في الأدب ألا يعود إليه، إذ تعطي منظوراً

[1] /James Gleick: Chaos Making A New Science, London, Cardinal,1988, p06.

[2] /Douglas L. Kiel and Euel Elliott: Chaos Theory in the Social Sciences: Foundations and Applications, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, p 2.

نظرياً راسخاً يمكن من خلاله التعامل مع تمثيل الفوضى في الروايات، مما يمكّن النقاد من دمج مبادئ نظرية الفوضى في استراتيجياتهم التفسيرية بسهولة أكبر مما لو اضطروا إلى تطوير فهم هذه المبادئ بشكل مستقل؛ لأنها وضحت النظرية من جوانبها المتعددة، العلمية، والفلسفية، والأدبية، المعاصرة، وقد أكّدت الناقدة على أهمية دراسة النظرية لكونها حلقة وصل بين التخصصات، كما أن لها تداعياتها في العلوم الإنسانية، على الفرد والمجتمع والإنسان بصفة عامة، فهي تعيد دوما فحص المسلمات والبديهيات، وتهتم بتفكيكها، وإثبات عدم يقينيتها، ولاحتمية التقيد بها، بالإضافة إلى توضيح مسألة التنبؤ أو التوقع بالنسبة للفرد المعاصر، حيث تنفي التنبؤ كما كان شائعا انطلاقا من القوانين النيوتينية، القائلة بأن الأسباب نفسها تؤدي إلى النتائج نفسها على مرّ الزمن، وهي أغلوطة كبيرة تثبت نظرية الفوضى عكسها وذلك انطلاقا من مفاهيمها الموضحة سابقا، أما "هايلز" فتستعمل هذه المفاهيم لتقريب علم الفوضى من النظرية الأدبية، وهي الجامعة بين تخصصين بعيدين في دراساتها العليا، فرسالة الماجستير خاصتها كانت في الكيمياء، إلا أن أطروحة الدكتوراه كانت في الأدب، في انتقال يدلّ على اهتمامها المشترك وغير المتناقض ذاتيا، حيث تصر في كتابها "حد الفوضى،1990" على هذا التقارب بين التخصصات وهي التي لا تنفك تربط بينها وبين مابعد الحداثة ومابعد الحداثيين، وأهم من تذكرهم في تحليلاتها "نيتشه" "جاك ديريدا" و"ليوتار" وتؤكّد الناقدة أن " علم الفوضى جديد ليس بمعنى عدم وجود سوابق له في التقاليد العلمية، ولكن لم يتم إلا مؤخرًا تجميع أدلة كافية لتوضيح رؤيته للعالم"[1]، وتشترك نظرية الفوضى في مسألة الجدة غير المفهومة مع ما بعد الحداثة إذ نجد في أدبيات" نيتشه" مثلا مابعد حداثة واضحة لكن مفاهيمها كانت مبهمة بالنسبة لقارئيه، لكن "ليوتار" مثلا، و"ديريدا"، كما ترى "هايلز" فكّكا خطابه وأظهرا مابعد حداثيته، وقيمته الفكرية والأدبية، والفلسفية على حدّ سواء، وتساعد النظرية العلمية بتفاصيلها الحديثة على تسهيل فهم العالم، مهما كانت درجة الغموض فيه، كما تساعدنا كدارسين للأدب على فهم الأعمال الأدبية الأكثر عمقا وفوضوية وغموضا، وتؤكد الناقدة على أن أحدث أساليب الكتابة

[1] / Hayles: C*haos and Order, p05.*

هي التي تضع نظرية الفوضى وسماتها الرئيسية في الحسبان، وهي الخصائص التي ذكرتها في كتابها "حدّ الفوضى"، وهي:

1- أن يكون هناك تركيز شديد على مستهل العمل، وهذا يتضح في الشعر ثم في القصة القصيرة بشكل خاص حيث يضع الكاتب تركيزه على السطر أو الأسطر الأولى من العمل، والتي يكون لها تأثير قوي وملموس على تطور العمل ككل .

2- ألّا يكون خطياً، فمن المحبذ أن تكون المسببات ونتائجها في العمل الأدبي شديدة التفاوت. وهذا أحد مظاهر ما يعرف بتأثير الفراشة المعروف في نظرية الفوضى التي مفادها أن رفة جناحي فراشة في مكان ما من العالم قد يتسبب في إحداث إعصار في جهة شديدة البعد عن مكان الفراشة. وتطبيق هذا في الأدب يدعو إلى تعليق أهمية شديدة لانطلاقة البداية، حيث يمثّل التغير الطفيف فيها، في صورة حدث أو أحداث قد لا تبدو ذات أهمية في حينها ولكن الكاتب يجعلها شرارة أو بداية لأحداث تنمو وتتضخم مع تطور العمل الأدبي .

3- أن يتصف بالتعقيد والتركيب مما يجعل أبعاده غير متوقعة. فالديناميكية غير الخطيّة تفترض وجود اختلاف ليس في الحجم فقط إنما أيضاً في القيمة النوعيّة لهذا الحجم بين النظم الخطيّة والنظم غير الخطيّة. فوحدات النظم الفوضوية أو المشوشة ليس لها قابلية استعادة مكوناتها، فلا يمكن في الأنظمة المعقدة أن يتكرر محتوى ما مرتين، فمهما تشابهت الظروف إلا إنه تبقى هناك تغييرات طفيفة .

4- أن تكون في العمل الأدبي جواذب، أو ما يدعى بجزر الاستقرار، حيث يتغيّر التركيز من وحدة من وحدات العمل ليعود إلى نقطة الجذب. ففي الديناميكية غير الخطيّة يبدو المسار كدوّامات داخل دوّامات داخل دوّامات تتكرّر ولكنها لا تتماثل بالضبط أبداً. والتغييرات البسيطة بين تلك الدوّامات يمكن أن تتسبب في حدوث تغييرات هائلة تطيح بمسار العمل إلى اتجاهات جديدة .

5- أن يكون في النصوص المعقدة نوع من تبادل المنافع بين مكوناته، فالمخرجات المنبثقة عن تشعب ما تعود هي ذاتها إلى النص كمدخلات تعزز بنيانه. ولذا يعتبر التشعب مصدرا إبداعياً يعود بالنفع ليس فقط على النص ذاته إنما أيضاً على كاتب النص الذي تزداد خبرته بتنامي العمل الأدبي مما يجعله قادراً على خلق المزيد من التشعب للنص.[1]

كما تنظر "هايلز" إلى علم الفوضى من ناحية صلته بالإبداع بوجه عام، فتذكر وجود فرعين لعلم الفوضى:

1- الفرع الأول يرى الفوضى مادة يتشكل منها الترتيب وتكون مشاركة له بدلاً من أن تكون (أي الفوضى) مضادة للترتيب أي أن: "الترتيب نتيجة للفوضى". وهذا الفرع يتعلق بالفلسفة بدلاً من الوصول إلى نتائج، فكثير من الأعمال الأدبية نشأت على هذا العلم وتطبيقاته .

2- والفرع الثاني من علم الفوضى يتعلق بإيجاد أنماط من الترتيب داخل الفوضى، وهو الذي يحقق نتائج بدلا من اعتماده على الفلسفة. وتؤكد "هيلز" على أن صلة علم الفوضى بما بعد الحداثة تقوم على الفرع الثاني الذي يحتفل بالتعقيد وعدم الوضوح في العمل الأدبي، ويعتبره مساهماً في عولمة التراكيب الإبداعية ولكنه في الوقت نفسه يعتبر مضاداً لعولمتها.[2]

أما "ميرجا بولفينين Merja Polvinen " في أطروحة الدكتوراه **خاصتها (Reading the Texture of Reality: Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective.)**[3]

---

[1]/ شريفة محمد العبودي: نظرية الفوضى والأدب، ص56-57.

[2]/المرجع نفسه، ص57.

[3] /Merja Polvinen: Reading the Texture of Reality: Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective. Academic dissertation, faculty of arts, University of Helsinki, Finland. 2008.

(قراءة جوهر الواقع: نظرية الفوضى، الأدب و المنظور الإنساني) فتحاول الدخول إلى العمل الأدبي عن طريق طرح مختلف تماما، طرح يقترب إلى النقد الثقافي والأنسنة منه إلى النظريات البنيوية والتفكيكية وما بعدها، فهي تركّز نقدها على هوية العمل الإبداعي، و واقعيته دون الانحياز لا زمنيا ولا تاريخيا لأي وضعية فلسفية[1]، وكما هو واضح من عنوان الأطروحة، فمصطلح "واقعية" يشير إلى الإيديولوجيات المتداخلة التي أنتجها الإنسان والتي تقول الدكتورة "بولفينين" أن على الناقد احترامها لأنها جهود إنسانية مشتركة ، وأن الواقعية الحقيقية هي تلك الموجودة في الظواهر الفيزيائية، والبيولوجية، ومنها علينا كنقاد استيعابها ضمن الدراسات الأدبية وهذا ما بينته في بحثها، تقول: "هناك تشابه آسر بين الأساليب التي يمكن للرياضيات الـ لا خطية عن طريقها تفسير التركيب في الكون والأساليب التي يتخذها المفكرون في الأدب للتمكن من التركيب في النص الأدبي. والصلات المجازية المستمدة من تلك الأساليب يمكن أن تصبح مصادر إلهام للمفكرين في أي من الحقلين."[2]

وفي إطار تنظيرها هذا تقدّم "بولفينين" الجواذب الغريبة وكيفية استغلالها في الأعمال الأدبية في عمل: "توم ستوبارد Tom Stoppard" المعنون (أركاديا) وإطارات فن الأرابيسك عند "جون بارث John Barth"، كما تتطرق لمفهوم النظم المعقدة والتشابه الذاتي في تحليلها للعقل الإنساني والعالم المحيط به، وترى الكاتبة، انطلاقا من فكرتها عن الواقع، أن لغة العلم اقتربت أكثر من لغة الأدب والثقافة في مرحلة علم الفوضى، وهذا ما جعل الأدب يقترب أكثر إلى الواقع، كما أنه يطوّر وينتج فهما جديدا.[3]

ويقترب "جون بارث" أكثر من نظرية الفوضى كتابة وتنظيرا، وهو الذي "وجد في نظرية الفوضى الاستعارات والبنى المثالية للتعبير عما كان يقوم به منذ عقود، بدلا من تعامله معها كمصدر إلهام لشيء جديد

[1]/ ibid, p04.

[2]/ شريفة محمد العبودي: نظرية الفوضى والأدب، ص42-43.

[3]/ op. cit, p73.

تماما، فرواياته التي تتراوح بين الروايتين القصيرتين اللتين تحملان مبادئ للعدمية The Floating Opera (1956), و The End of the world(1958)، وبين رواياته الطويلة Letters(1979) و Tidewater Tales(1987)، كلها تنبع من اهتمام كاتبها بطبيعة القصص: كيف تنشأ، وكيف تختلف من كاتب لكاتب، ومن قارئ لقارئ، وكيف تتغذى بعد مولّديها؟"[1] و"بارث" هو صاحب الفضل في الكشف عن الأصول الشرقية لنظرية الفوضى في الفن التشكيلي، إذا صحّ القول، وذلك ما يوضحه في كتابيه:Further Fridays و The Friday book؛ وفي مقال له بعنوان: /Chaos Theory Postmodern Science Literary Model، يناقش فيه القاص والناقد الأمريكي صلة نظرية الفوضى بما بعد الحداثة من منظور شامل يحتوي القديم والحديث من الإبداع الإنساني والذي لا يشمل الأدب فقط إنما يتعدّاه ليشمل فنون وجماليات أخرى تحمل سمات تُماثل تلك التي تقوم عليها نظرية الفوضى. وأصول نظرية الفوضى كما يقول، تعود إلى فن الأرابيسك الإسلامي المتمثل في تصاميم السجاد الشرقي التي تقوم على وحدات زخرفية صغيرة من خطوط وانحناءات متكررة تمثل بتكرارها الشكل الهندسي العام للسجادة. والشكل العام للسجادة عادة محدود بإطار رئيسي و/أو عدة أطر تحيط بالوحدات الصغيرة المكررة وتمنحها معنى.[2](تشبه هذه الأشكال هندسة الفراكتال لبنوا ماندلبروت).

ومن وجهة نظر "بارث" ينعكس فن الأرابيسك الشرقي في أدبه القصصي، ورباعيات الخيام وكتاب ألف ليلة وليلة، دليل ذلك، حيث توجد وحدات قص مكررة يحدّها إطار عام، تتداخل فيه أطر أخرى مترابطة ببعضها، بطريقة لا خطية، وغير متوقعة. وهنا يفرق الناقد بين لا خطية مابعد الحداثة ولا خطية علم الفوضى، في الأدب، فالأولى تتعلق بمسار الحكي (وهذه الخاصية لم تقتصر على مابعد الحداثة فهي من مميزات الحداثة كذلك)، أما لا خطية علم الفوضى، فتتعلق بعدم التناسب بين الفكرة والنتيجة والأحداث

[1]/ ibid, p 121.

[2]/ جون بارث: عن شريفة العبودي، نظرية الفوضى والأدب، ص60.

المترتبة عنها، فمثلا ، يمكن لحدث هامشي، أن يولّد سلسلة أحداث رئيسية هامة، تخرق توقع المتلقي، وهذا ما تسميه نظرية الفوضى "التشعب"Bifurcation .

وفي هذا الإطار تورد "شريفة العبودي" سبب اهتمام "بارث" نظريا وفنيا بنظرية الفوضى، تقول:" يتساءل بارث: لماذا يجب أن يهتم الكاتب بنظرية الفوضى؟ ثم يجيب: لسببين؛ الأول لكي يعطي الكاتب أهمية بالغة، ليس لشكل عمله الأدبي ولغته فقط، ولكن لجميع مكوناته من حبكة وبؤرة(بؤر) تركيز وتطور وأسلوب ووصف، وكذلك لكي يعطي أهمية بالغة للمؤثرات الخارجية التي تساهم في صياغة العمل مثل كاتب العمل والثقافة المنتجة له. فهذه المكونات تصبح كلها مؤشرات على المعاني التي يمكن أن يتضمنها العمل.

والسبب الثاني أن الكاتب لا يكتب عملا يتصف بالجدة بمجرد أن يكتب عن أمور جديدة، فالجدة تعني أن يكتب الكاتب تبعا لأحدث أساليب الكتابة ، وأحدث أساليب الكتابة هي التي تعكس سمات نظرية الفوضى من اهتمام بمستهل العمل وتركيب في النص ووجود جواذب غريبة فيه...الخ[1]

ولم يكن "بارث" المهتم الوحيد بالنظرية، فقد ظهرت دراسات تساند رأيه وتربط النظرية بما بعد الحداثة، وحتى بما بعد بعدها، وقد أورد الناقد "غوردن سلاثاو""Gordon E. Slethaug" في كتابه الذي طبق فيه نظرية الفوضى على الرواية الأمريكية المعاصرة :

(Beautiful Chaos: Chaos theory and metachaotics in recent American fiction)

عددا من تلك الدراسات: يقول:

" درست "هاريت هوكينز" Harriet Hawkins " في"Strange Attractors " العلاقة بين مفاهيم واستعارات نظرية الفوضى و أعمال وجوه أدبية كلاسيكية مثل شكسبير وميلتون، وتكتشف "ايرا

[1]/ جون بارث: Further Fridays، عن شريفة العبودي، نظرية الفوضى والأدب، ص61.

ليفينغستون" Ira Livingston " في كتابها " The Arrow of Chaos: Romanticism and Postmodernism"[1] كما هو واضح من العنوان، نظرية الفوضى في كل من الرومنسية والاتجاهات المعاصرة، و بحث "توماس جاكسون رايس" "Thomas Jackson Rice" في كتاب " Joyce, Chaos and Complexity" مجموعة من أعمال "جيمس جويس"، كذلك "روبرت نادو" Robert Nadeau "في " "Readings from the New Book on Nature: Physics and Metaphysics in the Modern Novel" ، وهناك "سوزان ستريل" " Susan Strehle "في كتابها" Fiction in the Quantum Universe"، وأخيرا،"ويليام.ر.بولسون" "William R. Paulson " في كتابه: The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information، الذي أبرز فيه الطاقة والصخب والمعلومات، في الإنتاج الأدبي."[2] كما لا ينسى صاحب الكتاب ذكر "كاثرين هايلز" وكتبها عن نظرية الفوضى وفضلها في التنظير لها في العلم والثقافة و النظرية الأدبية ، ويرى "سلاثاو" أن هذه الأعمال قد أظهرت الطرق التي تستطيع فيها النظريات الفيزيائية المساعدة في مراجعة، وإعادة تفسير، وإعادة كتابة اللغة، والنص، والذات، والمجتمع.

ومن الكتب التي درست النظرية من جانبها الأدبي كذلك، كتاب: "مارتن توماس ميداوز/ Martin Thomas Meadows" المعنون:" The Literacy Canon as a Dynamic System of Chaos and Complexity theory"[3] الذي يقدّم فيه صاحب الكتاب الأدب كنظام ديناميكي له قوانينه الخاصة التي تشبه إلى حدّ بعيد نظرية الفوضى والنظم المعقدة، حيث يستخدم مفاهيم هذه الأخيرة لوصف

[1] / Ira Livingston: Arrow of Chaos: Romanticism and Postmodernity. University of Minnesota press, london. 1997.

[2] / Gordon E. Slethaug: Beautiful Chaos: Chaos theory and metachaotics in recent American fiction. State university of New York press, Albany, NY, USA. 2000.p xii.

[3] / Meadows Martin Thomas: The Literacy Canon as a Dynamic System of Chaos and Complexity theory. Oklahoma state university, Stillwater, Oklahoma. 2006.

"قانون(شريعة) الأدب" كما يسميه الذي يشمل ثلاثة أوجه: الجماليات، والثقافة، والتاريخ؛ وهو كتاب قيم يطرح الأبعاد المتعددة للأدب، متمثلا نظرية الفوضى في هذا الشأن.

ويطرح كتاب:" Narrative Form and Chaos Theory in Sterne, Proust, Woolf, and Faulkner" للناقدة: "جو أليسون باركر/ Jo Alyson Parker " أربعة نصوص روائية منذ منتصف القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن العشرين، واضعة إياها تحت عدسة نظرية الفوضى، وكيف أثر كتاب هذه النصوص في الكتاب المعاصرين، انطلاقا من نصوص تقول أنها اختارتها لكونها المثال الأفضل عن الأنظمة الفوضوية في السرد، موضحة أكثر أنظمتها المعقدة والديناميكية[1].

[1] / Jo Alyson Parker: Narrative Form and Chaos Theory in Sterne, Proust, Woolf, and Faulkner. PALGRAVE MACMILLAN.NY. 2007, p xiii.

6- ***نظرية الفوضى ومابعد الحداثة:***

تقف "هايلز" على عديد المفاهيم المشتركة بين نظرية الفوضى وما بعد الحداثة، إذ يقوم التفسير والتطبيق الأدبي لنظرية الفوضى عندها وعند النقاد المتخصصين في النظرية على مقاربتين أساسيتين: "أن دراسات النظم الاجتماعية والخيالية التي تجريها العلوم الإنسانية يمكن مقارنتها بالأنظمة التي يدرسها العلم ، وأن أوجه التشابه قائمة بينها وبين ما بعد الحداثة إلى الحد الذي يمكن فيه اعتبار الاثنين نماذج متوازية زمنيا ونظريا[1]، بالإضافة إلى اشتراك الأعمال الأدبية التي تعكس المفاهيم الفوضوية وما بعد الحداثية في أنها:

1- تعترف بنوع من النظام كأساس لها، وقد يتمثل النظام في عودة الشخصيات إلى الماضي، أو تتمثل في إدراج أحداث من الماضي أو مرويات منه ضمن العمل الجديد، أي إعادة كتابة الماضي لرسم الحاضر، أو يتمثل النظام في وجود أحداث في العمل الأدبي تحتوي على نوع من النظام (شبيه برمي لاعب التنس للكرات) ولكن نتائج وجودها تتصف بالفوضى.

2- إدخال عناصر غريبة على النظام لتفكيك وحدته وخلق شرخ لدخول الفوضى إليه.[2]

أما في مقدمتها لكتاب "الفوضى والنظام: ديناميات معقدة في الأدب والعلم" (1991) فتنظّر لفكرة وجود علاقة غير قابلة للتجزئة بين نظرية ما بعد الحداثة والفوضى تقول:

"تتأثر نظرية الفوضى بالثقافة التي نشأت داخلها ... إنه موقع واحد داخل الثقافة حيث تُدرَج الخصائص المميزة لما بعد الحداثة. لقد حفز سياق ما بعد الحداثة على تشكيل العلم الجديد من خلال توفير بيئة ثقافية وتكنولوجية تتجمع فيها الأجزاء المكونة ويعزز بعضها بعضًا حتى لم تعد أحداثًا معزولة بل وعيًا ناشئًا بالأدوار

[1] / Ward B: The Literary Appropriation of Chaos Theory, p04.

[2] / شريفة محمد العبودي: نظرية الفوضى والأدب، ص36-37.

البناءة التي يلعبها الاضطراب وعدم الخطية و الضوضاء في النظم المعقدة."[1]وتوضح أن موضوع دراستها هو "الترابط المعقد" "complex interconnections" بين النظرية والتكنولوجيا والثقافة، كما تركز على "حلقات ردود الفعل" 'feedback loops' التي تربط العلم والثقافة، بحجة أن حلقات ردود الفعل هذه تدلّ على العلاقة الوثيقة بين الفوضى النظرية وما بعد الحداثة[2] ؛ و تشير "هايلز" إلى أن نظرية الفوضى وما بعد الحداثة تقومان في الوقت نفسه بالمساهمة في مقاومة الاتجاهات المعولمة للعلم الحديث والثقافة الحديثة، تقول: "يشترك علم الفوضى مع نظريات ما بعد الحداثة الأخرى، في تضارب متأصل بعمق، في اتجاه توحيد البنى؛ فمن جهة، فإنه يحتفل بالاضطراب الذي تجاهله العلماء السابقون أو احتقروه، ويرى التدفق المضطرب على أنه ليس عقبة أمام التقدم العلمي، ولكن كنهر كبير يحوم حول المعلومات التي تنقذ العالم من التكرار العقيم؛ ومن جهة أخرى، فإنه يوضّح أيضًا أنه عندما يركّز أحدهم على التماثلات العودية الكامنة ، يمكنه الكشف عن البنى العميقة الكامنة وراء الفوضى، ويمكنه في بعض الأحيان تحقيق حلول تحليلية. إذن نظرية الفوضى مثل نظريات ما بعد الحداثة الأخرى في كونها تشارك وتقاوم عولمة البنى."[3]إضافة إلى هذا تدرُس "هايلز" في كتابها "Chaos Bound" أوجه التشابه والاختلاف بين نظرية الفوضى وما بعد الحداثة للتأكد من تأثير الأول على الأخير، وتجادل بأن التفكيك يتشارك مع نظرية الفوضى في الرغبة في اختراق حدود النظم الكلاسيكية عن طريق فتحها على نوع جديد من التحليل، يتم من خلاله إنشاء المعلومات بدلاً من حفظها، ويعدّ مبدأ عدم التحديد أساسيا في المقارنة التي قامت بها بين نظرية الفوضى والتفكيك؛ فمن وجهة نظر "هايلز"، التفكيك "يكشف العلاقة المتبادلة بين الأفكار التقليدية للنظام والإيديولوجيات القمعية"، بالطريقة نفسها التي تشكك فيها نظرية الفوضى في هيمنة خطاب النظام، وتشير الناقدة إلى كون نظرية

[1] / Hayles: Introduction to Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science, edited by N.Katherine Hayles, Chicago: University of Chicago Press, 1991, p 5.

[2] / Hayles :Chaos Bound ،p xiv.

[3] / ibid. p291.

الفوضى وما بعد الحداثة تفضّلان مفهوم الاضطراب على مفهوم النظام: كلا النموذجين "يعكسان الأولويات التقليدية: فتعتبر الفوضى أكثر خصوبة من النظام ، وعدم اليقين متميز على القدرة على التنبؤ ، والتشعب هو الحقيقة التي تنكرها التعاريف التعسفية للإغلاق."[1]

ولم يقتصر الاهتمام بمابعد الحداثة و نظرية الفوضى على "هايلز"، فقد تم نشر عدد من النصوص المؤثرة في العقدين الماضيين لتوثيق أوجه التشابه بين نظرية الفوضى وما بعد الحداثة؛ ففي كتاب "ميشال زيمرمان""Michael Zimmerman" " ***Contesting Earth's Future: Radical Ecology and Postmodernity"*** (الطعن في مستقبل الأرض: علم البيئة الراديكالية وما بعد الحداثة)، يرى الناقد إن "نظرية الفوضى تبدو متوافقة مع نقد نظرية ما بعد الحداثة لبحث الحداثة عن هيكل ثابت أحادي الجانب ينظم جميع الظواهر"[2]، ويشير "زيمرمان" إلى أن أحد أكثر أوجه التشابه وضوحا بين نظرية الفوضى وما بعد الحداثة هي أن كلا النموذجين يرفضان النماذج السببية الخطية وهياكل النماذج التي تسبقهم: العلم النيوتوني، والحداثة، ومفاهيمها الحديثة التي تقرّ ما بعد الحداثة بانهيارها، وهي المنطق والموضوعية والعقلانية، وبدلا من ذلك تعزّز ما بعد الحداثة النظرية المعرفية التي تبنى على أساس مبادئ اللاحتمية وعدم اليقين.

في إطار آخر، يحدّد "يونغ،T. R. Young " أوجه تشابه أخرى بين نظرية الفوضى وما بعد الحداثة في "الفوضى والتغيير الاجتماعي: ميتافيزيقيا ما بعد الحداثة" (1991) حيث يرى أن نظرية الفوضى "تفصِل" الحتمية، واليقين، والتماسك، والنظام، عن الأسبقية في العلم، وبالتالي فنظرية الفوضى تتلاءم مع المعلومات غير المحددة وغير المؤكدة لثقافة ما بعد الحداثة؛ كما يوضّح "يونغ" أيضا فكرة أن نظرية الفوضى تزيح "جميع مزاعم الكمال، والنهاية، و الحياة الطبيعية أو الضرورة التاريخية" عن مكانتها المرتفعة التي لا جدال

[1] /ibid, p176.

[2] / Michael Zimmerman: *Contesting Earth's Future: Radical Ecology and Postmodernity, Los Anglos, University of California press, p13.*

فيها، بطريقة مماثلة لما تقوم به نظرية ما بعد الحداثة، ومن هنا يرى أن نظرية الفوضى توفّر "ظرفا نظريًا أنيقًا لتحديد موقع علم ما بعد الحداثة".[1]

إن ما بعد حداثة نظرية الفوضى تشترك مع نظريات ما بعد الحداثة الأخرى في نظرة عالمية لا تعتمد على تحديد أصول الأشياء، ولكن على دراسة كيفية تغيّر الأشياء، وقد ساهم كل من: "إن كاثرين هايلز"، "جان فرانسوا ليوتار"، و"جان بودريار" بشكل كبير في تقدّم المفهوم الثقافي لما بعد الحداثة لنظرية الفوضى، ومع ذلك ، تختلف تصوراتهم بشكل كبير؛ فبينما يوافق" ليوتار" و"هايلز" على أنه من خلال النماذج المتقاربة لنظرية الفوضى وما بعد الحداثة تمكن النقاد و العاملين على نظرية الفوضى من التأثير على النظرة العالمية لبعضهم البعض، فهذا "بودريار" لا يعترف بأن نظرية الفوضى وما بعد الحداثة قد أثرا على بعضها البعض، وعوضًا عن ذلك يدافع عن الرأي القائل بأن نظرية الفوضى متورّطة في مصفوفة خطاب ما بعد الحداثة وليس لها أصول. وقد أدّت هذه الاختلافات إلى تعقيد وتباطؤ قبول نظرية الفوضى في الأدب والدراسات الثقافية.[2] إلا أنها أغنت الحقل الأدبي والفكري بتنظيرات مختلفة على حسب اختلاف الفكر وأصوله، فالفكر الأوروبي والأمريكي مختلفان في طرح العديد من المسائل على الرغم من تأثر كليهما بالآخر، فبعد أن كان الأول فقط مؤثرا، ظهرت اتجاهات فكرية ونقدية غيرت الفكر الأوروبي ودفعته أكثر إلى المخاطرة بعد أن تشبث بالحداثة لوقت طويل جدا، فها هي الاتجاهات الجديدة في النقد الأمريكي تتبنى ما بعد الحداثة مسرعة إلى ما بعدها، أو إلى الخوض في ما لم تخض فيه الآداب والفنون الأوروبية، إلا أن الوافد (الطارئ) الأهم على هذين الثقافتين، الذي حقق ثورة في عالم ما بعد الحداثة هي الخطابات الأدبية للفئات المهمشة، وثقافات ما بعد الاستعمار، و النسوية، وهي القفزة النوعية التي تتبناها نظرية الفوضى، في تركيز بيّن على "تأثير

[1] / T.R.Young: Chaos and Social Change: Metaphysics of the Postmodern, The Social Science Journal, Volume 28, Issue 3, 1991, Pages 289-305. on https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/036233199190015V (accessed on 14/10/2019)

[2]/ Ward B: The Literary Appropriation of Chaos Theory, p 43.

الفراشة"، أي تأثير هذه الآداب "الهامشية" إن صحّ القول، والمحلية، على جدّة الأدب العالمي وتنوّعه، واختلافه عن الأدب السابق والمكرّس، الذي يدخل –في رأينا- تحت لواء "السرديات الكبرى". فالأدب المعاصر، لا ينتمي لاتجاه أو مذهب محدّد، هو متفرّد بإبداعه، يخلق لنفسه خصوصيته، ينتمي للثقافة وللإنسانية ، فلا تستطيع القوانين حدّه، ولو لم تكن ما بعد الحداثة تيارا منفتحا، وغير مؤمن بالحدود واليقينيات، والحتميات، لاندثرت هي الأخرى.

وتحمل الرواية ما بعد الحداثية خصائص متنوعة تنوع الثقافة التي انبثقت منها، والقضية التي تطرحها فالشكل فيها يتبع موضوعه، أحيانا بسخرية ظاهرة، ولكن بطريقة متفردة، وبصفة عامة هذه خصائص الرواية ما بعد الحداثية: "تأكيد حقيقة أن الرواية نص إبداعي وليست شيئا "حقيقيا"، إعادة استخدام أشكال أخرى من الكتابة، تأكيد دور القارئ في تأويل النص وتفسيره، استبعاد النهايات المقفلة والخواتيم الحاسمة، تضمين أصوات المهمشين الذين غالبا ما أُستبعدوا من التيار الرئيسي للتأريخ وتمثلاته المُدوّنة، لكن ثمة فكرة تتشاركها معظم الروايات مابعد الحداثية وهي الاعتقاد بأن "السرد" ذاته واحد من أعظم القوى ذات السطوة والتمكّن التي أتيحت للكائن البشري."[1] إذ إن الرواية وسيلة من وسائل التحرر الأكثر توفرا للفرد المثقف والمبدع بصفة خاصة، فهي تساهم في إقناع الآخر بسلاسة بما تطرحه[2]، وبذلك تكون قد وضعت الحجر الأول في تغيير قناعات الفرد المتلقي لها، وقد تؤثر، كرفة جناح الفراشة المسببة للإعصار، على مجتمع بأكمله.

إلا أن الرواية المعاصرة على الرغم من ما بعد حداثيتها الغالبة، تنحو مناح مبعثرة، فتدفع بالناقد والقارئ في الوقت نفسه إلى الحيرة في تصنيفها، ومعرفة الاتجاه الذي تتبعه، وكثير من الدارسين لا يبدلون

---

[1] / روبرت ايغلستون: الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا، تر، وتقديم: لطفية الدليمي، دار المدى،ط1،(بغداد، بيروت، دمشق) 2017، ص75.

[2] / Donovan Christopher: Postmodern Counternarratives. Routledge, NY & London. 2005, p22.

جهدا في اتباعها، إذا لم تكن خصائصها موجودة أصلا ضمن الخصائص ما بعد الحداثية، إلى ما بعد ما بعد الحداثة، وهذا راجع إلى الفكرة المنقوصة عن تيار مابعد الحداثة، كونه تيارا مفتوحا على التجريب، وقد ساهم الكم الهائل والمتنوع من المنتوج الروائي في إثارة هذه المسألة، وقد لمحنا تشخيصا لهذه الأعمال وتوجهاتها العامة في كتاب "الرواية المعاصرة" من سلسة "مقدمة قصيرة جدا" التي تصدر عن جامعة "أكسفورد" الصادر سنة 2013، للناقد البريطاني "روبرت ايغلستون"[1] المتخصص في الأدب المعاصر، حيث يرى أنها رغم كثرتها لم ترتق لتكون حركة أدبية يُعتدّ بها.

1- الاتجاه الأول: هو في استخدام الكتاب المعاصرين بعض الحيل والملاعبات ما بعد الحداثية، غير أنهم يستخدمون هذه الملاعبات بطريقة أخفَّ وطأة من المغامرات التجريبية التي أثقلت بها الروايات ما بعد الحداثية، وهذا النزوع المعاصر يسمى أحيانا "مابعد-بعد الحداثة"، ومثال على ذلك رواية "سحابة أطلس/Cloud Atlas" التي كتبها "ديفيد ميتشل/David Mitchell" (2004)، وتضم الرواية حكايات مشتبكة الواحدة في الأخرى.

2- الاتجاه الثاني: هو العودة لتوظيف بعض التقنيات الحداثية، وثمة روائيون وروائيات مثل: "آلي سميث/Ali Smith" التي أنتجت بعضا من أجمل وأعقد الروايات التي نلمح فيها أصوات "فرجينيا وولف" و"جيمس جويس" بطريقة ذاتية واعية تماما، فرواياتها المسماة "أمرٌ حدث صدفة/ The Accidental" (2005)، يتصاعد الحكي فيها عن طريق أنماط الوعي المتباينة للشخصيات، فيتم تشبيك الحكايات بطريقة غير خطية من خلال ألاعيب الترتيب الزمني.

---

[1]/ روبرت ايغلستون/ Robert Eaglestone: أكاديمي، وكاتب بريطاني يعمل أستاذا للأدب والفكر المعاصر في قسم اللغة الانكليزية بجامعة لندن، تضم أعماله موضوعات متعددة مثل الأدب المعاصر، النظرية النقدية، الفلسفة الأوروبية المعاصرة، إضافة إلى دراسات الإبادة الجماعية والتطهير العرقي، ألف البروفيسور العديد من الكتب منها: الهولوكوست ومابعد الحداثة(2004)، النقد الأخلاقياتي القراءة بعد ليفيناس (1997)،إضافة إلى الكتب المشتركة.

3- الاتجاه الثالث: فهو القصدية الواضحة في خلق أعمال تستجيب لمتطلبات الواقع، التي باتت تدعى (الجوع إلى الواقع)، وتمثّل موجة جديدة في الرواية المعاصرة، تعتمد على طرح الفهم التقليدي للرواية واستبعاده، في الكتاب المثير وغير المسبوق المسمى: "جوع الواقع: بيان/ Reality Hunger: A Manifesto" المكوّن في غالبه من اقتباسات من كتاب ومفكرين تم تجميعها وربطها بطريقة التلصيق(الكولاج)، ويتعدى هذا الاتجاه الرواية ليشمل مجال المسرح، والسينما والتلفزيون وهو يهشم الحدود الفاصلة بين عالم الرواية وعالم الكتابة في الميادين غير الروائية[1].

هذه الاتجاهات وغيرها تعكس التنوع الموجود في الساحة الروائية المعاصرة، فلا نجد خطا إبداعيا وحيدا، وإنما تتطلع الرواية في كل مرة لتواكب عصر كتابتها وتكنولوجياته، وثقافته، ومطالبه الإنسانية، أكثر من التزامها بقوانين سردية شائعة أو متداولة أو دارجة، فالرواية تثبت في كل زمن أنها حرة، ووسيلة ناجعة للبحث عن الحرية في الآن ذاته، وتتطلع نظرية الفوضى في الأدب والنقد إلى اكتشاف هذه النصوص المعاصرة، على أساس أنها وتلك النصوص تنطلق من الفكر والفلسفة ذاتها. وهذا ما سوف يوضّحه الفصل الثاني من هذه الدراسة.

[1]/ روبرت ايغلستون: الرواية المعاصرة، ص ص 41- 92.

الفصل الثاني

نظرية الفوضى و الثقافة المعـاصرة

المبحث الأول: قراءات في فلسفة الفوضى

المبحث الثاني: رواد الفوضى عربيا

المبحث الثالث: الفـــــــوضى: جماليـــــاتها و متطلبـــــاتها

المبحث الأول:

قراءات في فلسفة الفوضى

1- التكرار الدوري والعود الأبدي (نيتشه)

2- دولوز: التكرار وسلبية الفهم (قراءة في كتاب الاختلاف والتكرار على ضوء نظرية الفوضى)

3- الخطاب الهامشي مابعد الحداثي عند ليوتار (في كتابه "الوضع مابعد الحداثي")

إن فكرة الفوضى بمفاهيمها الشاملة لم تُخلق من العدم، ولا من الرياضيات بمفاهيمها ومعادلاتها المعقّدة فحسب؛ ولكنها انبثقت من الفكر الإنساني وفلسفته قبل حتى ظهورها علميا، وحتى بعد ظهورها ظلّت الثقافة المعاصرة ، كما العلم المعاصر، تبحث في النظرية بمفاهيمها المفصّلة، والمتعدّدة الأبعاد والتخصّصات، ويوضّح هذا الفصل بمباحثه الثلاثة علاقة نظرية الفوضى بالفكر والثقافة المعاصرين، وكيف تجلّت النظرية من خلالهما في الدراسات الفلسفية، والنقدية، والجمالية.

1- التكرار الدوري والعود الأبدي (نيتشه)

لم تخل الفلسفة الغربية، القديمة والحديثة والمعاصرة من طرح لمواضيع معقدة مرتبطة بالكون والزمن وأمور علمية أكثر منها فلسفية محضة، وقبل ظهور ما سمّي فيما بعد، فلسفة العلم، كان هنالك فيلسوف يعدّ مرجعًا للفلسفة الغربية الحديثة، مهتمّ بالمرجعية العلمية في أفكاره وأعماله، ونقصد به **"فريديريك نيتشه"**، وهو صاحب العديد من المفاهيم الفلسفية، كالزمان اللامنتهي و الدوري، إرادة القوة، الإنسان الراقي، وفكرة العود الأبدي، التي نجدها في عدد من مؤلفاته المشهورة، مثل: "العلم المرح"(1882)[1]، "هكذا تكلم زرادشت"(1883)[2]، "إرادة القوة"(1885)[3]، مرتبطة مع أفكاره الأخرى، متداخلة معها، ولا يخفى على القارئ المعاصر أن أفكار "نيتشه" كانت متذبذبة قليلا؛ لأنه كان يريد قول شيء لم يستطع صوغه بالمصطلحات الدقيقة، ذلك أن اهتمامه بالعلوم الطبيعية، وعلوم الكون، وتأثّره الواضح بالفلسفات القديمة وخاصة فلسفة "هيراقليطس" القائلة بالتحوّل الدائم، جعله يطمح لإنتاج نظريته الخاصة حول الكون

[1]/ فيديريك نيتشه: العلم المرح، تر، وتقديم: حسان بورقية ومحمد الناجي، افريقيا الشرق ،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

[2]/ نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمه عن الألمانية: علي مصباح، منشورات الجمل، ط1، كولونيا(ألمانيا)، بغداد، 2007.

[3]/ نيتشه: إرادة القوة، محاولة لقلب كل القيم، تر وتق: محمد ناجي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2011.

وحركيته، وتطبيق ذلك على الإنسان، وتطوره النفسي والفكري، وهو ما يشرح تطرّقه للدين ومناقشته لتأثر الإنسان به عبر العصور وتأثير ذلك في نفسيته وسلوكه، ولو عاش "نيتشه" في وقتنا الحاضر لأدرك أن فكرته لها أساس علميّ مُثبَتٌ، ونظريات تستخدم مفاهيمه عن طريق الأرقام والرياضيات والهندسة والبيولوجيا، هذه الأخيرة التي لطالما أحبّها وأحبّ دراستها؛ يقول فؤاد زكريا: "لقد كان في ذهن نيتشه مشروع ضخم يرمي إلى أن يكرس عشر سنوات من حياته لدراسة العلوم الطبيعية، لا لشيء إلا ليثبت فكرة العود الأبدي إثباتا علميا متينا، غير أن اعتلال صحته لم يمكّنه من تحقيق ذلك المشروع. ومع ذلك فقد عمل جاهدا على أن يجد لفكرته دعامة علمية فلا تعود مجرد فرض ميتافيزيقي كما كانت عند اليونان"[1]، وتمثل مفاهيم نظرية الفوضى الشرح العلمي للعود الأبدي، ومن أقرب تلك المفاهيم له: التغير الدائم، والتكرار اللولبي، أو الدوري، ،أو ما يسمى أيضا هندسة التكرار المتغير(الفراكتال) لمكتشفها "بنوا ماندلبروت".

لقد استعمل علماء نظرية الفوضى مفهوم التكرار المتغير لوصف سلوك التقاء حالات معينة من التكرار الدوري[2]، في نسق مفتوح، لمدة من الزمن، حيث يرجع النسق إلى سلوكه السابق في كل تكرار لكن ليس بدقة، ما ينتج ثلاثة أنواع من السلوك في هذا النسق، الأول ساكن، والثاني تلاق لحالات تكرار دوري، والثالث خارج عن السيطرة في سياق لانهائي، أما ما يدرسه علماء الفوضى فهي حالات التكرار الدوري المنتجة لنظام جديد مع كل تكرار، وتلك هي الفوضى المنتجة للنظام التي يترصدها العلم للاستفادة منها في حل المعادلات المعقدة وإيجاد الحلول للمسائل فائقة الدقة والغموض. وهو المفهوم القريب من العود الأبدي الذي يرى "نيتشه" أنه عودة دورية للحياة نفسها في زمن لا متناهي .

[1]/ فؤاد زكريا: نيتشه، دار المعارف، مصر، ط2، ص140.
[2]/جيمس غليك: الفوضى علم اللامتوقع، ص266.

لم يكن "نيتشه" أوّل من قال بالعود الأبدي، فتاريخ الفلسفة اليونانية والثقافة الهندية والبابلية وغيرها تكلّمت عنه[1]، لكن" الجديد الذي أتى به نيتشه في نظريته عن العود الأبدي، هو أنه أكسب التحوّل صفة الوجود، بحيث لم يعد يقول بتحوّل دائم يسري دون أن تكون له أية هوية مع ذاته، بل أصبح التغير يرجع إلى ذاته على الدوام، فهو تحوّل خالد تصطبغ كل مراحله بصبغة أبدية. فلكل مرحلة من مراحل التغيّر الدائم ثبات أزلي، وإن كان مخالفا لذلك الثبات الذي قال به أنصار الوجود المطلق؛ وهكذا جمع "نيتشه" في فكرة العود الأبدي بين نزعتين متعارضتين: الحاجة إلى المتناهي والمتحدّد عينيا، والحاجة إلى اللامتناهي"[2]، ولا تبتعد نظرية "نيتشه" عن مبدأي "الانتظام الذاتي"، و"مناطق الاستقرار في النظم الديناميكية"، ولا عمّا سبق وذكرناه؛ أي تلاق حالات التكرار الدوري في نسق معين وواضح، وهو ما أكّده "نيتشه" وعبّر عنه بالمرحلة الثابتة للتغير الدائم (الحياة).

إن الحياة بالنسبة لنيتشه هي النسق المفتوح الذي تدور فيه أحداث مشابهة ومناظرة مع حياة الإنسان، كانت قد حدثت من قبل وستحدث فيما بعد، أي أن الحياة ليست واحدة وإنما متعددة ومتكررة، كما يقول حيوانا "زرادشت" له :" أنظر إننا نعرف ما تعلمه: أن الأشياء جميعا في عود أبدي ونحن معها، وأننا كنا لمرات عديدة هنا، وكل الأشياء معنا"[3]، ويذكر "نيتشه" في "هكذا تكلم زرادشت" العود الأبدي فيقول: "كل شيء يمضي، كل شيء يعود، وبصفة أبدية تمضي الدورة السّنوية للوجود، كل شيء ينكسر، كل شيء يلتئم من جديد، بصفة أبدية يظل يبنى بيت الوجود، كل شيء ينفصل وكل شيء يلتقي من جديد بصفة أبدية تظل دورة الوجود وفية لذاتها، في كل لحظة يبدأ الوجود، حول كل هنا تدور الكرة هناك، في كل

[1]/ ينظر أكثر حول الموضوع : فؤاد زكريا: نيتشه، ص 138. حيث تحدث عن الموضوع بالتفصيل.
[2]/ فؤاد زكريا: نيتشه، ص142-143.
[3]/ المرجع نفسه، ص415.

مكان هو المركز، منعرجة هي طريق الأبدية"[1]، وينطبق المركز الذي تحدث عنه "نيتشه" هنا على مركز الجذب في نظرية الفوضى، ومفهوم آخر هو الجواذب الغريبة التي تشكل هندسة التكرار المتغير انطلاقا من الدوران المتكرر حولها، ولكل حياة جديدة مركز، وهنالك مراكز لكل شيء كما يقول "نيتشه"، وبما أنه كذلك فطريق الأبدية منعرجة، أي أن التكرار مهما يكن لن يكون مستقيما وثابتا بل سيكون منعرجا، ومتكسرا، وهو المفهوم الدقيق لهندسة التكرار المتغير أو الفراكتل ، وهو ما يعطي معنى لنظرية "نيتشه" دقيقا، وأكثر عمقا، فمثلا حين يقول في موضع آخر من "هكذا تكلم زرادشت": "سأعود مع هذه الشمس، مع هذه الأرض، مع هذا النسر ومع هذه الحية، ليس لحياة جديدة أو حياة أفضل أو حياة مشابهة: عودا أبديا أظل أعود إلى هذه الحياة نفسها وذاتها بما فيها من عظيم ومن حقير كي أعلّم العود الأبدي للأشياء كلها من جديد..."[2] فإنه لا يقصد التطابق التام كما يرى البعض، ولو قصد ذلك فلن يستطيع تعليم العود الأبدي كما يقول، وإنما العودة هنا تكرار مختلف، وهو ما أكده "دولوز" ودافع عنه في كتابيه "الاختلاف والتكرار" و"نيتشه"، يقول:

- "ليس للعود الأبدي من معنى آخر إلا ما يلي: غياب الأصل الذي يمكن نسبه، أي نسب الأصل على أنه الاختلاف الذي ينسب المختلف إلى المختلف لجعله (أو جعلها) يعود (أو يعودان) بما هو (أو هما)كذلك. بهذا المعنى العود الأبدي هو نتيجة اختلاف أصلي محض، توليفي في ذاته".[3]
- "كيف أمكن للقارئ أن يعتقد أن "نيتشه" ضمّ في العود الأبدي الكلّ وال"عينه" وال"هو هو" والمتشابه والمتساوي وال"أنا-الفاعل"، وال"أنا"، وهو الذي كان أكبر ناقد لهذه المقولات؟...."[1]

---

[1]/فريديريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، كتاب للجميع ولغير احد، ترجمه عن الألمانية علي مصباح، منشورات الجمل، ط1، كولونيا(ألمانيا)، بغداد، 2007. فصل "الناقه"، ص410.

[2]/ المرجع نفسه، ص 412.

[3]/ جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص545.

- "يؤكّد العود الأبدي الاختلاف ويؤكّد اللاتشابه والمباين والصدفة والمتكثر والصيرورة"[2].
- "ليس العود الأبدي أثر ال"هو هو" على عالم صار متشابها، وليس نظاما خارجيا مفروضا على كاوس العالم، العود الأبدي هو على العكس من ذلك، الهوية الداخلية للعالم والكاوس(الفوضى)، الكاوسموس (chaosmos)[3].
- "إن العودة هي بالضبط وجود الصيرورة، واحد المتعدد، ضرورة الصدفة، لذا ينبغي تجنب أن نجعل العودة الدائمة عودة للشيء نفسه"[4]
- "العودة الدائمة هي التكرار، هي التكرار الذي ينتقي، هي التكرار الذي ينقذ، يا له من سرّ عجيب لتكرار محرّر ومنتق"[5]

وواضح من كل تحليلات "دولوز" للعود الأبدي، أنه يريد أن يفرق بين الجانب الفلسفي والمسرحي في كلام "نيتشه"، وهو أحد أهم الآراء المدافعة عن نيتشه وفلسفته.

أورد "دايفيد روال/David Ruuelle"، وهو من علماء نظرية الفوضى في كتابه "الحظ والفوضى"(1991)، العود الأبدي في خضم شرحه للتكرار المتغير، يقول:" أفكار الفوضى تطبق أكثر طبيعية (تلقائية) على تطوّر الزمن في العود الأبدي. تلك هي أنظمة تطوّر الزمن التي تعود مرارا وتكرارا لتجاور الوضع نفسه، بعبارة أخرى: إذا كان النظام في وضع معين وزمان معين، سوف يعود اعتباطيا(عشوائيا)

---

[1]/ المرجع السابق، ص544.
[2]/ المرجع نفسه، ص545.
[3]/المرجع نفسه، ص544.
[4]/ جيل دولوز : نيتشه، تر: أسامة الحاج، المؤسس الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص40.
[5]/ المرجع نفسه، ص 44.

مجاورا الوضع نفسه في زمن لاحق"[1]، وهذا التجاور هو ما يحدث الاختلاف، فالأوضاع تبدو متشابهة عند التكرار، لكن الفحص الدقيق للنظام بالأرقام والأشكال يظهر بعد مدة من الزمن الاختلاف الواضح الذي يشكل نظاما جديدا خلاقا، وهكذا...، ويرى "دايفيد روال" أن هنالك تقاربا بين المفهومين: العود الأبدي والتكرار المتغير، وهو ما يجعل العودة ضرورية لأحدهما لشرح الآخر. وهو نفسه التقارب الحاصل بين العلوم الإنسانية والعلوم المحضة.

وبما أن الأفكار -على تعقيدها- مترابطة ، فإن "نيتشه" لم يتكلم عن العود الأبدي مستقلا ، (كما لم يُذكر التكرار المتغير مستقلا عن مبادئ نظرية الفوضى الأخرى)، بل كانت له روابط مع مفاهيم مثل: إرادة القوة، الصيرورة، الضرورة، الصدفة، الفوضى، وهو ما أكده "بيير مونتيبيلو" في كتابه "نيتشه وإرادة القوة"، محلّلا إرادة القوة في علاقتها مع العود الأبدي، والصيرورة، والصدفة، والضرورة، ومع الفوضى ، حيث يرى أنه" بالنظر إلى إرادة القوة، فإن الصيرورة يجب ألا تفهم كإعادة تنظيم لعناصر ثابتة أو دائمة، إنها هذا المسار الشامل من المواجهة الذي يغير في كل وقت القيمة المتبادلة للقوى، ويوجِدُ عالما مؤقتا وفريدا، إنها "أبدية مفاجئة"[2]،فالصيرورة في نظره مرتبطة بالتغير الدائم لعناصر غير ثابتة بالضرورة ، وعن الضرورة والصدفة التي شغلت العلماء لتخفّيها ودورها الفاعل على الرغم من كونها كذلك(متخفية ولا متوقعة)، يرى "بير مونتيبيلو" أنه" حيث تم الاعتراف بأن الضرورة ليست علية، فإنه من الجائز تقريبها من احتمال الصدفة، إن القوة المبدعة نفسها، والتطور نفسه، يستخدمان ضمن ما يسمّيه "نيتشه" "صدفة" أو "ضرورة"، لو يطالب بنظرية للصدفة كما تبدو في فقرة تسمى "اختراعاتي" فإنه بإمكانه أن يقول عن نفسه بأنه مخترع فكرة الضرورة

[1]/ Brian Ward, The Literary Appropriation of Chaos Theory, p144.

[2]/ بيير مونتيبيلو: نيتشه وإرادة القوة، تر: جمال مفرج، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010، ص115.

الخالصة..إن كلمات فوضى، وصدفة، وضرورة تعني غياب العلّة، كما تعني أيضا غياب الغاية، ولهذا السبب نجد في الفقرة 109 الهامة من "العلم المرح" ، أن الصدفة ارتبطت بالعدم، ومعها كل الغايات والأهداف الأنثروبومورفية..إنه لن يكون لكلمة صدفة معنى إلا قياسا بعالم الغايات."[1] كما يبرّر تركيز "نيتشه" على الصدفة والضرورة وغياب الهدف، بالتفوق الجديد لإرادة القوة، ويورد كلام "نيتشه" في "هكذا تكلم زرادشت "لإثبات ذلك وتأكيده، يقول: "إنني لا أفكر إنما أبارك عندما أعلم: إنه فوق كل الأشياء تمتد سماء الصدفة، سماء البراءة، لقد أعادت الصدفة أقدم الأشياء نبلا، إلى جميع الأشياء، وبذلك حررتها جميعا من أسر الهدف. هذه الحرية وهذا الصفاء السماوي كما قوس لازوردي فوق كل الأشياء، رفعتها عندما كنت أعلم أنه فوق كل الأشياء جميعا وخلالها هناك "إرادة أبدية" تريد."[2]

أما عن الفوضى فقد بيّن "مونتيبيلو" نظرة "نيتشه" وفكرته الخاصة حولها، فالفوضى لدى "نيتشه" "إبعاد لكل نشاط ضروري"، و"ضرورة لا واعية"، ومع ذلك فهي لا تتناقض مع المجرى الدائري للعالم"[3] وقد أورد "نيتشه" فكرة الفوضى في فقرات من كتاباته منذ 1888، وذكرها "مونتيبيلو"، مؤكّدا رأي "نيتشه" أن عالما كهذا لا يمكن أن يكون نظاما وإنما فوضى، لأن ما هو ضروري ليس إلا فوضى بدون هدف، إن فوضى القوى هي وحدها ضرورة. ويرى "مونتيبيلو" أن "كل انبثاق هو ضرورة في ذاتها، وصدفة بالنسبة لكل التسلسلات الممكنة. إذا كانت إرادة القوة تحتوي هكذا على قوة خلق الأحداث، فلأن هذه الأحداث لا تنبثق من سلسلات حركية وديناميةٍ، وفضلا عن ذلك، لأن إرادة القوة لا تتطور نحو أية غاية وباعتبارها كذلك فإن هذه القدرة الخلاقة المبدعة لا تمتزج مع ضرورة اللحظة الآنية فقط (خارج كل علة)، ولا مع لاتوقعية الصدفة فقط (خارج كل اتجاه) وإنما أيضا مع الفوضى"[4]، وقد صرّح نيتشه في "العلم المرح" ضد

---

[1]/ المرجع السابق، ص116-117.
[2]/ المرجع نفسه، ص 119.
[3]/ المرجع نفسه، ص117..
[4]/ المرجع نفسه، ص118.

ممثلي الرؤية المنتظمة للعالم قائلا "من يحمل في داخله درب التبانة يعرف جيدا كم هو غير منتظم هذا الدرب: إنه يقود إلى أعمق أعماق الفوضى ومتاهة الوجود"[1].

ونختم بما قاله زرادشت: "**أقول لكم: على المرء أن يكون حاملا بعدُ لشيء من الفوضى كي يلد نجما راقصا، أقول لكم: مازال لديكم شيء من فوضى في داخلكم.**" [2]

وهكذا يكون نيتشه قد اكتشف نظرية الفوضى في إطارها الفلسفي فاتحا المجال أمام الفلاسفة المعاصرين للتفصيل أكثر فيها.

[1]/ المرجع السابق، ص118.
[2]/ نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ص48-49.

2- دولوز: التكرار وسلبية الفهم

(قراءة في كتاب الاختلاف والتكرار على ضوء نظرية الفوضى)

"الاختلاف والتكرار" أطروحة دكتوراه ناقشها "جيل دولوز" سنة 1968، طرح فيها مجموعة أفكار وقضايا أساسُها التجديد في الفلسفة، أي الابتعاد عن الفلسفة الكلاسيكية التحليلية وإبداع تفكير متجدّد ومتغيّر حسب الزمن والظرف الآنيين، وذلك بجعل الفلسفة حياة نعيشها ونستفيد منها، هذا ما جعل "ميشال فوكو" يقول أنه يوما ما سيصبح القرن دولوزيا، وبقدر أهمية فلسفته، بقدر تميز طريقة تفكيره، فاهتمامه بالأدب والسينما والرسم والفنون عامة يبين الطريقة التي يعتمدها، والتجدّد والحياة التي تخلقها النصوص المدروسة والمعالجة انطلاقا من أفكاره وفلسفته، فهو يستعمل مصطلحات عديدة، ومترابطة مع بعضها، بشكل لا يستطيع معه الدارس التطرق لأحدها دون ذكر الآخر، تماما كما أراد "دولوز" ذلك، ومصطلحي الاختلاف والتكرار ينحوان هذا النحو، من جهة أخرى "هنالك من النقاد من يقول أنه من الصعب مقاربة أعمال دولوز بمقاييس زمنية. ويبدو أن أعماله لا تتبع نموا أو تطورا، إنما تعمل بحسب تكرار تحليلاته على "حالات فكرية" مختلفة، مثل هيوم، ونيتشه، وبيكون، والسينما، والأدب...إلخ. وقد تفجر عمل فكره في عدة كتب، يعثر كل كتاب منها لجهته، ويعمق بمفاهيمه الخاصة به، التوجه الأساسي عينه، متبعا طريقة برغسونية تتطلب "لكل مشكلة جديدة جهدا جديدا بكامله."[1]

بالنسبة لنا، هذا الأمر إيجابي، فتجدّد الحلول في ذهن "دولوز" يعني تجدّد فكره، ومعالجته لكل مشكلة بشكل مختلف، يؤكد عدم تطابق أفكاره، على الرغم من تشابهها، وهذا ما يصنع الخصوصية والذات المختلفة التي يدافع عنها دوما، فإذا طبّق فكرةً ما على "نيتشه"، وكرر نفسها على "سبينوزا" من غير الممكن أن نتوقع منه الكلام ذاته أو النتائج ذاتها، وهذا ما يجعل فلسفته توافق تطبيقاته؛ فما يقوله عن الاختلاف

[1]/ من مقدمة المترجمة لكتاب: جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص18.

والتكرار مثلا هو نفسه الذي نلمحه بوضوح في كتاباته المتعددة. يقول "دولوز" بهذا الشأن : "يجب أن يكون كتاب فلسفة في ناحية منه، نوعا خاصا جدا من الرواية البوليسية، وفي ناحية أخرى ضربا من الخيال العلمي، ونعني بالرواية البوليسية أن على المفاهيم أن تتدخل في منطقة حضور لحل وضع محلي، وتتغير هي نفسها مع المشكلات وتمتلك دوائر نفوذ حيث تعمل على صلة بالـ"درامات" وبسبل "قسوة عنيفة معينة"[1]، ومن الواضح أن دولوز سعى جاهدا لإخراج الفلسفة إلى الحياة الواقعية، وإعطاء دور مهم لها في تفاصيلها العملية ومشكلاتها الحقيقية بدل ميتافيزيقيات وإشكاليات لا صلة لها بها.

في كتابه الاختلاف والتكرار يوضح "دولوز" بشكل أكاديمي، عددا من القضايا والأفكار تشكل الجانب الفعلي والتطبيقي بالنسبة لنظرية الفوضى، أي كأنها نظرية الفوضى في الفلسفة، وذلك، أوّلاً: لتأثره بنيتشه وفلسفة "العود الأبدي" التي سبق وبيّنا التقارب بينها ونظرية الفوضى، وثانيا: لميوله الشارحة لذلك التغير الطفيف بين حالات التكرار، الصانع للاختلاف، وثالثا: لتأثره بهندسة العالم الرياضي "ريمان" اللاإقليدية، التي أثرت كثيرا في النظريات المعاصرة للعلم، كنسبيّة "أنشتاين" وهندسة التكرار المتغير لـ"بنوا ماندلبروت، وغيرها، فإذا كان العود النيتشي يشكّل الجانب المسرحي والمتخيل لنظرية الفوضى (افتراضا) ، فإن فلسفة دولوز تشكل الجانب الحياتي والتجريبي لهذه النظرية، فمسائل مثل التكرار المعقد، الاختلاف المحض، لعبة الاختلاف، التحول، الشدة، السرعة، تلتقي تلقائيا معا في فكر "دولوز"، كما تلتقي تلقائيا في تفاصيل هندسة "الفراكتل"، وتخطيط "ادوارد لورنز" للطقس، وتأثير رفة جناح الفراشة، ذلك الاختلاف المتخفي خلف كل تكرار جديد، اختلاف لا تعترف به العموميات، وتثق به النظريات المعاصرة فائقة التعقيد. وعلى الرغم من أسبقية كتاب الاختلاف والتكرار على اكتشاف نظرية الفوضى و انتشار استعمالها في مجالات متعددة، إلا أن فلسفة "دولوز" تعدّ دعما فكريا لها، خصوصا أنها "فلسفة القرن العشرين"، كما

[1]/ المرجع السابق، ص 40.

قيل عنها، فالفكر المتجدد يقرأ ما بين السطور. ودائما ما تكون الفرضيات أفكارا سابقة للاكتشافات العلمية، وقد تبقى أفكارا غريبة إن لم يدعمها فكر تجريبي.

فيما يلي سنلفت الانتباه إلى تكرار واختلاف "دولوز" على ضوء مبادئ وخصائص نظرية الفوضى وكما سبق وذكرنا، إن فلسفة "دولوز" هي تطبيق لنظرية الفوضى على حياتنا، و يرى بدوره هو "إن حياتنا الحديثة هي أننا عندما نجد أنفسنا أمام التكرارات الأكثر آلية والأكثر قولبية خارجنا وفينا، لا نتوقف عن أن نستخرج منها اختلافات صغيرة ومتنوعات وتعديلات، وعلى العكس من ذلك، تعيد فينا وخارجنا تكرارات سرية ومتخفية ومخبأة، ينعشها الانتقال الدائم لاختلاف ما، تكرارات عارية وآلية ومقولبة. و في المظهر الخداع، سبق وتناول التكرار التكرارات، وسبق وتناول الاختلاف الاختلافات. هي تكرار يتكرر ومخالف يتخالف. ومهمة الحياة هي جعل كل التكرارات تتعايش في فضاء يتوزع فيه الاختلاف"[1]؛ أي أنه في حين نظن أننا نستخرج اختلافات صغيرة في كل مرة من تكراراتنا الآلية، نصنع تكرارات عارية من أسرارنا الخفية والمخبّأة، ومهمة الحياة هي جعل هذا وذاك مترابطان، وفهمها أعمق من أن يكون واضحا ومباشرا. وذلك ما يسعى "دولوز" توضيحه في كتابه هذا.

تحدثنا كثيرا في فصول سابقة عن التكرار في الفيزياء والرياضيات والهندسة، وكيف أن الاقتصاد المعاصر يهتم به لإيجاد الثغرات، والحلول، فليس كل ما يتكرر هو نفسه، ولا تصنع التكرارات النتائج نفسها، والآن سنرى ما يحدثنا به "دولوز" حول التكرار بعيدا عن المنحنيات والأشكال الهندسية .

يفرّق "دولوز" بين التكرار والعمومية، حيث تجمع العمومية بين التشابهات والتعادلات، ومنه يمكن استبدال شيء بشيء آخر مشابه ضمن هذه العمومية، إلّا أنه يقول بالخصوصية، ويحبّذ رأي التجريبيين في استعمال كل فكرة عامة كفكرة خاصة، شرط أن يكون الاستبدال ممكنا مع فكرة خاصة أخرى، لكن فكرة

[1] / المرجع السابق، ص39.

التكرار تخرج عن هذا وذاك، إذ لا تخضع للاستبدال، لأن التكرار يتعلق "بوصفه سلوكا ووجهة نظر، بفرادة لا تبادل ولا تستبدل، فلا تخص الانعكاسات والأصداء والقرائن والنفوس، ميدان التشابه أو التعادل، وكما أنه لا وجود لاستبدال ممكن بين توأمين حقيقيين، كذلك ليس من إمكانية لمبادلة أنفسنا. وإذا كانت المبادلة مقياس العمومية، فالسرقة والعطاء هما مقياسا التكرار، هنالك اختلاف اقتصادي بين الاثنين"[1]، وكمثال على ذلك يضع تمييز "بيوس سرفيان" بين لغة العلم ولغة الشعر، فالأولى يسيطر عليها رمز المساواة ويمكن استبدال مفردة بمفردة، والثانية لا يمكن لأي عنصر فيها أن يستبدل إلا أن يكرر . ومنه يبدأ "دولوز" بالاسترسال في إيجاد خصائص التكرار ،وميزاته، وما يستطيع قوله كل مرة، "فإذا وُجد التكرار فإنه يعبر في وقت واحد عن الفرادة ضد العام، وعن الكلية ضد الخاص وعن البارز ضد العادي، وعن الفورية ضد الغير وعن الأبدية ضد الدوام، ومن كل الأوجه التكرار هو **الخرق**، لأنه يعيد النظر بالقانون ويشدد بالطابع الاسمي أو العام، لصالح **واقع أعمق وأكثر فنية**"[2] أي التركيز على الفكرة وجماليتها في آن واحد، والخرق من أحسن التقنيات والأساليب القادرة على فعل ذلك، وضمن أساليب الخرق هنالك الفكاهة والتهكم فهي ضد القانون، والتكرار يتعلق بهما على حد رأي "دولوز" لأنه "بطبيعته انتهاك واستثناء، ويظهر دوما فرادة بين الأشخاص الخاضعين للقانون، وكليا ضد العموميات التي تصنع القانون."[3]

يصل دولوز إلى الحالات الثلاثة للتكرار الحقيقي، وهي: المنفصل، والمستلَب، والمكبوت ليوضح تعرضها للفهم السلبي غالبا، وأنه علينا التعمق والاهتمام أكثر بماهية التكرار لفهمه ووضعه في المقام الذي يستحقه. يقول:" إن المنفصل والمستلب والمكبوت هي ثلاثة تجميدات طبيعية، تقابل مفاهيم اسمية، ومفاهيم الطبيعة، ومفاهيم الحرية."[4]ويشرح :" في الحالة الأولى لدينا تكرار، لأن المفهوم الاسمي يمتلك بطبيعته فهما

---

[1]/ المرجع السابق ، ص46.
[2]/ المرجع نفسه، ص48.
[3]/ المرجع نفسه، ص52.
[4]/ المرجع نفسه، ص71.

متناهيا، في الحالة الثانية هناك تكرار لأن مفهوم الطبيعة هو بطبيعته بلا ذاكرة ومستلب وخارج عن ذاته، في الحالة الثالثة لأن مفهوم الحرية يبقى لاواعيا، فإن الذكرى والتمثل يبقيان مكبوتين، في كل الحالات ما يكرّر لا يقوم بذلك إلا من شدة "عدم الفهم" وعدم التذكر ، وعدم المعرفة أو عدم الوعي. في كل مكان، من المفروض أن نقص المفهوم وملازماته(الذاكرة والوعي الذاتي والاستذكار والتحقق) هو الذي يوضح التكرار. هذا هو إذا نقص كل حجة مؤسسة على شكل الهوية في المفهوم فمثل هذه الحجج لا تعطينا سوى تعريفا اسميا وتفسيرا سلبيا للتكرار"[1] وبالتالي فالتجميد الطبيعي هذا مع حالاته المذكورة يحتاج حسب "دولوز" إلى قوة إيجابية فوق- مفهومية قادرة على تفسيره وتفسير التكرار في وقت واحد.

من التفسيرات التي أوردها دولوز للتكرار قوله:" التكرار هو حقا ما يتخفى أثناء تكوّنه، ما لا يتكون إلا وهو يتخفى. فليس التكرار تحت الأقنعة، وإنما سيكون من قناع إلى آخر كما من نقطة بارزة إلى أخرى، ومن لحظة مفضلة إلى أخرى مع المتنوعات وفيها، لا تغطي الأقنعة شيئا سوى أقنعة أخرى"[2] والتفسير هو أنه لا وجود لشيء يكرر نفسه دائما، ولا يمكن لهذا التكرار أن يكون منعزلا عن ظروف تشكله(الطفولة)، وكمثال: حب الابن للأم يتكرر في سن البلوغ مع نساء أخريات، ويشبه الناقد هذا ببطل "الزمن الضائع"(رواية بروست) الذي يعيد مع أمه شغف "سوان" بأوديت. هذا ما يسميه "التخفي" أو "الرمز"؛ إذن "التكرار هو رمزي أساسا، والرمز أي المظهر الخداع هو حرفية التكرار عينه، بالتخفي ونظام الرمز يضم التكرار الاختلاف."[3]

هنالك تفسير آخر وضعه "دولوز" للعلاقة (تكرار –تذكر) مخالفا فيه رأي "فرويد" يقول: "لا أكرر لأني أكبت، أكبت لأني أكرر وأنسى لأني أكرر، أكبت لأني في البداية لا يمكنني أن أعيش بعض الأمور، أو

[1]/ المرجع نفسه ،ص 71.
[2]/ المرجع نفسه، ص73.
[3]/ المرجع نفسه، ص74.

بعض التجارب إلا بحسب نمط التكرار. أنا متعين على كبت ما يمنعني أن أعيشه على هذا النحو."[1] ويمكن أن يكون هذا التفسير مقدمة أو دليلا للتقدم في فك الغموض الذي يحيط بالكبت وأسبابه، وطبيعته، والتعابير الدقيقة التي يتناولها، هذا ما يراه دولوز، مؤكدا أن التفسير الفرويدي للكبت منقوص، وسلبي في ناحية منه.

يحاول "دولوز" تفسير التكرار في جميع تفرعاته، في الطبيعة، وفي الحياة، كما يجعل الفن والأدب أمثلته المفضلة، وكلامه عن "تكرار نموذج الزخرفة" يذكرنا بنماذج أخرى أنتجتها هندسة التكرار أو ما يسمى "مجموعة ماندلبروت" فائقة التعقيد،(أنظر الشكلين 01 ،02). يقول "دولوز" عن نموذج الزخرفة:" نجد رسما معادا منسوخا بحسب مفهوم "هو هو" متطابق تماما. ولكن في الواقع لا يسلك الفنان بهذه الطريقة. فلا ينضد نسخا من الرسم، إنما يخلط في كل مرة عنصر نسخة بعنصر آخر من نسخ لاحقة. فيُدخل في السياق الديناميي للبناء عدم توازن، وعدم استقرار، وعدم تناظر، وضربا من الفغر التي لن تتناسق جميعها إلا في الأثر الشمولي. كتب "ليفي ستراوس" تعليقا على حالة كهذه: "تتشابك هذه العناصر بانفكاك بعضها عن البعض الآخر، وفي النهاية فقط يجد الرسم استقرارا يؤكد ويكذب في مجموعه الطريقة الدينامية التي نفّذ تبعا لها"[2]

[1]/ المرجع السابق، ص75.
[2]/ المرجع نفسه، صص77، 78.

-الشكل 01-

-الشكل 02-

هذه الأشكال المركبة ما هي إلا شكل واحد مكرر آلاف وملايين المرات في أوضاع وأحجام وفضاءات مختلفة، ولا يختلف الأمر عن الزخرفة التي تكلم عنها "دولوز". إذ يعد هذا تكرارا حقيقيا لأنه يحوز عل المفهوم عينه، إلا أن الملاحظة الدقيقة والتمييز يقودان إلى اكتشاف سر هذا التكرار، أو ما يسميه دولوز "ذاتا سرية" إذ "يجب أن نجد ذات التكرار والفرادة فيما يتكرر، لأنه لا وجود لتكرار من غير مكرر، لا شيء مكرر من غير نفس تكرر."[1] هذا هو التكرار المتغير ويذكره الفيلسوف بوضوح في خضم تمييزه بين شكلين للتكرار انطلاقا من كونه اختلافا بلا مفهوم، الحالة الأولى: اختلاف خارجي(اختلاف بين مواضيع ممثلة تحت المفهوم عينه) يقع في لا اختلاف المكان والزمان، والحالة الثانية: اختلاف داخلي ينتشر كحركة

[1]/ المرجع السابق ص84.

مبدعة لمكان وزمان ديناميين. إذ يرى أن التكرار الأول دوراني، والثاني تكرار التطور، كما أن الأول تكرار مفصّل ومفسّر والآخر مغلف ويجب تفسيره، الأول ساكن، والثاني دينامي.[1]

انطلاقا من مفهوم الاختلاف المرتبط بالتكرار، يصل "دولوز" إلى "**الفوضى، الكاوس**" "العبقرية" كما يصفها، ويؤكد على قدرتها الخلاقة والمبدعة التي "لا يمكنها أبدا أن تلتقي بلحظة من التاريخ من غير أن يختلط بها"[2] لأنها تصنع الأشكال القصوى والقيم الجديدة ومعنى المختلف، والمتكثر، أو المتعدد. إذ يجعل الكاوس، والعود الأبدي النيتشوي معا في الاتجاه ذاته، يقول:" عارض أفلاطون العود الأبدي بالكاوس، كما لو أن الكاوس كان حالة متناقضة، كان عليه أن يتلقى من الخارج نظاما أو قانونا كما هي حال عملية الخالق أثناء خضوعه لمادة عاصية. أحال أفلاطون السفسطائي إلى حالة التناقض، إلى حالة الكاوس المفترضة هذه، أي إلى أدنى قدرة، إلى آخر درجة مشاركة، إلا أنه في الحقيقة لا تمر القدرة للمرة (ن)(Niéme puissance) باثنين وثلاث وأربع، فهي تؤكّد نفسها مباشرة لتكوّن الأعلى: تؤكّد نفسها أنها من الكاوس نفسه، وليس الكاوس والعود الأبدي-كما يقول نيتشه- شيئين مختلفين."[3]وقد أوضح دولوز كون الكاوس أو الفوضى تحوز على قوانينها الخاصة بها، وهو ما يفسر عدم تناقضها، كما أن تكرارها الداخلي يعدّ قانونا من قوانينها، إضافة إلى المركز المتغير، الغائب ظاهريا الموجود بشكل متخف، وهو الموضوع الجمالي الذي تطرق إليه في الفن الحديث المبتعد تماما عن سيطرة المركز. وكمثال على ذلك يذكر تحقق هذه الجمالية في أعمال مثل: الكتاب (le livre) عند مالارميه، و يقظة فينيغان (Finnegans wake) عند جويس، ويقول أنها أعمال إشكالية، وذلك لغياب المركز أو نقطة التلاقي.[4]

---

[1]/ ينظر المرجع السابق، ص85.
[2]/ المرجع نفسه، ص139.
[3]/ المرجع نفسه، ص161.
[4]/ المرجع نفسه، ص163.

من جهة أخرى يعزّز "دولوز" دور المخيلة في خلق تكرار نستطيع أن ننتزع منه اختلافا أي شيئا جديدا، الأمر الذي يحفز الدارس على التعمق أكثر فيما ظن يوما ما أنه متماثل ومتشابه، والكلام نفسه موجه للكتاب والمبدعين، إذ ليس من الضروري وجود منظور واحد لإبداع واحد أو منظور واحد لأعمال إبداعية تبدو مكررة ظاهريا وما هي إلا مظاهر خادعة. تلقّت فهما سلبيا.[1]

[1]/ ينظر أكثر حول التكرار في الأدب:

-Mazur Krystyna: POETRY AND REPETITION. Routledge. NY& London. 2005.

3- الخطاب الهامشي مابعد الحداثي عند ليوتار (في كتابه "الوضع مابعد الحداثي"):

لا يبتعد "ليوتار" كثيرا عن "دولوز"، فتأثره بنيتشه وتقاطع أفكارهما حول العلم يبين ذلك، خصوصا عندما يقتبس ليوتار فكرة الانحطاط ويوظفها لوصف يقينية العلم والأنظمة الحداثية، تلك اليقينية والوثوقية المستعارة من أفلاطون "كانت هدفا لحملة عنيفة من جانب نيتشه، فلقد انتهى نيتشه من تشخيصه لحالة العلم الحديث إلى أن هذا الأخير يواصل الفكر الميتافيزيقي الأفلاطوني في الاعتقاد في القداسة المطلقة للحقيقة، والإيمان في العقل، والاعتقاد أن الوجود معقول وخاضع للمعرفة، وأن المعرفة تضمن السعادة."[1] وينتج عن هذا الانحطاط في العلم أنظمة شمولية تحاول فرض سيطرتها على كل شيء، وكحل لهذه الإشكالية دعا نيتشه سابقا إلى الذهاب بالانحطاط إلى أقصى حدوده وذلك لتجاوزه وخلق أنظمة جديدة بدله، تتميز بالتجدد، وهذا ما يسميه العودة الدائمة، وإرادة القوة، "وإذا كان نيتشه يرى أن هذا التجاوز يتم بالانتقال من العدمية السلبية إلى العدمية الفعالة، فإن "ليوتار" لا يتميز عن هذه الدعوة الخاصة بنيتشه. وهكذا يقول: [يجب الإسراع بالانحطاط إلى نهايته بتبني وجهة نظر العدمية الفعالة، وعدم التوقف عن الكشف المثبط لتحطيم القيم...]"[2]، وتعد العدمية من الأفكار المشتركة كذلك بين الفيلسوفين، فتقسيم "ليوتار" لا يبتعد عما ذكره نيتشه مسبقا فهو يقسمها إلى قسمين:" فثمة نزعة عدمية للضعف، وأخرى للقوة، الأولى منفعلة متعبة، والثانية فاعلة وقصوى، وهذا المعنى المزدوج للعدمية هو شيء تفرد به نيتشه."[3]وقد ظهر هذا المفهوم مع نظرية الفوضى مجددا، إذ من كان يظن أن الفوضى خلاقة، ومبدعة وفاعلة، فالعلم نفسه ينبذها، وحلُّ المعادلات اللاخطية كان ضربا من الجنون، ذلك هو العلم اليقيني الذي يحاربه نيتشه وليوتار، فقد استنكر وجود مثل هكذا نظرية ، نظرية تحتفي باللايقينية، وتجعل من الفوضى علما معاصرا يبحث في التعقيدات

---

[1]/ جمال مفرح: ليوتار والإرث اليساري للنيتشوية، مقال مأخوذ من كتاب: ليوتار والوضع مابعد الحداثي، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي ، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص116.

[2]/ المرجع نفسه، ص118.

[3]/ المرجع نفسه ،ص 113.

والكوارث، ليتجنبها، ويصنع الفرق (أنظمة جديدة) في جميع مجالات تطبيقه، بدلا من الوثوق بيقينية لا تنتج سوى أنظمة جافة وميتة.

يعد "جان فرانسوا ليوتار" من أهم فلاسفة ما بعد الحداثة والمنظرين لها في الثقافة والعلم كما في السياسة والاقتصاد، وكتابه "الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة"، الصادر في طبعته الأولى سنة 1979،بعنوان((La condition postmoderne/ rapport sur le savoir))[1] فعليا تقرير عن المعرفة، وليس هنالك دليل أوضح من كونه أهم الكتب التي تدرّس في المعاهد الأوروبية، وعلى الرغم من بعض التناقضات التي يشملها الكتاب وأهمها: مركزيته الغربية، وترسيخه أكثر للنظام الرأسمالي، إلا أن فصام مابعد الحداثي يشفع لصاحبه، وهو ما يراه "فريديريك جيمسون "صاحب مقدمة كتاب ليوتار "الوضع مابعد الحداثي" حين يقول: "يبدو أن "ليوتار" ينتسب هنا إلى كتاب "ضد أوديب" لجيل دولوز وفيليكس غاتاري اللذين حذرانا بدوريهما في ختام هذا العمل من أن الأخلاق الفصامية التي يقترحانها ليست على الإطلاق أخلاقا ثورية، بل طريقة للبقاء في ظل الرأسمالية. واحتفاء "ليوتار" بأخلاق مشابهة ينشأ بشكل بالغ الدرامية في سياق ذلك الرفض لمجتمع الإجماع ... وفي هذا الرفض يجري تقويم تنبؤي لتحلل الذات، إلى حشد من الشبكات والعلاقات، من الشفرات المتناقضة والرسائل المتداخلة"[2]. وبغض النظر عن هذا الفصام، فإن فلسفته المهتمة بالعلم المعاصر جعلته مرجعا لعديد الباحثين خصوصا ما بعد الحداثيين منهم، وذلك لاهتمامه بالعلم اللايقيني، المعقد، وهذا بيّن من خلال رجوعه، وتأثره بعدد من العلماء والفيزيائيين المهتمين بالعلم المعاصر والنظريات المعقدة واللاحتمية، ومنهم: "رينيه توم""R. Thom" ونظرية الكارثة، التي تعدّ جزءا لا يتجزأ من نظرية الفوضى عموما، وذلك في كتابيه :

[1] /JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: la condition postmoderne, RAPPORT SUR LE SAVOIR, by LES ÉDITIONS DE MINUIT, Paris, 1979.

[2] / فريديريك جيمسون: مقدمة كتاب ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ص19.

- *Stabilité structurelle et morphogenèse. Essai d'une théorie générale des modèles,* 1972.

- *Modèles mathématiques de la morphogenèse 1974* .

و"بنوا ماندلبروت" " B. Mandelbrot" وهندسة الفراكتال، أو التكرار المتغير، من خلال:

- *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*

Flammarion, 1975

كما لا ننسى الحائز على جائزة نوبل في الفيزياء سنة 1977 لأعماله في ترموديناميك المنظومات اللامتوازنة، أو ما سمي "نظرية الفوضى" لاحقا "ايليا برغوجين" في كتابه مع "ستانجرز":

- Leibniz à Lucrèce La dynamique, de 1979 .

ويجعل ليوتار الخطاب الهامشي (paralogy) محل اهتمامه كونه الخطاب ما بعد الحداثي بامتياز، لأنه يعتمد على الاختلاف والتغير والفوضى (الاضطراب واللا استقرار)، حيث إنه "أكثر المشروعات تمردا على السلطة وعلى الوهم الايديولوجي، وهو أكثرها قدرة على إنتاج المعرفة، وثقة في فردانية الفرد العملية، المفتتة للمعلومات والمولدة لأخرى قابلة للتفتيت الابتكاري، "فما بعد الحداثي يتميز بغياب النظرية ورفضها وبقدرته الوجود في اللانظرية"[1]، وبذلك يكون الخطاب الهامشي تفكيكيا، ومتغيرا ومستمرا، ومختلفا، ومنه العلم الهامشي مابعد الحداثي الذي تحدث عنه "دولوز" ، يقول: "إن العلم ما بعد الحداثي باهتمامه بأشياء من قبيل الأشياء غير القابلة للتحديد، وحدود التحكم الدقيق، والصراعات التي تتميز بمعلومات غير كاملة، والكسور،

[1]/ منى طلبة: قراءة لمفهوم الحكاية عند ليوتار وريكور كمنظورين متقابلين لما بعد الحداثة، عن كتاب ليوتار والوضع مابعد الحداثي،تحرير أ. ع.عطية، ص 231.

والكوارث، والتناقضات البراغماتية ينظّر لتطوره الخاص، باعتباره انقطاعيا وكارثيا، وغير قابل للتصحيح، ومتناقضا إنه يغير معنى كلمة معرفة بينما هو يعبر عن كيفية حدوث هذا التغير، إنه لا ينتج المعروف بل المجهول، وهو يوحي بنموذج للمشروعية لا علاقة له بتعظيم الأداء إلى الحد الأقصى، لكن في أساسه يوجد الاختلاف المفهوم على أنه بارالوجيا (الخطاب الهامشي)"[1]، وضمن هذا يذكر كذلك نظرية اللعب، وكونها مولدة للأفكار بسبب تعقيديتها، مثلها مثل أي نظرية أخرى معقدة أساسها الأفكار المتجددة والمستمرة والمتغيرة. وهي الناتجة عن أشخاص خارج السلطة (هامشيين)، غالبا ما يتم تجاهل خطاباتهم إلى أن يثبت العكس. وانطلاقا من فكرة المشروعية القائمة على البارالوجيا أو الخطاب الهامشي، وتوليد الأفكار، يميّز ليوتار بين أمرين: البارالوجيا، والتجديد يقول:" يجب التمييز بين البرالوجيا والتجديد، فالأخير تحت سيطرة النظام أو على الأقل يستخدمه النظام لتحسين فعاليته، أما الأولى فهي نقلة (لا يتم في العادة إدراك أهميتها إلا فيما بعد) يتم اتخاذها في لعبة ذرائعية المعرفة، وحقيقة أن أحدهما يتحول إلى الآخر، في الواقع، هي حقيقة مألوفة لكنها ليست ضرورية، وهي لا تمثل أية صعوبات للفرضية"[2].

ولم يقتصر "ليوتار" في بحثه على اللغة الجديدة للعلم، بل إنه أصرّ على أن نظرية الأنساق ليس لها أيّ أساس علمي؛ فالعلم المعاصر في رأيه لا يأخذ بها، كما يستبعد تماما صلاحيتها لوصف المجتمع، وهو بذلك يحارب مقولة النسق المستقر لصالح مقولة "النسق المفتوح"، ويوضح ذلك في قوله:" بقدر كون العلم اختلافيا، تقدّم براجماتياته النموذج المضاد لنموذج النسق المستقر، فأي منطوق يعدّ جديرا بالإبقاء عليه في اللحظة التي يحدّد فيها اختلافا عما هو معروف فعلا، وبعد العثور على حجة وبرهان يؤيّدانه، العلم هو نموذج "نسق مفتوح" يكون فيه منطوق ما صالحا إذا كان "يولّد أفكارا"، أي إذا كان يولّد منطوقات أخرى

[1]/ جان فرنسوا ليوتار: الوضع مابعد الحداثي، تقرير عن المعرفة، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ، ط1، 1994، ص74.

[2]/ المرجع نفسه، ص75

وقواعد لعب أخرى."[1] وينطلق في هذه الفكرة من مفهوم "التوليد المورفولوجي" لصاحب نظرية الكارثة "توم رينيه" ، فالنسق يعمل على أساس نموذج paradigme، يميل إلى إنتاج الاستقرار في النظام، لكن الطارئ الجديد يمكن أن يخلّ بالنظام كله، ولن يكون هناك نموذج جاهز لإعادة النسق إلى حالته الأولى ، ومن هنا فالتوليد المورفولوجي يقترح علينا إنتاج قواعد جديدة ترسم حدود حقل جديد في العلم...لكنها دائما ما تكون موضعية (آنيّة)، وقد يكون التفسير للنسق هنا معقدا، بسبب عدم معرفة المعايير الجديدة للبحث، لكنه ممكن خاصة إذا أبعدنا فكرة التنبؤ عن قواميس بحثنا، فالاكتشافات كما يرى "ليوتار" تبقى دائما غير قابلة للتنبؤ[2].

وتستعمل الأنظمة مابعد الحداثية (الرأسمالية) هذه المبادئ العلمية للتحكم أكثر في الشعوب، ويرى "ليوتار" أن النظام يخلق مطالب جديدة للشعوب تقود إلى إعادة تعريف معايير الحياة. ومن هذه الناحية "يبدو النظام آلة طليعية تجرّ البشرية خلفها نازعة انسانيتها كي تعيد أنسنتها على مستوى مختلف من القدرة المعيارية"[3]، ويعد هذا تكريسا للنظام الرأسمالي من طرف "ليوتار"، على الرغم من نبذه للسلطة ووصفها بالغطرسة إلا أنها لم تتغير عنده فهي نفسها، تسير في طريق عود أبدي، أو ميلاد دائم، الخاصية المميزة لها كما يقول "جيمسون" هي دينامية التغير الدئم، حيث يقول في مقدمة الكتاب عن هذا:" وعلى الرغم من أن ليوتار قد أيد شعار مابعد الحداثة وانخرط في الدفاع عن بعض منتجاتها...فإنه في الحقيقة غير راغب في مرحلة مابعد حداثية مختلفة جذريا عن فترة الحداثة العليا، تتضمن قطيعة تاريخية وثقافية جوهرية مع هذه الأخيرة، فهذه التجديدات الشكلية مابعد الحداثية في قدرتها اللامتناهية على الابتكار والتغيير والقطيعة والتجدد هي التي ستشبع النظام، الذي لولا ذلك لكان قمعيا... كما أن دينامية التغير الدائم هنا ليست إيقاعا

[1] / المرجع السابق، ص 77-78.
[2] /المرجع نفسه، ص 75.
[3] / المرجع نفسه، ص77.

غريبا داخل نطاق رأس المال..إنها بالأحرى الثورة الدائمة للإنتاج الرأسمالي ذاته، وعند هذه النقطة يكون الجدل بتلك الدينامية الثورية ملمحا من ملامح اللذة والمكافأة عن إعادة إنتاج النظام ذاته"[1] وهنا يلمس كلام "جيمسون" مقاصد "ليوتار" حقا، خصوصا إذا ما رجعنا إلى مصادره العلمية، فالنظريات التي استشهد بها والتي أوردنا أصحابها سابقا، لا تقول بالاختلاف الجذري، بل إن هنالك تغيرا خفيا يحدث في الأنظمة من خلال تكرار حدوثها في فترة زمنية طويلة نوعا ما، وهذا التغير الطفيف وديناميته الدائمة وتوليديته وتعقيديته في الوقت ذاته، ستحدث الاختلاف المنشود، وليس الأمر منوطا بالحداثة فقط، بل بمابعد الحداثة أيضا، وهو ما قصده "ليوتار" عندما وضع التعريف التالي لمابعد الحداثة:" ما هو إذن ما بعدالحداثي؟ إنه بلا شك جزء من الحداثي..في تسارع مدهش تستبق الأجيال نفسها، لا يمكن لعمل أن يصبح حداثيا إلا إذا كان مابعد حداثيا أولا، ومابعد الحداثة بناء على هذا الفهم ليست الحداثة عند نهايتها بل في حالة الميلاد، وهذه الحالة دائمة"[2].

من هنا نعود إلى بداية كلامنا عن علاقة ليوتار بنيتشه، وعلاقة كليهما بنظرية الفوضى، ففي حين تكلم نيتشه دون مراجع علمية مختصة، جعل ليوتار كلامه متخصصا أكثر وعلميا، ومعاصرا. على الرغم من أن أفكاره عن مابعد الحداثة كانت متجهة في طريق براجماتي علمي واجتماعي، لكن ما يحسب له هو عدم وقوعه في فخ التنبؤ، لأنه كان يدرك من خلال خلفيته العلمية ،وخاصة نظرية الفوضى ونظرية الكارثة، أن التنبؤ غير ممكن، وأن كل شيء آني بدرجة كبيرة .

[1]/ المرجع السابق، ص ص16، 20، 21.
[2]/ المرجع نفسه، ص108.

المبحث الثاني:

رواد الفوضى عربيا

1- نظرية العماء والديناميات المعقدة تطبيقا (قراءة في تطبيق نظرية الفوضى في كتابي: دينامية النص، والمفاهيم معالم).

2- نظرية الفوضى عند "سامي أدهم"في كتابه:"مابعد الفلسفة، الكاوس ، التشظي، الشيطان الأعظم."

1- نظرية العماء والديناميات المعقدة تطبيقا

(قراءة في تطبيق نظرية الفوضى في كتابي: دينامية النص، والمفاهيم معالم)

يعدّ الناقد المغربي "محمد مفتاح" من أوائل النقاد العرب المهتمين بنظرية الفوضى، التي أعطاها مصطلح "نظرية العماء"، يسعى فيها بفضل موسوعيته (على غرار عدد من النقاد كعبد الملك مرتاض، الغذامي) إلى الجمع بين العلوم الإنسانية، والحية، للوصول إلى نتائج أفضل في تحليل النصوص الأدبية وغيرها، فكان المنهج التكاملي الذي تبنّاه الناقد السبب في توظيفه لنظرية الفوضى، وذلك لغناها بالمفاهيم المعاصرة المتماشية والنصوص المختلفة والصعبة المراس على الناقد المتخصص. لذلك ارتأينا أن نقرأ كتابيه "دينامية النص"، و"المفاهيم معالم" على ضوء استخدامه وتوظيفه لمفاهيم هذه النظرية، ولكي نجيب على بعض تساؤلاتنا حول التطبيق النقدي للنظرية العلمية على النص الأدبي، وحول كيفية ترجمة النظرية من العلوم الحية إلى العلوم الإنسانية، ومنها الفن والأدب.

1- دينامية النص (تنظير وإنجاز)[1]:

ينقسم الكتاب إلى قسمين: قسم أول تنظيري مختصر، وثان تطبيقي يشغل الحيز الأكبر.

يكشف القسم الأول عن الخلفيات الإبستمولوجية والتاريخية لمناهج نقدية مأخوذة عن النظريات العلمية أو متأثّرة بإحدى تفصيلاتها، إذ إن المفاهيم الفيزيائية البيولوجية والرياضية والمعلوماتية هي ما أنتج الدراسات اللسانية والسيميائية، التي يسعى الناقد للكشف عنها وعن أسرارها، ذلك أن بعض النظريات التي ركز عليها، مثل نظرية "كريماص" بقت مستغلقة على الباحثين، إلى حين تركيز الكارثيين والبيولوجيين وغيرهم عليها، وإيضاحها، وقد كانت الدينامية بمفاهيمها: "النمو"، "الحوار"، "التناسل"، "الصراع"، "الحركة"،

[1] / محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء،المغرب،1987.

"السيرورة"، "الانسجام"، مركز الاهتمام والمنطلق للخوض أولا: في أسسها العلمية، وثانيا: في أسسها الفلسفية والابستمولوجية.

أورد الناقد الأسس العلمية من خلال مجموعة نظريات تمت مناقشتها من الجانب الخاص ببيولوجيا علم النص، وديناميته، وهذه النظريات هي: النظرية السيميوطيقية، الكارثية، الشكل الهندسي، الحرمان، الذكاء الاصطناعي، التواصل والعمل. هذه النظريات قريبة في تطبيقاتها ومفاهيمها من بعضها البعض، شأنها شأن نظرية الفوضى، وهذا ما أثار انتباهنا، فالناقد أورد ضمن النظرية الكارثية مرحلتين تحدث فيهما عن العديد من مفاهيم نظرية الفوضى، دون الإشارة إلى هذه الأخيرة، مع أن النظريتين قريبتان جدا في المفاهيم، وتتداخلان في عديد من التفاصيل، والمصطلحات، والأصح لو أنه ذكر كون نظرية الكارثة جزء من نظرية الفوضى، وجنّب قارئه الوقوع في هذا اللبس المعرفي، إضافة إلى أن ما ذكره من "شكل الفراشة"، و"مركز الجذب" هما مصطلحان يخصان نظرية الفوضى، وقد اكتفى الناقد بذكر ماهيتها تحت مسمّى "همّ النظرية الكارثية"، يقول " همّ النظرية الكارثية إذن هو البحث عن الاستقرار والتحول في آن ، فمركز الجذب يجب أن يحافظ عليه بالإبقاء على استقراره البنيوي ليحصل الانسجام ويدرك الموضوع ويضمن المحافظة على البقاء للنفي الكيفي والحرماني أو الأحداث التي تزيل بعض المقومات المعنوية، وتضيف أخرى في انقطاع مما يضمن تفرد "الموضوع" وشبهيته، إن تلك الأحداث التي هي وليدة المنافسة بين الأنظمة(بين حدين أو حدود) هي ما يدعى بالكوارث الأولية. على أن مركز الجذب قد يختفي للقضاء على نواته، فيعوض بمركز جذب آخر، ولكن هذا لا يحصل إلا عندما تحل كارثة التشعب الأقصى، وقلما يحصل لأن التشعب لا يعني القضاء المطلق على النواة (أو مركز الجذب) التي وقع البناء بسببها وعليها. وإنما يعني التفرع والتنوع والتفرش(شكل الفراشة). وهذا يتلاءم مع طبيعة الأشياء، إذ لا تحصل كارثة مطلقة إلا في حالات نادرة."[1] وهذا هو جوهر

[1] / المرجع السابق، ص14.

نظرية الفوضى، فعمّ يتحدث الناقد؟ هل هي نظرية الفوضى بدون عناوين خاصة، أم هي نظرية الكارثة بشرح يتناسب وموضوع الدينامية ؟!!

من جهة أخرى تطرق الناقد لمفهوم "التنظيم الذاتي"، وهو أحد أهم مفاهيم "نظرية الفوضى" وأكثرها انتشارا، لدرجة أن هنالك من يطلق عليها نظرية التنظيم، أو التحكم الذاتي. وقد اقتبس من "هنري أطلان"، قولا يشرح فيه ما التنظيم الذاتي في البيولوجيا، يقول: "نوع حالة مثلى"(optimum) بين نظام صلب وغير متحرك وعاجز عن أن يتغير دون أن يتحطم-مثل البلور-من جهة، ومن جهة أخرى، بدون أي استقرار محدث للفوضى، أي نفثات ملتفة من الدخان، يتعلق الأمر إذن بتسوية -وهي ضرورية وديناميةهنا- تسمح برد فعل على الاضطرابات اللامتوقعة الناتجة عن "الصدفة" بتغييرات تنظيم تسمح بظهور خصائص جديدة. هذه الخصائص يمكن أن تكون بنية جديدة، أو سلوكا جديدا مشروطا هو نفسه بنيات جديدة ليس هناك ما يسمح بتوقع تفاصيلها أو خصوصياتها."[1]وقد كان شرح الناقد للمقولة انطلاقا من علم النص معتمدا على النظريات كلها التي أوردها، آخذا من كل واحدة المفاهيم والقواعد التي يمكن للدارس تطبيقها على النص بكل أشكاله وأنواعه الأدبية وغير الأدبية، وهو الأمر الذي نجده في القسم التطبيقي.

كما استخدم الناقد مجموعة مصطلحات سبق وذكرناها، خاصة بالدينامية، مؤكّدا أن استخدام المصطلحات العلمية شيء لابد منه مادامت الخلفية كذلك ... وهو ما أعاد تجريبه في كتابه الذي ركز فيه وبدقة علمية وابستمولوجية أكبر على نظرية الفوضى وهو كتاب:

[1]/ المرجع السابق، ص 24.

2- ***"المفاهيم معالم-نحو تأويل واقعي-"***[1]

أكّد الناقد في هذا الكتاب أن الحقيقة الجمالية معقدة، تطلبت منه تحليلا خاصا، ووسائط لإجلائها وإبرازها ؛ هي فوضى جميلة تحتاج نظرية خاصة للكشف عن جمالياتها المتخفية، من دون حكم مسبق بفوضويتها المطلقة، إذ ناقش الناقد سرّ الفوضى والتعقيد والتنظيم الذاتي في نصوص شعرية، وأشباه نصوص، عن طريق التأويل والتفسير، وعن طريق استخدام الفلسفة والابستمولوجيا وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، ونظرية العماء، هذه الأخيرة التي تشترك مع هذه المراجع العلمية جميعها في أفكار ومفاهيم محددة.

من خلال تحليله وتجربته النقدية مع النصوص المعاصرة سواء نثرا أو شعرا يقول:" الكتابة المعاصرة تجمع أحيانا بين المكتوب والمرسوم والبياض الدال، وقد يصعب أحيانا استنباط خصائصه بالمقاييس التي وضعها لسانيو الخطاب ومحللوه والسيميائيون، لأنها تكون عبارة عن مكتوبات فوضوية أو عمائية أو متراكبة متداخلة..."[2]وبالتالي فنظرية الفوضى أو العماء كما يسميها، هي المنهج المناسب لفك شفرات هذا النوع من الكتابة.

يخوض الناقد في تفاصيل حول تأويل العلامة بالعلامة وتأويل العلامة بالمؤول. وهي ما جعلت تحليله يجلي العلاقة بين نموذج "بيرس" وبعض النظريات المعاصرة في البيولوجيا وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي ونظريات التطور و العماء ، فنظرية "بيرس" في "العلامة" والثالثانية تشرح توجّهه واهتمامه بالرياضيات وبالتصور الرياضي: الابتداء بالصفر والاستمرار إلى ما لانهاية، جعله يصنف ثلاث جهات وجودية، أولانية وثانيانية وثالثانية، مرتبطة بعناصر تدلالية: الممثل والموضوع والمؤول، وهو ما يشرحه في قوله: "العلامة أو الممثل هو الأولاني الذي ينوب عن الثانياني الذي يسمى الموضوع. والممثل يحدد الثالثاني

[1]/ محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
[2]/ المرجع نفسه، ص 40.

الذي يدعى المؤول، وهذه العلاقة الثلاثية الأصيلة، وأي شيء يحدد شيئا آخر هو (مؤولة)، بحيث إن المؤول يحيل على موضوع وهذا الموضوع يحيل بدوره على موضوع آخر بنفس الطريقة، أي أن المؤول يصبح هو نفسه علامة وهكذا إلى مالانهاية"[1]. ومنه يلتقي نموذج "بيرس" مع نظرية الفوضى في مبدأ أن هناك سلاسل تأويلية يفسر أحدها الآخر وهي السلاسل ذاتها التي تصنعها الجواذب الغريبة لتشكل شكل جناح الفراشة الفائق التعقيد، فمن حالة تشبه الفوضى، إلى نظام فائق التعقيد، أي ذلك النظام الخارج من الفوضى. وهو ما يستخلصه الناقد من خطاطة العلاقة الرباعية لدى "بيرس": "إن هناك تطورا حاصلا بالانتقال من المجرد إلى المحسوس، ومن البسيط إلى المعقد، ومن العماء والفوضى إلى النظام والانتظام، وأن عمليات الفهم تنطلق من التفكر والتوهم والتخيل والافتراض فالتماس العلائق فالقوانين العامة العميقة، المجرد المطلق العمائي هو الممثل Representamina، أي البداية بالمجرد والانتهاء بالمطلق."[2]

يعتقد الناقد أن البحث عن الحقيقة هو استخلاص النظام من الفوضى، يقول:" لم يقتصر البحث عن الحقيقة على الفلاسفة وأهل العلم، ولكن المشتغلين بتحليل النصوص، وأشباه النصوص يبحثون عنها أيضا، مثل المؤرخين والنقاد، ومادمنا ننتمي إلى هذه الفئة فإننا سنستخلص من عماء (فوضى) الآراء ما هو مفيد لنا في قراءة النصوص، وإدراك دلالاتها وحقائقها وكيفية تشكلها"[3]؛ هذا تصريح بيّن باستخدام مبادئ نظرية الفوضى كطريقة في التفكير، وليس فقط كمنهج يبحث عن النظام في التعقيد الفائق والمشوش، أو كنظرية يمكن تطبيقها في مجال العلوم الإنسانية ومنها الأدب والنقد، ونجد هذه الإشارات منذ بداية الكتاب، ما يعني تشبّع الناقد بالفكر الكايوسي.

في فصل" النص: الحقيقة المشيدة" يهتم الناقد أكثر بنظرية العماء(الفوضى)حيث:

---

[1]/ المرجع السابق، ص80.
[2]/ المرجع نفسه، ص94.
[3]/ المرجع نفسه، ص97.

1) ابتدأ تحليله للعماء من "بيرس" واستعماله للمفهوم، ودليل ذلك جهات الوجود وعناصر التدلال السابق ذكرها، كما أنه يرى "إن العماء الأصيل...حيث لن يكون هناك اطراد ، وإنما يكون هناك حالة غير متناهية ليس فيها شيء موجود أو حاصل حقيقة"[1]، ويستخلص الناقد أن الحقيقة عند بيرس مشيدة في حقبة ما من حياته العلمية. مشيدة من قبل الأفراد، متراضى عنها من قبل مجموعة علمية واجتماعية . وبالضرورة فإن هذه الحقيقة ليست مطلقة وأبدية ولكنها في سيرورة تابعة لسيرورات جماعات البحث العلمي والمجموعة الاجتماعية. وأما ما قد يظهر من حقيقة نهائية فليس إلا مؤقتا.[2]

2) ينتقل إلى "الذرائعيون" وطرق الإدراك لديهم، المعتمد على استغلال التجربة الدينامية المعيشة، لتفسير الظواهر المدركة حسيا وفكريا، وذلك بعد تجريدها لتصبح شبيهة بالميتافيزيقا. كما فصّل في تشييد الحقيقة لديهم، ويؤكد أنه ليس مطلقا وإنما يجب أن يخضع ما يقدم من تفسير ابستمولوجي وميتافيزيقي منهجي إلى البروز (ومنه إلى البروز الاجتماعي)كما هو الشأن في التفسير العلمي، ومنه استخلص أن هؤلاء الذرائعيين ينبذون مفهوم الحقيقة المطلق المفروض، لفسح المجال للكائن البشري لتشييد الحقيقة وتحقيق النمو والتطور في دينامية فعالة وعملية.

3) في جزئية "نظرية العماء" [3] يشرح الناقد نظرية الفوضى انطلاقا من كتابين هما الفوضى والنظام، الديناميكيات المعقدة في الأدب والعلم (1991)،لكاثرين هايلز، وكتاب عند استفاقة الفوضى لستيفان كيلرت(1993)، ويرجع استعماله الضيق للمراجع حول النظرية لكثرتها علميا وانتشارها؛ أما تحليله لهذا التيار فجاء كالآتي:

---

[1]/ المرجع السابق، ص98.

[2]/ ينظر المرجع نفسه، ص99.

[3]/ ينظر المرجع نفسه، ص 102.

❖ صنّف الناقد نظرية الفوضى ضمن التيار ما بعد الحداثي فلسفيا وعلميا، ووضعه مع التفكيكية والبيولوجيا والفيزياء وعلم النفس المعرفي في كفة واحدة، واصفا إياها بالمهيمنة في وقتنا يقول: "هذا التيار بالغ في تذويت المعرفة والتنقيص من الواقع وهو بذلك ينتمي إلى ما بعد الحداثة"[1]؛ وقد ركز الناقد على أهم خصائص ومميزات النظرية في مقارنة تجمعها مع تيارات ونظريات معاصرة أخرى، أهمها الكوانتية (نظرية الكوانتم) والنسبية، ومن هذه الخصائص: التفاعل مع الواقع، الانتظام الذاتي، اللاتنبؤ، اللاحتمية، التعقيد. كما ركّز على خاصية متفردة في النظرية وهي التفاعل بين الانتظام والعماء.

❖ يشرح الناقد النظرية انطلاقا من دراستها لأي" سلوك غير حقبي، غير قار، ضمن أنساق دينامية غير خطية حتمية."[2] ويرى أن تركيزها يكون على الأنساق وعناصرها بدل العنصر المفرد، وذلك ضمن دينامية غير خطية مميزة ومتغيرة محكومة بآليتي النشر والطي، إلى جانب "الجواذب الغريبة"(strange attractors) والتناظر التدرجي (recursive symmetry)، كما لم ينس استخدام مصطلحات مثل: البداية الحساسة، (أو ما يسمى كذلك بالحساسية للظروف الأولية)، التشعب.

❖ يعقد الناقد مقارنة بين سلاسل ودرجات أو مستويات التعقيد غير المنتظرة، ومستويات اللغة والنص ويؤكد تعقيدية العلاقة بين العناصر في السلسلة الواحدة أو النص الواحد، وضرورة معاملة كل عنصر معاملة خاصة وذلك بسبب عدم قابلية التوقع.

❖ من خلال دراسة حركة ودينامية الجواذب الغريبة والتناظرات التدرجية والتنظيم الذاتي، يستنتج الناقد وجود تكامل بين العماء والانتظام والفوضى، وذلك لإمكان إنتاج أي منها للآخر.

---

[1] / المرجع نفسه، ص102.

[2] / المرجع نفسه ، ص102..

4) يشير الناقد إلى كثرة المؤلفات في كل العصور، المؤثرة و المتأثرة بهذه النظرية، ويتطرق لعدد من البحوث والكتب التي تؤكد كلامه، ومنها الكتب المراجع المذكورة سابقا، والروايات الفكتورية، ورواية الإكراه لصاحبها "هنري جيمس" مثالا لا حصرا. إذ تكثر المؤلفات في هذا الشأن ولكن السبب في ظهورها هو التحليل والتفكيك بالمنهج الكايوسي، لاكتشاف مبادئ ومفاهيم هذه النظرية كالتعقيد والبنيات المنشطرة، وعدم الاستقرار أو التشعب والتشويش والخمود والانتظام الذاتي واللاخطية؛ وذلك استنادا كما يقول إلى نظرية "بريغوجين" ومدرسته التي تعتمد على فكرة النظام الخارج من الفوضى.

5) ربط الناقد نظرية الفوضى بالنص الأدبي فكان ما يلي:

- النصوص المعاصرة تحمل وعيا نظريا وابستمولوجيا وانطولوجيا لنظرية الفوضى وليس فقط من الناحية الإجرائية والتقنية.
- النسق العمائي يولّد معلومات غير محدودة، كذلك النص، خصوصا النص الأدبي الذي هو حمّال لمعان غير محددة[1]
- نظرية العماء اهتمت بتحليل الاضطرابات والدوامات فكذلك أن النصوص "التي هي ناشئة في ظروف مابعد الحداثة تعمل عمل الدوامات التي ينتشر منها الاضطراب العام"[2].

بعيدا عن الحقيقة المشيّدة، هناك نوع آخر من الحقيقة يتطرق إليه الناقد، هو الحقيقة المطابقة ومن خلالها يدرس ويفصّل في موضوع الحتمية وطريقة استعمال هذا المفهوم عبر الحقب الزمنية والفكرية، وما يهمنا هنا هو تأكيده مرارا وتكرارا أن ثقافة مابعد الحداثة الحاملة لمفاهيم مستمدة من

[1]/ ينظر المرجع السابق، ص104.
[2]/ المرجع نفسه، ص105.

الفيزياء والميكانيكا والرياضيات والبيولوجيا تتبنى نظريات هذه العلوم ومبادئها مثل الدينامية المعقدة، اللانظام، اللاخطية، اللاتنبؤية، التناظر التدرجي، الفوضى والعماء...

2-1- العـــــماء تطبيـقا*:

في الفصل الخامس المعنون "شبه النص: الحقيقة العملية" يتبنّى الناقد نظرية الفوضى بشكل كلي وواضح، إلا أنّه بالرغم من استخدامه لمصطلحاتها ومفاهيمها ومبادئها ظل مصرّا على أن منهجه شيء قريب منها فقط في صيغة تكميلية مع منهج آخر اتصالي، بما أنه صنفها على أنها انفصالية، مع أنه يذكر وبشكل واضح السبب الرئيس الذي اكتشفت النظرية وبرزت وانتشرت شهرتها من أجله، وهو استخلاص النظام من الأنساق المعقدة والفوضوية والفائقة التشوش.

طبق الناقد النظرية على الثقافة المغربية وذلك في موضوع التحقيب، أو بالأحرى إعادة النظر في التحقيب الثقافي المغربي، ويعني به التحقيب القائم على روح العصر كما يقول[1]، والمعتمد أساسا على مفهومي الاتصال والانفصال، أولا: في العلوم الخالصة مثل الرياضيات والفيزياء والهندسة، وثانيا: في العلوم الاجتماعية والانسانية، فهو يرى أنه على الرغم من انقسام العلماء إلى انفصاليين واتصاليين غير أن التكامل هو ما يميز بحوث هؤلاء وهو ما يدرجه في مثال الأنساق الفيزيائية، أو ما يسمى في نظرية الفوضى بأنواع الجواذب، ومنها الجواذب الغريبة، شارحا إياها على طريقته المختصرة، مقرّا أخيرا

*/ ملاحظة : يؤخذ على الناقد تناقضه فأحيانا تكون نظرية الفوضى أو العماء جيدة ومفاهيمها علمية و مأخوذ بها، وأحيانا يجعلها في أدنى المقامات ويضعها في أسوأ الوظائف، مع أن مفهوم النظرية ليس سلبيا أبدا، بل بالعكس فالنظرية تسعى إلى استخراج النظام من الأنظمة المعقدة والمشتتة . إذن الناقد هنا يخلط بين ما هو علمي وما هو فلسفي وما هو ميثولوجي ، فهل العدمية والعماء(بمفهومه الميتافيزيقي) والعبث يمكن أن توضع في سياق واحد مع النظرية ومرادفة لبعضها البعض، طبعا لا، وهل من يتبنى النظرية يسمى فوضويا؟ طبعا لا لأنه وببساطة هنالك اتجاه سياسي خاص يسمى كذلك ولا علاقة له بالنظرية تماما (هذا التعليق على ما ورد في ص115 من الكتاب، وقد تكرر مرات عديدة لذلك استرعى اهتمامنا واستدعى إيراد تعليق عليه).

[1]/ المرجع السابق، ص122.

بأن هناك اتجاهين في النظرية أو نزعتين: الاستقرار، وعدمه، وأن الفوضى ما هي إلا علامة صحية تخفي تحتها نظاما معقدا خفيا، على العالم اكتشافه لإدراك النظام، وتجنب الفوضى العمياء، وهو كذلك مؤشر على التغير والتقدم، ومثل هذا التكامل أو الجمع بين مفهومي الاتصال والانفصال هو ما أشار إليه الناقد في مجالات البيولوجيا والرياضيات واللسانيات.

أما مسألة الاتصال والانفصال في العلوم الاجتماعية والانسانية فلم يبتعد فيها كثيرا عما ذكره في العلوم الخالصة، خصوصا بوجود تأثر بين الاثنين، وذلك من خلال ما يسمى بما بعد الحداثة ومفاهيمها العلمية والفلسفية مثل التطور اللاخطي، الأنساق الدينامية، الأنساق المعقدة، النظام واللانظام، العماء والانقسام، لكن التمييز هنا يحدث بين مطبقي تلك المفاهيم مثلما وردت في العلوم الخالصة وبين متبني تلك المفاهيم مع احترام خصوصية الناقل والمنقول، أما المقاطعون فمنهم "بودريار" ومدرسته وذلك لاستعماله مفهوم القطيعة في بحوثه، واستخدامه لنظرية الفوضى ومفاهيم: التطور، التشعب، الجاذب، النسق القهار[1] لكن من دون استيعاب للمفاهيم العلمية (كما يرى الباحثان الذي أخذ عنهما الباحث دون تسميتهما حتى). وأما أصحاب الوسط فمنهم "ميشيل فوكو"، و"كون"، وأما أصحاب الاتصال فهم مدرسة فرانكفورت، لكن المهم في هذا وذاك هو البحث عن النظام المتخفي بجميع أشكاله وأنواعه وتسمياته، وهذا ما سعى إليه رائد نظرية الفوضى الباحث "إيليا بريغوجين" ونظريته الخاصة بالنظام الخارج من الفوضى.

تطبيق نظرية الفوضى على الثقافة العربية والمغربية جاء ضمن مراحل، وذلك بإيراد الطريقة ثم التحليل، وقد أورد الإشكال، ثم مقاييس النقل والتوظيف، أي نقل النظرية وتوظيف مفاهيمها وهي:

[1]/ المرجع السابق، ص130.

أ. الشمولية: وهي المفاهيم العلمية المتطابقة في الوصف في أكثر من نظرية، وليس فقط نظرية الفوضى، وهي النواة الصلبة، الحالات الأولى، مركز الجذب، ثبوت المقياس والمورث...، وهي مختلفة اسميا ولكن يجمعها مبدأ "لا شيء يحصل من غير شيء" كما تعكس مبدأي "كل شيء ينسجم مع شيء آخر"، و"كل شيء يتصل بشيء آخر".[1]

ب. الخصوصية: وهي مراعاة طبيعة كل ظاهرة محللة وخصوصيتها، وذلك بإحداث تعديل بسيط يسهل من عملية التفسير والتحليل.

ت. كما أورد المفاهيم المستخدمة مثل: النسق، الحالات الأولية، وهي مفاهيم خالصة من نظرية الفوضى لكنه لا يذكر ذلك.

ما نلاحظه من خلال تحليله للثقافة المغربية أنه حاول الوصول إلى الحالات الأولى، أو الظروف الأولية الحساسة، وذلك للوصول إلى الجواذب الغريبة ومنها مركز الجذب في التاريخ الثقافي المغربي، وذلك لإثبات دينامية هذه الثقافة وانتظامها، وقد قام بتحديد كل هذا بطريقة مختصرة جدا، تبدو مبتذلة أكثر منها تحليلية، وذلك واضح حين يستنتج أن هناك فوضى في الثقافة المغربية ولا نظام ظاهر، قام "تحليله" هو باكتشاف خباياه لينظم الفهم السائد لدى المتلقي عن فوضوية تلك الثقافة، فهل من المعقول أن يكون تاريخ وتغير وتطور ثقافة بلد بأكمله وخبايا ذلك كله سهل الولوج في أسطر قليلة وكلمات مختصرة، وتحليل يؤكد صاحبه أنه صحيح، وكأنه كان هو نفسه شيطان أو عفريت "ماكسويل" صاحب الفضل في تنظيم فوضى تاريخ المغرب. ضف إلى ذلك أن من يطبق النظرية يعلم جيدا أنه عليه أن يترك مجالا للاحتمالات والمصادفات، وهو ما لم يذكره الناقد مطلقا منذ بداية تحليله، فإذا ابتعدنا قليلا عن النظرية وأخذنا بمقولته المفترضة، أي أخذه من شتى العلوم، فإننا لن نبتعد ولن نتناسى أو ننفي ما ذكرناه من احتمالات ومصادفات وقابلية للخطأ، فأين هذا من ذاك؟

[1]/ المرجع السابق، ص135

لا يوجد. إلا إذا كان الناقد يعتقد بالحتمية، ويصطلح على مفاهيمه بمصطلح سواها، فذلك شيء آخر، شائع جدا ومبرّر في ثقافتنا العربية!!

2-2- **الفوضى الجميلة نصا:**

في الفصل السادس المعنون: التناص: الحقيقة الجمالية، يتخذ الناقد مخططا من مناهج هي اللسانيات، الدليلية البيرسية، ويعتمد على علم النفس المعرفي ونظرية الفوضى مقرا مسبقا أن "كل فوضى وراءها نظام، إن الفوضى نفسها جميلة ومفيدة، وليست قبيحة وحشوية، وإنما هناك نقص في المفاهيم لإبراز جمال النص الشعري المعاصر..."[1] مطبقا مفاهيمه على ديواني الشاعر المصري المعاصر "رفعت سلام: "إنها تومئ لي"، و" هكذا قلت للهاوية" ، وقد كان واضحا اعتماده على نظرية الفوضى في عدد من العناصر والتفاصيل هي: التوازي الخفي(ص164)، النص العمي(ص148)، وغيرها. مستنتجا أن الباحث ملزم بأن يذهب إلى ما هو أبعد من الظاهر ليستخرج القوانين العامة... وأن استخلاص النص الشعري وانتظامه من الفوضى والعماء ليس إلا مثلا مضروبا بما يمكن أن تعالج به ظواهر أخرى."[2] وهي ظواهر في جميع المجالات : سياسية، اجتماعية، أو في أنواع أخرى من النصوص الأدبية كالقصة والرواية وغيرها.

في الفصل السابع المعنون : النصنصة(أو النص المركب) الحقائق المتعددة، يقارب الناقد "كتاب الحب" لصاحبه "محمد بنيس" كمدونة متعددة الأجناس (شعر، نثر، رسم) من خلال دراسته لفوضاها وميتافيزيقيتها، وأخيرا انتظامها:

[1]/ المرجع السابق، ص 141.
[2]/ المرجع نفسه، ص 175.

أ. تتمثل فوضاها في تعددية الأجناس وصعوبة التحليل انطلاقا من التصنيف، وهنا يجب التخلي عن التصنيف لتسهيل المهمة، فالنصنصة(أو النص المركب) يتطلب تحليلا خاصا يتضمن السبب الذي جعل النص مركبا وهو كما يقول الناقد "الواقع المركب".

ب. أما ميتافيزيقا النصنصة فتمثلت في العلاقة بين المرسوم والمكتوب من خلال تطورية الأول وديناميةالثاني. وقد فصل وحلل هذا الجزء انطلاقا من مجموعة مفاهيم من نظرية الفوضى طبقها مباشرة على الشعر والرسم، مثل: مركز الجذب والانتظام الذاتي والتناظر التدرجي[1]

ت. الوظيفة الجمالية والايديولوجية للنصنصة هي الوصف الذي اختاره الناقد لانتظام كونها، كتفسير ونفي للبعثرة والفوضى التي ميزت "كتاب الحب"، وذلك من خلال توظيف مفاهيم: التطابق، التحاذي، التداخل، التفاعل، والقلب.

خلاصة:

يتخذ الناقد محمد مفتاح طريقة تعليمية في النقد، وذلك بإيراد الجانب النظري ثم التطبيقي، وهذا يسهل على الباحث بعده اتباع خطوات جاهزة في تحليل النصوص، هذا ما لاحظناه، وما أكده في كتابيه "دينامية النص" و"المفاهيم المعالم"، خاصة إذا كانت النظرية جديدة على المتلقي، كنظرية الفوضى، إلا أن المعرفة الدقيقة بالنظرية لم تبد واضحة في كتاب "دينامية النص"، ودليل ذلك استعمال الناقد مصطلحات من نظرية الفوضى على أنها من نظرية الكارثة، دون الإشارة إلى ذلك، ما يضع متلقيه أو الباحث الذي يريد اتباع منهجه في حيرة من أمره، وقد يشك في منهجيته ويتخلى عن السير على منواله، ويضيع الهدف من وظيفة "الناقد".

[1]/ المرجع نفسه، ص189-190.

تعد نظرية الفوضى من النظريات المعاصرة متداخلة المجالات، إذ تستخدم في جميع مجالات تطبيقها المصطلحات نفسها، مع احترام المجال المطبقة فيه، ولم يبتعد الناقد عن هذا، فقد استعمل المصطلحات ذاتها، مثل مركز الجذب، الجواذب الغريبة، جناح الفراشة، التشعب ، التناظر التدرجي، وغيرها، إلا أنه لم يورد أصلها في اللغة المأخوذ منها للإيضاح على أساس أنها جديدة وغير مستعملة في النقد العربي مسبقا، فهل أباح لنفسه ذلك لأنه ناقد معروف؟

على الرغم من منهجه التكاملي، يستخدم الناقد نظرية الفوضى ومبادئها في عديد من الفصول لوحدها خاصة ما تعلق بالثقافة المغربية، إلا أنه لا يشير إلى ذلك، إذا أخذنا بعين الاعتبار المتلقي غير المطلع على النظرية ومصطلحاتها ونتائجها المعروفة، فلماذا الادعاء بالتكامل، بينما التطبيق يقول غير ذلك؟ وهل من الضروري التقليل من شأن النظرية في سبيل تقييم العمل الذاتي؟

يبقى الناقد محمد مفتاح سابقا في تطبيق نظرية الفوضى على النص الأدبي العربي، إلا أن اتباع منهجه في التحليل قد يوقع الباحث في مغالطات عديدة؛ إذ يبقى منهجه التكاملي خاصا به هو، لا يفرض نفسه على أحد، ولا يغوي قارئه بالسير على منواله. ذلك أن المنهج التكاملي في رأينا خاص، ومتنوع، وراجع إلى اهتمام الباحث، وموسوعته النقدية، يوظف منها ما يرى نصه يحتاج إليه.

2- نظرية الفوضى عند "سامي أدهم"
في كتابه:" مابعد الفلسفة، الكاوس ، التشظي، الشيطان الأعظم."

تبنّى الفيلسوف "سامي أدهم" مشروعا فلسفيا خاصا وشاملا من خلال أطروحاته في كتب عديدة؛ يوضّح مشروعه هذا في تصدير كتابه ما بعد الفلسفة[1]، فيقول أنه بدأه من طرحه في كتاب "ابستمولوجيا المعنى والوجود/ نقد التطورية"[2] الذي يعتبر أن الإنسان العربي يعيش في أواخر القرن العشرين قطيعة إبستمولوجية وأنطولوجية تامة تفصله عن القديم، فلا صلة له بالمعاني القديمة إلا من قبيل الاتصال والتواصل التاريخي فقط، وكل رجوع إلى القديم هو تحدّ للفكر والطبيعة الإنسانية الخلاقة؛ وفيه دافع عن مفهوم "المفكَّر المطلق"، وعن تغيّر المعاني واستبدالها بأخرى، وهذا سبب تغير الحضارات، وظهور أخرى؛ في كتابه التالي "فلسفة اللغة"[3] ركّز على علاقة اللغة بالفكر وتفكيك اللغة من الفكر بالطرق الفينمينولوجية، مؤكّدا أن جوهر الإنسان هو اللغة، مدعما رأيه برأي "لاكان"، إذ تشمل اللغة عند الإنسان ثقافته وحضارته وحتى لا شعوره، ويساعد هذا الفيلسوف على إظهار حقيقة الإنسان العربي وتعميق القطيعة المعرفية مع الماضي؛ أما في كتابه "ما بعد الحداثة"[4] بدأ استعمال الفيلسوف للكاوس والتشظي وذلك من خلال دراسته للحداثة الفكرية العالمية، حيث يثبت أهمية الكاوس والتشظي على جميع المستويات العلمية والإنسانية والدينية في خطاب ما بعد الحداثة العالمي..

---

[1]/ سامي أدهم: مابعد الفلسفة، الكاوس، التشظي،الشيطان الأعظم، دار كتابات،ط1، بيروت، لبنان، 1996.ص11.

[2] / سامي أدهم: إبستمولوجيا المعنى والوجود نقد التطورية، منشورات مركز الإنماء القومي،ط1، بيروت، لبنان. 1988.

[3] / سامي أدهم: فلسفة اللغة، تفكيك العقلي اللغوي، بحث ابستمولوجي أنطولوجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1990.

[4] / سامي أدهم: مابعد الحداثة، دار كتابات،ط1، بيروت، لبنان،1994.

ويعتبر سامي أدهم أن كتاب "ما بعد الفلسفة" تتمة لبحثه في الكاوس والتشظي، إذ يتعمق أكثر من خلال هذا الكتاب في موضوع الكاوس والتشظي شرحا وتطبيقا على الخطاب والهوية الجديدة التي يحاول وضع أسسها عامة قبل أن يفصّل فيها عربيا؛ ويؤكّد مرارا " إن هدف هذه الدراسة العلمية والفلسفية الميتافيزيقية هو إظهار الكاوس والتشظي على جميع المستويات العلمية والإنسانوية، فالحضارة العربية القديمة لم تعد قادرة على التصدي للكون الجديد والحضارة الجديدة، والإنسان العربي يعيش الآن بلا هوية لأن هويته القديمة انهارت وفكره الحديث لم يقدّم نصوصا لتكوين هوية جديدة"[1] وإن أصالة كل شعب كما يرى هي من أصالة فكره، فإذا ما امتلك الشعب فكرا حيويا متجدّدا ستكون لديه هوية أصلية، وهو ما يسعى إلى إيضاحه في مواضع عدة وفصول هذا الكتاب الكثيرة، حتى يبدو للقارئ أنه يعيد أفكاره في كل فصل؛ إلّا أن طبيعة المشروع الجديد تستدعي الشرح المطوّل، وحتى التكرار في بعض الأحيان للتذكير لا الاستطراد، إذ أن الكاوس (علم الفوضى) جديد بالنسبة للفلسفة خصوصا في وقت صدور الكتاب، فهو صادر بالتزامن مع بداية ظهور الدراسات الغربية عن الفوضى في جميع مجالاتها العلمية والإنسانوية، وهذا ما يفسّر الشرح المعمق الذي يهتم الفيلسوف بإيصاله مفصّلا للقارئ، وإذا عدنا إلى خلفية الفيلسوف العلمية وتخصّصه في مجال الرياضيات*، سندرك مباشرة سهولة الانتقال في الأفكار في الجانب العلمي، واللغة المبسّطة الشارحة لديه، وهو الأسلوب نفسه الذي اتخذه لشرح الجانب الفلسفي، وهذا الأمر سهل ممتنع، وذلك راجع إلى أن موضوع الفلسفة ميتافيزيقي، كما موضوع العلم المعقد والمتشعب، فإذا ما ورد منّا تكرار في قراءة مواد الكتاب فذلك راجع لارتباطها ببعضها أولا، وإلى الطبيعة الشارحة لأسلوب الكاتب.

يتضمن الكتاب أربعة عشر فصلا موزعا على حوالي ثلاثمائة صفحة، تتذيّل الكتاب "مكتبة كاوسية" تتضمن مراجع مُرتّبة حسب أهمية المواضيع، أغلبها باللغة الإنجليزية وأقليتها باللغة الفرنسية، وكتاب

---

[1]/ سامي أدهم: مابعد الفلسفة،ص9.

*/ سامي أدهم هو دكتور فلسفة في العلوم الرياضية والمنطقية، بجامعة السوربون، باريس.

واحد باللغة العربية هو كتاب "جاك ديريدا" المترجم "الكتابة والاختلاف"، ويرجع ذلك لوجود أغلبية المراجع حول النظرية باللغة الإنجليزية، لأن تطور النظرية لاقى رواجا كبيرا في أمريكا، ومراكز البحث هناك اهتمت كثيرا بنتائج البحوث التي اعتمدت على مبادئ النظرية وذلك في جميع المجالات.

في قراءتنا لهذا الكتاب سنحاول توضيح القضايا بالتفصيل باتباع فصول الكتاب التي تم طرحها فيه وكيفية تطبيق نظرية الفوضى في الفلسفة المعاصرة.

يبدأ الفيلسوف **فصله الأول** انطلاقا من خلفية كتابه "ما بعد الحداثة" الذي تطرّق فيه لمواضيع **التفكيك والهدم والتفتيت والكارثة**، ومشروع **القطيعة الإبستمولوجية والأنطولوجية** التي تميّزَ بها القرن العشرون، وكذا مواضيع مثل: انهيار البراديم الحداثوي، اللوغوس، العقل التقليدي، ومنها يطرح تساؤله عن اللغة الطبيعية وفلسفتها في الرياضيات والعلوم، إذ كيف أن لغة خاضعة للهوية الصارمة وتكراراتها المتعدّدة والتي لا تتقدم أبدا، يمكن لها أن تكون أداة لوصف العمليات المتغيرة والمتطورة؟[1] وهو موضوع الفصل الأول إذ يحاول الكاتب الوصول إلى حلّ لهذه القضية، مفرقا بين التصورات الفكرية الشكلانية واللاشكلانية، فالأولى (الشكلانية) ثابتة ومستقرة وهي مادة المنطق الرياضي، الرمزي، أما الأخرى (اللاشكلانية) فهي مادة اللغة الطبيعية وقواعدها ونحوها، إلّا أن الواقع المؤلف من كلا التصورين غالبا ما يُعتقد أنه منطقي قابل للتحليل الرمزي، وهو غير ذلك، فالتصورات غير الشكلانية تخرج عن القاعدة إذ إنها تخضع للوصف اللغوي، فهي قادرة بواسطة أدواتها مثل البيان والبديع على وصف الظواهر وبذلك هي قادرة على الحفاظ على تطوّرية الواقع وتغيريته، ولذلك يستكمل الفكر هذه التصورات اللاشكلانية، أي اللغة الطبيعية، لتوسيع قدراته المعرفية، عكس المنطق الذي يعتمد على النمذجة وعلى اللغة الشكلانية الاصطناعية فالفكر هنا أوسع من المنطق. أما في الرياضيات فهنالك مجال خاص باللامعقلن واللامشكلن على حدّ تعبير الكاتب. يتمثّل في الكاوس الرياضي وهو ناتج عن عجز الشكلنة عن إثبات صحة قضية رياضية ما، وهوما يفتح مجالا

[1]/ المرجع السابق، ص13.

للفوضى والاضطراب الفكري العقلاني، ومثل هذه القضايا تظل خارجة عن العقل والمنطق إلى حين إثبات حقيقتها، وانطلاقا من هذا كانت لمفاهيم مثل اللاتقريرية واللاتمامية واللاحتمية أهمية في عالم الرياضيات، وبدأ الفكر الغربي يقتنع شيئا فشيئا بها وبحقيقة تواجدها. وقد كان الاكتشاف الحقيقي لها في "أجهزة الكمبيوتر" إلا أن تلك الإرهاصات لم تكن إلا إنذارا بوجود كايوسي رياضي اكتشفه العالم "ادوارد لورنز" بواسطة المعادلات من الدرجة الثانية، وكايوس الكمبيوتر لا يمكن تجاهله لأنه علمي هو الآخر وحسابي. وهو ما جعل التنبؤية القديمة القائمة على اليقينية شبه مستحيلة، أو غير منضبطة. وهنالك أمثلة مصوّرة عن هذا الكايوس، ومنحنيات متشظية بأشكال غريبة يذكر منها: منحنى بيانو، سجادة سيربنسكي، منحنى جوليا، مجموعة كانتور، منحنى هلبرت، شجرات فيثاغوراس، منحنى كوشي وغيرها.

من خلال ما أورده الكاتب من أمثلة رياضية وطبيعية يؤكّد إنه لا يهدف إلى إظهار الكاوس الجزئي بل العام. لأن "الفلسفة لا تتعامل مع الجزئي، إذ هدفها هو الكلي والعام. الجزئي لا يعطي حقا للقانون العام ، وإنما هو مدخل يستعمل لإنماء الحدوس العامة، ثم إن تفنيد الفلسفة الذرية المنطقية ضرورة لإظهار الكاوس. وذلك لأن القول بأن الواقع منطقاني ويتقابل مع القضايا ينفي وجود الكايوس ولو نظريا. فإذا كان العالم مكوّنا من وقائع فهذا يؤدي إلى القول بأنه قَضَيَوّي وأن نسيجه لغوي رمزوي وبالتالي تنبؤي، وهذا يخالف التجارب الحديثة والمعطيات العلمية الجديدة"[1]، ومنه فالكاوس هو خليط النظام واللانظام، من الشكلنة واللاشكلنة، من القضيوّي وغير القابل للتنبؤ والمعرفة. أما بالنسبة للدراسة التي يتبناها الكاتب فمهتمة بالكايوس الحتمي (المقنن) وليس الفوضى المطلقة، إذ لا تشمل مقولات الصدفة واللاتوقعية واللاحتمية، إلا مناطق مجهولة في الكاوس لا تعرف ولا تخضع للأحكام المعرفية. فليس الكون فوضى مطلقة وإنما يخضع لقوانين كاوس منظم، كذلك يميل إلى تبني نظرية الكايوس العام الأنطلوجي الحتمي، أي أنه يتجلى ككائن للوعي، وهذا التجلي مرتبط بالقبلي أي تجلّ ترنسندنتالي*، فالكاوس كما يقول "ليس مستقلا عن الأشكال القبلية الترنسدنتالية.

[1]/ المرجع السابق، ص 26.

فهو ليس بكائن معطى قبل التجربة العلمية"[1] فالتجربة التي تجعل هذا الكايوس يظهر ويتجلى أمام الإنسان ، فهو كان ضبابيا وفوضويا قبل ذلك. فالكاوس موجود في كل شيء، وباكتشافه شمل جميع الظواهر والمجالات. يحتوي الكاوس على الكوارث، و تعتبر نظرية الكارثة ل "رينيه توم" منهجا خاصا لدراسة الكاوس. لأن " نظرية الكوارث هي منهج للبحث يسمح في كثير من الحالات بالفهم والنمذجة لمواقف هي في الحقيقة صعبة المنال وفي منظومات لا نستطيع الحصول منها على وصف حقيقي لأنها معقدة جدا أو أنها تمتلك كثيرا من العناصر. وهذا ما يجعل نظرية الكوارث تعطي وسائل للعقلنة في مواقف هي على العموم معقدة جدا لا يمكن تحليلها بالطرق الاختزالية"[2] إلا أن الكاتب يعيب عليها أنها نظرية ذات وصف محلي لمقولات الكيف و أنها برنامج عمل ومشروع عقلاني يعتمد فقط على التقطعية في الظواهر ، وهي التي تخرق النظام والتواصل الظاهراتي، فهي تقابل إذن النماذج الشكلانية.

ينتقل "سامي أدهم" في **الفصل الثاني** من كتابه إلى موضوع مرتبط بسابقه منطلقا دوما من الرياضيات وفضاءاتها التي تحاول التوسع واستيعاب جميع الظواهر الطبيعية، وتساعدها في ذلك الدراسة

---

[1]/**الترنسندنتالي (المتعالي) (Transcendental):** المتعالي لغة المرتفع، و اصطلاحا هو من وضع الفلسفة المدرسيّة للدلالة على ما يتجاوز مقولات أرسطو وينسجم مع الموجودات جميعها مثل "الواحد" و "الحق" و "الخير"، وهي ألفاظ ترنسندنتالية أو متعالية لكونها تعبّر عن خاصيّة مشتركة بين جميع ما يوجد، إضافة إلى كونها متكافئة لأنّ مضامينها واحدة، ويمكن أن يحلّ بعضها محلّ بعض، إذ يمكن القول إنّ الواحد هو الحقّ، وإنّ الحقّ هو الخير.. ولهذا المصطلح أهمّيّة كبرى في فلسفة كانط الذي أقرّ بعجز المعرفة الإنسانيّة عن النفاذ إلى العالم المتعالي أو عالم الأشياء في ذاتها. والترنسندنتالي عند كانط هو الشرط القبلي الذي يجعل المعرفة ممكنة. أمّا التحليل الترنسندنتالي، فهو دراسة الصور الأوّليّة للإدراك الذهني، و تقوم هذه الدراسة على تحليل المعرفة للكشف عن المعاني والمبادئ الأوّليّة التي تجعل المعرفة ممكنة. والتمشّي الترنسندنتالي عند هوسرل هو التمشّي المميّز للذات التي تقوم بعمليّة الردّ الفينومينولوجي، ثمّ الترنسندنتالي بتعليق الحكم على العالم التجريبي، سعيا إلى بلوغ الأنا الترنسندنتالي الذي هو أساس كلّ معرفة.(سعيد 1994، ص102، عن الموقع الالكتروني https://www.mominoun.com/articles تاريخ الزيارة:2019/10/19.

/ سامي أدهم: مابعد الفلسفة، ص29.

[2]/ المرجع نفسه، ص 31.

الطبولوجية حيث تظهر المدى الكارثي والكاوسي فيها، الصدفة والعشوائية؛ ومنه ينتج الكاوس اللاتنبؤية واللاحتمية، في مقابل التنبؤ العقلاني الذي ينتجه النظام، ويفتح "أدهم" المجال لشرح اللاتنبؤية في الكاوس، فيذكر أهمية الحالات الابتدائية في تحديد الحالات اللاحقة، وأن الأولى إذا كانت لا تأكدية وجب على العلماء أخذ هذا بعين الاعتبار واحتساب نسبة الصدفة فيها للوصول إلى احتمالات دقيقة في النتائج (نظرية هايزنبرغ). وفي تعريفه للّاحتمية يقول: " اللاحتمية تعني وجود الصدفة والعشوائية أو وجود الضجة، ففي ميكانيكيا الكوانتم تُضم لكل جزيئة دالّة موجةٌ تسمح باحتساب احتمالية الحضور في مكان ما وفي زمان ما، وكل المحاولات التي بذلت لكي يؤكد بأن الاحتمال هاهنا هو عدم معرفة أو جهل قد سقط، وهذا يعني بأننا إزاء صدفة بدائية وليست ناتجة عن جهل بالرياضيات أو الفيزياء. فميكانيكا الكوانتم لا تستطيع سوى إعطاء حساب احتمالي لهذه الجزيئيات"[1]، وترتبط هذه اللاحتمية باللاتنبؤية التي تناقض طبعا الحتمية اللابلاسية، وبما أن الظاهرة غير معروفة بشكل واضح وتام فلا يمكن التنبؤ بها بشكل كامل وحتمي، خصوصا إذا عرفنا أن بداية ظهور الظاهرة يكون مجرد "حدث" أي تجليّا وليس ظهورا واضحا وبسيطا. هذا التجلي أو الحدث هو الذي يعبّر عن الكاوس؛ فالحدث " هو التجلي الذي يعبّر عن كينونة الظاهرة، فلا يرى ولا يظهر إلا من خلال البحث الترنسندنتالي القبلي، الظهور العادي هو ظهور وتموضع حسي يعطي الظاهرة هيئة وجودية ويجعلها قابلة للدرس والبحث أما الحدث فهو تجلّ هدفه إظهار بنية الظاهرة الخفية في طي المكان والزمان..."[2]، ويأتي هذا الحدث مفاجئا ومباغتا فيبرز الكاوس في الظاهرة، وتظهر هذه الصورة الكاوسية على شاشة جهاز "الكمبيوتر" في أشكال متشظية، ولدراسته أدخلت معادلات تدرس فضاءاته، وهذا هو الموضوع الأساسي الذي عنون به "سامي أدهم" فصله الثاني و كانت مقدمته تتحدث عما سبق وذكرناه

[1]/ المرجع السابق، ص 34.

[2]/ المرجع نفسه، ص 35.

"شاشة كمبيوتر فلسفية" ويقصد بهذا العنوان النظريات الفلسفية التي تدعم الكاوس أي التي تنفي الفلسفات الحتمية الطبيعية.

يذكر "أدهم" في هذا الإطار "دريدا"، و"هيدغر"، و"فتغنشتين"، ووصول التفكيك معهم إلى حالة من العجز عند استخدامهم الرمز، لأن " الدال والمدلول في الفلسفة والميتافيزيقا، والرمز والمرموز والرمزوي اللغوي، والعقلنة المعقولية في الشكلنة المنطقانية، عجزت عن تخطي الفلسفة والحداثة والنظر إلى ما وراء الفلسفة التقليدية. وقد اصطدم الرمز بعقبات كثيرة منها عقبة الثقافة السائدة، والموروث اللاهوتي الميتافيزيقي في الثقافة الوسيطية وعقبة العلم ذاته، والمنطق الصوري."[1]، وقد أكّد "أدهم" على خطورة هذه العقبات على الفلسفة خصوصا العقبة اللاهوتية التي تغلغلت في الخطاب العلمي، وهو ما سبّب انحراف الفلسفة عن أهدافها، والعلم عن مقاصده؛ وهو ما واصل الكاتب شرحه بالتفصيل وصولا إلى نتائج اللاهوتية على الخطاب العلمي والتي جعلته بعيدا عن دراسة الغريب واللاخطي، والفريد؛ هذا ما جعل الدخول في دراسات الكاوس يشكّل خوفا بالنسبة للعلماء بما فيهم "أينشتاين" حين قال مقولته الشهيرة " أن الله لا يلعب النرد" في ردّه على نظرية الكوانتم والقانون الثاني للديناميكا الحرارية؛ في حين أن ما خفي ضمن هذه المرحلة من السيطرة اللاهوتية هو إنسان هذه المرحلة المختلف، الإنسان الحقيقي، أو كما أسماه "أدهم" "اللاإنسان الحقيقي" في طموح جاد لدراسته وإدخاله العالم، إن هذا اللاإنسان هو الذي آمن بالغريب والفريد والمختلف، هو مثل"سوبرمان" نيتشه الذي شُوّه ومُسخ بواسطة اللاهوتانية، اللاإنسان هو الخالي من اللاهوتية والبعيد عن نفوذها، الكائن الصافي الذي يقف في الطبيعة وداخلها وليس على حافتها أو على حدودها ينتظر الكارثة، إنه كائن أرفع من هذا الإنسان المحسوس القابع في لغة لاهوتانية والخاضع لقوانين خطية/ طولية؛ إنه هدفنا في إقامة اللافلسفة واللاعلم واللاإبستمولوجيا، هو إنسان ذو ذكاء اصطناعي، غير خاضع للقوانين الطولية...

[1]/ المرجع السابق، ص 36.

مخلوق نبذ الفلسفة والعقل المعقلن التقليدي. وتحرّر من السلطة والقمع والإرهاب البوليسي...[1]، هذا هو لاإنسان "سامي أدهم" الذي يدرك تماما هويته المعاصرة الجديدة؛ فهو ليس وحشا أو شبحا، بل هو ببساطة "حقيقي".

لا يكتفي الكاتب بشرح مختصر لمفاهيمه؛ فيعود إليها بالشرح المفصّل، والتساؤلات المستمرة ؛ فما هو اللاإنسان؟ اللافلسفة؟ اللاإبستمولوجيا؟ ما هو التشظي؟ الكاوس؟ الانعطافات الحاسمة؟ ما هي الكارثة؟ ما هو النظام الذي يتداخل مع اللانظام؟ كلّها تساؤلات يحاول "أدهم" الإجابة عنها في هذا الكتاب، طامحا الوصول إلى " اللاإنسان الذي بشّر به "نيتشه"، إلى العقل الكلي، ليس بالمعنى اللاهوتي، ولا بالمعنى التقليدي، إلى ما وراء الظاهر، إلى الذكاء الاصطناعي المتطور والفلسفة العظيمة"[2]؛ بمعنى آخر البحث عن اللاإنسان في الثقافة المعاصرة وثقافة ما بعد الحداثة، التي ابتدأت في أوائل التسعينات، كذلك البحث في اللافلسفة واللاعلم، في قطيعة مع الحداثوية والعقل، واللاهوت والخرافة، إن هدف هذه الدراسة المتخصّصة لم يقتصر على هذه المجالات، بل إن للفن حظاّ وفيرا فيها؛ فطريقة رؤية لاإنسان "أدهم" للفن مختلفة إذ يفهم الفن بطريقته الأصلية فيرى الجوهر والحق والجمال المطلق، ويعبّر عن الفنون الجميلة والموسيقى، كما يلغي الأسطورة، ويؤسّس لهويته المختلفة، هوية جديدة أساسها العلم الجديد؛ و يهدف " أدهم" بطرحه لكل هذه الجوانب، للوصول إلى الأصلانية المتشظية الكاوسية التي تكوّن منبع الحرية والبراءة والخصوبة. والتي تكوّن جذور العلم والعقل والثقافة والكون.[3] ذلك العلم الجديد الذي يتكلم عنه الكاتب هو نفسه العلم المتأثّر والمؤثّر في الفلسفة، وفي مجالات مختلفة كذلك، خصوصا في أعوام التسعينات فما فوق؛ إذ نتج عن هذا خلق مناخات ثقافية جديدة وتصوّرات ومصطلحات، وتعابير تختلف عن سابقتها قبل التسعينات، فإذا ما كان هناك "براديم" ما، فهو بالتأكيد هذا البراديم الجديد، والأبستيمية الجديدة التي يعترف بها جميع المختصين في

[1]/ المرجع السابق، ص 44.

[2]/ المرجع نفسه، ص 46.

[3]/ المرجع نفسه، ص 50.

شتى المجالات، وهي **مفاتيح الفلسفة للشعراء** انطلاقا من العلم، وهي الرسالة التي مرّرها "أدهم" بداية من العنوان الجانبي لهذا الفصل.(الفصل الثاني).

في **الفصل الثالث** يميّز الكاتب بين نظام **"أرسطو"، ولا نظام المنظومات الدينامية**؛ حيث يرى "أرسطو" في نظامه أن الظواهر ذات تراتبية طبيعية، وأنها في نظام طبيعي، ما يعني رجوع كلّ شيء أو جسم أو ظاهرة إلى مكانها الطبيعي، أي أن كونه منظّم لدرجة الحتمية، الحتمية الفيزيائية الأولى، المرتبطة بالميتافيزيقا المجردة ونظام الكون. بعيدا عن مقولات الواقعية العلمية الحديثة التي تعتمد أكثر على مبدأ الحركة الكامنة في الجسم ذاته أي أن الحركة شيء مستمر في الشيء ذاته، ومنه أورد الكاتب **مفاهيم الكاوس، و اللانظام في الكون** مؤكّدا من خلال شرحه أن الكون الجديد" ليس مجموعة من الظواهر المنتظمة المتناغمة والمتّسقة، بل هو مجموعة من منظومات دينامية متداخلة، ومركبة بطريقة معقدة جدا."[1] فما هي **المنظومة الدينامية** إذا: هي كما يعرّفها "أدهم" "مجموعة من الظواهر المتداخلة المتشابكة المعقدة التي تُراوح بين النظام واللانظام، فليس ثمة ظاهرة منعزلة بل هناك منظومة نظامية معقدة، والانعزال هو التبسيط للضرورات الحسابية الرياضية، ونحن نقول حالة المنظومة الدينامية، لأننا نعترف بالوجود الواقعي للكاوس الذي يميز المنظومات الدينامية في جميع المجالات، السياسية والسوسيولوجية، والعلوم الطبيعية والرياضيات"[2]، وتخضع هذه المنظومة الدينامية لـ **"الحدث" وهو اللامتوقع** بالمعنى العلمي، والعشوائي الخاضع للاحتمال، والصدفة، وهو غير الحادثة، لأنه لا يخضع للحسابات العلمية الدقيقة، إذ لا يمكن التنبؤ به؛ هو كامن ومختبئ، مفاجئ وشعري، وعلى أساسه وُجد الكاوس الخلّاق في الأدب، والشعر، والفيزياء الكونية، قبل اكتشافه في الكمبيوتر. من جهة أخرى يؤكّد الكاتب على أن الكاوس لا يعني أبدا الفوضى المطلقة، "إنه كل منظومة

[1]/ المرجع السابق، ص 53.

[2]/ المرجع نفسه، ص 53.

دينامية محكمة بشكل دقيق جدا، معقدة تماما وفائقة الحساسية..."[1] تماما كما حدث في المنظومات الاشتراكية والدكتاتورية؛ إذ إن قوة صغيرة تكفي ليفقد النظام الهائل توازنه.

ومن المفاهيم المتعلقة بالكاوس التي ذكرها: **التموين الذاتي أو الحالات الابتدائية والتكرارية المتواترة،** ويذكر كمثال على ذلك التنبؤية بأحوال الطقس وما أنتجته من ظهور لهذه النظرية مع "لورنز" ومع "فون نيومان"، في الكاوس الرياضي الذي يوضّح فكرة أن الخطأ يكبر مع تكرار العمليات الحسابية، ويصبح فادحا في الظاهرات التي يتطلّب حسابها عمليات تكرارية كبيرة جدا.[2]

بانتقاله للحديث عن **عالم "كانط" وفلسفته**، يرى الكاتب أن هذا **العالم كاوسي بامتياز**، لماذا؟ لأن "كانط" يجمع بين النظام واللانظام، فالمعرفة في النظام، أما الشيء في ذاته" النومين" فهو غير قابل للمعرفة وبالتالي يمثل اللانظام، إذن فعالم "كانط" مكوَّن من نظام ولا نظام، معرفة ولا معرفة، من نومين ولا نومين، وهذا هو الكاوس؛ لكن تبقى هناك تساؤلات عن تكوين هذا النومين، وهل عجزُ الإنسان المعرفي هو سبب تكوُّنه؟ أم إن اللغة والرمز محدودان وهما سبب وجود النومين؟ وهنا نكون إزاء مشكلتين، مشكلة اللغة ومشكلة الوجود، فهل عدم المعرفة (يتساءل الكاتب) يلغي الوجود؟ وإذا لم أستطع أن أعبّر عن شيء فهل يكون هذا الشيء عدما؟ هذا الإشكال هو ما أوصله إلى "هيجل" الذي لا يعترف بتاتا باللامعرفة، ولا بوجود الكاوس في تلك الحالات المستعصية على المعرفة؛ وهو موقف عقلاني جدّا يضع العقل في مكانة المعرفة المطلقة القادرة على دراسة العشوائي والصدفوي والمتناتل.

ومن خلال ما ذُكر سابقا، يحاول الكاتب إثبات **الوجود الأنطلوجي للكاوس**، وذلك بواسطة طريقين: الطريق العلمي التجريبي والمراقبة العلمية، ثم الطريق النظري الحدسي التأملي: "الطريق النظري يستمد أصوله من الكانطية الجديدة، زمن الشيء في ذاته، وهو طريق ميتافيزيقي يعطي تبريرا وحقا للتجربة

---

[1] / المرجع السابق، ص 55.

[2] / المرجع نفسه، ص56.

العلمية الملموسة. أما المراقبة والطريق التجريبي فهما أسهل لأنهما يقدّمان تجارب عديدة يظهر الكاوس فيها تجريبيا، وتظهر الصدفة والعشوائية واللاحتمية؛ فالتيارات البحرية والغيوم في الجو والمناخ بشكل عام، وحركة الرياح، وهبوب الزوابع والعواصف، والمدّ والجزر وغيرها، تعدّ أمثلة دامغة على وجود الكاوس الطبيعي."[1] وقد شكّل الطريق التجريبي تحدّيا للعلماء سنة 1970، و بدا واضحا مجهودهم في جميع المجالات لتفسير الكاوس في الظواهر المختلفة والمجالات المتعددة، مما أدى إلى خلق لغة خاصة بهذا العلم الجديد الذي يتكلم عن مفاهيم مثل الكاوس، التشظي، الانعطاف، الكوارث، التقطعية الدورية، الفرادة، الأشكال المطوية، والجواذب الغريبة، كونت هذه المفاهيم العناصر الجديدة للحركة، وساعدهم على ذلك ما كتبه عالم الأرصاد الجوية "لورنتز" عن مراحل اكتشافه للفوضى في الطقس، وطرق تحديد تنبؤات الطقس عن طريق الحساب الرياضي والتكرار والحالات الابتدائية[2].

وفي إطار إثباته الأنطولوجي للكاوس، يدرس أدهم مفهوم "**الجواذب الغريبة**" رياضيا ويربطها بالاقتصاد في تفاعل ضروري بينهما، ويؤكّد أن دراسته هذه ليست دراسة رياضية أو طبيعية متخصّصة بل هي دراسة وفلسفة تأملية عميقة، تستعين بالنماذج الرياضية والفلسفية العلمية كمحاولة جادة للوصول إلى الكاوس في الفلسفة والفكر والثقافة المعاصرة على كل الأصعدة السوسيولوجية والتاريخية، والسياسية والتربوية، وكذا الأدبية والشعرية.

يقوم أدهم بتحليل الظاهرة العلمية، في الفصل الرابع من الكتاب، وذلك لإثبات الكاوس الموجود في الجانب التجريبي، الذي يتضمن دوما جزءا تقريبيا لا يمكن أن يخضع للدقة الرياضية، ومنه فالظاهرة العلمية والقانون العلمي التجريبي ذو الصبغة النظرية يخلق دوما حقلا متشظيا وكاوسيا يجعل منها ظاهرة غير ثابتة ومتغيرة، ذات هوية جديدة، جعلت العلم الحديث يخضع لها.

---

[1]/ المرجع السابق، ص 62.

[2]/ ينظر أكثر حول الموضوع، المرجع نفسه، ص ص: 65-66-67.

وفي اتجاه مختلف تماما، ومتشابه في رأي الكاتب يحاول هذا الأخير **دراسة الكاوس الديني** انطلاقا من النظام الموجود داخله وصولا إلى النظام داخل الكاوس المميّز للحقول المتشعبة داخله، يقول: "سنحاول دراسة النظام الديني الذي يكوِّن نواة التجربة الدينية وجوهرها، إذ إن الكون الديني كالكون الطبيعي، كاوسي متشظّ له حقول متفرعة ومتشعبة بطريقة معقدة، التجربة الدينية لها نظامان: نظام منظم وقانوني، ونظام متشظّ له حقول متشعّبة وكاوسية، في الدرجة الأولى سنقوم بدراسة النظام الأول، ونحاول فكّ النواة الدينية، لنتعرف على النظام داخل الكاوس الديني."[1] ويعتمد الكاتب في تحليله للكاوس الديني على **المنهج الفينومينولوجي** وذلك لرصد القبليات في الشعور الخيالاني(كما يقول) ويطرح عديد الأسئلة للوصول إلى ذلك[2] نافيا في إحدى نتائجه أن الدين انعكاس للحياة الاجتماعية والاقتصادية، أو أنه نتاج ثقافي كباقي المنتوجات، كالشعر والتاريخ والفلسفة، بل هو " نتاج روحي خاص يكوّن روح الشعب وجذورها العميقة التي لا تتزعزع ولا تتغير ولا تهدم مع الهزات الاجتماعية الاقتصادية المادية."[3] وهذا ما نلاحظه في عصرنا الحاضر كمثال مؤكّد، وبما أنه نتاج روحي فهو مرتبط بالخيال أي أنه خيال ديني، وفي رأي "أدهم" هو وعي متخيل له وجود أنطولوجي خاص يتلاقى مع الخيالات الأخرى، ويكون مصدرا للصور الدينية؛ فما هي الصورة الدينية؟ ويجيب عن ذلك بتفرقته بين الصورة الخيالية عامة والإحساس يقول: " لأن الإحساس هو شدة وقوة، فهو قوي تارة وضعيف تارة أخرى ، لأنه يتبع شدة المحرّض وحركته، أما الصورة الخيالية فهي بلا شدة حسية، وتحوم في الوجدان دون أن تترك بصمات مادية فيزيولوجية"[4]؛ وهي تختلف عن الهلوسة، كما أنها متعلقة بالرمز وهو بذاته متفرع في اللغة والمادة والحركة والطبيعة؛ أما الصورة الشعرية فتعتمد على " المشاكلات اللغوية الرمزية وتتشكل من خلال صور رمزية خرافية أو واقعية وتضاء بواسطة بيان متين يعتمد على الوزن

---

[1]/ المرجع السابق، ص 96.

[2] / ينظر أكثر، المرجع نفسه، ص106-107.

[3]/ المرجع نفسه، ص 114.

[4]/ المرجع نفسه، ص 124.

والموسيقى النصية، فالصورة الشعرية تتكون من عناصر تتكامل وتتشكل لتؤدي وظيفة التأثير والإبداع."[1] والصورة الدينية تختلف أنطولوجيا عن الصور الأخرى فجوهرها المعجزة والعاطفة المتدفقة، وأهم من هذا إن العقل لن يستطيع الكشف عنها بواسطة أدواته. ويتفرع انطلاقا من هذا في دراسة المعجزة، ماهيتها وعلاقتها بالخيال والدين، كما يعالج واقعيها الحسية والجسدية واللغوية، وما فوق محسوسيتها وروحانيتها، ولا ماديتها، وتعلُّق المؤمن بها الذي يجعله يربط بين الاثنين.

في الفصل السادس المعنون **الفلسفة المعاصرة**، يفصّل في موضوع "النصوص الحديثة المتشظية" انطلاقا من طبيعة النص الفلسفي على مرّ العصور، وصولا إلى أن هذه الطبيعة متشظّية في المطلق، ومنه فالكاوس هو ميزتها سواء فكريا أو لغويا، وما التكرار اللامتناهي، والتشابه التناسبي إلا دليل على ذلك التشظي، وكمثال يطرح الكاتب النص الهيجلي كنص متشظ دياليكتيكي يحمل في طياته تصورات ومقولات متشظية في ذاتها، ويضع انطلاقا من تحليله تعريفا لذلك النص، يقول: " النص المتشظي ليس نصا تملأه الفوضى بل هو نص نظامي متكامل، يتفجر من نواة بدائية، ويتحوّل إلى غيمة كثيفة متشعبة ومتشظية. فهو يحوي النظام في داخله، وهو نظام صارم يؤدي إلى رسم خريطة الوجود بما فيه الإنساني والطبيعي"[2]، وبسبب كونه نصا نظاميا، فعلى المحلل اكتشاف مفاتيح له، ومن تلك المفاتيح يذكر الكاتب الشروط الأولية أو الابتدائية للجدل، أي مسار انطلاق الوعي من الأول حتى النهاية والفروقات الحاصلة أثناء تصاعده، إضافة إلى بعد الفضاء اللامتناهي المتشابه تشابها نسبويا تكراريا يُحدث الفرق في مسار الوعي بسبب تذبذباته وتغيراته الدقيقة، وهو ما ينطبق على النص الهيجلي على حدّ رأيه. وفي مقارنة بين الفضاءات الهيجلية والماركسية، يستنتج أدهم أن هذه الأخيرة على الرغم من اعتمادها على المبادئ والشروط الابتدائية (الاقتصادية خاصة)، إلا أنها أقل غنى وعمومية من الفضاء الهيجلي، وذلك لأن العنصر الهيجلي يعتمد على

[1]/ المرجع السابق، ص 126.

[2]/ المرجع نفسه، ص 141.

الثقافة الاجتماعية كلها، وليس على العنصر الاقتصادي فقط أو على ثنائية من يملك ومن لا يملك؛ وبالتالي فهو معرض للكاوس العشوائي أكثر من الكاوس المنظم. أما بالنسبة للفضاء التفكيكي فيدخل ضمن الفضاء الهيجلي فهو لا متناه، ومتطور، وغني بالتأويلات.

ينتقل "أدهم"من تحليل النص المتشظي في الفلسفة المعاصرة إلى **التشظي العلمي**، مركزا اهتمامه في الفصل السابع على **الكاوس الطبيعي البيولوجي، وكذا الكاوس الفضائي، والكاوس في الفيزياء** ما أسماه الفيزيس الجديد، هذه المجالات المختلفة التي تعتمد على مفاهيم جديدة ومختلفة كليا، كالسببية الاحتمالية، اللاتأكد، اللاتبسيط، المعقد والمركب، مؤكّدا عدم قدرة الفلسفة التقليدية اللحاق بركب الاكتشافات العلمية المعاصرة، خصوصا مع استعمالها للمفاهيم السابق ذكرها وغيرها، كاللااستقرار واللاتوازن، والتجاذبات والتشتت... ويستند في تحليله على " إدغار موران" في كتابه " المنهج/ طبيعة الطبيعة1" حيث يحاول "موران" تفسير النظام ونشأته وتعقبه وقراءة "جينالوجيتيه"؛ فيؤكد هذا الأخير أن النظام ليس واحدا، وأن الفوضى هي الأخرى ليست وحيدة، "فليس ثمة فوضى وحيدة بل هناك مجموعة من فوضى متعالقة ومتداخلة: هناك فوضى الفوضى، كما أن هناك أنظمة داخل الفوضى"[1]، وهناك فوضى داخل النظام؛ إذ "ثمة نظم متعدّدة، أي فوضى داخل النظام، ولم يعد النظام خالدا، إنه مبني ومنتج انطلاقا من الكاوس التكويني، لقد توقف النظام على أن يكون خارج الأشياء : إنه من الآن فصاعدا داخل النسيج."[2] ومنه فالعلاقة بين النظام والفوضى هي عبارة عن تناتلية تتطلب ثلاثة مفاهيم على حد رأيه: التفاعلات، فكرة التحول، وفكرة التنظيم، ويجب علينا عند ذكر النظام ذكر الفوضى على أساس أنهما متممان ومتنافسان ومتعارضان في الآن ذاته، وقد أثبتت الفيزياء المعاصرة هذا، ومع إثباتها للاانعكاسية الزمن سنة 1965،

[1]/ المرجع السابق، ص 158.

[2]/ المرجع نفسه، ص 160.

دخل العالم في صيرورة جديدة، ألغت كل القوانين الثابتة ، وجعلت من الزمان شيئا معقدا، ومن الكون لعبة كوانتمية هائلة.

ويتطرق أدهم إلى موضوع **الفلسفة ومناهجها المختلفة تماما عن المناهج العلمية،** مشيرا إلى ضرورة عدم الخلط بين التصورات الفلسفية والعلمية؛ وذلك لأن الفكرين أولا مختلفين: العلمي تجريبي، والفلسفي تصوري، ولكن هذا لا يعني أن الفلسفة تنطلق من نقطة الصفر، لأنها لن تزدهر دون مواكبة التجربة العلمية، بعد هذا يسهب الفيلسوف في شرح توجهه والفروقات بين الفكرين والتصورين والوعيين الفلسفي والعلمي وصولا إلى دراسة التصور الذهني وعلاقته بالكاوس فيطرح ويجيب عن مجموعة تساؤلات حول هذا الموضوع، محلّلا طبيعة التصور، وموضحا أهمية كونه أداة فعالة ذهنية لدراسة الكاوس، وعدم إمكانية رؤية النظام داخل الفوضى من دونه؛ "ففيه معنى أو معان ومهمتها هي التطابق والتزاوج مع المعاني الأخرى الممكنة للكاوس"[1]، ومنه كان التصور متعدّدا وجاذبا، وقد قسّم "أدهم" التصور إلى شكلاني منظم ومحدد ومستو، ولاشكلاني ملتو وغير منتظم وغير مستقر، وهو كما وصفه متشظٍّ بالشكل وكاوسي بالمضمون؛ أما التشظي في الشكل فيعني أن شكل التصور متكسر، وأما الكاوس في التصور فيعني أن أي تغيير في مكوناته يحوّله إلى تصور آخر أو يجعله ينهار ويقع في الفوضى؛ وفي انتقاله إلى المقارنة بين التصور الفلسفي والمعرفة العلمية، مرة أخرى يثبت الكاتب أن العلم واقعي أكثر من الفلسفة، وقريب إلى الحقيقة، على خلافها هي التي تبقى داخل التصورات، كما يرى أن المعرفة العلمية تأخذ قيمها من الواقع الحقيقي، بينما التصور الفلسفي يأخذ قيمه من الأحداث، وكل حدث يجعل الفلسفة دائمة التغير وعديمة الاستقرار، يقول: " التصور الفلسفي لا يمكن توصيله لأنه حدث مفاجئ متغير لا مستقر، أي أنه لا يخضع للتزمن بل يتغير في كل لحظة، وهو كذلك غير منعكس، لأنه غير ثابت، فانعكاسه على الوعي لا يجعله يثبت ليصبح قابلا للتأمل، أما الدالة العلمية فهي

[1]/ المرجع السابق، ص 177.

ثابتة ومستقرة من خلال شكلها الفارغ اللامشبع، وهيئتها وقيمتها الثابتة وبالتالي مرجعها الواقعي"[1]، بالإضافة إلى هذا فكر الفلسفة لا متناه، يُطبَّق بسرعة لا متناهية على عكس الفكر العلمي، ويضرب مثالا على السرعة في التصور الفلسفي لتوحيده ما طرحه "ديكارت" في "الكوجيتو"، وهذا ما يشرحه كمثال في آخر هذا الفصل ليثبت ما قاله وما حللّه سابقا.

ويطرح الكاتب موضوع **الفلسفة التحليلية (فلسفة القرار)** للتعرف على **سيطرة فلسفة القرار على الفكر العلمي** ويتتبع من خلاله طرح "كارناب" في مقاله "تجاوز الميتافيزيقا"، والهدف كما يقول هو تحديد المجال لكل من الفلسفة والعلم بطريقة مطلقة، أي أن طرح "كارناب" ليس موافقا عليه كليا، خصوصا إذا كان تحليل الواقع عنده منطقيا، ويمكن دراسته بقضايا منطقية، على عكس ما يرى الكاتب إذ يرى أن الواقع والطبيعي والكون أغنى من المنطق ومن القضايا الشكلانية، وأن الواقع ليس منطقانيا ليدرس بواسطة قضايا منطقية، يقول: " إننا نعتبر المعطى الطبيعي والذهني كاوسيا متشظيا وأن المنطقاني والنظامي هما جزءان بسيطان من هذا المعطى."[2] ويفسر ذلك بكون "البداية في الكون كاوسية متشظية فوارة وغير منتظمة، وهذا الكاوس الكوني العظيم يمتص كل القضايا العلمية في فضاءاته ويذيبها ويجعلها تتلاشى في ظلام أبدي؛ المعطى الكوني في بدايته وفي نموه غير متطابق مع الفكر تماما ولا متاه مع المنطق بل هو عشوائي صدفوي، لذلك ليس ثمة تطابق تبادلي (ايزومورفيسم) بين الفكر والمعطى الكوني، وكل تفكير يكرّس التماهي يقزّم الفكر والكون ويجعل المعطى الكوني عبارة عن قضايا منطقية ولوغوس يلتقطها العقل ويدرسها."[3]وهو ما يرفضه طرح الكاتب.

يتساءل أدهم مع فلسفات نهاية القرن العشرين المقاربة للمعرفة العلمية المعاصرة، عن كيفية تعايش الكاوس والنظام في الفضاء الطبيعي؟ وكيف للنظام أن ينبثق من الكاوس؟ في الفصل العاشر تحت عنوان

---

[1]/ المرجع السابق ، ص 185.

[2]/ المرجع نفسه ، ص 188.

[3]/ المرجع نفسه، ص 188.

الضجة/الشواش الصدفة، (الغائية، الكاوس العلمي)؛ وينطلق في إجابته من أن هناك مبادئ كثيرة يرتكز عليها السّستم (النظام)، وأهمّها أن الأصل هو الكاوس الكوني، وأن الطريقة التي يتم بها خروج التنظيم منه معقدة بالنسبة للفلسفة، ويرجع مجدّدا "لإدغار موران" في كتابه "المنهج/ طبيعة الطبيعة" لشرح وإيصال ما يريد الوصول إليه؛ ومنه يذكر أن " إدغار موران" يركز على التنظيم المعقد المركب، ويرى فيه مبدأ الحياة، وهذا في إطار التساؤل الدائم عن المبدأ المسؤول عن التقاء جزيئات محدّدة بأخرى محدّدة لإنتاج شيء محدّد؟ وينتقل إلى " هنري أتلان" الذي يرى أن الإنسان آلة طبيعية مرنة تستوعب الشواش وتعالجه ذاتيا على عكس الآلة المصنعة التي لا تستطيع فعل ذلك إلا بتدخل خارجي، وهذا ما لفت انتباه صناع الإنسان الآلي. حيث كان للّاحتمية مكان إلى جانب الحتمية في بناء نظام هذه الآلة. وهو ما يؤكد ضرورة وجود شواش داخل الأنظمة، كمبدأي التعقيد/ التركيب، والتنظيم الذاتي.

في الفصل الحادي عشر يدخل موضوعا فلسفيا معقدا من جانبه الكاوسي وهو ما يسميه **الواحدي:** ويعتقد أن مجال الفلسفة هو الترنسندنتالي، لأنها تختلف عن العلم، ولا تأخذ تصوراتها منه بل تتأثر به وتحاول تقليده مستعيرة منه بعض الأفكار والمفاهيم مثلما فعل "كانط" عندما تأثر بفيزياء "نيوتن"، و"سبينوزا" عندما تأثر بالمنهج الهندسي؛ إن هدف الفلسفة برأيه هو الوصول إلى مواضيع فكرية متشظية وكاوسية ترنسندنتالية. لهذا فالدراسات النفسية تساعد جدا في هذا المجال، إذ يساعدنا النظر في اللاشعور أو اللاوعي للوصول إلى النقاط المشوّشة والمتشظية والكاوسية في فكرنا، فلا يمكن لما هو ظاهر، أي الوعي، أن يساعدنا على فهم الفكر المعقد، وبالتالي اكتشاف مفاهيم فلسفية متشظية؛ ومنه "إن كان ثمة كاوس فكري فإنه سيوازي الكاوس اللاشعوري، وذلك لأن الوعي يميل إلى التنظيم والترتيب والمعرفة، أما اللاشعور الذي يتمظهر أو ينكشف في الأحلام وفي القول، وفي الأفعال الإنسانية فهو أقرب إلى الكاوس واللانظام"[1]، هذا اللاشعور هو ما يصفه "لاكان" بمعرفة التكرار.

[1]/ المرجع السابق، ص 200.

ويقترب الكاتب أكثر من موضوع الواحدي الذي يربطه بمقولتي الاختلاف والهوية المعاصرين و يتتبع هذا الموضوع في الكُسمولوجيا (علم الكونيات) والفلسفة المعاصرة، كما يضع رؤيته حول الواحدي في عدة مواضع: " لا يمكن للواحدي أن يكون داخل السّستم وإلاّ خضع لمنطق السّستم وهذا ما لا نريده؛ لأن الواحدي في نظرنا هو المبدأ الأول، المنظر الأول لكل المنظومات النظرية والواقعية، لذلك كان الواحدي متعاليا أو عاليا على السستم، فهو ليس مبدأ ماديا ولا مبدأ فيزيائيا طبيعيا بل مبدأ من نوع خاص على العقل البحث عنه وافتراضه ثم إثباته؛ فهو مبدأ فلسفي لذلك كان عاليا على الطبيعة والفلسفة، هو خارج الفكر المفكر وداخله، يوجّه الفكر ويقوده، وينظم عملياته النظرية، ولا يخضع للفكر، لأن خضوعه يعني عدم إواليته بالنسبة للفكر"[1]؛ وبما أنه مبدأ فلسفي متعال فلابد أن يجمع كل المبادئ الأولية التي وضعها فلاسفة سابقون، كأفلاطون (المثل)، وديكارت (الكوجيتو)، وهيجل (الفكرة المطلقة)، وماركس (البراكسس) ،وبرغسون(الديمومة)... وغيرها، ويسعى الكاتب إلى تفسير واحدية الهوية في هذا الفصل مؤكّدا أن الفلسفة التقليدية ضد الهوية؛ لأنها تقسمها، ولا تفكر فيها بما هي هوية (واحدية) وإنما تحاول تفتيتها وتحويلها إلى مجموعة اختلافات، وكذلك تضع الهوية في ثنائية هوية/اختلاف، فلم يعد تصوّر "هوية" موحدا، وإنما ينسب دوما إلى الآخر، ويرتبط به من خلال الاختلاف، والجدل الهيجلي مع فلسفة التفكيكات (فتغنستين، ديريدا،هيدغر) حوّلت تصور هوية إلى مفهوم غير قادر على الاستقرار والثبات، كون العلم لم يعد قادرا على الوصول إلى الهوية المطلقة التي تكوّن جوهر الفعل والظواهر، ويواصل "أدهم" في إسهابٍ إثباتَ وجود هوية محضة ترنسندنتالية، وذلك باتباع مراحل أولها: إخضاع الاختلاف للهوية أو للنظام الذي سيذهب من الهوية للاختلاف...، ثانيها: البرهنة على وجود الواحدي وعلى أنه هو موضوع العلم، وموضوع الفلسفة، ومنه الوصول إلى جوهر العلم عن طريق الواحدي الذي يسمح بوصف هذا الجوهر، الذي بدوره يقصي

[1] / المرجع السابق، ص 204.

الاختلاف الضروري إلى الدرجة الثانية؛ وبالتالي يصبح للعلم بعدا حقيقيا واقعيا هوويا صافيا، وهذا هو العلم الجديد الذي يراهن عليه الكاتب: "علم الهويات"[1].

في الفصل ذاته ينتقل الكاتب إلى توضيح **مهمته الأساسية**، وهي **تأسيس التصور الجديد للتشظي الذي يصلح للغة الطبيعية، وليس فقط للغة الفيزيائية والهندسية**، ومنه كانت مهمته هذه صعبة وعسيرة على حدّ قوله، كون اللغة الطبيعية داخل النصوص الفلسفية تشمل الإرث الفلسفي القديم والحديث، وذلك لكون الطبيعة الفلسفية حوارية وليست إقصائية كما في العلم، حيث يقصي الجديد القديم على أساس أنه أكثر تطورا، ومنه تعتمد هذه العملية الصعبة على دراسة متعدّدة الجوانب، منها الجانب التاريخي، ثم التحليلي ،و الجانب اللغوي البنيوي، والجانب السيمنطيقي والانثروبولوجي، والسوسيولوجي، والسياسي والأخلاقي ... إلى آخره من العلوم التي يتفاعل معها النص الفلسفي.

في سياق متصل يحلّل الكاتب طريقة التقدم العلمي، وحقيقة الانقسامات والاختلافات بين مدرستي آينشتين، ومدرسة كوبنهاجن، ويصل إلى نتيجة تدعم رأيه: أي أن ما نتج عن الصدام العلمي الحاصل من نظريات حديثة، تشكل في حدّ ذاتها انبثاقات للفوضى في المعرفة المعاصرة، ومنها المبدأ الثاني للديناميكا الحرارية الذي غيّر مجموعة مفاهيم حتمية عن الكون، وأدخل الفوضى كمبدأ أساسي لتفسير حدوث الأشياء ومنها انبثاق الكون، كذلك فيزياء الكوانتم ساعدت على إدخال الفوضى في أذهان العلماء والفيزيائيين، ومبادئها(النظام والفوضى والتعقيد) في تفكيرهم العلمي، ووضّح الكاتب علاقة الرياضيات بالفيزياء، واللغة المعتمدة في الرياضيات واعتبار "غاليلو" لهذه اللغة لغة طبيعية، وبالتالي لغة الفيزياء من لغة الرياضيات.

[1] / ينظر أكثر: المرجع السابق، ص 220-221.

في آخر هذا الفصل يستنتج الكاتب أن توحيد أو إيجاد قانون وحيد تشتق منه كل التجاذبات ليس الطرح الوحيد لهذا العصر، فالباراديم التطوّري أصبح كذلك حديث العصر، كما هو سهم الزمن، و اللاانعكاسية والموت الحراري...وغيرها، ومنه فهذا الأمل في واحدية العلم صعب المنال بعض الشيء.

بعد أن أنهى الكاتب مَحورةَ تصوّره حول واحدية العلم انتقل في **الفصل الثاني عشر** إلى التركيز مجددا على **واحدية الفلسفة**، وذلك لدراسة وتعميم الكاوس الميتافيزيقي النظري، ومنه ينبثق موضوع اللافلسفة، وهي: "الفلسفة ذاتها لكن بطريقة علمية، حيث نقوم بدراسة البنى المتشظية لكل الفلسفات التقليدية بنصوصها وتفاسيرها وتأويلاتها"[1]؛ ومنها يوضّح أكثر معنى الواحدي، كما يفسّر علاقته بالفكر والواقع في طابع فلسفي عميق ومعقد.

في الفصل الثالث عشر المعنون: **الكاوس العظيم، الشيطان المنظم،** يطرح الكاتب تساؤلات حول تعميم المعارف، ومنه تعميم الكاوس والتشظي، وهل من الممكن ذلك، ويرى في هذه القضية أن "مجال التعميم في الظاهرات العلمية لا يمكن أن يطال كل الظواهر الإنسانية؛ فلكل ظاهرة هوية خاصة، وهي لا تتماهى مع الظاهرات الأخرى"[2]، ومنها الفلسفة؛ إذ يؤكد الكاتب كما سبق على ترنسدنتالية الفلسفة واعتمادها الكلي على مفهوم الهوية الجديدة المتأثرة بالعلم في سيرورة متناسقة ومنسجمة، وهذا ما يراه عندما يحدد الهدف من التعميم؛ إذ يرى أن "الهدف ليس هو تعميم عادي لأعمال ماندلبروت الهندسية المتشظية، كما فعلته الفلسفات والابستمولوجيات والكسمولوجيات المعاصرة، واستخراج ما هو فائض من معنى وطاقة معرفية وتعميمه وجعله مضادا للعلم، فقد استغلت الفلسفة الحديثة أعمال نيوتن، وبولزمان، وكانتور، وآينشتين، وماندلبروت بعملية الاقتطاع والعزل، فأقيمت نظريات محلية مقتطعة من سيروراتها وهجينة، لم تستطع سوى المزج بين العلمي و الفلسفي، والتنقل الإيديولوجي بين هاتين النظريتين، لكن ما نهدف إليه

[1] / المرجع السابق، ص261.
[2] / المرجع نفسه، ص273.

هو دمج التعميم في نظرية علمية لها سيرورتها الخاصة الصافية، فالتعميم لن يكون اصطناعيا؛ بل عقلانيا يعطي المعنى للتمثل والوجود."[1]وهو ما يقصده في قضية تعميمه نظرية التشظي والكاوس لكي تصبح ترنسدنتالية إذ يتطلب ذلك مجموعة شروط هي: الحدس المتشظي، الأبعاد الكسرية(داخل فضاء الفلسفة)، أو ما أسماه البعدية الفائقة. أما الشروط الأولية أو التخطيط الأولي لبناء التشظي المعمم فوضعه في آخر فصل من فصول هذا الكتاب وشرحه شرحا مفصلا، وتميّز هذه الشروط التشظي الفلسفي من التشظي الهندسي، وهي ثابتة: اللاانتظام، التجزئ، الانقطاع.[2]

نتائج القراءة:

- بشّر "سامي أدهم" بهوية جديدة إنسانية.

- مشروع "أدهم" رغم تعدد قضاياه هدفه واحد، هو الوصول إلى الإنسان الجديد. وقد واصل مشروعه في كتابه "تشميل ما بعد الحداثة" في سعي دؤوب للبحث عن إنسان بهوية جديدة معاصرة.[3]

- القطيعة المعرفية هي مبدأه في مشروعه متأثرا في ذلك بباشلار

- تخصّص أدهم في الرياضيات والمنطق سهل عليه بحثه في التطورية والكاوس الرياضي.

- الترنسدنتالية إيمان فلسفي، وهدف، وطريقة في الوقت ذاته عند سامي أدهم.

- يثبت "سامي أدهم" أهمية الكاوس والتشظي على جميع المستويات العلمية والإنسانية والدينية في خطاب ما بعد الحداثة العالمي.

- يتبنى أدهم نظرية الكايوس العام الأنطلوجي الحتمي، أي الفوضى المنظمة وليس الفوضى المطلقة.

- يطرح موضوع "الواحدي" في الفلسفة والعلم من جانبه الكاوسي، و يدعو إلى واحدية الهوية المعاصرة، وعلم للهويات.

---

[1] / المرجع السابق، ص276.

[2] / ينظر أكثر: شرحه في المرجع نفسه، ص 283، فما فوق.

[3] /ينظر: سامي أدهم: تشميل مابعد الحداثة، الفلسفة الصنعة، دار كتابات، ط1، بيروت، لبنان، 1998.

- يؤسّس التصور الجديد للتشظي الذي يصلح للغة الطبيعية، وليس فقط للغة الفيزيائية والهندسية.
- يسعى الكاتب إلى تعميم الكاوس الميتافيزيقي النظري.

المبحث الثالث:

الفـــــــــوضى: جماليـــــاتها و متطلبـــــاتها

1-جماليات الفوضى

1-1- القراءة الدينامية للفجوات، جماليات الفراغ عند "ايكو"

2-1- جماليات الرائع عند "ليوتار"

2- الفوضى ومتطلباتها المعرفية

3- اتجاهات جديدة في النقد

1- جماليـــــــــات الفوضى

1-1- القراءة الدينامية للفجوات، جماليات الفراغ عند "ايكو"

عندما يكون الروائي بصدد كتابة روايته، يختبئ بين سطور كتابته قارئ ممحّص، فإذا كان هذا القارئ بصورة المتمرس في القراءة، فإن تلك الكتابة الروائية ستكون ذكية بقدر القارئ المتخيَّل؛ فليست وحدها الشخصيات من تجعل الروائي يتخيّل، حتى القارئ يخلق مجالا مختلفا من الخيال، خيال واقعي، يصنع نصا ذكيا ومبدعا، مولّدا جمالية فنية جديدة لهذا النص الروائي؛ وبالحديث عن المتلقي علينا ألا نستحضر متلقيا في زمان غير زماننا، المتلقي المعاصر لا يفرض أيّ قوانين على النص، ولا أي معايير قديمة. فهو يمتلك استراتيجيات قراءة خاصة به، أو بالأحرى خاصة بعصره، بيومياته المتنوعة والشاملة على كمّ هائل من المعلومات، والخبرات، والتكنولوجيات، والحوارات المعقدة والمشفرة على شبكات التواصل، ما أسماه "أمبرتو ايكو" سابقا "الموسوعة"، كما تشمل كذلك أحلامه ورغباته وفكره، مع احترام النص الإبداعي، ومحتواه وقصديته، وانفتاحه، بالإضافة إلى تعدّديته. وهو الأمر الإيجابي في النصوص المعاصرة، أي أن القارئ صار بإمكانه قراءة نص ما، دون أن يضطر إلى البحث عن مقصدية الكاتب، أي الاختلاف في التفسير واللاانعكاسية في الوعي؛ ما يساعد في بناء الفجوات الفنية في النص، التي لم يستطع الكاتب نفسه ملأها بشيء من التأويل الخلاق؛ على أساس أن "ما يظل خفيا لا يمثل حدود الفكر أو إخفاقه: بل هو الميدان الخصب الذي يزهر فوقه الفكر وينمو"[1]، على حدّ رأي "ايكو" انطلاقا من الهيرمينوطيقا الهايدغرية؛ إذ تمثل الفجوات الفكرية أو السردية أو غيرها مجالا خصبا للتأويل الحر، وليس التوضيح الكلي؛ فما "يمثل أهمية فكر ما(...) ليس ما يقوله، بل ما يتركه مسكوتا عنه مسلّطا مع ذلك عليه الضوء، مستدعيا إياه بطريقة ليست

[1]/ امبرتو ايكو: السيميائيات وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المركز العربي للترجمة، ، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص356.

طريقة القول"[1]، إضافة إلى كون النص يتقصّد أن تكون دلالةُ تلك الفجوات مفتوحةً على التأويلات والاحتمالات، فلا يقر بنهاية التأويل لأيّ من تلك الاحتمالات." فالنص على حدّ رأي "ايكو": " إن هو إلاّ نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها"[2]، وفي هذا السياق نجد وجهة نظر "امبرتو ايكو" البارزة من خلال توجيهه السيموطيقي، والهيرمينوطيقي، ومن خلال جمالية التلقي الخاصة به، انطلاقا من اهتماماته السيميائية والتأويلية معا، ومن المفاهيم القريبة لجماليات الفوضى، مفهوم "توليد الدلالة" وديناميكيته، والذي أخذه عن "شارل بيرس" متأثرا بالعلاقة " علامة، موضوع، مؤول" خاصته. أي إن العلامة لا تقتصر على شيء واحد بل هي عبارة عن دلالة متولّدة ومتعدّدة، فهي إذن ليست واحدة، وليست نهائية، وهو ما يسميه انفتاح المعنى، وهنا تقترب السيميوطيقا في دراستها للظاهرة الجمالية من الهيرمينوطيقا التي تركز على تأويل المعنى والاهتمام بموقف المتلقي من المعنى والعمل الفني[3]، حيث ترتبط العلامة عند ايكو بالسياق ومتلقيه؛ ففي حين يمكن ألا تكون لها معنى عند متلق، يمكن لآخر أن يمنحها مجموعة تأويلات، انطلاقا من موسوعته، وهذا راجع للفهم المتوقف على "ثقافات وموسوعات الأفراد واللغة الرمزية ولغة الاستعارة والمجاز، وهذه المفاهيم جميعها هي التي تحكم عمل الهيرمينوطيقا؛ فالمعنى ممتزج بالخبرة الشخصية والوجدانية والعاطفية أو حتى بالخبرة العقلية؛ أي بسائر جوانب الخبرة الذاتية."[4]

وبالعودة إلى مفهوم الديناميكية وخصوصيته الجمالية، يذكر "ايكو" أن الجمالية الباروكية مثال عليه وعلى مفهوم الانفتاح والأثر المفتوح، "فالفن الباروكي هو النفي للمحدّد والثابت والواضح... إن الشكل

---

[1]/ المرجع السابق، ص356.

[2]/ امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية/ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ط1، 1996، ص 63.

[3]/ عمار بن ابو بكر الصديق: الظاهرة الجمالية بين السيميوطيقا والهيرمينوطيقا عند امبرتوايكو، مجلة جماليات، العدد 3 ديسمبر 2016. ص 41 .

[4]/ سامع الطنطاوي: امبرتو ايكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الايطالية المعاصرة، القاهرة، دار العالم العربي، ط1، 2013، ص 175.

الباروكي دينامي، وهو ينحو إلى تحديد الأثر بواسطة لعبة الامتلاءات والفراغات والضوء والظل والمنحنيات والخطوط المنكسرة والزوايا ذات الانحناءات المتنوعة، ويوحي باتساع متنام للفضاء. ... يحرض المشاهد على التنقل الدائم لمشاهدة الأثر من زوايا جديدة دائما، وكل ذلك بسبب كونه شيئا في تحول دائم"[1]، وهذه هي نفسها الروح الجمالية المعاصرة التي وجب على النقد الجمالي المعاصر إدراجها ضمنه، وكما يرى "ايكو" دوما الشعرية الباروكية صيغة واعية للأثر المفتوح، ولم يتم تقديم الأثر المفتوح، وتبنّي أفكار الإبداع والتلميح والتخمين إلا في نهاية القرن التاسع عشر مع الرمزية. فالقارئ لم يكن مقيّدا بمعنى وحيد ولا بإدراك محدّد وإنما "تضمنت الرمزية انفتاحا للإدراك الجمالي، وينبني جزء كبير من الإنتاج الأدبي المعاصر على استخدام الرمز لوصفه تعبيرا عن غير المحدد مفتوحا على التفاعلات والتأويلات الجديدة باستمرار"[2]، وهذا هو المعنى الأصلي للديناميكية واللاتحديد والاستمرارية، وهي مفاهيم جمالية تتداخل مع النظريات المعاصرة، ومنها نظرية الفوضى؛ وقد أدرك "ايكو" ذلك مبكرا "فقد أصبحت لكل الأجزاء في العالم العلمي المعاصر وفي الهندسة المعمارية، والرسم الباروكي القيمة نفسها، وأصبح الكل يتجه إلى أن يمتد إلى اللامحدود، ولم يعد الإنسان يستسلم إلى أي قانون مثالي يحده في العالم، وإنما أصبح يميل إلى الاكتشاف وإلى علاقة تتجدّد دائما مع الواقع."[3] ويذكر "ايكو" كمثال المشاريع "الملارمية" حول الكتاب ذي الأبعاد المتعددة (الكتلة الواحدة التي تنقسم إلى وحدات قادرة على خلق منظورات جديدة قابلة هي الأخرى إلى الانقسام إلى كتل ثانوية متحولة، ومنقسمة) ويشبهها بالهندسات غير الإقليدية المعاصرة (الهندسة الكسرية، أو هندسة "ماندلبروت" السابق ذكرها المسماة هندسة الفراكتال)، كما يضرب مثلا بعوالم الروائي الايرلندي "جيمس جويس، واللاانعكاسية الزمنية، أو كما ذكر "مفهوم التواصل الزماني" (البعد الذي لا يقبل العودة إلى الوراء)، كما ذكر مفهوم "الحقل" الفيزيائي، و "عدم تحديد التتابع"، و "عدم وجود مركز"،"(يعتمد "جويس" في رواياته على

---

[1]/ امبرتو ايكو: الأثر المفتوح، تر: ع. الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 2001، ص 21.

[2]/ المرجع نفسه، ص23.

[3]/ المرجع نفسه، ص 32.

البناء الدائري، وتقنية العود الأبدي لنيتشه، دون حبكة، ولا بداية أو نهاية، بنظام معقد، ذو مستوى عال، أليس هو القائل عن آخر رواياته "يقظة فينيغين" أنها ملائمة لقارئ مثالي، يعاني من أرق مثالي)[1]، وهو ما أكّد ظهوره في الفن والثقافة المعاصرين؛ إذ يقول بانبثاق شعرية جديدة، لا يكون العمل الفني فيها مالكا لنهاية ضرورية ومتوقعة، وتصير فيها حرية المؤول شكلا من هذا الانقطاع وهذا تأثرا بالفيزياء الذرية.

ومن المفاهيم التي ركّز عليها "ايكو" في دراسته للعلامة سيميائيا وهيرمينوطوقيا مفهوم التعقيد والغموض؛ حيث يؤكّد إضافة إلى ما ذكرناه، أن النص يظلّ مفتوحا وغير مستنفذ بسبب غموضه، فالمعنى الحقيقي للنص خفيّ، وعلى القارئ البحث عنه، ومسرح "بريخت" مثال على ذلك، إذ يكتفي في تقنية اللعب الملحمي بتقديم الأحداث إلى المتفرج الذي يعنى بمناقشتها نقديا نظرا لنهاياتها الغامضة، ويرى ايكو "أن الأمر لا يتعلق بالغموض السلبي للّامحدود المستشف وللسرّ المعيش في الخوف ولكنه يتعلق بالغموض الملموس للوضع الاجتماعي بوصفه مواجهة للمشاكل التي يجب البحث عن حلّ لها. وعندئذ يكون الأثر مفتوحا فيتحول إلى نقاش"[2]؛ ما يعني أن القراءة الواعية للنص أو التلقي النموذجي قد يفضي إلى الحلول فيصبح النص مجالا تشاركيا خصبا بين المبدع وجمهوره، كما يؤكد هذا الاتجاه الإبداعي نحو الغموض واللامحدد، حيث يعكس حالة أزمة الوقت الحاضر ويكشف عن إنسان متجدد ومتطور الآفاق والقدرات، وهو ربما القارئ النموذجي الذي ذكره في كتابه "القارئ في الحكاية"، قارئ ما لا يقال، فاكّ شيفرة التعقيد في النص، مفعّل المضمون أو الجدير بتفعيله، مالئ الفراغات والفجوات، خاصة إذا كان هذا القارئ متخصّصا أي ناقدا أدبيا أو فيلسوفا؛ فالبحث في الفراغات يصبح مهمة أكثر فعالية من البحث في الحضور، ومن هنا "على النقد الأدبي أن يتجّه صوب الكاوس ويبحث عن فراغات النص وأن يترك البنى التي يتصنعها الكاتب عن عمد.

---

[1]/ ينظر أكثر حول الرواية: أحمد الزناتي، رواية جيمس جويس الأخيرة، مجلة أكسجين الالكترونية، العدد240، 11 كانون الثاني 2019، عن الموقع الالكتروني: http://o2publishing.com/articles/ ، تاريخ الزيارة:2019/09/18.

[2]/ امبرتو ايكو: الأثر المفتوح، ص26.

على الناقد الأدبي أو الفلسفي أن يثير الفراغات لتتجمع في ألق داخل الكاوس. الملاء مصطنع فهو يمثل قصدية الكاتب أو الراوي أو الشاعر أو الفيلسوف، الناقد لا يبحث عن هذه القصدية المصطنعة، إنه يبحث عما هو منفلت من إبداع المؤلف عن وعي أو لا وعي".[1]

2-1- جماليـــــــات الرائـــــــــع عنـــــد "ليوتـــار":

تشهد الجماليات المعاصرة مفاهيم جديدة أو بالأحرى، ذات نفَس جديد؛ فالجدّة لا يمكن أن نطلقها على مفهوم ظهر عند اليونان، لكن النفس الجديد للعصر يعطيها حياة ثانية، متّخذة الشكل ما بعد الحديث كمجال واسع للظهور، كذلك فكرة الرائع في الجماليات المعاصرة التي اتخذت أوجها متعددة في الفكر ما بعد الحداثي، وكذا الفلسفة الحديثة والمعاصرة، مفهوم "الرائع" هو نفسه ما يسميه آخرون "الجليل" في مقابل الجميل، وهو ما أوضحته الباحثة في الجماليات المعاصرة "أم الزين بنشيخة المسكيني" عن هذا المصطلح (le sublime) الذي وضعت له مقابل "الرائع" في اللغة العربية، استنادا إلى مفهومه القريب جدا من أصله الأجنبي، انطلاقا من "ابن منظور" في لسان العرب. فالجليل يتّخذ معان محصورة، أما الرائع بكل ما ينطوي عليه المصطلح من معان، يعدّ أنسب من مصطلحي "السامي" و "الجليل" المعبّران أكثر عن الجانب الديني للمصطلح. أما ما ورد في "لسان العرب" عن لفظة رائع فهو ما يتطلبه المصطلح الأجنبي من تعدّد وتناقض منها: الرّوْع بمعنى الفزع، والترويع بمعنى الإلهام، والروعة في معنى الحسن والجمال، والروع في معنى القلب والعقل والنفس؛ وهذا ما هو إلا بيان يحصل كثيرا في اللغة العربية، ويطابق بشكل مثالي المصطلح الأجنبي بكل خلفياته الفلسفية والفكرية، وفي الوقت ذاته يشقّ دربا جديدا للجماليات تسمى "جماليات الرائع"[2]، بدلا عن جماليات الجميل الكلاسيكية، فبالنسبة لـ"كانط" إن الرائع هو العظيم بإطلاق، ولـ"أدورنو" "وحده الرائع

---

[1]/ سامي أدهم: نحو نقد جديد. الكاوس والتشظي، مجلة أوان. العدد 87، (يناير 2005)، ص 37.

[2]/ أم الزين بنشيخة المسكيني: الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى ديريدا، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص10.

بقي على قيد الحياة على مدى كل الحداثة ومن بين كل الأفكار التقليدية عن الإستطيقا منذ أفول جمال الشكل"، وبالنسبة لـ"ديريدا" "إن الرائع حتى في شططه إنما يظل على قياس الإنسان" أمّا "ليوتار" فيقرّ بأنه "منذ قرن من الزمن لم يعد الجميل البرهان الرئيسي للفنون ، إنما صار رهانها شيئا آخر ما يتعلق بالرائع" وهذا ما يهتم به ويشرحه تفصيلا كتاب "الفن يخرج عن طوره" أو "مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى ديريدا"[1]؛ وقد يكون الرائع بالنسبة لهذه الدراسة الثرية مختصرا في ما تقوله الباحثة في خاتمة بحثها: "النتيجة هي أربعة أفكار جمالية رائعة أينعت في حديقة فلسفة الفن الكبرى وقد حان وقت قطافها. إنها أولا فكرة 'العظمة' التي زرعها كانط في النسيج الحميم لقدر الإنسانية ذاتها كأروع الغايات. وهي ثانيا تراجيديا الحياة التي اشتقها نيتشه من مجاز ديونيزوس إله النشوة والموسيقى, وهي ثالثا فكرة المريع التي حوّل أدورنو تحت رايتها وفي ضرب من جماليات القبح غير المسبوقة زهور بودلير وموسيقى شوبنارغ إلى أشكال مقاومة لكل ضروب الجبروت والقمع التي تهدد الإنسان الحديث. وأخيرا كان ديريدا مفككا عنيدا لجماليات الرائع، كاشفا في آن واحد معا عن مدى روعة ألعاب النص والكتابة والباراغون وقدرتها على إنصاف كل أثر بشري سواء كان نصا أو رسما أو خطا"[2].

تعدّ فكرتي الجميل والرائع (الجليل) الفكرتان الأبرز اللتان تم تداولهما في الوسط الفلسفي حول فكرة الجماليات المعاصرة؛ فبينما نبحث عن جماليات معاصرة نجد الفيلسوف "يورغان هابرماس"(1929) يؤكّد على فكرة الحداثة وقدرتها على تجديد ذاتها وتجنب الأخطاء التي وقعت فيها من قبل، خصوصا إذا اعتمدت على العقلانية التواصلية، سواء كان ذلك في المجال السياسي أو في المجال الفني، حيث يؤمن "هابرماس" بفكرة

[1]/ المرجع السابق، ص9.
[2]/ المرجع نفسه، ص 275-276.

الإنسان، والصورة الجذابة الموحدة للمجتمع التي يرسمها الفن "ذلك لأن الجميل فقط هو الذي يتمتع بالقدرة على توحيد ملكتي الفكر (الإدراك والفهم) وبالتالي مجالات العقل المختلفة"[1]

أما إذا بحثنا عن الجماليات المعاصرة عند فلاسفة ما بعد الحداثة فإن –ليوتار- سيكون في الطليعة مقدّما كل ما لديه من قناعات لرفض الدور الذي يمنحه "هابرماس" وأمثاله للفن، ويرى أن الفن منوط بأشياء أخرى تلقائية، وغير متناسقة، ولا محدودة. فالأفكار المتّسقة لم تؤد قبلا إلاّ إلى الحروب، ويقصد بذلك "السرديات الكبرى"، وما تحاوله ما بعد الحداثة هو فضح الأفكار المتّسقة وإظهار غير المتناسق واللامتوازن فيها، كذلك هي فكرة "الرائع" (الجليل) التي يتبنّاها "ليوتار" انطلاقا من "كانط" في "نقد ملكة الحكم"؛ حيث إن: "الشعور بالجليل (الرائع) هو شعور معقد، فهو مزيج من الرهبة واللذة عل عكس من الشعور بالجمال وهو مجرد شعور بالسعادة، وسبب الرهبة هو إدراك الإنسان لعجزه عن تخيل أو تقديم عنصر ما يتوافق مع فكرته عن المطلق، أما سبب السعادة فهو إدراكه لقدرة ملكة الفكر على الوصول إلى آفاق غير محدودة... وفكرة السعادة المختلطة بالألم ترجع إلى عدم القدرة على التوحيد بين هاتين الملكتين فالفكر ينجذب ويبتعد عما يسبب له ذلك الشعور في اضطراد"[2]، ومن هذا القول يتبادر فورا إلى ذهننا كدارسين لنظرية الفوضى ذلك الجمع بين الفوضى والنظام في آن، وكأنها صارت جماليات معاصرة بالفطرة، كل شيء صار مترابطا خصوصا عند الفيلسوف "ليوتار"، وقد أوردنا سابقا آراء له ترسم نظرية الفوضى بطريقة فلسفية، وما الجماليات إلا نتيجة طبيعية لما قيل سابقا.

أما بالنسبة للعمل الفني فيصفه "ليوتار" بقدرته على الوصول إلى أفكار مستحيلة التمثيل، أي أنه يمثل ما لا يمكن تمثيله، في سبيل الحصول على شكل جديد يضع قواعده الخاصة التي تبدو للوهلة الأولى

[1]/ تأليف جماعي: ليوتار والوضع ما بعد الحداثي، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 204.

[2]/ المرجع نفسه، ص 206.

وحتى بالتمعن فوضوية؛ إلا أنها قواعد من نوع خاص ومعقد، قواعد نابعة من أفكار ما بعد حداثية لا تبحث عن الحقيقة، لكنها تبحث عن الإبهار، والتعجب، والتساؤلات الكثيرة، في مجال واسع من الشكّ وعدم اليقين، فليس على المتلقي تصديق ما يقال أولا، إذ لكل تفصيل في العمل الفني المعاصر مجموعة تحوّلات وتغيّرات وأفكار متقلبة وغير ثابتة، تجعل اليقين مستحيلا، والتحديد غير ممكنا حتى لو كان العمل ماثلا بين أعيننا أو أيدينا نتأمله مرار وتكرارا، مستحيلا على التأويل حتى.

واعتمادا على فكرة الرائع (الجليل)، يرسم "ليوتار" شكلا تقريبيا للعمل ما بعد الحداثي دون تحديده تماما؛ لأنّ التحديد يلغي كلّ مقولات ما بعد الحداثة، فهذا العمل لا يعتمد على مفاهيم مسبقة للفن؛ فهو يضع مفاهيمه بنفسه، وهو منعكس فقط على ذاته، "ولهذا السبب فإن العمل ما بعد الحداثي يبدو دائما ثائرا على التقاليد الفنية الموجودة بالفعل، ويسعى لخرقها والخروج عنها، ولذلك فهو يوصف دائما بالقبح... لكن هذا القبح يلعب دورا أكثر أهمية في جماليات ما بعد الحداثة التي هي في الواقع جماليات مضادة؛ فهذه الجماليات المضادة تعتمد في تقديمها للجليل، على تمزيق العمل الفني والتجريد وإنكار الوحدة والتناسق"[1]، وتعدّ فكرة خرق القوانين كفكرة مطلقة يتم تحقيقها بسهولة، ولا شيء فيها معقد، أو يستدعي اهتماما؛ إلّا أن القبح -ومنه السخرية- يعمل على منع ذلك أي جعلها فكرة مستحيلة التحقق. فلا نعيد بذلك السرديات الكبرى للحياة مرة أخرى؛ وبذلك لن ينظر المتلقي إلى الأفكار ما بعد الحداثية المقدَّمة على أنها هدف واضح عليه الوصول إليه، وإنما العكس تماما، فالسعي وراء ما تلقّاه من العمل الفني يصبح أمرا غبيا وعبثيا، على الرغم من أنه فكر يسترعي الاهتمام والتأمل دوما. إنها فكرة الإنساني المفرط في إنسانيته متخفيةٌ وراء اللاإنساني، في رسالة هامة للثورة ضدّه أو بالأحرى مقاومته، مقاومة ألعاب اللغة ما بعد الحداثية، النقيض الفلسفي لمفهوم أفق التواصل لهابرماس، وهو ما أسماه ديريدا "الخلاف" والذي يعرفه في كتاب بالعنوان نفسه بوصفه "حالة عدم استقرار ولحظة اللغة التي ينبغي فيها لشيء ما أن يصير إلى جمل، غير أنه لم يقدر على ذلك؛ إن هذه الحالة

[1]/ المرجع السابق، ص209.

تتضمن الصمت بما هو جملة سلبية، لكنه يدعو إلى جمل أخرى ممكنة من حيث المبدأ"[1]، وهذا ما سعى إليه "ليوتار" في كشف الصامت وراء كل خطاب انطلاقا من فكرة أن كل تاريخ يدّعي الحقيقة المطلقة، هو تاريخ كاذب، وهي فكرة نيتشوية طورّها "ليوتار" انطلاقا من فكرة "الحماسة" عند "كانط" التي يقترن فيها الفن مع السياسة، وقد وضعه هذا ضمن الوضعية ما بعد الحداثية التي اقترحها لمقاومة اللاإنساني من خلال اللغة والخطاب؛ أي عبر "الشهادة بالكتابة على كل أشكال الظلم والفظاعة التي تمارسها الحضارة الحديثة على البشر"[2]؛ لكن أي جمالية في اللاإنساني؟ هذا ما حاول "ليوتار" شرحه من خلال كتابه "اللاإنساني" (1988) كمفهوم بديل لما بعد الحداثة، منطلقا من فكرة "أدورنو": "إن الفن يبقى وفيّا للبشر فقط من خلال لاإنسانيته إزاءهم"[3]، ومن خلال تعبير الفن عمّا هو غير محدّد، وعمّا هو ظلم وحيف في هذا العصر؛ وهنا يتساءل "ليوتار" مستنكرا: "ماذا تبقى بما هو سياسة غير مقاومة اللاإنساني؟... وهي مهمة الكتابة والفكر والأدب والفنون التي عليها أن تغامر من أجل أن تشهد على اللاإنساني"[4]، وكما ذكرنا سابقا، بغياب القواعد المسبقة، والأشكال الجاهزة، يمكن للفن أن يدخل مجال الاستيطيقا الرائع بامتياز.

[1]/ أم الزين بنشيخة المسكيني: تحرير المحسوس/ لمسات في الجماليات المعاصرة. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1، 2014. صص 40،47.

[2]/ المرجع نفسه، ص48.

[3]/ أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره، ص283.

[4]/ المرجع نفسه، ص 283.

2- الفوضى ومتطلباتها المعرفية

2-1- اتجاهات جديدة في النقد:

ننطلق من تساؤل يشغل كل مهتم بالأدب وهو التساؤل الذي طرحه "جون بارث،" Jhon Barth" الكاتب والناقد الأمريكي المعاصر المهتم بنظرية الفوضى وتطبيقاتها، يقول: "لماذا يجب أن يهتم الكاتب بنظرية الفوضى؟ ويجيب الناقد، لسببين، الأول: لكي يعطي الكاتب أهمية بالغة ليس للشكل الأدبي، ولغته فقط. ولكن لجميع مكوناته من حبكة وبؤرة وتركيز وتطور وأسلوب ووصف وكذلك لكي يعطي أهمية بالغة للمؤثرات الخارجية التي تساهم في صياغة العمل مثل كاتب العمل والثقافة المنتجة له، فهذه المكونات تصبح كلها مؤثرات على المعاني التي يمكن أن يتضمنها العمل... والسبب الثاني: أن الكاتب لا يكتب عملا يتّصف بالجدة بمجرد أن يكتب عن أمور جديدة. فالجدة تعني أن يكتب الكاتب تبعا لأحدث أساليب الكتابة وأحدث أساليب الكتابة هي التي تعكس سمات نظرية الفوضى من اهتمام بمستهل العمل وتركيب في النص ووجود جواذب فيه."[1] إن "بارث" يركّز على جوانب كثيرة من العمل الأدبي ولا يقصي أيّا منها لصالح الآخر، وهذا ما تدعو إليه نظرية الفوضى الشاملة، كما ينبّهنا هذا أيضا إلى كون دراسة الشكل الأدبي بمعزل عن الجوانب الأخرى منه يفقد العمل واقعيته على الرغم من لغته العلمية التي سيتميز بها، ونقصد بذلك تطبيق النظريات الأدبية المنتشرة عليه، والتي تقضي بموت الكاتب، وعزل المؤثرات الخارجية للنص عن مجال نقده، هذه الأخيرة صارت اليوم مثار اهتمام في عصرنا هذا؛ لأنها مصدر المعاني والاحتمالات والتأويلات التي يطرحها النص الأدبي، إضافة إلى كون التطبيقات الصارمة للنظرية الأدبية أنتجت نقدا مكرّرا، ونتائج شبه متطابقة، صحيح أن لها الفضل في إدخال الأدب في إطار العلمية، إلا أن اكتشافات العصر في الفيزياء، والرياضيات وعلم الفلك، من نسبية، و ميكانيكا الكم، ونظرية الفوضى تقول بعدم يقينية العلم، أي أن

[1] / جون بارث، "Further Friday "، عن كتاب: شريفة محمد العبودي. نظرية الفوضى والأدب ما بعد مابعد الحداثة، ، ص 60-61 .

للاضطراب والمبادئ الأولية دور كبير في تفسير مسارات العلوم الدقيقة والحسابية، فكيف بالعلوم الإنسانية والأدب، الخاضعة لمسار طويل قد يجعل الوصول إلى الظروف الأولية للعمل الأدبي صعبا، كما لا نغفل عن واقع أن الاضطراب واللاخطية اللّذان يميزان الأعمال الأدبية المعاصرة قد يفسَّر بشكل خاطئ ضمن النظريات ذات القانون الواحد غير المتغير حسب متغيّرات النص، كذلك يتميز النص المعاصر بالتعقيد والفوضى الفكرية، ولا يمكن حتى لأكثر النظريات الأدبية اجتهادا الوصول إلى خفايا هذا التعقيد، على عكس ما يميز نظرية الفوضى التي تنفتح على الجوانب العلمية والثقافية والجمالية للعمل الأدبي مستغلّة في ذلك مفاهيمها الخاصة. إضافة إلى مفاهيم ما بعد حداثية متماشية مع مفاهيمها مثل مفهومي الأنسنة والنقد الثقافي.

وقد اتجه عدد من النقاد إلى الاهتمام بالدراسات الثقافية لتفسير الأدب وذلك لأفول نجم النظريات الأدبية، و لفت اهتمامنا رأي الناقد العلمي "إدوارد سعيد" في كتابيه "العالم والنص والناقد" و "الثقافة والإمبريالية" إلى هذا الأمر؛ ففي كتابه الأول "العالم والنص والناقد" (1983) كشف بصراحة أن سبب تأليفه لهذا الكتاب هو " نقد النظرية الأدبية"، وما أتت به من تصورات نقدية أثّرت في النقاد في وقتها، حيث أصبحت اللغة النقدية لغة تقنية تتّصف بالصرامة العلمية مقصية جوانب كثيرة تعيد الحياة للنص كالأسئلة السياسية والاجتماعية والأخلاقية والفلسفية، التي قد تكون لها أهمية موازية للتحليلات التقنية، وذلك في إطار ما أسماه "النقد الدنيوي"، ويشترك هذا النقد مع نظرية الفوضى في نقده للمركز الواحد، والخطية التراتبية في النظام، وغيرها، حيث إن " النقد يكون دنيويا حين يقف كطرف معارض للتمركزات الأحادية والتي أنتجت أنظمة فكرية وسياسية واجتماعية ذات طابع عنصري، وهو كذلك حينما يكشف عن الوجه المظلم في الثقافة، أي الجانب الذي يجعلها منظومة مؤسساتية تكون في خدمة استمرارية وضع ما، أو المحافظة على نظام تراتبي محدّد"[1] ؛ إذ من المفترض على حدّ رأي "إدوارد سعيد" أن يوجد الأدب وكل

[1]/ لونيس بن علي: إدوارد سعيد/ من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018 ، ص 215.

الدراسات الإنسانية في صميم الثقافة، لكن في صميم الثقافة التي تقاوم المنظومة المفروضة عليها من السلطة؛ حيث يؤكد أن للمنهج والمنظومة واتباعهما مخاطر جديرة بالاهتمام: "فبمقدار ما يتحول المنهج إلى صنم، وبمقدار ما يفقد الممتهنون لهما أية صلة مع مقاومة المجتمع المدني وتعدّديته يجازفان بالتحول إلى خطابات فضفاضة ويقرران سلفا بخفة ما يبحثان بكل طيش أي شيء إلى دليل على جدارة المنهج، ويتجاهلان بمنتهى الاستهتار تلك الظروف التي تنبثق عنها كل النظريات والمنظومات والمناهج في خاتمة المطاف"[1]، ما يقصده هنا أن القناعة واليقين بالمنهج وخدمته وكذا النظام، سيجعل الناقد عبدا لهما؛ وبالتالي يصبح مستغنيا عمّا هو مادي، واقعي، أي المجتمع الذي ولد منه المنهج والنظام أصلا، لذلك وجب على هذا الناقد أن يقف بين الثقافة والمنظومة؛ ما يعني "الوقوف قريبا من واقع مادي يستوجب الإدلاء بالأحكام الاجتماعية والأخلاقية والسياسية عنه، ويستوجب، إن تعذر ذلك، تعريته وفضح أسراره"[2]، وهو الأمر الذي يُمكِّن النقد والناقد من البقاء في عداد الأحياء المقاومين كما يصفهم "سعيد".

أما في كتابه "الثقافة والإمبريالية" فقد حاول "إدوارد سعيد" الوصل بين والثقافة والتجربة، وبصفة خاصة بين الأدب والنقد، وقد كان السرد الأوروبي الروائي في القرن الثامن عشر والتاسع عشر محطّ اهتمامه كقراءة ثقافية للتجربة التاريخية الاستعمارية؛ وقد استنتج، أو لنقل كشف "إدوارد سعيد" عن "تجاهل نقاد الرواية الأوروبية للوقائع الاستعمارية في هذه الروايات بل إن هذا التجاهل اكتسب على مرور الوقت حصانة حقيقية وبراعة في إخفاء تلك الحقائق، وتوجيه الأنظار عنها نحو مناطق أخرى داخل الروايات..."[3] ليس هذا التجاهل والإخفاء إلا جزءً من ثقافة النقاد وتفكيرهم الواعي واللاواعي على حدّ سواء؛ فهل يعقل ألا يذكروا الإمبريالية التي شكلت المظهر الأساسي للنظام السياسي والاجتماعي الإنجليزي آنذاك ؟

---

[1]/ إدوارد سعيد: العالم و النص والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص31.

[2]/ المرجع نفسه، ص31.

[3]/ لونيس بن على: إدوارد سعيد، ص30.

الأمر ذاته ينطبق على العديد من النقاد، وحتى غير الأوروبيين منهم، فمسألة النظام السياسي المتحكم في الثقافة أصبحت مسألة عالمية تستحق الرجوع إليها مرارا وتكرارا، وهي جزء أساسي من النقد المعاصر الذي توجّب على الناقد الاهتمام به في إطار بحثه عن نقد منصف للنص وللخطاب الأدبي؛ ومع ما بعد الحداثة كحقبة، انحسر الاهتمام بالنظرية الأدبية على الرغم من انتشار التفكيكية؛ إلاّ أن التوجّه الفعلي للنقد أخذ وجهات أخرى، فالدراسات الثقافية تزايدت خصوصا عند ظهور النظريات الجديدة في العلم والتركيز على مفاهيم العولمة، والأنسنة المعاصرة، وقد كانت نظرية الفوضى ضمن هذا المشهد، وخاصة في النقد الأمريكي المعاصر، وهذا ما رأيناه عند "جون بارث" كما سبق وذكرنا، وهو كذلك ما تؤكّده "هايلز" في كتابها "الفوضى والنظام/ الديناميات المعقدة في الأدب والعلم"، تقول: "تتأثر نظرية الفوضى بالثقافة التي تنبع منها... وتعتبر واحدة من أوجه المحيط الثقافي حيث يتم رسم سمات ما بعد الحداثة من خلالها؛ فالمحتوى ما بعد الحداثي يحفّز تشكيل العلم الجديد عن طريق توفير بيئة ثقافية وتقنية تتشكل وتمتزج فيها أجزاء العلم الجديد، وتعزّز مجتمعة أجزاءه حتى تصبح وحدة متكاملة تمثّل وعيا ناشئا بالأدوار البناءة التي يلعبها الاضطراب واللاخطية والضوضاء في الأنظمة المركبة"[1]؛ فالتأثير لم يكن مقتصرا على طرف واحد فالثقافة ونظرية الفوضى مؤثّر ومتأثّر في الجانبين من القضية، والأمر الملفت أن "هيلز" لم تقتصر على الثقافة كنقد فالتقنية العلمية متداخلة معها في إطار (التكامل) الذي سيكوّن نتيجة خلاقة فيما بعد على ضوء مفاهيم كالضوضاء والاضطراب واللاخطية في النظم المركبة والمعقدة.

ولا يقتصر الاشتغال على فكرة الثقافة والنقد على أمريكا بل نجد في نقدنا العربي نقادا اتخذوا لهم هذا الاتجاه طريقا مختلفا عما هو سائد حولهم، كالغذامي مثلا، الذي نلمح له نقدا مختلفا عن سواه ووعيا بماهية ووظيفة النقد الأساسية، فيرى أن :"إبداعنا ليس في أزمة، إذن الأزمة ليست في الإبداع الأدبي

[1]/ N.Katherine Hayles, ed; Chaos and Order, complex dynamics in literature and science, p05.

ولكنها في الثقافة وفي الفلسفة، وهي في النقد أيضا. ولماذا هي في النقد؟ لأن النقد فلسفة، وهذه حقيقته ولكننا نحن نعبث بهذه الحقيقة، ونجعل النقد لعبة أدبية، هدفها التوصيل والتعليم، أي أنها الوسيط بين القارئ والنص، وهذا موقف تبنّاه نقاد الخمسينات، ومازال بعضنا يجتر هذا الوهم ويجعله شعارا لفعاليته."[1] إن إدراك "الغذامي" للنقص الحاصل في النقد والفلسفة والثقافة هو ما أسس عليه قراءته للأنساق الثقافية العربية في كتابه "النقد الثقافي"؛ حيث حاول الناقد الوصول إلى المضمر في النسق الثقافي العربي، وهو على الرغم من عدم معرفته بنظرية الفوضى وأسسها إلّا أنه كان ينتهج نهجها في البحث عن المخفي في كل نظام معقّد لتفسير اللبس والفوضى فيه؛ وذلك عن طريق طرح مجموعة من التساؤلات النقدية منها: هل الحداثة العربية حداثة رجعية؟ هل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية؟ وهل هناك علاقة بين اختراع الفحل الشعري وصناعة طاغية؟ وهل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها لقرون؟ وهل في الأدب شيء آخر غير الأدبية؟"[2]

ولا ينفي الناقد الدور المهم للنقد الأدبي في الوقوف على جماليات النصوص ولا على تطوير التذوق الجمالي للنصوص، إلّا أنه يرى أن هذا النقد الأدبي قد "أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام في العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلّت العيوب النسقية تتنامى متوسّلة بالجمالي، الشعري والبلاغي، حتى صارت نموذجا سلوكيا يتحكم فينا ذهنيا وعمليا..."[3]، وهو الرأي الذي ألفيناه لدى "إدوارد سعيد" في تحليله للنقد الأدبي عند النقاد الأوروبيين، ولا وعيهم المؤدي إلى تجاهل الإمبريالية في وقتها؛ فيرى أن هذا الوعي بالجمالي متكدس، تشكّل بفضل المؤسسة الأدبية، وقد استغلت الأنظمة والمؤسسات الأكبر منها هذا الأمر لإحكام السلطة على الفرد، وهذا طبعا عن طريق الثقافة المؤسساتية، أو ما يسمى بالراقي

---

[1]/ شريفة محمد العبودي: نظرية الفوضى والأدب/بعد مابعد الحداثة، ص67.

[2]/ عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان، ط5، 2012، ص7 و ص13.

[3]/ المرجع نفسه، ص8.

والرفيع، والملتزم، وقد حاول "الغذامي" من خلال كتابه "النقد الثقافي"، وكتب أخرى، "تحريك أدوات النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذّائقة الحضارية للأمة"[1]، هذه الأدوات ماهي إلا "النقد الثقافي" و"الدراسات الثقافية": "هذه الدراسات التي كسرت مركزية (النص) ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية. فالنص وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية، ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص؛ لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي"[2]، هذه العملية النقدية أو الدراسة الثقافية هي عبارة عن استراتيجية أو مجموعة استراتيجيات تتخذ مجموعة مواضيع وتخصصات متنوعة مجالا مفتوحا لها منها: الفلسفة، الأدب، علم الاجتماع، علم النفس وغيرها، وهي تتماشى جنبا إلى جنب والدراسة الأدبية للنصوص. فالتحليل الثقافي ضروري في الدراسات المعاصرة كون المواضيع التي يهتم بها وخصوصا ما تعلق بالهيمنة والسلطة والمركزية والاستغلال الخفي للأشخاص والجماعات التي تطرحها النصوص الأدبية على وجه الخصوص، وبطريقتها التخيلية المميزة لها؛ "لهذا لا يقتصر التحليل الثقافي على العناصر الداخلية ممثلة في الأدبية وإنما يذهب بعيدا في إبراز الدور الذي يضطلع به الأدب، إما في مناصرة الهيمنة والتواطؤ معها وتسويغ أدواتها، أو في مقاومتها وفضح خطاباتها المقنعة. وهو ينطلق من اعتبار الحديث عن استقلالية الذات مجرد وهم، بل يعتبرها نتاجا للضغوطات الإيديولوجية والثقافية، ومادامت الذات بهذا الشكل من التبعية لما هو ثقافي، يصعب الحديث عن استقلالية النص الأدبي، مما يستوجب اعتباره ممارسة

---

[1]/ المرجع السابق، ص15.

[2]/ المرجع نفسه، ص 17.

دالة يتعذر فهمها دون تحليل القاعدة المادية التي ينطلق منها"[1]؛ أي أن التحليل الثقافي متطلب جدا أكثر من أي منهج آخر فتوضيح الصراعات داخل النص وكشف البنيات والخطابات الفكرية الخفية والمتخفية داخله يستلزم خلفية معرفية لهذه الاستراتيجية القرائية الثقافية وأخرى بالمجالات المتعلقة بكل حيثياتها. ولم تكن نظرية الفوضى في تطبيقها على النصوص الأدبية إلا استراتيجية تقترب من هذا النوع من النقد الثقافي، ويرجع ذلك إلى الخلفية العلمية للنظرية وسلاسة لغتها للاستعمال في المجالات المختلفة، التي جعلت النصوص مطواعة بشكل سلس، فمقاومة النص التي كانت تواجه المتلقي أثناء قراءته له، صارت مبسّطة جدا، وهذا بفضل المبادئ العلمية المدروسة جيدا، إذ كانت بعيدة المنال والتطبيق قبل أن يتجرأ النقد علميا على تطبيقها، حيث تجمع الاستراتيجية بين النظرية الأدبية والنقد الثقافي في تكاملية لا تقصي أي مجال مفيد في دراسة النص وخطابه الفكري؛ أي إن الخلفية المعرفية تختلف من نص لآخر. وهذا التنوع المطلوب في النصوص، يصنع التنوع في استراتيجية دراسته، وحتى لو كانت الاستراتيجية نفسها، إلا أنها تبدو مختلفة من نص لآخر وهو أمر إيجابي، على عكس ما انتقدت به النظريات والمناهج النقدية السابقة، كونها تنتج نقدا متشابها ونتائج متشابهة لكل النصوص التي تتناولها، فالتكرار المتغير في نظرية الفوضى يجعل من الصدفة والمفاجأة عنصرا جماليا حاضرا بقوة، كما أن قابلية التوقع تبقى مسعى لا يمكن الوصول إليه في إطار نظرية علمية لا تنبؤية، وإنما تعتمد على عدد مدروس من الاحتمالات تجعل النص سهل المنال على الرغم من مشقة الرحلة المتاهية في دراسته وفهمه وحتى تأويله، وهي المغامرة التي سنخوضها في الفصلين التطبيقيين الآتيين من هذه الدراسة.

[1]/ سليم حيولة: الفكر المقارن الجديد: التحول نحو النقد الثقافي لكشف بنية الثقافة المعاصرة في ثنائياتها المتقابلة، مقال ضمن الكتاب الجماعي: العين الثالثة. تطبيقات في النقد الثقافي وما بعد الكولونيالي، إعداد حياة أم السعد، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018، ص 14.

الفصل الثالث

نظام ناتج من الفوضى

المبحث الأول:

الأنظمة المتجددة في سرد ماوراء القص عند "عبد الرزاق بوكبة" في روايتيه (جلدة الظل)و (ندبة الهلالي)

المبحث الثاني:

صناعة التغيير: الفوضى كذات ساردة

المبحث الثالث:

صناعة النظام: حوار العلم و الفلسفة والخيال في رواية " 2084 حكاية العربي الأخير " للروائي واسيني الأعرج.

المبحث الأول:

الأنظمـــة المتجـــددة في ســـرد مـــاوراء الـــقـــص عـــند "عبـــد الرزاق بوكبـــــة" في روايتـيـــــــه (جلـــــــــــدة الظـل)و (ندبـــــــــــة الهلالي)

1/ ما وراء القـــص: مقاربة المفهـــوم الإستراتيجيـــات

2/ التكـــــــرار والتعددية في الثنائيـــــات

3/ الصدفة، و اللاتوقع، واللاخطية في السرد

4/ الفوضى أو التعقيـــــــــد المنظـــّم

5/ الانعكاسية الذاتية: ملكية النص والنقد الذاتي

يلاحظ المتتبّع للمسار الأدبي للكاتب "عبد الرزاق بوكبة" أنّ هذا الأخير يحاول خلق عالم أدبي متنوع لنفسه، يصنع من خلاله مسارا مختلفا، يتميز به في الساحة الأدبية الجزائرية خاصة، والعربية عامة، ولمَ لا العالمية. ومن المهم هنا الإشارة إلى بداياته الشعرية، ثم الزجلية، ثم القصصية، ثم كتابته لنصوص هائمة بين الأنواع[1]، فإبداعه المتواصل بين هاته وتلك، وصولا إلى الرواية، في بحث مُضن عن الشكل المناسب لمخلوقاته اللغوية والوجودية الملهمة،و الهاربة من حدود النظام إلى عوالم مشوّشة، وفوضوية، تشترط شكلا مناسبا لوضع نفسها تحت جناح خصوصيته الملائمة لها، وانسيابيّته المرنة على حساسيتها واختلافها، إنّها عوالم الكاتب، الذي اختار الرواية شكلا أبدع في التغيير فيه، رضوخا لاعتبارات جمالية، لا يدرك كُنهها إلّا العارف بقوانينها المعقّدة ؛ الأمر الذي يطرح تساؤلات حول الأساس الذي بنى عليه تجربته الروائية؟ وعلى ماذا اعتمد في تركيبه لنصوصه؟ هل حقق له مذهبه في الكتابة اللذّة والتميّز الذي يسعى إليهما هو وقارئه المفترض؟ وهل وجد الشكل المناسب لإرضاء كائناته المشوّشة؟ وهل حقق الجمالية الفنية في خضم هذا البحث والتجريب؟

يطمح البحث في دراسته لروايتي: "جلدة الظل: من قال للشمعة أف"[2]، و"ندبة الهلالي: من قال للشمعة أح"[3]، للوصول إلى إجابات عن تلك التساؤلات، فكانت إشكالياته من وحي هذين النصين، أمّا مساره –تقنيا- فسيكون استجابة للنظام المعتمد في كتابتهما، مع بعض التحفظ؛ لأن الكاتب ذاته شخصية روائية في نصّيه كليهما؛ فهو محاورُ راويه ومُسائله في "جلدة الظل"، وهو شخصية الكاتب المستنجَد به

---

[1]/ ينظر: عبد الرزاق بوكبة في :
- من دسّ خف سيبويه في الرمل، نصوص، دار البرزخ والمكتبة الوطنية الجزائرية، 2004.
- أجنحة لمزاج الذئب الأبيض، نصوص، دار ألفا،الجزائر، 2008.
- يبلل ريق الماء، شعر، دار فيسيرا، الجزائر، 2014.
- كفن للموت، قصص قصيرة، دار العين،ط1، القاهرة، مصر، 2016.

[2]/ عبد الرزاق بوكبة: جلدة الظل: من قال للشمعة أف، منشورات ألفا، قصر الصنوبر البحري ،الجزائر،ط1، 2009.

[3]/ عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي : من قال للشمعة أح"، منشورات ANEP، الجزائر،ط1، 2013.

والمشارك في الأحداث في "ندبة الهلالي"، وليس هذا فقط، بل إنه يورِّط نفسه مع الشخصيات، ويأتي بعالمه إلى عالمهم، فتتداخل العوالم لتجعل الحقيقة مفهوما مشتبها فيه، وذلك بانعكاسية ذاتية تسمح للقارئ بامتلاك طرق مفيدة لقراءة ما يكتبه، في جوّ يذبّ بالحياة والموت في كل تفاصيله فلا يخرج متلقّيه من حكاية موت إلاّ ويدخل في تفاصيل تُشكّكه في حقيقة الحياة.

تلك الخصوصية السردية جعلتنا نضع شتات النص تحت جناح المصطلح النقدي **ماوراء القص، Metafiction** * ؛ حيث يمكّننا من تتبع بداياته، احتمالاته، صدفه، عشوائيته، وتعقيداته، كذلك لا توقعيته، وخرقه الدائم للحدود الموضوعة سلفا بين الحقيقة والخيال، انطلاقا من انعكاسيته الذاتية التي تقرب النص من قارئه .

---

*/ عن ترجمات المصطلح ينظر:- ميتاروائي عند سعيد يقطين في كتاب: قضايا الروايا العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف،ط1، الجزائر،2012.

- ميتاقصي عند أحمد خريس في كتاب: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للطبع والنشر، عمان، الأردن، الطبعة 01، 2001.

- ميتانصي عند حبيب بوهرور في : الميتانصية في أدب مابعد الحداثة العربي ،مجلة آداب البصرة، العدد 62 ،2012 .

- ميتاسردي عند جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب (مقال) عن الموقع الالكتروني: http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/63766

- ماوراء القص عن ترجمة أماني أبو رحمة في كتاب: جماليات ماوراء القص-دراسات في رواية مابعد الحداثة- ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2010 .

1/ مـــــــــــــا وراء القـــــــص: مقاربة المفهـــوم و الاستراتيجيـــــــــات:

يُعرف "ماوراء القص" من خلال استراتيجياته المتعلقة بخصوصية كلّ نص، في علاقته مع كاتبه، وقارئه، لذلك فسعيُنا إلى تعريف ما وراء القص عموما سيكون ناقصا مهما بذلنا من جهد، أو استعنّا بتعريفات متعدّدة، وقد أكّدت ذلك عدد من الدراسات في هذا المجال؛ فقد لاحظ مثلا " فلاديمير كريسنسكي" إنّه: "من الصعب العثور على تعريف قطعي لما وراء القص، حتى في الأعمال النقدية التي تخصّصت في ما وراء القص، فإننا نتعثر بتوكيدات وعبارات وتعريفات مائعة متعدّدة تحيط بالمفهوم من وجهات نظر متعددة، لكنها لا تعطينا تعريفا وصفيا فاعلا وظيفيا شاملا. ولذا فإن الاعتراف بحقيقة أن ما وراء القص قد يكون أو يجب أن "يُساوق" (بمعنى أن يوضع ضمن سياق). وحينها فقط لابد أن يتفحص بعمق"[1]، إذ منذ ظهور المصطلح ونسبته إلى الروائي الأمريكي "وليام غاس" حين وظفه عام 1970، صارت الانعكاسية الذاتية لكل كاتب على نصّه تنتج هذه الظاهرة الأدبية.

وقد درج في النقد مابعد الحداثي مصطلح "ماوراء القص" للإشارة إلى الظاهرة، وبما أن الاختلاف يفرض نفسه على كل نص حتى نصوص الكاتب نفسه، فإن هذا المصطلح اقترب كثيرا وتداخل مع مصطلحات أخرى منها على سبيل الذكر لا الحصر "فوق القص، surfiction"، "ضد القص،antifiction"، "التخريف، fabulation"، "الرواية الانطوائية، introverted novel"، "رواية الوعي الذاتي، self-conscious novel "، "الانعكاس الذاتي،self-reflexive novel"...

ومن أشهر المنظرين لما وراء القص الناقدة الأمريكية "باتريشيا واو" التي وضعت قائمة شاملة بخصائصه، حيث ترى إنّه: "سارد متطفل فوق العادة، ومبتكر مرئي، وتجربة متفاخرة، ومسرحة القارئ

[1]/ ايرن فيشون: جماليات ماوراء القص-دراسات في رواية مابعد الحداثة- ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2010، ص72-73.

بصراحة، وتراكيب الصناديق الصينية، وقوائم سخيفة وتعزيمية، ووسائط تركيبية مرتبة على نحو اعتباطي ظاهري، أو منتظمة بمبالغة، وتحطيم شامل لتنظيم الزمان والشكل الفضائي للسرد، وانكفاء لامتناهي وتجريد الشخصيات من صفاتها الإنسانية، والثنائية التهكمية الساخرة، وأسماء فضولية، وصور انعكاسية ذاتية، ومناقشة نقدية للقصة داخل القصة، وتقويض متواصل لاتفاقيات روائية بعينها، وتوظيف الأنواع الأدبية الشعبية، والسخرية الصريحة من النصوص السابقة سواء أكانت أدبية أم غير أدبية"[1]، هذا الرصد الدقيق والشامل الذي قامت به "باتريشيا واو" يتطلب شرحا دقيقا أيضا، ويسهّل الولوج إلى عالم روايتي "عبد الرزاق بوكبة"، من خلال رصد خصائص، واستراتيجيات ما وراء القص الخاصة، والمستخدمة في متنه الروائي، خصوصا أنها ستفسّر إشكاليات أخرى يسعى البحث إلى الخوض في تفاصيلها لاحقا.

في بحث لها حول الموضوع ذاته؛ لخصّت "فيكتوريا أورلوفسكي" ضمن مقالها "ماوراء القص"[2] خصائص هذه الظاهرة الأدبية، وهي الخصائص والاستراتيجيات التي استعان بها البحث من خلال تصنيفها مع مقابل ظهورها في المتن الروائي قيد الدراسة في الجدول التالي:

الخصائص والاستراتيجيات	***الصفحات(جلدة الظل)***
1/عرض الانعكاسية بوصفها العملية التي تمكّن القارئ من امتلاك النص.	في بداية المقاطع(03، 12، 18، 19، 23، 27، 32) داخل المقطع(07)
2/خلق سير ذاتية لشخصيات متخيلة.	سيرة القرية في الرواية بكاملها.
الخصائص والاستراتيجيات	***الصفحات(ندبة الهلالي)***
1/فحص الأنظمة الروائية	07، 24، 165، 276، 282، 285.
2/جمع جوانب النظرية والنقد	08، 20، 166

[1] / المرجع السابق، ص61.

[2] / فيكتوريا اورلوفسكي: ماوراء القص، جماليات ما وراء القص، تر: أماني أبو رحمة، ص 52- 53.

3/صور انعكاسية ذاتية(طقوس إبداع الرواية)	51، 59، 65
4/خلق سير ذاتية لكتاب متخيلين، أو شخصيات متخيلة	(محرز القلب:184،28، 196) (علي بلميلود: 31،...) (منصور بن ذياب: 208،..)
5/توريط النفس مع الشخصيات الروائية	33، 177، 235، 311، 314، 316،..)
6/توريط شخصيات حقيقية في الرواية	233، 242
7/توظيف أسماء فضولية ساخرة	
8/تدمير الحقائق والاتفاقيات عن الحقيقة	22، 26، 54، 242، 304
9/فتح النص على الاحتمالات	40، 318، 319
10/عرض الانعكاسية الذاتية بوصفها العملية التي تمكن القارئ من امتلاك النص(تجريد النص من الخيال)	26، 229، 230، 231، 275،276، 282
11/الصدفة والتعقيد	262، 263
12/العشوائية والفوضى	282
13/عرض ومناقشة الأعمال الروائية لشخصيات متخيلة	26، 197، 208، 209
14/تداخل الأنواع: 1-الشعر 2-الرسالة 3-المخطوط	 ..31 242، 275.. ...34

4-النكت	60...

جدول رقم -01-

يَدخُل المؤلف رواية (جلدة الظل) في فصل "زووم اضطراري" كشخصية ضمن القالب الروائي؛ مستمعا ومتلقيا مباشرا لحكاية "علي بلميلود"، الراوي لتاريخ قريته" أولاد جحيش"، المتخيَّل من طرفه، وهي نفسها قرية المؤلف[1]؛ فتظهر شخصية "بوكبة" في الرواية في مواقع عديدة، متخذة وظيفة واضحة (متلقي فضولي، مستمع متفاعل)، هذا دون إغفال صوت السارد عنده الذي يربط بين الخيال و اللاخيال، لأن النص يقوم بعملية خداع للقارئ بإيهامه، أو تمكينه من امتلاك معناه وسرّه وأصله، خصوصا في فصل "زووم اضطراري" الذي يضعه المؤلف كانعكاسية ذاتية تنبه القارئ إلى الطبيعة التخييلية للنص، و المقطع التالي سيقوم بتوضيح الأمر:

[**اندهشت عندما جاءني مغربا، وهو يضطرب كدجاجة لم تجد أين تضع بيضتها.**

- **جئت لأضع بيضتي عندك يا بوكبة**
- **تبيض؟ علي بلميلود يبيض؟**
- **أقصد أن أحكي، في وجداني حكاية لابد أن أحكيها**
- **عن حياتك التعيسة؟**
- **بل تخيلت تاريخا لقريتي التي لا تعرف تاريخها**
- **حاجني إذن يابلميلود...حاجني.**][2]

[1] / ذكر قريته في المقطع 27، جلدة الظل، ص115.

[2] / عبد الرزاق بوكبة: جلدة الظل، ص11.

لكن الخرق والدمج بين الخيالي واللاخيالي يكتمل عندما تجتمع شخصية "بوكبة" كشخصية حقيقية مفترضة، وشخصية "علي بلميلود" الشخصية الروائية المتخيلة، الأمر الذي يسمح للقارئ بالدخول إلى مجال الرواية الفاتح ذراعيه على جميع التوقعات، والاحتمالات التي يخلقها كل من خيال الراوي والمؤلف، فيدخل هو الآخر كمتفاعل ثالث يجعل للنص قيمة مضافة.

وبالحديث عن المتلقي فإن شخصية "بوكبة" تعدّ متلقيا أولا، ربما موجّها للمتلقي الثاني (القارئ)، و يتأكد ذلك من خلال ظهوره المربوط غالبا بأسئلة الراوي، وأجوبته هو، التي تكون مناسبة لمجرى وسير أحداث الحكاية، مثلا:[**بوكبة، لنفرض أنك عشت مع أمك تجربة جوع قاسية عاما، أو عامين، ثم جاء من يخطفك ليبعدك وحدك من الجوع، بينما تبقى أمك فيه؟ هل ستستمتع بالنعم؟**

- **عشت التجربة يابلميلود... عشتها**
- **كذلك ذياب يا صديقي...]**[1]

لم يكتف المؤلف بفتح نصه في المقطع الافتتاحي "زووم اضطراري" وها هو يقوم بالعملية ذاتها على رأس أهم المقاطع، وبالنسبة للمقطع الوارد سابقا كمثال فهو مرتبط كما يلاحظ القارئ مع الإهداء في الصفحة السابعة: **[إلى جدتي الهلالية مريم بوكبة، وجدتي الأمازيغية وردية دحموني، اللتين بقيتا إلى غاية اليوم، تذكران عام الجوع في أربعينات القرن العشرين بأولاد جحيش، وأولاد راشد، فتكتفيان بربع الخبزة خوفا من جوع قادم]**، هذا ما يسمى انعكاسية ذاتية، وهي من أهم ميزات نص ما وراء القص.

من الإهداء إلى الخاتمة، يمضي المؤلف في آخر مقطع من (جلدة الظل) بجملة[**الجزء الثاني: محيض الزيتونة، من قال للشمعة أح؟]**؛ وانطلاقا منه تتسرب الخطوط العريضة لنص (ندبة الهلالي، من قال للشمعة أح) الرواية الثانية التي تترابط مع الرواية الأولى بشخصيتي "بوكبة" و"علي بلميلود"(عليلو)، أما

[1]/ المرجع السابق، ص103.

علاقة هذا الثنائي فقد تغيرت في الندبة، إلى علاقة على شاكلة أخرى تماما، يقول "علي بلميلود" للراوي الجديد "منصور بن ذياب": **[إذا تخليت أنت عن الرواية فسأضطر أنا إلى إكمالها. لا تنس أني كنت مشروع روائي قبل أن يجهضني عبد الرزاق بوكبة.]**[1]، هذه العبارة وغيرها يتم فيها توريط شخصية المؤلف مع الشخوص المتخيلة في روايته (التهمة هنا هي السرقة الأدبية)* ، في سعي منه لصناعة خليط روائي لامتايز من الخيالي واللاخيالي.

2/التكرار والتعددية في الثنائيات :

يشكل المؤلف ثنائيات تتكرر فيها العلاقة بين الخيالي واللاخيالي، أو بعبارة تحليلية أكثر "العلاقة الفصامية" بين كل شخصية أو بطل من أبطال الرواية، والشخص الغائب المتكلم، الحافز على الوجود، أو الموت، وبالتدقيق أكثر في الملاحظة يتجلى الحرص الشديد على تلك الثنائيات المركّبة بدقة، وتلك التقمّصات أو بصيغة أخرى "الفصام" الذي يَلزم كل شخصية من شخوص الرواية؛ بداية من المؤلف في مقابل شخصيتي "بوكبة"، و"علي بلميلود"، و"منصور بن ذياب" مقابل شخصيته الروائية "محرز القلب"، وتتضح أكثر ثنائيات الشخصيات في الجدول التالي:

الشخصية	الشخصية الموازية
– بوكبة	– علي بلميلود

[1]/ عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص26.

*/ / انتشرت مقولة التوريط بسرقة الرواية من شخص مغمور أو مجهول في الرواية الجزائرية المعاصرة، لكن تفاصيل التوريط تختلف من كاتب إلى آخر، وغالبا ما يكتفي الكتاب بوضع هذه "التقنية" ،إن صح القول، في مفتتح الرواية وإكمال الرواية بالصيغة الكلاسيكية، في مسار خطي متوقع دون التدخل في المتن، والحديث مع الشخوص، والحكي بانعكاسية ومرونة أكثر، ويرجع ذلك ربما إلى الخوف من التيه في عالم مشوش للرواية، قد يجده الكاتب خارجا عن النظام، مع أن الأمر يخلق جمالية للنص، معقدة بعض الشيء، إلا أنها خلاقة هذا ما سيتضح أكثر مع نصي "بوكبة" خلال البحث.

– منصور بن ذياب	– محرز القلب
– سيدي ذياب بن منصور	– الحكواتي وبطل روايته
– لخضر عبد الحميد	– جون دي كال
– الوناس الرسام	– جاك دي كال (ابن جون)
– الجازية عباس	– لويزة
– ناجي (الأخ الأكبر)	– ناجي (الأخ الأصغر)
– حياة(خطيبة الأخ الكبير)	– حياة(خطيبة الأخ الأصغر)
– حسين علامة السجود	– رضوان الحكة
– الجازية (منصور بن ذياب)	– جازو(منصور بن ذياب)

الجدول رقم-02-

رغم ترابطها، أتت هذه الثنائيات في صيغة تعددية متفرعة، تشكل كل منها مركزا لبداية قصة جديدة، إذ لم يكن هنالك مركز واحد للرواية، بل إن هذه الثنائيات ترتسم على شكل سلاسل مترابطة في نقاط مختلفة، لكنها في الوقت ذاته متكررة، تجعل من النص مجالا خصبا للتوالد والإبداع والتعددية، حيث يخلق ذلك التكرار نوعا من التشويش على القارئ، إلا أنه لا يلاحظ ذلك إلا بعد أن يتتبّع التوالدات والتغيرات في مجال الرواية، وتطور شخوصها، والعلاقات المتداخلة والمعقدة بينهم، وهي في الأساس علاقة "نسب" أو "هوية" يجعل منها المؤلف نقاط ارتكاز متغيرة، يبني عليها شجرة نسب بفروع متخفية، وجذع واحد، وعلى سبيل التأويل يمكن أن تكون "الزيتونة" هي تلك الشجرة، ويمكن أن تكون الزيتونة لا شرقية ولا غربية، فتكون إشارة على هوية بلد بأكمله،

وما سعيُه وراء إثبات الهوية في الروايتين، إلّا محاولة عميقة للوصول إلى المصالحة مع ذات مشتَّتة، ومطموسة بعد كل هزيمة أو نجاح، فما كان قبل الاستقلال، لا يشكّل فارقا كبيرا عمّا بعده(شخصية "لخضر عبد الحميد" مثالا؛ إذ يدخل السجن بعد الاستقلال، بعد أن كان مجاهدا يسعى إليه قبلا)، فالماضي على الرغم من قساوته لا يفوق الحاضر ألما، أما الذات فهي الضحية الأولى، كذلك البحث عن الهوية، مسارٌ غير مضمون يقبل احتمالات كثيرة قد لا تكون سارة دوما (مثلا: احتمالات تقبّل "علي بلميلود" لوالدته فاطمة بعد غياب وجهل طويلين)، هذا ما جعل الرواية تكون غنية بالصدف، اللاتوقع، واللاخطية في السرد.

3/ *الصدفة، و اللاتوقع، واللاخطية في السرد:*

يمثّل النص منظومة ديناميكية خاصة ترفض الاستقرار واليقينية والإيمان الثابت بالمقدس والواحد، ودليل ذلك العودة إلى الجدول رقم-01- وملاحظة إحصائيات استراتيجيات ما وراء القص في المتن الروائي المدروس، وشمولها كلا من: الصدفة، التعقيد، العشوائية، الفوضى، مع التنبيه إلى كون النص مفتوحا على الاحتمالات، بالإضافة إلى احتوائه على تقنية تداخل الأنواع الأدبية من شعر ورسالة ومخطوط ونكتة، وسيرة شعبية، وغيرها... و تدميره الحقائق والاتفاقيات الشائعة عنها، لكن السؤال المُلحّ الذي يطرح نفسه، هو عمّ أنتجته هذه الديناميكية في النص؟ وهل انعكست على تقنية الكتابة كما هو الحال مع الأحداث والشخصيات؟

يبدأ الزمن في "فورار"(فيفري)، في مدينة الجزائر العاصمة (آلجي) وهذا راجع إلى الراوي "منصور" الذي يخلق **أول تداخل سردي** بين الرواية والمخطوط "شهقة الناي"، حين يورد ما كتبه "سيدي ذياب بن منصور بن الباهي بن منصور الحكواتي" من خلال ذاكرته، هذا الأخير ينقل الأحداث إلى "أولاد جحيش" في عهد البدايات، مع شخوص مختلفة تماما، تتواصل حكايته حتى آخر الرواية. يتولى

الراوي"منصور" مسؤولية الحكي ثانية ليستأنف عملية التغذية الراجعة "feedback" أو المدخلات"inputs" مع شخصية "علي بلميلود" فيخلق تداخلا **ثانيا** "شعريا" (ص17)، ثم تداخلا **ثالثا** لمخطوط روايته هو نفسه مع شخصياتها، يتغير الزمن من تداخل إلى آخر، فيعود أحيانا إلى الماضي (ذكريات منصور مع الجازية بنت خالته، وذكرياته مع جازو حبيبته العاصمية).

أما اللاخطية الحقيقية في السرد فتظهر جليا عندما يتولى كل راو رواية حكايته، بعد الاقتراح في "**عتبة الوصول**"(ص7): "**فلتُعدّد الرواة يا سي بن ذياب...**" الأمر الذي أربك الراوي وأخافه من "**تشعب الروايات، وضياع الرواية**"، إلا أن تحرّر الرواة منذ البداية أعطى ديناميكية سردية، وأزمنة متفاوتة لولبية تتكرر، لكنها تحمل في كل تكرار حدثا مُدخَلا جديدا يشكّل، على الرغم من بساطته أو ظهوره من دون أهمية حينها، اختلافا وتغيرا لا يدركه القارئ إلا بعد حين من قراءة الرواية وتطور أحداثها، هذا هو "تأثير جناح الفراشة" في "نظرية الفوضى" وبمصطلح أدقّ "الاعتماد الحساس على الأوضاع الأولية" أي إن " الحوادث المتسلسلة تصل إلى نقطة حرجة، بحيث يتضخم بعدها أثر الأشياء الصغيرة"[1]، وينجم عن الطريقة التي تتداخل فيها التأثيرات البسيطة مع النظام الكبير(الرواية)، تنتشر النقاط الحرجة في الرواية في كل مكان، هذه النقاط الحرجة هي الأحداث غير المتوقعة، والمصادفات الصانعة لنظام الرواية وأسلوبها؛ حيث يجد القارئ نفسه داخل عالم نصّي مختلف. كل شيء فيه مُرجأ ومعقّد، يصل به الظن بأنه عشوائي نوعا ما أو عبثي، خصوصا إذا ما توقف قليلا مع عبارة مثل "**منصف لا يلقي نكته عشوائيا كما تكتب أنت روايتك عشوائيا**"، وكل ما تلاها في الصفحة (288) في رواية "ندبة الهلالي" من سلوكات عشوائية للراوي "منصور بن ذياب".

[1]/ جيمس غليك: نظرية الفوضى، علم اللامتوقع، ص39.

4/ الفوضى أو التعقيد المنظّم:

يظهر من خلال استراتيجيات السرد ما وراء القصي أن خصائص مثل تعددية الثنائيات، والمصادفات، واللاتوقع، واللاخطية الزمنية، والتداخلات، والمدخلات، والبدايات الحساسة، تشكل نظاما جماليا للرواية يبدو فوضويا، خصوصا إذا قارنا بين أحداث الرواية، وتقنيات الكتابة فيها. إذ يبقى القارئ يحمل علامات الاستفهام، يضعها في كل صفحة من صفحات الرواية، حتى صفحاتها الأخيرة، حيث يرفع علامات الاستفهام، ليضع مكانها علامات تعجب، لكنه ما يفتأ يعيد إدراج استفهاماته في الصفحة الأخيرة لأنها ما سيشكّل بداية رحلته التأويلية لحكايات تبدو أنها حُلّت كرواية بوليسية، إلاّ أنها ليست إلا البداية لرحلة تأويلية أو رواية أخرى لم لا...

من المعروف أن هناك خيطا رفيعا بين الفوضى والنظام المعقد، وهو ما يجب وضعه قيد الاختبار في رواية "ندبة الهلالي"،يقول مثلا[**على الراوي في الحقيقة أن يلوم نفسه قبل أن يلومك، إذ كيف قبِل أصلا أن يرتبط بروائي يعيش العشوائية حتى في حياته، ناهيك عن الرواية؟]**[1] ومن هذا الاقتباس تظهر المقارنة الضمنية بين الرواية بما أنها نظام، والعشوائية بما أنها فوضى تامة. كما يظهر أن العملية الإبداعية قد أُسّست على تلك العلاقة بين النظام والفوضى، وهو ما يبين أن " ديناميكيات ما وراء القص تتشابه مع ديناميكيات الفوضى، أو الأنظمة المعقدة... إن نص ما وراء القص هو نظام معقد."[2]

ماذا يقصد الراوي بالعشوائية في حياته وروايته؟ هل يدفع بالوعي الذاتي للقارئ إلى الدخول في عالم غير منظم بتاتا، لا يخضع أبدا لقوانين؟ أم يدفعه إلى الدخول إلى عالم تكون فيه الاحتمالات متعددة إلى درجة غير قابلة للتحقق بأي شكل من الأشكال، ما يجعل النص غير قابل للتوقع تماما؟ هذا الأمر، هل

---

[1]/ عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص282.

[2]/ Peter Stoicheff, the chaos of metafiction, in Chaos and Order, complex dynamics in literature and science ,ed; N.Katherine Hayles, p 85.

يزيد من التشويق لدى القارئ؟ أم يضعه في مكان بعيد جدا عن تأويل النص الذي بين يديه؟ و بما أن العشوائية لا تقدّم شيئا سوى الدّمار. هل يمكن أن تكون الرواية عشوائية تماما كما يوهمنا الراوي؟! و هل يمكن أن تحتوي على نقطة دمارها بهذه الطريقة؟!

الملاحظ هو عكس ذلك تماما، فما سُمي بالعشوائية لا يعدو أن يكون نظاما معقدا للرواية، مدروسا بشكل محكم ودقيق، كما هو مطروح في نظرية الفوضى تماما، حيث إنه" في إمكان المعادلات البسيطة أن تغطي ما يشبه السلوك العشوائي، إن تلك العشوائية تملك تنظيما مرهفا، لكن أقسامه شديدة التشوش أيضا"[1]؛ فبالإضافة إلى الثنائيات التي أوردناها في الجدول -2- وتعدديتها، هنالك مجموعة علاقات تربط الشخصيات، لا تظهر إلا في النهاية، وعندما نقول النهاية، لا نعني بها نهاية الرواية فحسب، وإنما نهاية كل عقدة، لأن الرواية لا تنبني على عقدة واحدة كلاسيكية، وإنما كما سبق الذكر، هي مفتوحة، تصنع فيها الشخصيات الروائية مجالا واسعا للعقد السردية، والانفراجات، والاحتمالات المتعددة، وهو الأمر الذي بنيت عليه الرواية منذ البدء، أي "تعدد الرواة"، فبدلا من الحكم بالعشوائية المزعومة، نجد أن واقع الرواية يدلّنا على نظام معقد تحكمه مجموعة معادلات نوعية لاخطية، تعكسها كل شخصية على حدة، وكما يقول أحد دارسي ما وراء القص: "كما ينتج السرد الإقليدي فهما إقليديا لعالم إقليدي، ينتج السرد الفوضوي ما وراء القصي، فهما ما وراء قصي لعالم فوضوي، أو ما وراء قصي"[2]، وهو ما يصنع التجدد في الرواية، إذ يتم إنتاج نظام جمالي مختلف متميز ذاتيا عن غيره السائد، كما يرى الناقد "محمد برادة" في دراسة له حول الرواية العربية ورهان التجديد، يقول:" إن التجدد الروائي يجب أن يلتمس أولا في استراتيجية الكتابة وتفاعلها مع الحياة المجتمعية، وطموحات الذات إلى التحرر من الإرغامات والنواميس، أما القطيعة الكاشفة لهذا التجدد فتتجلى أساسا في اللغة والشكل ونوعية

---

[1] / جايمس غليك: نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص99.

[2] / Peter Stoicheff: the chaos of metafiction, in Chaos and Order, complex dynamics in literature and science , p95.

التخييل، وبقية مكونات النص التي يعتمدها الروائي ليتباعد عن المنوال السائد أو عن الأشكال التي تستوعب التحولات العميقة المتصلة بإدراك العالم، من أجل إيجاد عناصر أقدر على تمثيل صيرورة العلائق ومستجدات الحياة"[1]؛ في خضم هذا التفاعل الدينامي بين الذات وصيرورة الحياة والتغيير الدائم لكليهما، وقطيعة التجدد في اللغة، الشكل ونوعية التخييل الروائي، نجد أن النص الذي ندرسه الآن يستغل هذه العناصر كلّها باستخدامه لما وراء القص كتقنية للكتابة، حيث تأخذ الذات وانعكاسيتها على النص فيه حصة الأسد، فما هي الانعكاسية الذاتية؟ وكيف كان حضورها في النص؟.

5/ الانعكاسية الذاتية: ملكية النص والنقد الذاتي:

عندما نتكلم عن الانعكاسية الذاتية في رواية ما فإنه من الضروري ذكر الوعي الذاتي، لأن هذا النوع من الكتابات "يعكس تركيبها ولغتها بوعي ذاتي"[2]كما ترى "باتريشيا واو"، ويساهم هذا الانعكاس الذاتي في تشكيل ماهية ما وراء القص، فأهم تعريفات ما وراء القص توردة على أنه أمر أساسي، فهو مثلا كما ترى "ليندا هتشيون": "رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمن تعليقا على سردها وهويتها اللغوية"[3]، أو "ما وراء القص يبتدع رواية، ويكتب تقريرا عن ابتداع تلك الرواية في آن واحد"[4]كما أن " نصوص ما وراء القص تلقي الضوء على تركيبها الداخلي وتستطيع بوعي تام أن تعرض عملياتها الإبداعية الذاتية"[5]؛ وغيرها من التعريفات، كما ترتبط الانعكاسية الذاتية بمفاهيم قريبة منها كثيرا كمفهوم "التضمين الانعكاسي""Mise en abyme"، ويستخدم المصطلح بالتركيب نفسه في اللغتين الانجليزية والفرنسية والمعنى نفسه، وقد استعمل هذا المصطلح في دراسات ما وراء القص عند "باتريشيا

---

[1]/ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الامارات، ط1، 2011، ص79.

[2]/ هيي ساوما: ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي، جماليات ما وراء القص ،تر، أماني أبو رحمة، ص14.

[3]/ المرجع نفسه، ص13.

[4]/ المرجع نفسه، ص14.

[5]/ المرجع نفسه، ص14.

واو"[1]، " بيتر ستويشف" ،"كاثرين هايلز"[2]، كما ورد في معجم السرديات، تحت مصطلح آخر هو الإرصاد، بالمعنى التالي:" هو أسلوب فني يشبه أسلوب التضمين، ويتميز عنه في كون الجزء المضمّن يتجلى مرآة داخلية تعكس الإطار الذي يحتويه، فإذا بالأثر الفني كلّه يمسي منعكسا في جزء من أجزائه، وقد استعمل التضمين في فنون عدة كالأدب والرسم والمسرح والسينما، وقد نبّه "أندريه جيد GIDE" لأهمية الظاهرة، وأوحى بالمصطلح الدال عليها، ومع أن قول "جيد" تناقلته الدراسات وبدا كالرائد في المسألة فإن أديبا فرنسيا آخر هو "فكتور هيجو" قد سبقه إلى دراستها في كتاب له عن شكسبير، لقد بين أن أربعا وثلاثين مسرحية من جملة ست وثلاثين للكاتب المسرحي الانكليزي تستعمل الأسلوب المذكور، ومن أبرزها مسرحية "هاملت" التي تتضمن مسرحية داخلية يقدمها هاملت أمام عمه الملك وأمه الملكة، وهي تمثل بأحداثها وشخصياتها المرآة التي تعكس الجريمة التي اشترك فيها العم والأم..."[3]؛ ويعدّ هذا التضمين الانعكاسي قديما كظاهرة في الكتابة، إلا أن التنظير له كان متأخرا، كما هو واضح في التعريف السابق.

كما يورد "محمد برادة" مصطلحا آخر مرتبطا بالانعكاسية الذاتية وهو "تذويت الكتابة"، ومن تعريف له يُدرك مباشرة التقارب الجلي بينهما، خصوصا إذا توجه الدارس إلى الجانب التطبيقي في نقد هذا النوع من الكتابات إذ يقول عنه: " تذويت الكتابة يتمثل في إفساح المجال أمام كل شخصية وكل صوت داخل الرواية ليعبر عن نفسه من خلال مقومات وتضاريس ذاتية تحقق الاختلاف والتمايز وتملك من الداخل

[1]/ Patricia WAUGH: Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction,1st pub:Routledge, London and new York, 1984.

[2] / N.Katherine Hales: Chaos Bound, orderly disorder in contemporary literature and science, pub: cornell university press, Ithaca and London,1990.

[3]/ مجموعة مؤلفين: معجم السرديات، إشراف محمد قاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط01، 2010، ص97.

التجربة المعبر عنها"[1]، كما يوضح الناقد أكثر هذه الاستراتيجية، وخصائصها، وطرق تحققها إذ يقول: "إن تذويت الكتابة يتحقق من خلال عناصر مختلفة مثل التخييل ومحمول الذاكرة، وتخصيص الفضاءات واللغة مع حرص الروائي على إبراز ذاتيته المتفاعلة حتى لا تكون علاقة كتابته بعالمه الروائي علاقة استنساخ ومحاكاة بل علاقة تأويل ورؤية، وإعادة خلق"[2]، ويشمل مفهوم التذويت هنا الشخصيات داخل الرواية وليس شخصية المؤلف فحسب، فغالبا في هذا النوع من الكتابات ما توجد شخصية المؤلف، والراوي والكاتب الأصلي، كاتب المخطوط المجهول، الحكواتي، ناقلو الخبر، شخصيات متفاعلة مع أبطال روايات أخرى..إلى غير ذلك، بالإضافة إلى شخصيات الرواية، إذ قامت بوظيفة الرواية عن نفسها كما هو موجود في "ندبة الهلالي" ومصرح به في بدايتها، على عكس "جلدة الظل" التي اكتفى المؤلف بالظهور كمتلقي فقط لراويه، ومن خلال ملاحظة استراتيجيات ما وراء القص في الجدول رقم -01- نلاحظ تداخل عمليتي الانعكاس والوعي الذاتي مع العملية الإبداعية والنقدية الذاتية لدرجة عدم التفريق بينهما، وهو المطلوب في ما وراء القص من حيث إنه "رواية عن الرواية"، فمثلا تخلق شخصية "منصور بن ذياب" صورا انعكاسية تمثل طقوس الكتابة، ومصادر الإلهام لديه في الصفحات (51)، (59)، ومنها: انتعاش الجسد، الأنثى، الحلم، الحب، هذه الشخصية تمثل شخصية كاتب الرواية، لكن بطل روايته ليس هو، وإنما "محرز القلب". وفي إطار آخر قريب من هذا يُظهر النص فحصا للأنظمة الروائية وإيرادا للجوانب الإبداعية على أنها تنظيرات، وأحيانا نقدا للرواية ذاتها، وأهم قضية في الرواية هي تولي كل شخصية الحكي أو الرواية عن ذاتها، بما فيها المؤلف[3]، كما يعالج النص قضايا أخرى مثل ماهية الرواية ووظيفتها في كشف المستور، نظام الرواية: [**ماذا لو نبعثر ما نكتب ثم نطبعه كيفما اتفق؟ من يصبح**

[1]/ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص67.

[2]/ المرجع نفسه، ص68.

[3]/ عبد الرزاق بوكبة: ندبة الهلالي، ص07، وص165.

كاتب من؟ الروائي أم الرواية؟][1]، العلاقة بين الواقع والخيال في الرواية:**[اسمعوني يا شخوص روايتي الأعزاء، إياكم أن تسألوني يوما عن علاقة الواقع بالخيال في الرواية، فأنا لا أومن بأن هناك فرقا بينهما عند الروائيين الذين خصتهم الحياة بروحها الخفية]**[2]، وبما أن الرواية تعتمد على الانعكاس والنقد الذاتي، فليس من الغريب أن تكون تفاصيلها مبنية على هذه الثيمة والاستراتيجية في الوقت ذاته، وهي إحدى الصفات المميزة لما وراء القص كما يرى الدارسون (هتشيون، واو، ماك كافري، أومندسن)، أي " اختيار قضايا القراءة والقراء والكتابة والكتاب بوصفها موضوعات اهتمامها الرئيسية، فضلا عن تضمين الكتاب والقراء بوصفهم شخوصا في النص، والحديث عن الكتب بوصفها جزء متكاملا مع النص"[3]، وبالرجوع إلى النص نحصي عددا من الكتاب (بوكبة، منصور بن ذياب، علي بلميلود، الحكواتي..) ولكل منهم روايته (محيض الزيتونة، ندبة الهلالي، رقصة اليعسوب، شهقة الناي..)، كما نلحظ توظيف شخصيات من الواقع "عثمان بالي"، "الخير شوار".. في سعي من المؤلف لخرق الحدود بين الواقع والخيال، وهي محاولته الأكثر إصرارا في الرواية لجعل القارئ جزء منها، وإيهامه بعدم خداعه، ليكون القارئ هو الآخر منتجا جديدا للرواية، وذلك عن طريق فكه لشفرات المعادلة المعقدة التي وضعها المؤلف والشخوص، التي توصل في نتيجتها إلى معرفة حدود الحقيقي والخيالي، المنظم والمشوش، المعقول واللامعقول.

---

[1]/ المرجع السابق، ص24.

[2]/ المرجع نفسه، ص318.

[3]/ هيي ساوما: ماوراء القص، تقانة واقعية الوعي الذاتي، جماليات ماوراء القص، ص15.

من خلال البحث المهتم أساسا بما وراء القص كتقنية إبداعية في الكتابة الروائية ما بعد الحداثية كما صُنّف من قبل دارسين عدة، تُطرح أمامنا تساؤلات حول ما تطلبه الرواية من متلقيها؟ هل هو الاستمتاع فحسب بالمجهول، أم الخوض في متاهة الحدود اللامنتهية لها؟ إذ في غالب الأحيان تكون نهايات كتابات ما وراء القص مثل بداياتها، ذات طبيعة تركيبية معارضة للحدود والبدايات المثالية الملفقة، حيث إن " هذه النصوص غالبا ما تنتهي بنهايات اختيارية أو بالإشارة إلى استحالة النهايات، وبدلا من ذلك، يمكن أن تنتهي باستخفاف بالنهايات البدائية النمطية من نوع "عاش في سعادة أبدية"[1]، ومع هذا -إذا افترضنا قارئا من بيئة الكاتب نفسها(أي متلقيا مدركا لحالة التشتت في الذات والحالة الدائمة للبحث عنها)- هل يجد المتلقي لذة في تصنيف الثنائيات ووضعها جانبا، معلنا تفوقه اليقيني على كتابة لا يقينية، ووضع متغير غير ثابت؟ أم أن الجمالية في ما وراء القص شيء بعيد عن الحدود والتصنيفات واليقينيات؟ وإذا كانت كذلك فأين تكمن جمالية ما وراء القص في المتن الروائي؟

هذه التساؤلات كلها تحيل الدارس إلى الشكل والنظام الروائي ماوراء القصي، ومساهمته في "بنية النص الشكلية والدلالية، وفي إغنائه بإمكانيات دلالية ليس النص قادرا على إنتاجها دونه"[2]، وكما سبق وفككنا استراتيجيات هذا المتن الذاتي، أدركنا تشكيلته المختلطة من استراتيجيات متجددة كالتعددية، الخرق، اللاتوقع، اللاخطية، التعقيد المنظم، الانعكاسية والنقد الذاتي...وغيرها، يمكن القول إن هذه التشكيلة المتنوعة على الرغم من مفاهيمها المعقدة والمشوشة والمربكة إلا أنها استطاعت أن تحقق نظاما جماليا للرواية قد يعدّ جديدا في الرواية الجزائرية. لكن الجمالية ليست متعلقة بالاستراتيجية فحسب، ولكنها مرتبطة بنظام آخر معقد أكثر من الشكل وهو نظام المفاهيم المقدّمة في تميزها وتعقيديتها، تلك هي نفسها "الأفكار" التي يقول عنها "نيتشه" "يجب أن نلد أفكارنا باستمرار من عذاباتنا ، ورغباتنا،

---

[1]/المرجع السابق، ص18.

[2]/ مجموعة مؤلفين: معجم السرديات، ص99.

وانفعالاتنا، وأقدارنا."[1] وهو ما أدركه واستجاب له الكاتب عبد الرزاق بوكبة الحقيقي، وأنتج منه نصّيه "جلدة الظل" و"ندبة الهلالي".

[1]/ مجموعة مؤلفين: جيل دولوز، سياسات الرغبة، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت،لبنان،ط1، 2011، ص116.

المبحث الثاني:

صناعة التغيير: الفوضى كذات ساردة

1/ تموضع الذات الساردة

2/ التحول الطّوري ومتلازمة الاضطراب

1/2/ سيرورة الذات بين الفجوات والمصادفات

1/1/2/ الفجوة الخلاقة

2/1/2/ المصادفة الفاعلة والمصادفة الجميلة

3/ الذات الساردة وفعل الكتابة

1/3/ جدلية الكتابة: الذات الساردة (الكاتبة) بين الحرية والقيد

غالبا ما تتطلّب عملية الإبداع والكتابة (الروائية) عقلا واعيا مركزا على الكلمات والجمل والتراكيب، وعلى حبكة محكمة وشخصيات منضّدة، وفكرة مسبقة عن فضاء الحكي وزمانه أو أزمنته. هذا إن تغاضينا عن أشياء أخرى كثيرة تتطلبها العملية، خارجة عن الإطار التقني لها، على الرغم من إنسانيتها وفنيتها وبعدها(أو إبعادها) عن العلم ودقته المشترطة.

تنتج عملية الإبداع شخصيات منضّدة يرتكز عليها السرد من أوله إلى آخره، فما معنى شخصية منضّدة يا ترى؟ هل هي ذات مكتملة المعالم السردية لا تشوبها فراغات ولا فجوات ؟ أم إنها الذات العالمة بكل شيء والتي يسير السرد تحت قدميها مسلّما لكل ما تريده من تفاصيل وأحداث؟ أم إنها ذات من نوع مختلف تماما عن هذه وتلك؟

نتحدث هنا عن الذات الساردة –الكاتبة- في النص الروائي، وهي لا تختلف كثيرا عن ذات الكاتب أو المؤلف، خصوصا إذا كان هو في حدّ ذاته ذاتا ساردة داخل كتاباته؛ أي شخصية سردية فاعلة في نصه، ونتساءل عن مدى التزامه بكمال هذه الشخصية، وعن طبيعة الكشف الذي تصل إليه، وهل من الضروري أن تكون هذه الشخصية محيطة بكل شيء لتسيّر السرد كما تشتهي، بما أنها غالبا ما تكون البطلة إذا كانت ساردة بمفردها؟ وهل يمكن أن تكون الذات الساردة مغايرة لكل هذا فتدخل في عملية تحايل، أو تعدد، أو اختلاف قد يشكل خللا في سيرورتها وبالتالي في سيرورة السرد؟

قد يجيبنا "الغذامي" عن بعض تساؤلاتنا حين يقول: إن " الذات وهي تكتب إنما تفعل ذلك لكي تدلّ على كل ما هو مفقود منها، وبذا فهي لا تدل إلا على ما هو سواها، وما هو غيرها، وكأنما الذات – هنا- تنفي نفسها من خلال الكتابة، مثلما أنها تنفي الآخر بتجاوزها له، وفي كلتا الحالتين فإن الكتابة تقدم الاختلاف وتعرض الضد: الذات المختلفة في النص المختلف. ومن هنا ينشأ العمل المضاد بما هو اختلاف عن

الأصل والشبيه؛ فالمؤلف ليس هو الشخص ذاته، والنص كتابة جديدة لا تشبه ما عداها، ولذا فهي الضدّ"[1] ، وقد يريحنا أكثر استخدامه للكلمات المفاتيح التي ربما ستفصح لنا خفاياها عن "الاختلاف" الذي نبحث عنه في الذوات الساردة، ذلك الاختلاف الذي يبتعد كثيرا عن النظم المألوفة في الرواية ولو بشكل بسيط، وإن لم يكن مخلخلا لها فإنه يسترعي انتباه القارئ والناقد معا، للتعمق أكثر في مسعى النص الروائي وسيرورته وتطوره من خلال الذات الساردة، المنفردة منها والمتعددة، فالمفقود من الذات، ونفي الآخر، والتضاد مع المألوف والشبيه والأصل، والذات المختلفة، كلها مفاتيح للولوج إلى أي عالم خاص، في أي رواية كانت، والبحث بتأني عن كل ما يجعل من الذات الساردة المساهم الأكبر في بورصة الرواية المتغيرة، أو العكس.

وبما أننا نحاول الوصول إلى الاختلاف والتغير المستمر، والمساهمة الفعالة لخصوصيات الذات الساردة (الكاتبة) في الرواية، فإن نصوصا روائية كنا قد طالعناها مسبقا فرضت نفسها على الدراسة وفرض ساردوها علينا اكتشافهم في هذا المبحث.

هذه النصوص هي:

1) "دم الغزال" للكاتب "مرزاق بقطاش".
2) "نورس باشا" للكاتبة "هاجر قويدري".
3) "هذيان نواقيس القيامة" للكاتب "محمد جعفر".
4) "سييرا دي مويرتي" للكاتب "عبد الوهاب عيساوي".

[1] / عبد الله محمد الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 08.

1- تموضـــع الذات الســـاردة:

تتموضع الذات الساردة في الروايات قيد الدراسة موضع البطولة، محاولة أن تثبُت في خطاب متواصل ومتكامل وخال من أيّ خطأ قد يحسب عليها، فإذا حاولتْ التهرب من شيء لا تريد قوله اختبأتْ وراء الجنون، أو الهلوسة، أو جدران السجن، أو سيطرة الآخر، أو الصمت، أو غيرها من الأسباب التي تبدو مقنعة سطحيا لكنها منتجة داخليا، كما هو الحال بالنسبة للتقنية السردية التي تتكئ عليها الذات اعتمادا على منتجها الحقيقي الذي يأبى إلّا أن يكون جزءا لا يتجزأ من سيرورتها على الرغم من إيهاماته للقارئ بأنه خارج اللعبة.

لعبة ماوراء القص، الذي سبق وفصّلنا في تمظهراته في الرواية، وقدرته على التملّص، والتخييل في الوقت المناسب، الأمر الذي يسهّل استخدامه ولو بشكل بسيط من طرف الكاتب، كي يجعل الذات الساردة في نصه أكثر تحرّرا مما تقوله وتفعله، فلكل ذات ساردة آراء وتوجهات يمكن أن يلمحها القارئ ، لكنها تبقى نسبية دوما، فإذا سعت الذات إلى تكرارها بعمق تأكيدي فلابد من مخرج يجعلها تراوغ الشك التأويلي، لأن كمين الخطاب الإيديولوجي صار واضحا تأثيره في جماليات الكتابة الإبداعية ككل، وكتابة الرواية بشكل خاص؛ إذ أصبح من الضروري على الروائي تكريس انشقاق جمالي عن كل الإيديولوجيات "متخلصا من الشعارات الفضفاضة والتفاؤل الأبله، مرتادا طريق الجحيم، بعد انجلاء الأوهام ليسائل المسكوت عنه في مناطق الذات والمجتمع والعلاقة بالسماء. من ثم تغدو الرواية وسيلة فاعلة في استكناه مخبوءات الظلال وصوغ لغة "نثرية" تكشف وتعري، تستبطن ولا تقدس، تصرخ وتفضح وتبوح وتحاور الظاهرات المقلقة المتناسلة مقدار تناسل الهزائم"[1]. لم يعد الشكل عائقا أمام الروائي لتكوين نصه الإبداعي، فقد انتقل على الرغم من حداثة تجربته الروائية، إلى عدم مكابدة مجهود

[1]/ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص50.

عظيم في إخفاء ذاته وإظهار موضوع الرواية بل صار" يتدخل بصورة مباشرة وغير مباشرة، بل يتعمد مخاطبة القارئ ومحاورته، كما يتقصد التعليق والشرح، وكل هذا من أجل تحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية"[1]؛ ومنه تنوّعت استخدامات الروائيين لتقنيات استوعبت صراخ، وفضح وبوح وحوارات الذات مع الآخر، كما قال "محمد برادة "سابقا، بالإضافة إلى الحرية في الطرح التي تساهم كثيرا في طرق مواضيع لا يشترط فيها التنظيم أو الالتزام التام بعضويتها وتناسقها، فما نلاحظه في الرواية المعاصرة كونها لا تهتم بتناسق الأفكار المطروحة، فغالبا ما تكون الذات الساردة متحررة على الرغم من شكواها المستمرة من القيد، ومسترسلة مراوحة، على الرغم من تسارع الزمن، وتغيّره الدائم، الذي لا يسمح بالاسترسال والوصف والمبالغة في التأمل، وكأن الذات الساردة تتحدى المتغيرات، بينما هي تصنعها من دون أن تدرك أن النوستالجيا التي تميزها تخلق شكلا ضد الأشكال الموجودة، خليطا بين الجديد والقديم، صورة عن صورة عن صورة، تمثيلا خادعا وساخرا، ومراوغا، يصنع منها ذاتا جديدة ومتغيرة دوما يصعب توقعها أو رسم نهاية لها، أو الإمساك بسرّها الكامل، لذلك فالنهايات في مثل هذه الروايات تشبه التوقف عن السرد أكثر منه الوصول إلى نهاية مُرضية بالنسبة للذات الساردة (البطل،أو الأبطال).

لا يعني ما سبق أن هذا النوع من الروايات بلا شكل "وإلا تحولت إلى شيء هلامي بعيد عن مجال الفن، بل يعني أن الشكل هنا ليس قالبا جاهزا يلقى على التجربة فيحتويها...فهو في مفهومه الجديد شيء ينمو من خلال التجربة، ويخضع لمتطلباتها...إن المؤلف يمارس تجربته، ولا يعرف هويتها الأخيرة، ولا يستطيع أن يتنبأ في النهاية، ومن ثم فإن الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنه تجريبي يخلقه كل من المؤلف والقارئ"[2]؛ ولم يتردد المؤلف في الروايات المختارة للدراسة في هذا الفصل عن ذكر هذا الأمر، ومنه اتضحت تقنياتهم السردية المرتكزة أساسا على ضمير المتكلم "أنا". حيث يظهر السارد في "دم الغزال"

---

[1]/ شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة رقم355، سبتمبر 2008، ص 15.

[2]/ المرجع نفسه، ص16.

لكاتبه "مرزاق بقطاش" ذاتا تصنع نصية سيرية بأبعاد واقعية تارة ،خاصة عند ذكره لاسمه في بداية الرواية "أنا مرزاق بقطاش"[1]، وتكراره له عديد المرات في فصل يسميه باسمه كذلك مفتتحا إياه بعبارة "أنا إذن، مرزاق بقطاش"[2] مناجيا نفسه ومتسائلا في حوار سريالي مع المجهول "لماذا حصل له هذا كله؟" بعد أن تجاوز بسلام خطر محاولة اغتياله، لكنه في خضم هذا العالم الذاتي يحيد به الضمير "أنا" إلى ضمير الغائب فيدخل نصه في أبعاد عبثية ونوع من التوهم والجنون تمثله الشخصية بضمير الغائب، لأن ضمير الغائب هو التجلي الشكلي للأسطورة كما يرى ذلك "رولان بارط"[3] . لكنه ما يفتأ يعود في الفصل المسمى باسمه إلى ضمير المتكلم، مختفيا وراءه كذات ساردة، تسعى إلى شيء ما هو البوح كما يبدو، أو هو شيء آخر على القارئ التوغل فيه أكثر.

ومنه كانت تقنية الكاتب في هذه الرواية تدخل في إطار المتخيل السيري بأسلوب ماوراء قصي؛ فإذا طغت النصية السيرية على الرواية اختفى ماوراء القص، وعند استخدام ما وراء القص تتخلخل النصية السيرية ليصبح النص شكلا آخر تماما نلمح فيه انعكاسية ذاتية، المفارقة فيها أن الذات متشابهة ومختلفة في الوقت نفسه، واثقة ومرتابة ، تجمع تناقضات، لكن يصعب عليها الفصل بينها. لذلك كان الجمع بين ما وراء القصي والمتخيل السيري إستراتيجية تماشت وسيرورة أفكار الذات الساردة والمؤلف في آن معا.

استخدام ضمير المتكلم "أنا" كان ميزة رواية "عبد الوهاب عيساوي" المعنونة "سييرا دي مويرتي"[4] إلا أن الذات الساردة هنا أخذت دور البطولة الكامل في نصية سيرية متخيلة من أول النص إلى آخره، وضمير المتكلم هو التقنية البارزة في هذه الرواية، أما الذات الساردة فهو اسباني غريب، مسجون في

---

[1]/ مرزاق بقطاش: دم الغزال، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012،202. ص 14.

[2]/ المرجع نفسه، ص 101.

[3]/ رولان بارط: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص47.

[4]/ عبد الوهاب عيساوي: سييرا دي مويرتي، مطبعة الرمال، الوادي، الجزائر، ط1، 2015.

"جلفا"، يحاول الظهور للآخر الغريب عنه بشكل إيجابي، كاتب متخفي خلف آلة كتابة لا يملكها، معلم طموح، باحث عن الحرية، هي سبب سجنه، مناضل سابق، يتميز بإنسانية واسعة، ذو خيال شامل ديني تارة وحلمي تارة وأسطوري تارات أخرى، يسرد مرحلة السجن في الجزائر من حياته، مع استرجاعات في الزمن، تجعل ذاكرته هي البطل الحقيقي للرواية، واستيهاماته هي عقله الذي يفكر به في الواقع الذي يعيشه بعيدا عن أهله (زوجته). طبعا ليس بإمكاننا أن نقول عن الرواية إنها سيرة ذاتية، لكنها تحمل نصية السيرة الذاتية، إذ تميز هذه النصية الاعتبارات التي من خلالها يطوّر نصّ معين انشغالات سيرة ذاتية، كما يرى ذلك "ج.هيو سلفرمان"، ويفصل الناقد أكثر حول ماهية النصية قائلا: "إن نصية السيرة الذاتية هي تشكيل معرفي. فهي توفر معرفة تدور حول كيفية اشتغال نص ما، وحول ماهية المعاني التي يدمجها النص، وحول الاعتبارات التي يحدد فيها النص نفسه بوصفه تجسيدا لتأملات سيرة ذاتية، وهذا النوع من النصية، بوصفه تشكيلا معرفيا، يعين أبعاد الحياة المروية، وظروفها، ومعاييرها، وتحديداتها"[1]؛ ومنه فالنصية السيرية يمكنها أن توجد في نص، أو في أي جزء منه، وما يصنع الفرق بين هذه الرواية ورواية "دم الغزال" هو طبيعة الشخصية فمرزاق بقطاش، الذات الساردة في الرواية المذكورة هو شخصية حقيقية تعرّضت لحدث حقيقي، يسعى السرد إلى منحها طبيعة تخييلية جمالية، تضع تلك الذات في خانة الشخصية الروائية بدلا من شخصية السيرة الذاتية، أما في "سييرا دي مويرتي" فالذات الساردة "مانويل" هي شخصية روائية بامتياز، تستخدم ضمير المتكلم "أنا" كي تخرج عن "المواضعة" كما سماها "بارط" فليس عليها سوى السرد، وسيكون ذلك كافيا للإقناع، أما العناصر الأخرى فتتشكل مع سيرورة وتطور الشخصية بداية من الخيبة الأولى إلى المصير المفتوح، كونها قامت

[1] / ج.هيو سلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء، ط1، 2002. ص 139.

بسرد مرحلة السجن فقط. وبذلك يكون الجانب المعرفي للرواية مرتبطا بسيرة رجل، ومنه فالنصية السيرية هي ما يمكّننا من دخول النص ومجاراة خيباته كما يصفها السارد "مانويل".

إن توظيف السارد المتطفل، والمبدع المرئي، وتوريط النفس مع الشخصيات الروائية، لهي تقنيات ماوراء قصية بامتياز، ولقد كانت أبرز ما استخدمه الكاتب "محمد جعفر" في "هذيان نواقيس القيامة"[1]، إلا أن الذوات الساردة قد تعددت في الرواية، فإذا فككناها كقراء وجدنا أولا: "محمد جعفر" الكاتب، ثانيا: صاحب الرسالة والمخطوط" الموقع باسم "مخلّصك"، ثالثا: ضمير المتكلم في المخطوط وهو الصحفي (م.ج) الذي قرر كتابة أحداث تحقيقه على شكل رواية بداعي عدم اهتمام أحد بالموضوع.

هذا الأخير هو الذات الساردة الأكثر ظهورا، أي ضمير المتكلم الذي يسرد النصيب الأكبر من الرواية، وبعده يتدخل الكاتب "محمد جعفر" للتوضيح في آخرها، بعد اكتمال المخطوط كأنها عملية تحقيق. المفارقة في الأمر هي تشابه الحروف الأولى من اسمي الصحفي والكاتب، وتشاركهما في طرح أمور الكتابة وأهدافها. أما التقنية السردية التي كان فيها ضمير المتكلم هو الذات الساردة والبطل في آن، فقد غيبت الشخصيات الأخرى كلها ، أي جعلتها بضمير الغائب، وبما أن ضمير الأنا أقل التباسا ويسعى إلى تدمير المواضعة باستخدام أسلوب الاعتراف والبوح الذي يضفي على السرد صفة الطبيعي الزائف، كما يرى "بارط"، وهو الشكل الأكثر ملاءمة للتخفي، فإن تركيز الكاتب كان عليه، وهو ما وضحه "بارط" في تحليله لإحدى روايات "أغاثا كريستي" إذ يرى إن:" ابتكارها يتركز في اختفاء المجرم تحت ضمير المتكلم في السرد، ويفتش القارئ عن القاتل وراء كل ضمائر الغائب(هو) في الحبكة، ويكون مختبئا تحت ضمير المتكلم (أنا)، تعرف "أغاثا كريستي" تمام المعرفة أنه من المعتاد أن يكون ضمير الغائب (هو) الفاعل،

[1]/ هذيان نواقيس القيامة: محمد جعفر، منشورات الاختلاف، الجزائر، وضفاف اللبنانية، ط1، 2014.

لماذا؟ لأن ضمير الغائب هو مواضعة نمطية خاصة بالرواية على مستوى واحد من الزمن السردي، وهو يشير إلى الحدث الروائي ويستكمله، فضمير الغائب هو التجلي الشكلي للأسطورة... أما ضمير المتكلم (أنا) فهو أقل التباسا، لذلك فهو أقل روائية، فهو بآن واحد الحل الأقرب متناولا عندما يبقى السرد (مقصّرا) عن المواضعة، وهو الحل الأكثر صنعة عندما يتجاوز "الأنا" المواضعة ويسعى إلى تدميرها"[1]، كما هو الأمر عند "بروست" و"جيد"، و"جان كايرول"، هكذا سعى الكاتب "محمد جعفر" إلى جعل الذات الساردة مراوغة ومتخفية تحكي حكايتها مرتين ويتم هو الخاتمة وكأنه امتداد لها، فيدفع قارئه للشك أكثر، فهل هو في إطار رواية بوليسية أم رواية اعتراف؟

تختلف الذات الساردة الأنثى في رواية "نورس باشا" للكاتبة "هاجر قويدري" [2]عن سابقاتها فشخصية "الضاوية" تسيّر السرد بقبضة من حديد، وتحاول بإحكام تجنب زلّاته ،كيلا تنفجر أمامها أحداث قد تغيّر مساره . تشكل البدايات لديها نقطة انطلاق وليس نقطة ارتكاز، فلا مركز عندها سوى ذاتها المتخفية خلف المصادفات والأحداث المتزاحمة؛ تخلق الذات في هذه الرواية دكتاتورية أنثوية جديدة تحنّ إلى تاريخ الأنوثة في البلد الذي تسكنه ويسكنها ألمه، تاريخ أقدم من عهد الباشاوات ورجال القصور والخدم والحراس والحمامات والبحارة والمدن والأحياء العريقة والأصيلة، تاريخ تحاول صناعته بين أحضان زوجها الباشكاتب، المطّلع على أمور الحكم، فهل هذا هو التاريخ الذي تريد توصيله إلى قارئ حكايتها، قطعا لا، الذات الساردة الدكتاتورية تريد اكتشاف حلّ ، نهاية جميلة، مخرجا مُرض لمحنها، حركة جديدة تمنحها حرية وتحكّما أكثر في حياتها وسيرورتها، فهي على ما يبدو تخضع لحكم آخر غير حكم الرجال المختلفين الذين تزوجتهم وسرقوها وساعدوها وأحبوها واختفوا من حياتها وبقوا في ذاكرتها.. هو

[1]/ رولان بارط: الكتابة في درجة الصفر، ص46- 47.

[2]/ نورس باشا: هاجر قويدري، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.

حكم أنثوي أكثر دكتاتورية، امتدادٌ لها يدّعي أن كلامه "إسعاف روائي" ،تلك هي الكاتبة "هاجر قويدري" التي تتدخل في آخر الرواية بعد أن بقي مصير البطلة مفتوحا على الاحتمالات، لمخاطبة القارئ مباشرة، ووضعه في مسرح الكتابة، فتكشف بذلك زيف الحكاية، وزيف التاريخ، وخيالية الأحداث وكثرة الاحتمالات في العملية الإبداعية، التي كانت انتقائية أكثر منها تلقائية، واعترافها بأن البطلة قد هزمتها، حملها على التساؤل:[هل يمكن أن ترفض الكائنات الورقية مسار حبكتها؟ هل تشعر الضاوية بالظلم؟ هل ظلمتها؟ هل ألقيت على كاهلها كل هموم الدنيا؟ أم إنها كانت تدرك أن قسوتي ستطال الباشكاتب...؟][1].

كان استعمال ماوراء القص في الرواية متأخرا ، أي أن التدخل كان في النهاية والتورط مع الشخصية اختفى إلى أن أظهر أسرار العملية الإبداعية، وكما يشاع أن الأنثى لا تستطيع كبت أسرارها، فإن الأنثى الكاتبة قد تبعت بطلتها وكشفت تركيبية الكتابة والخيال والأحداث. هو الأمر نفسه الذي فعله "محمد جعفر" في روايته المذكورة، ولو لم يقم بالمرحلة الأخيرة لتوضيح الرواية لكانت مبهرة أكثر لقارئه، لكنه وضع القارئ تحت سيطرته كيلا يضيع نصّه بين تأويلات بعيدة، وهذا ما نجده مقيّدا للقارئ، ومقلّلا من أهميته في خلق نص آخر أو نصوص أخرى، بينما "إسعاف" "هاجر قويدري "على الرغم من التحكم الدكتاتوري في السرد، إلا أنه يحرّر القارئ ويمنحه الانبساط لإمساك الحكاية ومحاورتها وإضافة ما شاء لتحقيق اللذة المنشودة من فنيتها، فأيهما الدكتاتوري، الرجل، أم المرأة؟ وأي ذات سردية منهما تمكنت من اللعبة الإبداعية؟ وهل اختلاف استراتيجيات السرد يشكل فرقا في جمالية النصوص؟ وكيف تعاملت الذات الساردة مع الحرية والقيد المفروضان عليها من طرف الكاتب؟ وهل حقا الذات الساردة تتشكل مع تطور السرد؟ وهل يظهر ذلك في الرواية؟ وماذا يشكل تلك السيرورة؟

[1]/ المرجع السابق، ص183.

2- التحوّل الطّوري والمتلازمة الاضطرابية:

يبدو أن الذات الساردة في الروايات التي ندرسها، تدعونا إلى التعمق أكثر فيها وفي سيرورتها وتطورها وتحولاتها التي تبدو بسيطة زمن الحكي أو الكتابة، إلا أنها تسترعي الانتباه، فذلك "**الآن**" الذي اشتغلت عليه الذوات الساردة بضميرها الخاص "أنا" قد يشكّل تحولا واضطرابا غير متوقعين، علينا ألا نهمله.

هنا تدخل الذات الساردة مرحلة " التحوّل الطّوري" إذ تبدأ في تجميع خياراتها لتَطوُّر الحدث وسيرورة الشخصيات وخاصة الذات نفسها، حيث " يمكن أن نقارن التحول الطَّوري مع معنى **الآن** NOW الذي أقلق الفلاسفة والعلماء واللاهوتيين عبر التاريخ. واعتبر كارل بوبر أن **الآن** يشبه لقطة مفردة من شريط مصوَّر متسلسل– الماضي والمستقبل معروف في السياق الإجمالي للسلسلة. وقد أقلق مفهوم **الآن** "أينشتاين"؛ إذ إن الفيزياء كانت تعتبر أن سؤال **الآن** يخص الإنسان وحده، ولا معنى له في الفيزياء. أما في نظرية التعقيد/الشواش فإن **الآن** هو حالة التحوّل الطَّوري، حيث تكون الخيارات جميعًا مفتوحة. يتحدث الفيلسوف "بول تِلِخ"" Paul Tillich" ببلاغة عن الإنسان الذي يعيش في *الآن الدائم* the Eternal Now؛ وربما كان هذا بالضبط ما نفعله كبشر؛ إذ إن كلَّ لحظة من لحظات حياتنا هي حالة تحول طوري ينقلنا إلى اللحظة التالية. إن خياراتنا تحدِّد، لحظة بلحظة، الحياة التي نعيشها."[1] وتملك الذوات الساردة تلك اللحظة الخلاقة، على الرغم من أن ضمير المتكلم "أنا" يضعها في حيز ضيق، فإما أن تنتقي،أو تبوح بكل شيء، أو تراوح بين هذا وذاك بذكاء، فتجعل الخيارات مفتوحة أمامها، وأكثر من هذا، تسيّر اللعب السردي وتفصّله على مقاس توجّهها في السرد، فعلى الرغم من أن اللحظة هي الصانعة للحدث، إلا أن الصناعة تختلف من ذات إلى أخرى في كل رواية على حدة.

---

[1] / معين رومية: مدخل إلى نظرية التعقيد والشواش، عن الموقع الالكتروني:
http://www.maaber.org/issue_december03/epistemology_1.htm تاريخ التحديث2014/01.

يحدث "التحوّل الطّوري" في رواية ما، عندما تقرر الذات الساردة(بغض النظر عن منتجها) المضي في السرد، مثلا: متخذة موقفا معينا، أو مجازفة بتجربة جديدة، أو متأملة في خطوة عاقلة للانتقال من حالتها الأولى إلى الثانية، أو مقررة التحول بكل ما أوتيت من حول وقوة وإمكانية، ذلك ما فعلته الشخصيات في الروايات المدروسة، وهذا بتأثير من جواذب أو لنقل حوافز تطرأ على الشخصية ، حوافز خارجية، تجعلها في التباس واضطراب يحتم عليها التطور والتغير، والانتقال من حالة إلى أخرى، إن "التحول الطوري يحدث عند حافة الشواش (الكايوس، أو الفوضى)، إنه الموضع حيث تتشكل خيارات المنظومة... عندما تكون الشروط المفروضة على المنظومة قوية إلى درجة كافية (أي أن هناك الكثير من التقلقلات المتعارضة الاتجاهات بحدّة) يمكن للمنظومة أن تتكيف مع بيئتها بطرق متعددة ومتباينة. قد تكون هناك حلول متعددة ممكنة؛ ولا يمكن للمصادفة وحدها أن تقرِّر ما هو الحل الذي سيتحقَّق (أي ما هو المسار الفعلي الذي سوف تسلكه المنظومة). ويلعب الجاذب الطارئ دورًا كبيرًا في تحقُّق أحد هذه الحلول. إذن، ليس ثمة اتجاه أو مسار مسبق و حتمي كي تسير عليه المنظومة، بل إن الأمر أشبه بقرار من نمط: *إما ... أو*. ههنا يحدث التحول الطَّوري للمنظومة ويصاغ مستقبلُها اللاحق."[1]وعندما يتعلق الأمر بمنظومة سردية ذاتية ما وراء قصية فإن الأمر يكون ملتبسا بعض الشيء، فإذا بقي الكاتب صامتا كما فعلت" هاجر قويدري" حتى نهاية السرد، حين أقرّت بصعوبة مراس شخصيتها "الضاوية" وتمسّكها بلحظة "الآن" رفضا منها الانتقال إلى لحظة "آن" أخرى خوفا من التوجه السلبي المحتمل للحدث المستقبلي، فإن اضطراب الذات الساردة سيقتصر على خياراتها المتراكمة، بالإضافة إلى طرق الانتقاء، أو البوح، أو التخفي، التي تتحالف مع عوامل أخرى كالصدف، والضغوط الخارجية.

أما إذا كان تدخل الكاتب كشخصية روائية محتّما في تفاصيل السرد مثل ما فعله "مرزاق بقطاش" و"محمد جعفر"، فإن الذات الساردة تقع في متلازمة اضطرابية، بين الذات الكاتبة وانعكاسيتها المشوَّشة في

[1]/ المرجع السابق.

السرد، فإذا رجعنا إلى الروايتين، وجدنا تراكماً حدثياً ترى انعكاسيةُ الكاتب أنها الحل الوحيد لفك تعقيديته، فتدخل اللعبة السردية سعياً منها لفكّ الاضطراب الحاصل، خوفا من نهاية قبل أوانها، فتخترق السرد وتضعه في منحى آخر غير متوقع، تلك هي المتلازمة الاضطرابية في نظرية الفوضى. "وتعني *المتلازمة* (خصوصًا في علم الطب) أن مجموعة من الأعراض المرضية يتزامن بعضها مع بعض في حالة مرضية معينة. وفي دراسة المنظومات الاجتماعية، تدلُّ متلازمة الاضطراب على أن مجموعة من الشروط أو الظواهر تتضافر وتترافق، وما تلبث أن تظهر للعيان، مؤدية إلى حَرْف المنظومة عن حالة الاستقرار السائدة ودفعها نحو سلوك غير قابل للتوقع أو التنبؤ الدقيق. ويبدو سلوك المنظومة، للوهلة الأولى، شاذًّا أو مواربًا؛ لكن نظرة مدققة وإعادة تمحيص سوف تُظهِره مفسَّرًا تمامًا، بشرط أن نستخدم طرائق جديدة في التفكير."[1] إن هذه المتلازمة تصف الحالة الحرجة للمنظومة السردية، وتمحيص هذه الحالة يكشف عن نتائج الاضطراب، وهي تتناسل في الرواية حدثا بعد حدث، متأثرة ومتحسسة بالظروف الأولية والبدايات الخالقة للنهايات المحتملة.

في "سييرا دي مويرتي" لا تظهر المتلازمة الاضطرابية بوضوح، فالذات الساردة تفسّر ما يدور حولها بالرجوع إلى ذاكرتها. "مانويل" المعلم المثقف، والمناضل المخضرم، خبير في اللحظات الحرجة، وسرده إذ يعتمد على الذاكرة غير المصرّح بها انتقائيّ، يتراكم داخليا في أعماقه، فلا يضطر إلى عرض احتمالاته، وبدلا من ذلك يقوم بعملية البوح الواعي والاختيار المناسب لكل موقف يحدث له، كما أن ردود أفعاله محددة، لا مجال للمصادفة فيها، إلا أنه وبالرغم من كل هذا تتطور ذاته الساردة في تأثر واضح بسيرورة المجتمع وديناميةالأحداث المفروضة عليه عبر الفترة الزمنية التي أمضاها في سجنه، أما الأوضاع الحرجة فمصيرها إعادة تنظيم ذاتي، يشتتها ليتابع مسار السرد بأوضاع أخرى دينامية تشحن الرواية حتى الوصول إلى اللحظة المنشودة، لحظة "الآن" المفتوحة على مستقبل غريب.

---

[1] / المرجع السابق.

يحدث التحول الطوري والمتلازمة الاضطرابية في السرد انطلاقا من مسببات تخلق الدينامية في النص، فتوصله إلى تلك النقاط الحرجة، والخيارات التي تصنع مستقبله دون التوقف في انسداد سردي فاشل وسلبي. وتفسّر الروايات التي ندرسها بعض التفاصيل الصغيرة الصانعة للتحول والاضطراب.

2-1- سيرورة الذات بين الفجوات والمصادفات:

2-1-1- الفجوة الخلاقة:

الفجوة لغويا هي "الموضع المتسّع بين شيئين"[1]، أما في ممارسات نظرية الفوضى فهي ذلك الغياب، أو الفراغ أو الجهل المسبب للكوارث؛ إذ إنه "عندما تُفتح الفجوة تبدأ الفوضى...وما هي إلا مسألة وقت لتصبح الفوضى فيضانا هائجا"[2]. أي عندما ندرك الفجوة أو الفراغ أو الغياب أو الجهل الموجود من حولنا، فإننا سنتوقف عن متابعة الدرب الخاطئ الذي نسلكه، ونغير توجهنا إلى حيث التفسير الذي يرضي منطقنا، ويشبه هذا إلى حدّ بعيد "قابلية التكذيب" لدى "كارل بوبر"، لذلك فالفجوات منتشرة والتفسيرات كذلك، لكن أين نجدها؟ تتشكل الفجوة في السرد نتيجة خيارات الذات الساردة، فوجهة النظر التي تسرد من خلالها الرواية قد تكون هي أهم ما يمكنه أن يؤثر في سيرورتها واختياراتها، أما الفجوة فتحدث إذا ما تغيرت وجهة النظر في السرد، أو إذا ما قررت الذات الساردة الهروب من تفاصيل في حياتها، أو الاختفاء خلف أحداث شفافة، إن هذا الأمر هو ما يُحدث التحول الطوري، وينتج عنه متلازمة اضطرابية، توصل النص إلى نقطة الفوضى، أو حدّ الفوضى، فتتغير من خلال هذه العوامل كلها سيرورة السرد والذات الساردة في

---

[1] / القاموس الالكتروني: لسان العرب لابن منظور، مفردة "فجوة" عن الموقع الالكتروني:
http://www.baheth.info

[2] / Katherine Hales: Chaos Bound, orderly disorder in contemporary literature and science, p75.

آن معا، إذ إنها مسألة بدايات حساسة وتحولات فارقة، ونهايات غير متوقعة، أو مفتوحة على الاحتمالات. فهل استغلت النصوص المدروسة فجواتها بإيجابية؟ أم أن الفيضان الهائج أتى على النص وأفقده أدبيته؟

يلخص "مرزاق بقطاش" مسار روايته على الغلاف الخلفي للرواية في طبعتها المذكورة سابقا، لكنها مجرد أحكام ذاتية استطاع الخروج بها من خلال: الواقع (اغتيال الرئيس محمد بوضياف)، الخيال(روايته عن الموت)، التجربة (حيثيات محاولة اغتياله ونجاته). وهي الفصول الثلاثة التي أوردها تحت عناوين "وما قتلوه وما صلبوه"، "منطقة الأنبياء"، و"مرزاق بقطاش"؛ أما الفصل الأول فبدايته كانت من موت شخص الرئيس وحضور الكاتب لجنازته، هو فصل افتتاحي وبداية انتهت بتساؤلات مفتاحية تدل على توجه الكاتب السياسي. أما الفصل الثاني فقد جعل الكاتب يمنح نفسه فرصة للاختيار، حين يقر بأن اغتيال الرئيس جعله يغير وجهة الكتابة نوعا ما [الرصاصات التي انطلقت لتخترق ظهر الرئيس وقفاه، جعلتني أغير وجهة الكتابة بعض التغيير. كان في نيتي أن أكتب رواية عن الموت في العالم العربي الإسلامي..وإذا كانت الرصاصات قد بلبلت مشروعي هذا فمعنى ذلك أنني وجدت نفسي أمام حالتين...][1]. "حالتان" هما خياران متاحان للكاتب ذكرهما، ولكنه انتقل بسرعة إلى خيار آخر خيالي بحت، لا علاقة له بحادثة الاغتيال التي ذكرها، ولا بالمعلومات التي جمعها عن الموت لتركيب رواية عنه. هذا الاختيار هو شخصية:[إنسان في حوالي الأربعين من العمر، صاحب ثقافة واسعة ونظرة فنية إلى الأمور..][2] هو إنسان حدّد علاقته بالموت، وجعله مضطربا ومذبذب التفكير يعيش في شقة عالية تطل على أحد المقابر، ويطعّم هذه الشخصية بجوافز عديدة على مدى صفحات، لتخرج الشخصية بنتيجة عن الموت، وهو أن [الجنون هو بداية الموت][3]، وأن [العالم بحاجة إلى كشوف جديدة، والأورام السرطانية تساعد في تحقيق مثل هذه الكشوف. ولذلك فأنا أتمنى أن تتورم أدمغة

[1]/ مرزاق بقطاش: دم الغزال، ص43.
[2]/ المرجع نفسه، ص 45.
[3]/ المرجع نفسه، ص96.

المجتمع وتستأصل أورامها في نفس الوقت لكي تكون قادرة بعد ذلك على الإتيان بأشياء غير معهودة..][1]. خيال الكاتب وشخصيته المختارة توقفا هنا عند هذه النتيجة لكن روايته لم تتوقف. وتحولات مسيرته الإبداعية وفكرته حول الكتابة استمرت في التغير [لا أحب اللجوء إلى وضع تصميم لما أريد كتابته في هذا الشأن. البعض يقول أن الرواية بداية وعقدة ونهاية. والبعض الآخر يزعم أنه من الواجب أن تكتب الرواية بهذه الطريقة أو تلك.... وها أنذا أضرب بهذه المعايير عرض الحائط...أنا أكتب روايتي حسب مزاجي، حسب تجربتي. وما أثقلها تجربة في هذا الشأن] أي تجربة الموت القريب، والتي مرّ خلالها بحالة الفجوة التي دفعته إلى التحرر تماما في كتابة أي موضوع روائي، يقول:[لقد خرجت من حالة الفراغ من حالة اللاعقل إلى حالة العقل][2]، تلك اللحظات بين الحياة والموت، أبلغ تعبير عن الموضوع الذي طال بحثه فيه لكتابة روايته المنشودة، لكنه وجده ينتظره في مكان ما من الزمن، وجعل ذلك الزمن المتخيل لشخصيته الروائية المريضة بالسرطان يعاد معه هو في مكانه العالي في المستشفى مقابلا المقبرة. في مفارقة ساخرة للموت جعلها تحت عنوان "دم الغزال".

إن تفسير "مرزاق بقطاش" لفجواته الذاتية، وكونه ذاتا ساردة تتولى هذا الأمر عن طريق ضمير المتكلم "أنا"، جعله قابلا للتغير في مراحل متعددة ذكرناها في تحليلنا، وهذه الاستمرارية شكلت سيرورة للذات خلاقة أسست لرواية مختلفة، جمعت بين المتخيل السيري، والرواية التجريبية، في فضاء اجتماعي وسياسي خاص.

في "سييرا دي مويرتي" لا تظهر الفجوات الغريبة، في كلام الذات الساردة، لكن البدايات كانت تشكل سيرورات مستمرة لتلك الذات، فخرب اسبانيا ثم معتقل سييرا دي مويرتي، ثم المنفى في أرض المنافي كما سماها البطل، هي بداية لحياة جديدة في سجن جديد بعين الأسرار، مع أصدقاء جدد تكونوا وقت الرحلة

[1]/ المرجع السابق، ص97.
[2]/ المرجع نفسه، ص 124.

من اسبانيا إلى جلفا بالجزائر، هذا التحول تحت القيد، خلق تجربة سجنية رأت الذات الساردة أنها جديرة بحكيها، ولم يختلف السجن في جلفا عن مثيله في اسبانيا، إلا أن الاختلاف الذي قد يشكل فرقا هو اختياره كمساعد طبيب في المعتقل ، ما فتح له المجال لتدوين كلامه وسرد قصصه، تفهم الطبيب واختلافه عن البقية كذلك ساهم كبداية حساسة تتناسل عبرها الأحداث، فمن مساعد طبيب إلى مدرس مرة أخرى لكن لدى مدير السجن، ومنه إلى حظوة الخروج آخر الأسبوع لتمضية النهار حرا مع آخر لا يعرفه لكنه يكتشفه، ليبدأ مرة أخرى صناعة ذات مختلفة أكثر تسعى للحرية المطلقة بعد الحرية المشروطة والمقننة في يوم واحد من الأسبوع. لكن لكل حياة جديدة شخوصها وكما هي عملية اكتساب الأصدقاء ممتعة، يصير فقدهم محيرا وباعثا على الخيبة، وهو ما وقع فيه "مانويل" إثر هروب "بابلو" وعدم سماع أي خبر عنه. غياب "بابلو" الخالق للهلوسات، للسيناريوهات الغامضة، للأحلام المرهقة، وهنا تختبئ الفجوة إذ يريد صاحبها اللحاق بصاحبه، ويفعل ذلك بطريقة مختلفة، فيكون الخروج من السجن هو الأمر الذي عزّز تلك الصداقة في الغياب، فيكون بذلك السارد "مانويل" قد صنع ذاتا مختلفة عن كل الموجودين في السجن[ولكني عندما تأكدت أن الخطوات صارت معدودة على بوابة المدينة التفت إلى المعتقل، وارتفعت ربوة "عين الأسرار" شامخة في وجه الريح، غير عابئة بأحد، غيري أنا وبابلو الوحيدين اللذين خلقا الاستثناء، وخرجا من المعتقل بطريقة مختلفة.][1](ص188).

إن الذات الساردة في هذه الرواية تستغل فجواتها للتطور شيئا فشيئا، فعلى الرغم من الوضع الذي تمر به، أي السجن، إلا أنها استطاعت أن تحقق ما هو غير متوقع من ذات منفية وبعيدة عن وطنها ومعارفها، وقد شكلت الكتابة الحافز الأكبر لهذه الذات الساردة.

[1]/ عبد الوهاب عيساوي : سييرا دي مويرتي، ص188.

2-1-2- المصادفة الفاعلة، والمصادفة الجميلة:

جاء في لسان العرب في مفردة "صدف":" الصُّدُوفُ: الميل عن الشيء. و أَصْدَفَني عنه كذا وكذا أي أمالني. عن ابن سيده: صَدَفَ عنه يصْدِفُ صَدْفًا وصُدُوفًا: عَدَلَ. و أصدفه عنه: عدل به، وصدف عني أي أعرض ويقال: صادفت فلانا أي لاقيته ووجدته."[1] ولا توجد صدفة بهذا المعنى بل مصادفة، وتعني الموافقة، وفي موضع مفردة "كفح": "المكافحة مصادفة الوجه بالوجه مفاجأة"[2]؛ و الأرجح في السياق والمعنى في موقعنا هنا هو "صادفته، أي لاقيته ووجدته"، وهاء النسبة تنطبق على العاقل وغيره، فإذا بحثنا في أسباب اللقاء والوجود وخفت علينا فتلك مصادفة غريبة، أما إذا راقنا ما وجدناه فهي مصادفة جميلة، أما إذا شوّشت نُظمنا وغيّرت فهي مصادفة فاعلة، والمصادفات عديدة فمنها العائق، ومنها المعاون، ومنها المدمر، ومنها الخالق، ومنها العدو، ومنها الصديق، وهي ما تعمق في دراسته الباحث الروسي" ليونارد راستريغين"* في كتابه "مملكة الفوضى". ويفسر الباحث حدث المصادفة فيرى إن " لكل حدث سبب واضح، أي يمكن اعتبار أي حدث هو نتيجة أو أثر لسبب، وهذا السبب بدوره هو تأثير سبب آخر، وهكذا ليست هناك صعوبة محددة عندما تكون سلسلة الأسباب والنتائج بسيطة وظاهرة، ويمكن فحصها بيسر، وفي مثل هذه الحالة لا يمكن اعتبار النتيجة النهائية كحدث مصادفة. فلو سئلنا مثلا- إن كانت قطعة النقد ستسقط على الأرض أو تصعد إلى السقف إن رميت؟ ستكون إجابتنا الكاملة مباشرة، حيث يعرف الكل ما سيحدث،

---

[1] / / القاموس الالكتروني: لسان العرب لابن منظور، مفردة "صدف" عن الموقع الالكتروني: http://www.baheth.info

[2] / المرجع نفسه، مفردة "كفح".

*/ هو عالم السبرنيتية الروسي المشهور، وكان أول مسؤول عن أول معمل لدراسة العشوائية وبحث الفوضى في العالم، وتقديم مزاياها في التطبيقات العملية، لقد تحول مائة وثمانين درجة من دكتوراه في الميكانيكا، وتصميم الطائرات إلى أستاذ في علوم التحكم، ففي سنوات قليلة قدم عددا من الكتب، وأكثر من مئة بحث علمي مطبوع في هذا المجال، ويعتبر راستريغين رائدا من رواد السبرنيتية الآن.(من غلاف الكتاب الخارجي: ليونارد راستريغين: مملكة الفوضى، محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسبرنيتية، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1995. مترجم عن كتابه: chancy, chancy, chancy world, Moscow 1988.

وحيث لن يكون للمصادفة أي دور هنا. بيد أنه إذا كانت سلسلة السبب-النتيجة معقدة، وتختفي منها بعض الأجزاء، فسيصبح الحدث "غير متوقع" ويقال آنئذ أنه "حدث مصادفة."[1] ويدخل السرد في روايتي" هذيان نواقيس القيامة" و"نورس باشا" في هذا السياق، حيث تحاول الذوات الساردة في الروايتين سرد الأحداث كما هي، في محاكاة لما يحدث أمامها سواء لها أو لغيرها، لكن صفة العلم بالشيء لديها ضئيلة، يرجع ذلك لاستعمال ضمير المتكلم "أنا" القاصر عن تفسير كل شيء، فإن فسّر كان تفسيره نسبيا إلى حين التأكد من صحته، وكما سبق وحدّدنا الذوات الساردة في "هذيان نواقيس القيامة" فهي على تعددها بين كاتب المخطوط المجهول أولا وبطله (م.ج) ثانيا و الكاتب "محمد جعفر" ثالثا، تفتح لنا مجالا واسعا للمصادفة، ففي حين يجهل الكاتب من هو صاحب المخطوط إلى حين انتهائه، يجهل صاحب المخطوط مصيره بعده إلى حين كشفه من طرف الكاتب، وفي حين تجهل شخصية المحقق "رشيد لزعر" حقيقة "موحد جابر" ويجهل القارئ معه ذلك، يفسّر الكاتب العلاقة بين شخصية "موحد جابر" الصحفي، وصاحب المخطوط على أنهما الشخص ذاته، وبينما يسرد صاحب المخطوط قصة حياته وحبيبته المتوفاة، لا يتوقع قارئ المخطوط أنه من قتلها وبكى على قبرها، وبينما يعتقد الكاتب أنه وصل إلى الحقيقة عند وصوله إلى شخصية "موحد جابر" يهدم الطبيب المعالج للشخصية حقائقه، ليتساءل عما إذا كان هذا الشخص قد تعرض لمؤامرة من نوع ما؟ وفيما يهم القارئ بالتحقيق مجددا ينهي الكاتب روايته بجملة مكررة تنطلق منها لعبة السرد الفوضوي[دعك من هذه الأوراق التي ستتلف بصرك][2]، وتبقى سلسلة المصادفات مفتوحة على الاحتمالات ولا شك أن قراءة ثانية وثالثة ستحقق لذة أكبر لدى القارئ في مثل هذه الحالة، "فالمصادفة ليست شيئا سلبيا خاملا، إنها تلعب دورا نشطا في حياتنا، فهي من ناحية تشوّش خططنا، ومن ناحية أخرى تقدم لنا فرصة جديدة، ومن الصعب

[1]/ ليونارد راستريغين: مملكة الفوضى، محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسبرنيتية، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1995. ص 06.

[2]/ محمد جعفر: هذيان نواقيس القيامة، ص18، وص176.

المبالغة في تقدير تأثيرها على الطبيعة وعلى وجودنا وحياتنا، وعلينا أن نتذكر فقط أن الحياة نفسها ظهرت عبر سلاسل متتابعة من حوادث صدفية"[1].

أما سيرورة الذات الساردة "الضاوية" في "نورس باشا" فهي تشمل على المصادفات بأنواعها المختلفة، وقد كانت تلك المصادفات حاملة للتغير والتطور بالنسبة لهذه الشخصية:

1/ ففي آخر يوم للرعي بعد الابتعاد عن الديار مع النعاج، تلتقي برجل يتزوجها في اليوم ذاته ويأخذها إلى حيث تتغير طريقة حياتها تماما.

2/ زوجها الأول يملك قصرا، وزوجة، جعلتها تكره وجودها به، ومن خلال تلك المعاملة تصادف ما لم تكن تتوقعه بتاتا.

3/ موت الزوج الأول بعد ولادة طفلها "ابراهيم"، يصدمها، ويحوّل حياتها إلى مسار آخر؛ إذ ترجع إلى قريتها وتترك ابنها لتربيه زوجة أبيه في القصر.

4/ تتزوج مرة أخرى وتطلق، وتنجب ابنتها، ثم تتزوج وتطلق بعد تعذيب عنيف لحقها من زوجها الثالث.

5/ يموت ابنها" ابراهيم" بعد طلاقها مباشرة، وتنتقل إلى القصر وتقضي فترة الحزن والصدمة هناك، وبعدها تقرر أنها شبعت من المصادفات السيئة من موت وطلاقات وظلم وغيرها...

6/ تنتقل إلى العاصمة في تحول طوري تام عن حياتها الأولى لتعيش مع "العقونة" والخادم "ابراهيم" وتبدأ تجارب ومصادفات أخرى.

---

[1]/ ليونارد راستريغين: مملكة الفوضى ، ص07.

7/ يسرق الخادم مالها، وتدخل في متاهة البحث عنه وعن حقها لدى القاضي. المصادفة التي تجعلها تلتقي زوجها الأخير "نورس باشا" الباشكاتب، و يقررا الزواج بعد ذلك.

8/ يفتح لها زواجها فرصا عديدة للتعلم والمعرفة؛ إلا أنه يفتح عليها مواجع أخرى مثل العقم والسياسة والفراق وهي النهاية التي ظلت تقاومها هذه الشخصية .

9/ المصادفة الأكبر للقارئ وهو تدخل الكاتبة في "إسعاف روائي" لتقضي على الذات الساردة وذلك بالاعتراف أنها ترفض النهاية السيئة .

إن هذه المصادفات تتحدث عن نفسها، فهي منتجة للحزن، والوحدة، والفقد، والعذاب، والذل، وهي نفسها المنتجة للفرح، والفرج، والحب، والمتعة، والعلم، والجاه، والشرف؛ إن "الصدفة تدمر حتما، كما أنها تخلق حتما، إنها تسبب الأسى بالضبط كما تسبب المسرة، تعوق، لكنها تقدم العون في الوقت نفسه. إن سيفها ذو حدّين، وهو مضلل جدا، لا نقول أنه خطر فحسب، بل هو شريك أيضا لكفاح الإنسان ضد قوة الطبيعة الجامحة العمياء"[1]. خاصة إذا كانت الأحداث تتصل ببعضها، الواحد تلو الآخر في سلسلة لا منتهية من اللاتوقع والصدمة، نتيجة جهل الشخص بمسببات تلك الأحداث، فإن فسرها كانت أقل وقعا، وإن تقبلها (كالموت) كانت أقل تأثيرا، ولكن إن كان جاهلا بحيثياتها وكيفية التعامل معها لقلة الخبرة كالذات الساردة "الضاوية" في هذه الرواية فستشكل له قفزات نوعية وتغيرات طارئة قد لا تستطيع تحملها في لحظة معينة.

[1]/ المرجع السابق، ص 08.

ومنه فالمصادفة قد تشير إلى "لا توقعية جهلنا الراجعة إلى المعلومات الرذيئة التي بحوزتنا، والراجعة إلى غياب البيانات الضرورية وإلى نقص معرفتنا الأساسية"[1] هكذا عرّفها "راستريغين" المختص في المصادفة والتحكم.

من الفجوات إلى المصادفات بخصائصها ووظائفها ونتائجها المختلفة والنوعية، وبمساعدة بدايات حساسة لكل شخصية وكل ذات ساردة، مع الجواذب الطارئة والحوافز الخارجية، تتشكل سيرورة الذات الساردة، ولا تختلف عنها كثيرا الذوات في العالم الحقيقي، ويشكل الوعي بهذه الأمور كلها سلاحا وحماية للفرد في المجتمع بتجنب العديد من المواقف والنقاط الحرجة. وهنا نورد كلام الباحث "معين رومية" في وصف متكامل يفسر بتبسيط منطقي أثر الفجوات والمصادفات في خلق الاضطراب والتحول في آن معا؛ إذ يقول: " للوهلة الأولى، يبدو تيار الأحداث الاجتماعية اليومية تيارًا خطيًّا، حيث المنظومات الاجتماعية الكثيرة، بكلِّ ما يتجسَّد فيها من أفكار وسياسات وفعاليات، تمضي قدمًا، متَّبِعة، في أغلب الأحيان، مسارات متوازية. ويمكننا، مجازًا، أن نشبِّه تيار الحياة الاجتماعية بالنهر، حيث توجد طبقات متنوعة من المياه، المختلفة في لزوجتها ودرجة حرارتها ولونها وطعمها... إلخ، تتدفق سوية، وهي تبدو ككتلة واحدة متماسكة، مع أنها في الحقيقة تجري جريانًا منفصلاً نسبيًّا. تتعرض المسارات الاجتماعية المتوازية للفوضى والاضطراب بشكل دوري، سواء عبر التدخل البشري المقصود أو عبر انبثاق غير متوقَّع لقوى وعوامل شواشية(فوضوية). يمكن أن ننظر إلى هذا الأمر كتجلٍّ اجتماعي للمتلازمة الاضطرابية. وعندما يحدث الاضطراب تصير الحالة المستقرة لتيار الأحداث الخطِّي واقعة تحت تأثير "دوَّامات" الخلخلة الاجتماعية، ويمكن وصفها مجازًا بأنها "جريان بعكس التيار" أو دوامات في مجرى النهر. إنها القوى التي تجذب وتمزج خيوط الأفكار والأحداث والتوازنات في المنظومة الاجتماعية في لحظة التحول من طور إلى طور آخر. وتمثل هذه "الدوامات" المواضع التي تنبع منها التغيرات الاجتماعية الرئيسية المدفوعة نحو اتجاهات جديدة غير

[1] / المرجع السابق، ص 08.

قابلة للتنبؤ بها من حيث قوتها أو عواقبها. إنها، بعبارة أخرى، منابع كلِّ ما هو جديد."[1] وهو نفسه الجديد الذي نبحث عنه في الروايات، أي تلك الاتجاهات المتخيلة غير القابلة للتنبؤ، والتي تصنعها شخصيات ساردة وكاتبة في الوقت نفسه، شخصيات تتماهى مع خالقيها الروائيين.

3- الذات الساردة وفعل الكتابة:

3-1- جدلية الكتابة: الذات الساردة (الكاتبة) بين الحرية والقيد:

يخلق فعل الكتابة عند الذوات الساردة إشكاليات عديدة، ويبعث على تساؤلات مختلفة وحتى متناقضة، وسوف نطلق عليها صفة الذات الكاتبة في هذا المبحث، للتفريق بينها وبين الكاتب الأصلي للرواية.

تتخفى الذات الكاتبة في رواية "سييرا دي مويرتي" تحت غطاء مساعد الطبيب، حامل الأدب والرغبة في الكتابة، وقد اتضحت يوم وجد "مانويل"(الذات الكاتبة) الآلة الرّاقنة في مكتب الطبيب، يقول: [وحدست بأن هناك مغامرة ...سحبت بعض الأوراق من الدرج، تأملت الآلة قليلا، وعدت أتأمل أصابعي، وكأنها اخشوشنت طوال هذه السنوات، وضعت الأوراق أعلاها، وضربت بأصبعي على الحرف الأول، ثم الثاني والثالث، وانتابتني حمى الحروف، ولم أنتبه وقد نفذت الأوراق، نظرت إليها مندهشا، اعتقدت أنني كنت أكتب بلا وعي ولكن العنوان تجلى بوضوح: "بين سييرا وعين الأسرار"]، هي نفسها الرواية، أو ما يطلق عليها صاحبها "سيرة الوهم"، التي تُكتشف من قبل الطبيب، ليتلقى "مانويل" تشجيعا على الكتابة يوميا، بشرط إخفاء الأوراق. وهكذا تصير الذات الكاتبة مداومة على الكتابة ، وهنا تبدأ الذاكرة بالاشتغال، في سرد سيري للسجن من سييرا إلى سجن لافارج إلى عين الأسرار، والتي يسميها "منفى" لأن صفات المنفى تنطبق عليها أكثر من صفات السجن، وبدل التطرق إلى العنف والتعذيب وغيرها من صفات السرد

[1] // معين رومية: مدخل إلى نظرية التعقيد والشواش، عن الموقع الالكتروني:
http://www.maaber.org/issue_december03/epistemology_1.htm

السجني، تنحاز الذات الكاتبة إلى وصف الفضاءات والآخرين، كذلك حالات الذات في انكشافها المستمر أمام نفسها في الحيز الذي تصنعه؛ إذ " تتخلق للمنفى جماليات سردية تؤكد تضافر المكان والزمان، وتواشج الجغرافيا والتاريخ، وتصل البشر بالأرض والأشياء والكائنات، ومن ثم فإن عالم المنفى يتجلى كاستعارة كبرى تتشرب دلالات معقدة، بالنظر إلى ما يتضمنه من لغة غريبة، وأماكن مختلفة، وذوات وآخرين متقلبين، مما يضع المنفيين في فضاء من " الصمت" هو بمثابة حيلة بالنسبة للمنفي عن وطنه أو لغته، أو معتقده، لذا يمثل المنفى إلى حد كبير مرجعا مركزيا في "التمثيل الروائي"، من حيث هو إستراتيجية تصوغ علامات خاصة بها وحدها، نصية أو غير نصية، علامات تصل مقامات المنفيين بأحوالهم، وتصل من ثم تجليات ثيمة النفي المختلفة بتقنيات نص المنفى وطرائق التعبير عنه أسلوبيا"[1]، ولا تقتصر تعقيدية دلالات نص المنفى على الغرابة والاختلاف والتقلب، بل تكتسب منحى آخر راجع إلى الذات الكاتبة (المبدعة) بالدرجة الأولى؛ أي تلك الأمور البسيطة والدقيقة التي ميزت "مانويل" كذات منفية وكاتبة عن غيره من المساجين، فوجهة النظر الأدبية جعلت السريالية تحوم حول كتاباته كهالة يأخذ منها إلهامه، فليست مصطلحات: الوهم، الجنون، الموت، النبي، الهوس،... وغيرها سوى هالات يختبئ خلفها كاتب من النوع الذي يحب "الصمت"؛ أما الكتابة فهي "حالة" بالنسبة إليه [قررت أن أكتب بطريقتي المعتادة، أغمض عيني وأدع الحمى هي التي تقود أصابعي إلى الحروف، وضعت الأوراق داخل الآلة، وأغمضت عيني وتركت لها العنان، انتفضت في البداية، ثم شرعت الطقطقات تتصاعد، لا أفتح عيني إلا لأضيف أوراقا جديدة، وعندما زالت الحمى اكتشفت أن السيرة الإنسانية التي نذرت لها نفسي هذا المساء قد انتهت][2]، وذلك لأن "الرواية لا تصنعها الحوادث الكبرى، إنها نتاج تفاصيل لا تثير الاهتمام الواعي، وهي أيضا تصميم لا مرئي لمواقف لا تستعار من المعطى

[1]/ محمد الشحات: سرديات المنفى/ الرواية العربية بعد عام 1967، دار أزمنة للنشر، عمان، 2006، ص 25- 26.
[2]/ عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي لا مويرتي، ص180-181.

المباشر، بل تبنى استنادا إلى علاقات لا يراها سوى فنان"[1]. وهو الأمر الذي يميز وجهة نظر الكاتب والسارد "مانويل" باعتبار الرواية سيرة له، ارتبط وجودها بالآخر في كل الجوانب، وأهمها وجود الطبيب "المتلقي" الذي يجعل للنص معنى عند قراءته، فلا أهمية للنص دون قارئ أو متلقي، وهنا تخلق الذات الكاتبة جدلية جديدة، بين الكتابة والقراءة يقول "مانويل":[قرأ الطبيب جزءا من سيرتي الملوثة بالوهم، بدأت من سييرا وانتهت في بلد المنفى، وكل يوم تتوالى الأحداث، وتتوالى معها الأوراق التي يسحبها الطبيب من على المكتب، يطالعها ويتساءل عن بعض التفاصيل التي ربما أنا لا أعرفها، ويضعها في محفظته ويرحل، وأعود أنا إلى البقية متعبا من التفكير في العوالم التي خلفها لي أصحابها، والتي أضحت مثل الورطة التي لا يمكن الخلاص منها بسهولة][2]، كما لا يمكن الخلاص من الطبيب [لن يدعني أفعل ذلك إلا بعد أن أنهي ما بدأته][3] ، فلا الكتابة سهلة الرضوخ، ولا القارئ سهل الإقناع، ومن هنا تقع الذات الكاتبة في قيد فرضته على نفسها، هو قيد الكتابة، كما هو القيد المفروض عليها بالسجن، وترتبط نهاية الرواية بنهاية مرحلة السجن من حياة هذه الذات، وكما صنعت هذه الذات تميزها بالخروج من السجن بطريقة مختلفة، كذلك صنعت سيرة لها ميزت عبروها، وصنعت حضورها ووجودها في أرض من المفترض أن تنفيها وتنفي لغتها، وكلامها، وتحيلها على صمت لانهاية له. لقد أحالتها إلى كتابة لها بداية ونهاية، على الرغم من أن القصص لا تنتهي إلا بانتهائنا كما يقول "مانويل" السارد.

تأخذ الكتابة منحى تحرريا عند الذات الكاتبة في "دم الغزال"، "مرزاق بقطاش" هو تلك الذات، إلا أن التحرر هنا ليس من الآخر، أو من الكتابة في حد ذاتها كعبء أو كورطة فرضت نفسها في سريالية، وعبثية، التحرر هذه المرة من طريقة الكتابة، وأسلوبها في طرح مواضيع كبيرة كموضوع "الموت" الذي تحاول

[1]/ سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز القافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 2008، ص250.
[2]/ عبد الوهاب عيساوي : سييرا دي لا مويرتي، ص168.
[3]/ المرجع نفسه، ص 179.

الذات باجتهاد وضع رواية إنسانية عنه. إذ تنتقل من جمع المعلومات عنه، إلى جمع الوقائع، إلى الحضور الشخصي في الوقائع، إلى تجريب الخيال في رصد مفارقات الحياة والموت، إلى التجربة الشخصية مع الموت. وفي خضم هذه التنقلات، يحصل التغيير في قرارات الذات الكاتبة من حيث أسلوب الكتابة المناسب للموضوع، وهي تغيرات فاعلة ومتطورة شيئا فشيئا آخرها كان في الفصل الأخير وهو فصل التجربة الذاتية مع الموت، حيث يعترف "مرزاق بقطاش" ويقول: [ها أنذا ابن البحار المسحوق، أعترف أنني لأول مرة في حياتي أكتب بكل حرية دون أن يخيفني أحد، ولا يحول الموت نفسه بيني وبين قلمي في أن أعطيه كامل حريته لينطلق على الورق بغاية كتابة رواية.][1].

تتجلى جدلية الكتابة والذات بين القيد والحرية في رواية "هذيان نواقيس القيامة" في عدة ذوات كلها ذوات كاتبة، بما فيها التي لم تظهر بصيغة المتكلم "أنا"، لكن قبل التفصيل في هذه الجدلية، علينا ألاّ نتجاهل عتبة من عتبات الرواية، وهو مقطع من رواية "أفراح القبة" لنجيب محفوظ، يقول فيه أحد أبطال الرواية (طارق رمضان) لمدير المسرح (سرحان الهلالي) الذي يرد عليه بازدراء حسب الرواية الأصلية[2]:

[- ما هي بمسرحية إنها اعتراف، هي الحقيقة ،ونحن أشخاصها الحقيقيون..

-ليكن، أتحسب أن ذلك فاتني؟... لقد رأيتك كما رأيت نفسي، ولكن من أين للجمهور أن يعرف ذلك؟..][3]

ويعدّ هذا توضيحا أول قام به الروائي "محمد جعفر" للدخول في متاهة الرواية التي يخلط فيها بين البطل الظاهر والمتخفي، أو بالأحرى البطل المجرم والمتخفي تحت غطاء الكلمات.

---

[1]/ مرزاق بقطاش : دم الغزال، ص 112.

[2]/ نجيب محفوظ: أفراح القبة، دار مصر للطباعة، 1988، ص08.

[3]/ محمد جعفر: هذيان نواقيس القيامة، ص05.

ظهر "محمد جعفر" كذات كاتبة أولى في الرواية موقّعا مقطعا بسيطا من الرواية، صاحبه في المخطوط هو: "موحّد جابر"، الصحفي (شخصية من شخصيات المخطوط) وذلك بصيغة المتكلم، وتم ذلك في الصفحتين (07، 147).كما وقّع أيضا "**تنبيه**" الذي يقول فيه إنه ليس محرّر صفحات الرواية، وإنها وصَلته بالبريد، وإنه أضاف إلى المخطوط الذي وصله خاتمة فقط للتوضيح، ويختم كلامه بالتساؤل عن إيجاد الحقيقة من طرف القارئ، وهل وصل إليها أم إلى جزء منها فقط ؟

يتماهى "محمد جعفر" كاتب الرواية في بُعد "ما وراء قصي" مع شخصيتيه: صاحب المخطوط، والصحفي (م،ج)، وهو ما أوضحناه سابقا، ويسأل قارئه عن الحقيقة، وهو يعلم أن الأمر برمّته "خيال"، وكما افتتح روايته بذلك المقطع من "أفراح القبة" يمكننا أن نضع مقطعا من الرواية نفسها كخاتمة لها قد يفسر الحقيقة والتماهي. يقول كاتب مسرحية أفراح القبة "عباس كرم":[**البطل الحقيقي للمسرحية هو الحلم، هو الذي توفرت له الشروط الدرامية، بذلك أعترف وبذلك أكفر]**[1]. و بما أن اللعبة السردية قد كشفت عن قناع الذوات الساردة فهذا يفسر تماهي آراء تلك الذوات حول العلاقة بين الكتابة والذات، وارتباطها بالحرية والقيد الفردي والجماعي وهو ما سنفصّل فيه عند "محمد جعفر" في تمثلات الفوضى سرديا في رواية "هذيان نواقيس القيامة".

[1]/ نجيب محفوظ: أفراح القبة، ص169.

3-2- تمثلات الفوضى سرديا في رواية "هذيان نواقيس القيامة" للروائي "محمد جعفر":

3-2-1- الفوضى كذات كاتبة:

-[إنه يعتبر نفسه واحدا من أبناء جيل نبت في الفوضى. عندما فتح عينيه وبدأ وعيه بالتشكل كانت البلاد تمور وتغلي، لقد أنتج ذلك اختلالا في الإدراك، وقاد إلى رجّة عنيفة، مسّت اليقينيات والمسلّمات لديه. تولد لديه الشك وتضخم، وتولدت على أثره أسئلة قادت إلى أخرى أكبر منها وأعمق، ثم اكتشف حاله على باب الحيرة والتردّد والخوف، تراكمت تلك المشاعر مجتمعة لتنفجر في فعل الكتابة][1].

-[كاتب عالق، وما بين الهاوية والارتقاء تظل روحه سادرة بلا مستقر، ضائعة في أتون الجحيم. يصب جام غضبه على نفسه...][2]

-[إنه يمقت هذه الأنا ويراها عدوّه، وإنه يكره نفسه حتى بات يعتقد أنه في حرب ضدّها...وإن جلّ ما يضايقه هو عدم القدرة على الإخلاص للعالم الذي اختاره، والحياة تظل مناكفة دائمة ومجهود يضيع غالبه من أجل اللاشيء. عطالة زائدة لا نفع من ورائها ولا رجاء، والعمر على قصره يفنى في أمور غير جادة وغير ضرورية، وما يتبقى من أجل الهدف فيسير، وما كان يعزيه في بداية مساره أن يرى نفسه مخلّصا أو نبيا، أما الصعاب والأهوال فكان يراها ضريبة مقبولة لما يؤمن به، ثم بان له نجاحه ككاتب بلا معنى...] [3]

---

[1]/ محمد جعفر: هذيان نواقيس القيامة، ص128.
[2]/ المرجع نفسه، ص135.
[3]/ المرجع نفسه، ص145-146.

-[وهل يستمتع كاتب ما وهو يعري نفسه ويشرّح همّه ويفضح أناه، ثم ورغم ما يقدمه يكتشف أنه انتهى إلى اللاشيء، مع أنه يبقى مشدودا إلى ذلك الفعل-فعل الكتابة- بمزيد من الإصرار والعناد، وكأنه مشدود إلى قدر لعين لا فكاك منه..][1]

-[ألا يعتبر مجموع ما يقدّمه المبدع إلا نشرية من نشريات حياته منثورة هنا وهناك، وبشكل مقصود ومضمر في أحايين كثيرة، أليس ما يقدّمه إلا مجموع أحلامه وأفكاره وهواجسه ورؤاه وشيء من نبضه وحياته...هل كان لي أن أحيد عن هذه القاعدة، ونحن نعيش أصلا في مجتمعات منغلقة ترغب دائما في الكتمان والتستر على خصوصيتها ضد كل عيب يمكنه أن يتهددها ويطالها...][2]

3-2-2- النظام الخارج من الفوضى:

-[لقد ولجت عالم الكتابة فارّا من نفسي ومما اقترفته يداي، وكنت أطمح أن أجد فيه متنفسي وتفريغا أتجاوز به ومن خلاله ما كان يكبلني أو يدفع بي إلى الجنون... كان يجب أن تكون هناك وسيلة ما لتنظيم هذه الاختلالات. طريقة أخرى ممكنة للحياة. فعل صحيح أقوم به، وأطوّق من خلاله الفوضى المستفحلة حولي. وكنت ألتمس طريقي ولا شيء لي غير المحاولة...][3]

-[(فعل الكتابة) وهو فعل قام للتقليل من فداحة الإحباطات والخسارات وللتغطية على الكم الهائل من الزيف والتضليل الذي تشارك المجتمع والعرف والسياسة على تلبيسه إياه، أو هكذا كان يجيب كلما سُئل عن السبب الذي جعله يحمل القلم، وقد يضيف قائلا أنه لايزال يعتقد ويؤمن أن الذين حدثت في حياتهم رجات

[1]/ المرجع السابق، ص147.
[2]/ المرجع نفسه، ص44.
[3]/ المرجع نفسه، ص17-18.

عنيفة وتزعزعت يقينياتهم وأبجديات الأشياء عندهم، والذين دُفعوا كرها للتساؤل والتشكك والحيرة-هم وحدهم- المنذورون لشيء أعظم والجديرون بأعظم الإنجازات.][1]

-[مهمة الروائي الأولى تقوم أساسا عل إضفاء بعض النظام على هذا الاكتساح الذي تنتجه الفوضى، وأن يحاول جعل الحياة محتملة وممكنة حتى من خلال اللامعنى...][2]

-[يعيش اغترابا على أرض الواقع يعالجه بالكتابة، وكأن في هذا الفعل انتماء يلوذ به...] [3]

3-2-3- الفوضى الواعية :

-[والآن أدرك تماما أني أخطأت الدرب... فعل الكتابة جاء لرأب صدع لا لإقامة بناء، جاء متأخّرا، وبعدما استفحلت الحالة... كنت أريد ما يحرّرني طائرا، نورسا بحريا، لجّة أو غمامة؛ والكتابة تبدّت لي كذلك إلى حين انتهيت مما كتبت، تحوّلت إلى وهم، فهل كنت سأغرس برأسي كالنعام في تربتها من جديد، وهل كنت لأرضى بأن أضيع في الوهم ثانية...][4]

-[لقد خلصت أن الجهد الفكري أو الإبداعي لا يمكنه أن يمنحنا سلاما داخليا، وإن كان يمنحنا الفرصة للتأمل وإعادة صياغة الحياة من حولنا. إنه سلوى تلهينا مادمنا نخوض الغمار غرقى بين الورقة والقلم، حتى إذا انتهينا تلقفتنا الحيرة من جديد وعادت الأسئلة القديمة وقد توالدت وتكالبت لتصير أكثر شراسة وهوسا

[1]/ المرجع السابق، ص128.
[2]/ المرجع نفسه، ص131.
[3]/ المرجع نفسه، ص 147.
[4]/ المرجع نفسه، ص18.

وفجيعة، وندرك أخيرا كم كنا واهمين، وأننا كنا نسير إلى زقاق مسدود، وأننا أقحمنا أنفسنا في ورطة لا فكاك منها...][1]

-[لم يكن قد تخلّص من فوضاه. إنها تسكن داخله، وخلال كل ذلك الوقت لم يفعل غير أن ظل يشيح بوجهه عنها، وانتبه بمجرد ما انتهى من روايته أن الفوضى عادت لتسكنه من جديد، ثم ما لبث أن تساءل عن فائدة الكتابة...][2]

تتشكل الفوضى في الذات الساردة كمرحلة بعدية لما هو ليس واضحا أو موضّحا في الرواية، وبسببها تبحث تلك الذات عن فعل ينظّم اختلالات تلك الفوضى، وتظن أن فعل الكتابة سيفعل ذلك، إلا أن هذا الأخير يوهم بالحرية من التشوش والاضطراب في منظومة خاصة (الرواية)؛ غير أن هذا الفعل في نهاية المطاف تخييلي، ومهما بذلت الذات من جهد لتنظيم الفوضى فيه، تبقى الفوضى التي تشكّلت في ذاتها قبل فعل الكتابة تتحوّل وتتطوّر، وتتكاثر من خلالها الأسئلة، فتصبح تلك الذات أسيرة وهْم، وبذلك تستنتج أن الكتابة لا تقتصر على تنظيم من نوع ما، وإنما هي" عمل مضاد، من خلال مسعاها إلى تجاوز كل الآخرين ومحاولة نفْيهم بواسطة اختلافها عنهم وتميّزها عمّا لديهم. كما أنها عمل يتضادّ مع الذات الكاتبة من حيث أن الكتابة –كإبداع- هي ادّعاء كونيّ يفوق الذات الفاعلة ويتمدّد من فوقها متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها. ويكون النص هنا أكبر من صاحبه، وأقوى وأخطر، ويتحوّل الكاتب من فرد عادي إلى نموذج ثقافي يتّسم بصفات وجودية وصور ذهنية، وهيئات تخييلية تتجدد فيه وتتولّد له مع تقلّب حيوات النص."[3] وعلى الذات الكاتبة أن تكتشف بداية الفوضى لديها لتتحكم في فعل الكتابة ، وتسيّره كما تشاء، فتكون العملية واعية بالاستراتيجية التي تصنع سيرورتها، بدلا من أن تقع في ورطات السرد المدمّرة. ومن هنا تبدأ

[1] / المرجع السابق، ص 18.
[2] / المرجع نفسه، ص 172.
[3] / عبد الله محمد الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، ص 07.

صناعة التغيير، من خلال استغلال الفجوات والمصادفات وتوظيف الحوافز والمعوقات، وبدلا من التوقف عن السرد، تستغل الذات الساردة (الكاتبة) تلك الظروف التي أنتجها النص لتطرح أسئلة جديدة خلاقة وفاعلة، تنتقل بالنص إلى مرحلة من التحول الطوري التام، وهو ما يخلق سلاسل سردية مترابطة بدقة بالنسبة للذات من ناحية، ومشوّقة بالنسبة للقارئ من ناحية أخرى، وذلك لعدم إدراكه التام بطبيعة النظام والاستراتيجية المستعملة في النص، ما يدفعه إلى طرح تساؤلات ووضع احتمالات تساعده على فكّ شفراته وتتبع سلاسله الواحدة تلو الأخرى.

المبحث الثالث:

صناعة النظـــام: حوار العلم و الفلسفـــــــة والخيـــــال في رواية " 2084 حكاية العربي الأخير " للروائي واسيني الأعرج

1/ صناعة المستقبل المشتركة (العلم، الفلسفة، الخيال)

2/ نظام الرواية و جدلية الإنسان والتقنية

1/2/ التقنية والنظم التحكمية (العوالم الحتمية المتوقعة)

2/2/ الإنسان والنظام الذاتي (العوالم اللاحتمية غير المتوقعة)

1- صنـــاعة المستقبـــل المشتركـة (العلم، الفلسفة، الخيال):

يجلس الروائي واسيني الأعرج هذه المرة في روايته عن العربي الأخير تحت شجرة سلفه "نيتشه" يتكئ عليها، ولربما اختبأت الفكرة النيتشوية بين ثنايا تجربته الطويلة في الكتابة والبحث، فمن جولاته في التاريخ والأزمنة الماضية إلى الخوض في حاضر راهن يظهر تنوع اهتماماته الإبداعية في مجال الرواية، إلى هذه القفزة السابقة بالنسبة له وللكتابة العربية بصفة خاصة؛ فليس إبداعه هذه المرة بعيدا عن قول "نيتشه": "...عندما أقتفي أثر الأصول، أغدو غريبا عن كل ما اعتاد الناس تبجيله، كل شيء حولي يبدو غريبا... وهذا الذي انبجس سرا من أعماقي يغدو مبجلا. فتنمو الشجرة المركونة في الظل، والتي أتكئ عليها: شجرة المستقبل"[1]، وهو ما يترسّم في ذهن القارئ منذ العتبات الأولى للرواية[2]، خصوصا اقتباساته المختارة في العتبة الثانية بعد عتبة العنوان عن "ابن خلدون/ المقدمة"، "جورج أورويل/1984"، "آرثر كوستلر/ الصفر واللامنتهي (الظلمة في منتصف النهار)، كالمان ليفي 1945".

يحاول الروائي "واسيني الأعرج " وبطله "ليتل بروز" الخوض في المستقبل متّخذا سلفه "جورج أورويل" وبطله "بيغ بروذر" مثلا أعلى؛ ضمن إطار قريب مما يسمى "الدراسات المستقبلية"، أو "علوم الاستشراف"، وهو مجال تطور في العقود السابقة وأصبح من المجالات الهامة والمعتمدة في السياسة والاقتصاد والبيئة والتغذية وغيرها، ومن هذه الأهمية التي اكتسبها، شدّ الانتباه إليه في مجالات أخرى كالفن والأدب والفلسفة، وهو الأمر الذي يلاحظه الباحث عند بعض الكتاب والأدباء والفلاســـــفة، من خلال كتاباتهم حول المراحل التي تلي مابعد الحداثة، والتي ترتبط بشكل أو بآخر بالتطور العلمي[3]، وقد

---

[1]/ ميشيل مافيزولي: عود على بدء، الأشكال الأساسية لمابعد الحداثة، تر: عبد الله زارو، دار افريقيا الشرق، المغرب، 2016، ص 125.

[2]/ واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر،2015.

[3]/ ينظر أكثر حول الموضوع: أماني أبورحمة، نهايات مابعد الحداثة، ، دار ومكتبة عدنان للنشر، بغداد، العراق، ط1، 2013.

أخذت رواية "العربي الأخير" منحى تنبئيا جمع بين التنبؤ العلمي من خلال "البوكيت بومب"(قنبلة الجيب)، وكل ما تعلق بالفيزياء والذرة وانشطارها والأبعاد الحسابية لانتشارها، وبين القراءة الفلسفية للمستقبل انطلاقا من الحاضر، من خلال فكرة الحداثة الفائقة الراسمة للخطوط الدقيقة لمحيط الأحداث والشخصيات وظروفهم وحتى نفسياتهم. مع الجمع بين هذا وذاك بأسلوب وخيال أدبي يتميز به الكاتب؛ جعلنا هذا **التداخل الفكري** نركّز عليه **لمعرفة نظام الرواية والمسار الذي تنتهجه في السرد** ورسم عوالمها الخيالية، وفي الوقت ذاته نبّهنا إلى عدم ضرورة تسمية الصنف الروائي المعتمد، فلا نستطيع الجزم بكونه خيالا علميا، أو رواية فلسفية، أو استشرافا، أو مخططا من مخططات السيناريو المشهورة، أو أي شيء آخر يدخل في حيز العالم الروائي المقدّم في "العربي الأخير"، ما جعل وظيفتنا البحثية تركّز على تفكيك هذا النص الروائي بكل مكوناته المتنوعة، وحصر البحث -كما فيزيائيي القرن العشرين بعد ثورة الكوانتم والنسبية والكايوس واللاحتمية- على مجموع "الارتباطات والعلاقات والتأثيرات والتفسيرات، وليس التعليلات...للكشف عن قوانين انتظام الطبيعة"[1]، أي الوصول إلى النظام الذي اعتمده الكاتب لصناعة مستقبل 2084 سرديا.

وقد اعتمد الكاتب على فكرة التنبؤ بالمستقبل، موظّفا موسوعته العلمية والفلسفية والأدبية معا، منطلقا **علميا** من ثورة الفيزياء الكبرى، أي، ما يتعلق بالذرة والقنبلة النووية، والتجارب المختلفة لانشطارها، في ما يمكن أن نسميه تنبؤا علميا، أو خيالا علميا، نظرا للطابع الاحتمالي والترجيحي الذي يتميز به كلا المجالين، فالتنبؤ العلمي أصبح "أفضل الترجيحات بما سوف يحدث وليس كشفا عن القدر المحتوم"[2]، نظرا لما توصّلت إليه قوانين الفيزياء الجديدة، التي ابتعدت وأبعدت الحتمية واليقينية عن طريقها، بعدما كانت الحتمية المرتبطة بالعقلانية والعلم في عصر التنوير يسيطران على الفرد: "لقد أصبحت الحتمية العلمية شاملة، ومن هذه الحتمية الفيزيائية خرجت الحتمية الاجتماعية التي تزعم قوانين ضرورية للحركة الاجتماعية، وتعضدت

[1]/ يمنى طريف الخولي: فلسفة العلم في القرن العشرين، سلسلة عالم المعرفة رقم 264، الكويت، ديسمبر 2000، ص222.

[2]/ المرجع نفسه، ص 221.

الحتمية التاريخية التي تزعم طريقا واحدا محتوما لمسار التاريخ"[1]، لتكون اللاحتمية هي المجال الواسع الذي حرّر البحوث ومنح الفيزياء المرتبة الأولى بين العلوم في القرن العشرين، "فقد انتهى القرن العشرون متوّجًا بحصاد علمي يتيه به على القرون أجمع، تفجرت فيه الطاقة التقدمية للعلوم الطبيعية، وفاقت كل معدلات التقدم المعهودة من قبل، وبمجرد أن انتهى نصفه الأول قيل إن« أكثر من ثلاثة أرباع علم الفيزياء المعروف لنا اليوم قد أنتجه القرن العشرون» ، وفي نصفه الثاني تضاعف هذا النتاج ولحقت بالفيزياء، وهي العلم الطبيعي الأم، بقية أفرع العلوم الطبيعية، ونشأت فروع أخرى ولا تزال تنشأ في حركية تقدمية دافقة"[2]؛ لكن هذه المرة يدرك العلم (والعالم على حد سواء) خطأ سلفه جيدا، فقد كشف "ماكس فيبر" و مؤرخ العلم "توماس كوهن" العلاقة الوطيدة بين النزعة العقلانية المتزايدة والتقدمية العلمية والتكنولوجية، باعتبار العقلانية نزعة إقصائية، لا تعطي اهتماما لغير اعتبارات العلم بعيدة كل البعد عن الإنسانية ونزعاتها المتغيرة، أي أنه لا مكان لشيء اسمه التغير، فكل شيء ثابت وواضح وكل النتائج يقينية وحتمية. الأمر الذي أدى إلى " حالة يفقد فيها العالم غلالته السحرية والساحرة وانسحاريته (désenchantement)، والتي سيتولد عنها ازدهار لافت لأحوال مطبوعة باللانتظام واللاتواتر والفلتان، سيغدو العالم وجودا يتحول فيه الطبيعي، وبقدرة قادر إلى اصطناعي...وجودٌ عقّمه العنف الكلياني للتكنوقراطية العقلانية المفرطة"[3]، على حدّ رأي "ماكس فيبر"، أما "كوهن" فقد اعترف أن "الطريق المستقيم جدّا للعقل الغربي، والمنزاح عن المعروف والسائد في الثقافات الأخرى، هو السبب في إدمان هذا العقل لحركة التوجّه رأسا إلى الهدف ممثلا في النمو العلمي الذي خرجت من معطفه الطفرة التقنولوجية المعروفة"[4]، والملفت في آراء "كوهن" أنه أكد زيف ما يسمى بحوار الثقافات انطلاقا من عدم إمكانية التوصّل إلى نتائج علمية موحّدة بسبب اختلاف اللغة بين المجتمعات في العالم وبذلك

---

[1]/ المرجع السابق، ص 13.
[2]/ المرجع نفسه، ص 175.
[3]/ ميشيل مافيزولي: عود على بدء، ص128.
[4]/ المرجع نفسه، ص128.

يختلف البراديغم أو النموذج الإرشادي، وتختلف معه النظريات، متخذا النسبية منهجا وأسلوبا واضحا في كتابه عن "بنية الثورات العلمية"[1]، ما جعله يتعرض للنقد عن كتابه الصادر سنة 1962، والذي أصبح الكتاب الرائد في تاريخ العلم بعدما انتشرت النظرية النسبية، والمفاهيم اللاحتمية، ونظريات الاحتمال، والصدفة، لتكون نظرته حول النموذج الإرشادي موجهة للكثير من فلاسفة و مؤرخي العلم.

وقد استغل الكاتب "واسيني الأعرج" هذه الأفكار الخاصة بالثورة الكبرى للفيزياء، محوّلا إياها إلى أفكار عميقة في الرواية، فلم يكن التنبؤ الخطي بالأحداث إلا رسما ظاهرا للعيان، سطحيا للرائي؛ أما القارئ فيدرك السرّ العلمي لتفكير شخصيات الرواية، وبما أن البطل العربي الأخير "آدم" فيزيائيٌّ يبحث في مجال الذرة، فإن تفكيره لاحتمي ولامتعين، يؤمن بالنظريات الاحتمالية، ويحسب للمصادفة ألف حساب، وهي ما كان يخشاه البطل، وذلك ما وقع فيه آخر الرواية، ما يعني أن الكاتب نضّد وصنع هذه الشخصية العالمة بكل مواصفات العالم المستقبلي، والمؤكّدُ أن البحوث العلمية حول الذرة والفيزياء النووية قد أخذت حيّزا هاما من كلام الشخصية وتفكيرها، سواء بالفهم، أو الشرح للآخر، أو التطبيق، الذي تبعته مجموعة احتمالات حسابية، لمدى انتشار وتأثير القنبلة في المدى القريب من منطقة التفجير. ذلك لأنه "يعلم جيدا حدود الدقة المتاحة ويدرك صعوبة أن يجعل الظاهرة تكرّر نفسها تماما، إلا داخل حدود من اللاتعين."[2] فالحسابات الافتراضية، مرورا بالصناعة الميكانيكية، إضافة إلى طريقة الإطلاق، سوف لن تبقي النتيجة كما خطط لها، وبالتالي يبقى هنالك هامش صغير للخطأ على الأقل، بالإشراف، فما بالك إذا تدخّل أحد في البحث، وحاول تغيير شيء فيه بهدف تكبير القنبلة، على أساس أنها قنبلة جيب، تتميز بسهولة الاستعمال، في حيز ضيق، وعلى جماعات محددة.

[1]/ توماس كون: بنية الثورات العلمية، تر: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة رقم 168، الكويت، ديسمبر 1992. ص254.

[2]/ يمنى طريف الخولي: فلسفة العلم في القرن العشرين، ص222.

لا يقتصر اهتمام الروائي العلمي بالفيزياء فقط، وإنما يخوض خياله في العلوم البيولوجية، وجسم الإنسان، فيتكلم عن زراعة أعضاء اصطناعية مادتها الأولية هي السيليكون، بالإضافة إلى تقنية قراءة تاريخ الإنسان من بؤبؤ العين؛ كما يتحدث عن العلوم الطبية المختصة بآثار الإشعاعات النووية على البشر والتي تمثلها شخصية "أمايا" زوجة "آدم" اليابانية؛ أما ثورة التقنية التكنولوجية في مجال الاتصالات فمثلتها شخصيتا: المهندسين "وولكر سام" و "لوثر سيمسون"[1] ، وهي خلق أشباه افتراضيين عن طريق الصور والمعلومات المخزنة عنهم (من الفايسبوك، وغيره من الوسائط الافتراضية والتواصلية)، وذلك لأغراض عسكرية.

لقد عمل الكاتب على صناعة عالم مستقبلي متطور علميا في جميع المجالات، إلا أن تركيزه الأكبر كان حول قنبلة الجيب التي اخترعها بطله "آدم"، واستحق جائزة نوبل عليها.

أما التنبؤ الذي تبنّاه الكاتب **فلسفيا**، فيدركه القارئ بمجرد ربط أفكار شخصية "ليتل بروز" وفضاء الرواية الزماني والمكاني، فبمجرد الغوص في الرواية(الطويلة نوعا ما) تتأكد لديه أن ما يقرأه، ليس مجرد خيال وإنما هو خطاب ينتقد العقلانية والحداثة الفائقة للمجتمع الغربي، ليس هذا تعليلا، ولكنه ما ورد في الرواية، وما يدل عليه واضح من تسميات الأماكن والمناطق في العالم مثل: أميروبا (اتحاد الفدراليات الأوروبية مع أمريكا)، إيروشينا (مثلث الشر: إيران ، روسيا، الصين)، جمهورية أرابيا، وغيرها من الأماكن والبلدان؛ كما هو وضح أيضا من التحولات الجذرية في جميع المجالات والأصعدة، فما هي الحداثة الفائقة التي يرسمها الروائي في روايته هذه؟ وما علاقتها بالحاضر؟ ولماذا ربطها هي دون غيرها من الفلسفات بالمستقبل؟ وكيف نفسّر النهاية التي وضعها انطلاقا من الفكرة الفلسفية المعتمدة؟

الحداثة الفائقة كما يرى "علي حرب" في كتابه: "أزمنة الحداثة الفائقة: الإصلاح، الإرهاب، الشراكة" هي: " عنوان عريض لزمن متعدّد ومركّب، وتندرج تحته مختلف الموجات، والطفرات، والتحولات التقنية

[1]/ واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، ص ص 254-256.

والحضارية، والاجتماعية، والثقافية التي تصوغ الحياة المعاصرة، وتشكّل المشهد الكوني: الزمن المتسارع والمكان المفتوح، الإنسان الرقمي، والفاعل الميديائي، الاقتصاد الالكتروني، والعمل الافتراضي، البداوة الجديدة، والجنسية المتعددة، الهويات الهجينة، والثقافات العابرة، القيم المتحركة والمهام المتعددة، الأجهزة المتحكمة، والنصوص الفائقة، انكسار النماذج وتشظي المراكز، انهيار اليقينيات والمقدسات والمطلقات، نظام المخاطر وحالة الطوارئ، لغة التداول، والتحول والشراكة"[1]؛ ولا تخلو الرواية في أي صفحة من صفحاتها من هذه التفاصيل التي يذكرها التعريف، أو بالأحرى الوصف.

لكن الحداثية الفائقة (postmodernism) التي تطرق لها الفيلسوف الفرنسي "بول فيريليو" (Paul Virilio)[2] في فكرة "الحرب الخالصة" و"آلة الحرب" قد تسرع أكثر إلى ذهن قارئ الرواية، وهذا راجع لتشابه التفاصيل، وفي بعض الأحيان تطابقها مع أفكار الرواية من الناحية الحربية والتكنولوجية، أما الحرب الخالصة التي تحدث عنها "بول فيريليو" فهي: "الحالة التي تكون فيها التكنولوجيات العسكرية والنظام التكنولوجي المصاحب هو المتحكم في كل جانب من جوانب حياتنا..إن آلة الحرب هي القوة المهيمنة للتطور التكنولوجي والتهديد النهائي للبشرية، ذلك أنها تخلق حالة الطوارئ الدائمة، حين تهدد المحرقة النووية كل بقاء النوع البشري، ويتضمن ذلك تحوّلا من الجغرافيا السياسية إلى الزمن السياسي ومن سياسات المكان إلى سياسات الزمان التي تكون فيها القوة الاجتماعية السياسية المهيمنة لكل من يتمكن من السيطرة على وسائل

---

[1]/ علي حرب: أزمنة الحداثة الفائقة: الإصلاح، الإرهاب، الشراكة. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 212-213.

[2]/ عمل "فيريليو" رساما ورافق الفنان الشهير "ماتيس" لفترة من الزمن، كما انه انضم إلى الجيش الكولونيالي الفرنسي في الجزائر، وتحول لاحقاً إلى الفنون المعمارية وعين أستاذا في مدرسة (Ecole spéciale d' Architecture) المعمارية المختصة بباريس . ثم ساهم مع جاك دريدا وآخرين في تأسيس كلية الفلسفة الدولية .وعلى الرغم من تخصصه في فنون العمارة وبناء المدن إلا أن" فيريليو" كتب مثله مثل رفاقه ومجايليه من الفلاسفة أمثال فوكو، وجيل دولوز، وفليكس غواتاري، وجين بودريلار، وليوتار في مواضيع ثقافية مختلفة ومتنوعة... "فيريليو" واحد من أهم المنظرين الثقافيين الفرنسيين المعاصرين .وقد اشتهر باختراعه لمفاهيم جديدة تشخص المرحلة المعاصرة مثل مصطلح دروموجي dromology الذي يعنى علم السرعة.
عن: أماني أبو رحمة: نهايات مابعد الحداثة، ص151.

الاتصالات والمعلومات وآلات التدمير."[1] ولا تختلف ظروف الرواية في حالة الحرب الدائمة مع "النظام"، عن حالة الحرب الخالصة، خاصة إذا ما ذكرنا أن في 2084 ستكون الحرب هي حرب عن بعد ، حرب المسافات الطويلة، والأزمنة القصيرة، وهو قريب من مصطلح "دروموﻻوجي" أو "علم السرعة" الذي ركبه "بول فيريليو" فقد لاحظ "أن السرعة التي تحدث بها الأشياء قد تُغيّر طبيعتها الأصلية، وإن الذي يتحرك بسرعة أكبر سيهيمن على من يتحرك بسرعة أقل، بمعنى أن من يسيطر على الأرض يمتلكها، ولا يتعلق الأمر بالقوانين والعقود ولكنه يتعلق بسرعة الحركة والتنقل والتداول ."[2] وهو ما جعله يفسّر اختفاء المدن المحصنة و الحصار، بمقدرة الحركة على تعويض الثبات فيما يخص الأسلحة المتطورة، فقد صار من الممكن إطلاق الصواريخ من أماكن بعيدة، دون اللجوء إلى التنقل إلى المكان المقصود ضربه، كما صارت المدن المحصّنة ماض بسبب تطور وسائل الاتصال والمعلومات من أقمار صناعية ورادارات[3]، بالإضافة إلى كون الزمن في تسارع مستمر، وبالتالي فالأسرع في امتلاك السلاح الأقوى والأكثر تطوّرا هو الأسرع في امتلاك المكان، فالسرعة أو استباق الزمن، يجعل السيطرة العسكرية والحربية تكون أكثر قوة، وأكثر سلاسة وسهولة في امتلاك الجغرافيا، والشعوب التي لا تملك السرعة، هي شعوب ستصبح في وقت وجيز شعوبا مستنزفة، مرحّلة، ومشرّدة، تطلب الرحمة من أصحاب "آلة الحرب"، ويظهر هذا المشهد ممثلا في شعوب "أرابيا" في الرواية وهي تتزاحم على قلعة "أميروبا" لمدّهم بالمؤونة والطعام: «...أنا الكولونيل صامويل لوكوك، المكلف هذا الشهر بإطعام هؤلاء الآرابيين القادمين من بعيد. مساكين حقيقة، تأكلهم الصحاري والبرد والمجاعات. انظري(ايفا) عظامهم تكاد تنكسر وتخرج من تحت الجلد من شدة الجوع والتعب والخوف. تكاد خرقهم التي تمزقت على جلودهم أن تنتفي نهائيا وتكشف عن بقايا أجسادهم المتهالكة. يتقاتلون على لا شيء لكني مستغرب كيف لا

---

[1]/ أماني أبو رحمة: نهايات مابعد الحداثة، ص 153.

[2]/ المرجع نفسه، ص151.

[3]/يُنظر أكثر:

- Paul Virilio: speed and politics, trans : Mark Polizotti, simiotexte, los angeles, usa, 2nd pub, 2006.

يأكلون لحم بعضهم البعض ويفضلون الموت والتحول إلى غبار للمقابر، على القيام بذلك...سيموتون عند البوابة من شدة الإنهاك، أو بعدها بقليل، كل شهر ندفن وراءهم العشرات بالجرافات لتفادي استفحال الأمراض. وآخرون سيموتون تحت الرفس للحصول على مكان داخل البوكس...»[1] وهو الباعث على تساؤل العالم الفيزيائي المغترب "آدم"، العربي الأخير في الرواية، قائلا:

« هل هذا هو شعب آرابيا الذي أنا منهم؟ كيف تم كل هذا التحول في أقل من قرن؟ المؤكد أن الكثير من هؤلاء البؤساء كان أستاذا أو طبيبا أو عاملا في مؤسسة، أو مواطنا بسيطا؟ من كلف نفسه السؤال؟ أية صحراء هذه، من مدّ للخير إلى مأوى للموت؟»[2]؛ أما الجواب الذي أعطي له عن سبب التخلف والقهر الذي وصلت إليه جمهوريات أرابيا، فلربما لم يقنعه وأراد اكتشافه لوحده، إذ أن أرابيا «جزء منها تحالف مع أزاريا التي احتلت كل آباره النفطية، ويتعاون معها ومتكئ على حمايتها. جزء آخر يجد في العودة إلى النظام القبلي نعمة وهي عودة إلى الأصول. وهناك دويلات صغيرة غامضة في علاقتها مع نفسها، لكن الكثير منها يتوسع فيزيد فقرا. ينظم غزوات ضد بعضه البعض. وكلما كبرت دويلة انفجرت في شكل متواتر إذا لم يصلها من الحاكم ما انتظرته.»[3]

هذا ما آلت إليه الشعوب العربية، أو بأدق تعبير ما ألحقته بها آلة الحرب التي تميل حسب فلسفة "فيريليو" إلى «استنزاف التنمية المجتمعية لصالح الصناعة والتكنولوجيا والعلوم العسكرية، وتقوّض بالتالي النمو الاجتماعي بحيث يصبح التخلف هو العلامة الفارقة للمجتمع المعاصر.»[4]وليست الصناعة العسكرية والتكنولوجيا محلية في الرواية ، وإنما تقتصر على حلف أميروبا، الذي استغل الزمان والمكان لتشريد أصحاب الأرض مستغلين في ذلك التخلف، وضياع الإنسان في سبيل اللحاق بوهم التقدم المتزايد السرعة، أو ما

[1]/ واسيني الأعرج: 2084 حكاية العربي الأخير، ص70.
[2]/ المرجع نفسه، ص72.
[3]/ المرجع نفسه، ص66.
[4]/ أماني أبو رحمة: نهايات مابعد الحداثة، ص153.

يسميه "فيريليو" "المدينة الزائدة التعريض" (the overexposed city)[1]التي تضع الفرد في عالم افتراضي تغلب عليه تكنولوجيا المعلومات، والإعلام والدعاية المفرطة، والتي يتداخل خلالها البعدان الواقعي والافتراضي، والزمان والمكان بسبب شبكات الاتصال التي جعلت الفضاء متكسّرا ، والأبعاد متداخلة ومتمازجة مع بعضها إلى حدّ عدم معرفة بعدٍ من الآخر، وهذا ما تثبته **هندسة "ماندلبروت" الكسرية** التي اعتمدها "فيريليو" في كتابيه "**البعد المفقود**" و"**جماليات التلاشي**" [2]كمبدأ لبناء نظريته حول السرعة والأبعاد المختلفة للتطور التكنولوجي والعسكري. أما التقدم الحقيقي فيتعلق بسباق التسلح، الذي أكّدت فضاءات وأحداث الرواية إنه الوسيلة الوحيدة للسيطرة و السلطة.

وقد تحدّث الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي "جيل ليبوفتسكي" عن الحداثة الفائقة ، وتقترب مفاهيمها لديه بالناحية الاجتماعية أكثر من الرواية، فشخصية "ليتل بروز" والسلطة الخاضع لإمرتها، تتميز بوعي عميق حول ضرورة التحكم الدقيق بالعلم والمعرفة، وبالتالي التحكم في الآخر الذي لا يدرك هذا والذي لا ينتمي بالطبع إلى مجتمع الحداثة الفائقة، ويعرف "ليبوفتسكي" هذا النوع من الحداثة التي في نظره ستأتي بعد مابعد الحداثة بأنها :"نمط أو نموذج أو مرحلة في مجتمع يعكس عمقاً وحدّة في إدراك الحداثة. أما أهم مميزاته التي تعكس عمق وحِدَّة حداثته فتتضمن : إيمانه العميق بالقدرة البشرية على فهم وضبط ومعالجة كل جانب من جوانب الخبرة الإنسانية، التي تتضح في الالتزام المتزايد بالعلم والمعرفة، وخصوصا ما يتعلق بتقارب حقلي البيولوجيا والتكنولوجيا. إن التركيز على قيمة التكنولوجيا الحديثة من أجل تجاوز المعيقات الطبيعية يفسح المجال للانتقاص أو الرفض الصريح للماضي كلية، ذلك أن معرفة اليوم أكثر بما لا يقارن من معرفة الأمس."[3]

أما المعرفة في الرواية، الممثلة في شخصية "آدم" فهي ما يسعى التحكم الفائق الحداثة إلى السيطرة عليها، وهو

---

[1] /Paul Virilio:The lost dimension, trans: Daniel moshenberg, simiotexte, new york, usa,1991, p09,p110.

[2]/Paul Virilio: The easthetics of deasappearance, trans: Philip beitchman, simiotexte; New York, usa,1991.

[3]/ أماني أبو رحمة : نهايات مابعد الحداثة، ص142.

الأمر الذي جعل تطور الأحداث، وغموضها أحيانا يضطرب على حسب الفجوات التي حدثت في نظام التحكم الممثل بشخصية "ليتل بروز" ، ومساعديه من تقنيين وغيرهم، وهي نقطة النقد الموظّفة في الرواية؛ أي أن الكاتب يضع الفجوات في النظام، لإظهار الفجوات في التفكير، وتختلف الفجوات المقصودة عن غير المقصودة، وذلك لكون الرواية بناءً قابلا للتغيير مفتوحا على الكاتب قبل القارئ، أي أن الفجوات الموجودة هي فجوات للنقد وليست خللا أو اضطرابا في بناء الرواية، وهذا ما يثبته الكاتب من خلال التكرارات المختلفة الواردة لمشهد اختطاف آدم من المطار الفرنسي. والتي لا تظهر فيها المشاهد الحقيقية إلا بعد اختراق نظام معين، وقوانين معينة، وهو الأمر نفسه الذي أثر في قرارات وتفكير الفرد الفائق الحداثة "آدم" بما أنه يعيش في هذا المجتمع؛ هذا الفرد وأمثاله، هو من يقول عنه، الفيلسوف "ليبوفتسكي" إنه: "يمتلئ بنوع من الخوف والقلق الذي يتأتى من العيش في عالم ينزلق بعيدا عن التقاليد ويواجه مستقبلا غامضا... ينخر القلق في عظام أفراد الحداثة الفائقة، ويفرض الخوف نفسه على اللذة والمتعة، ويفسد حرياتهم، كل شيء يحذرهم ويدق ناقوس الخطر: أفراد أكثر تعليما وأكثر تدريبا ولكنهم أكثر تحطيما أيضا، إنهم بالغون وناضجون ولكنهم غير مستقرين وقلقين...أكثر انفتاحا ولكنهم أسهل تأثرا، أكثر انتقادا ولكنهم أكثر سطحية وأكثر شكا وأكثر غموضا، ولم يعد هناك أي نظام إيماني يمكن اللجوء إليه للطمأنينة والسكون."[1] وينطبق هذا على شخصيات: "آدم" و"إيفا"، والرقابة المفروضة على علاقتهما الشخصية، وحتى الحميمة من طرف "ليتل بروز"، كذلك شخصية "سميث"، "يونا"، "الغيست" وجميع من هو داخل قلعة "أميروبا"، إذ تمثل هذه القلعة النظام الفائق الدقة، غير القابل للفجوات.

أما بالنسبة للأفراد فيضع "ليبوفتسكي" استثناءات على الرغم من كل ما يتميز به هذا الفرد، وهو ما لاحظناه في شخصيات الرواية، فعلى الرغم من الفردية المفرطة، وانتشار الفرد التابع للّذة والغريزة، إلا أن الأخلاقيات لم تنتف، والمساعدات الإنسانية بقيت فعالة بين شخصيات الرواية، وأهمها مساعدات "إيفا"

[1]/ "جيل ليبوفتسكي" : أزمنة الحداثة الفائقة، عن أماني أبو رحمة: نهايات مابعد الحداثة، ص146،

لشعوب أرابيا المتشردة والجائعة، ومساعدة "جون" نائب "ليتل بروز" لآدم وإيفا في الحفاظ على سرية علاقتهما، ومساعدة الكولونيل لآدم في آخر الرواية وإنقاذه من الجماعات المسلحة التي هاجمته، كما لا ننسى أهم مساعدة أخلاقية قدّمها "سميث" لصديقه آدم حين أعطاه الفيديو الأصلي لاختطافه الذي أظهر له أن زوجته "يونا" قُتلت في ذلك اليوم، على عكس ما قيل له سابقا أنها حية، وخصوصا المكالمة عبر السكايب التي ظهرت فيها تشجعه على صناعة القنبلة النووية التي كانت ضدها دوما. وقد أكد "ليبوفتسكي" على هذه المفارقات من خلال نقاط ثلاثة:

- إن تناقص الأخلاقية غير المشروطة لم يقد إلى سلوك متبجح مغرور فلا زلنا نجد تزايدا في العمل التطوعي والمساعدات المتبادلة.
- إن النسبية لم توصلنا إلى العدمية الأخلاقية، ذلك أن القيم الديمقراطية لازالت موجودة.
- إن فقد المرجعيات التقليدية لم يؤدي إلى فوضى اجتماعية شاملة.[1]

وباختصار، هذه المظاهر التي تنبأ بها أو استشرفها هذا الفيلسوف وعالم الاجتماع تُلخِّص الجانب الفلسفي والفكري للرواية. أما الجانب الخيالي والتركيبي والفني للرواية فسنناقشه في المبحث الآتي.

2- نظام الرواية و جدلية الإنسان والتقنية:

يتماشى نظام الرواية السردي مع الفلسفة التي تتخذها الشخصيات، فإذا قسّمنا الشخصيات إلى يقينية وغير يقينية، ستصبح لدينا عوالم متحكم فيها، من المفترض أن تكون حتمية، ومتوقّعة إلى أقصى درجات اليقين، وعوالم متغيرة، غير مستقرة، لاحتمية، وهي بذلك غير متوقعة لأنها ليست يقينية.

[1] / أماني أبو رحمة: نهايات مابعد الحداثة، ص 147.

2-1- العوالم المتوقعة (التقنية والتحكم):

يصنع النظام الذي يؤمن به "ليتل بروز" كل شيء حتى الصدفة [فخطابات ليتل بروز لا تتوقف أبدا وتنير ناس القلعة بكل ما تملك ولا تترك شيئا للصدفة...][1]، وهذا بفضل الضوابط العسكرية التي يتبعها، لأنه وببساطة [لا شيء يترك للصدفة. الصدفة ابنة الموت الغبي ومعبر الهلاك][2]، كما يقول، وكما يدرك ذلك آدم جيدا[هو تدمير منظم وليس صدفة أبدا. لا يمكن للصدف الغريبة أن تكون بكل هذه الدقة][3]، وأهم صدفة مصنوعة يمكن الحديث عنها في الرواية هي تلك التي جعلت البطل ينجو من عملية خطف في مطار "رواسي" الفرنسي، بتدبير من "ليتل بروز" والسلطة التابع لها، وذلك تجنبا لاستغلال العدو لعلمه، وبالتالي تجنبا لعواقب ذلك، تجنب الأسباب يعني تجنب النتائج، معادلة منطقية تماما بالنسبة لشخص يحب السيطرة والتحكم، يقول في هذا السياق لآدم: [نحن نحتاجك ولا نريدك أن تسقط بين أيدي القتلة، يعبثون بتاريخك وحياتك وعلمك، وربما يحوّلونك إلى قنبلة موقوتة. يملكون اليوم ما نملك من وسائل التوجيه التي تضع حياتك وحياتنا في خطر. لهذا لا نلعب ولا نترك شيئا للصدفة في عالم كهذا، شديد الخطورة][4]؛ بعد هذا لا يمكن أن نسمّي ما يفعله نظام يقيني دقيق كالنظام العسكري "صدفة"، فهي هنا مصطنعة ومحسوبة، ما يعني أنه نظام تحكّمي يعتمد على الأرقام، والملاحظات الدقيقة، والتقنية للحصول على ما يريد، والوصول إلى ما يحب، كما يحصل في الرواية مع "إنسان الشريحة" في 2084، وهي [شريحة صغيرة تحت الجلد تحمل كل شيء عن الإنسان، نزواته وجنونه، وأفكاره][5]، والإنسان المراقب بألواح وكاميرات وشاشات وغيرها تملي عليه المبادئ والأوامر ، في مكان مغلق هو "قلعة أميروبا"؛ المكان الذي تقع فيه معظم أحداث الرواية.

---

[1]/واسيني الأعرج 2084 حكاية العربي الأخير، ص 99.
[2]/ المرجع نفسه، ص113.
[3]/ المرجع نفسه، ص345.
[4]/ المرجع نفسه، ص102.
[5]/ المرجع نفسه، ص59.

صنع الكاتب من خلال التفاصيل المذكورة حيزا مغلقا، وجعل الأحداث متوقعة وواضحة ومعروفة بالنسبة للجهة المتحكمة، فالنظام هنا هو نظام تحكمي خارجي، وكل شخصية من شخصيات الرواية مقيّدة بقوانين محدّدة مفروضة عليها، و تصرفاتها كلها يجب أن تكون ضمن تلك القوانين، ما يضمن الروتين أو الخطيّة في مسارها اليومي، وهو ما يسعى إليه نظام "ليتل بروز"، نظام له مفاهيمه الخاصة تجعله يستمر على حدّ رأيه [نحن لا شيء. النظام فوق الجميع، لا أحد يراه. هو تداخل الأسنان في العجلات التي تولد الحركة من تلقاء نفسها، مثل الساعة تماما. يذهب فلان، ويأتي علان، لا شيء يتغير. نروي هذا النظام بعرقنا وبدمنا. من شاء تحطيمه يتحطم. لأنه ليس بشرا يمحى أو يقتل. الماريشال ينتهي، النظام يستمر.][1]؛ هذا يوضّح أن الثبات والاستقرار هما ميزة هذا النظام فلا مجال للتغيير، لأنه مؤسَّس على يقينيات لا تترك أيَّ مجال للصدف، لذلك فالأمكنة المغلقة والحيز الضيق هو أنسب فضاء لإقامة مملكة للنظام.

إلا أن التكرار في الأحداث اليومية يولّد بعد مدة زمنية جيدة الاختلاف، خصوصا إذا كان يحصل لشخصية مثل شخصية " آدم"، والتي تتميز بطريقة تفكيرها، فهو على الرغم من إيمانه العلمي بالدقة والتحكم إلا أن هذا يظل أمرا نسبيا قابلا للتغير؛ وهو ما تبيّن أكثر في تفاصيل صناعته قنبلة الجيب خاصته، إذ تفرض عليه التساؤلات احتمالات تؤرقه: [هل يُسعد لأن التحكم في الإشعاعات ومداها بعد الانشطار لم يعد ممكنا فقط ولكن حقيقة. أم يخاف لأن الآتي لا أحد يضمنه؟ الطريق أصبح واضحا. المشكلة لم تكن في التفاعل المتسلسل حيث يصطدم نيوترونا مع نواة ذرة اليورانيوم 235، لتنقسم إلى قسمين ويصاحب ذلك عدد من النوترونات من 2 إلى 3 التي يمكنها أن تصطدم بدورها بأنوية أخرى من اليورانيوم 235، وتتفاعل معها وتعمل على انشطارها، ولكن المشكلة عندما يتزايد معدل التفاعل زيادة تسلسلية غير منتظمة، قد تؤدي إلى انفجار عنيف إذا فشل المخبر في ترويضه والتحكم فيه، التحكم الدقيق، بحسابات أدق، هو كل شيء في

[1]/ المرجع السابق، ص204.

مشروع PBPu1 وPBPp2.][1]، تمثل تلك الاحتمالات عدم يقينية العلم وعدم حتمية نتائجه، الفكرة التي تؤثر مباشرة في طريقة تفكير العالم "آدم"؛ فالإيمان بتلك المفاهيم يصنع التغيير حول رؤيتنا السابقة للعالم.

من جهة أخرى، تصنع هلوسات آدم ورؤاه وأحلامه، تفكيرَه، قبل صناعة قنبلة الجيب، وهو ما يطنب الكاتب في وصفه من بداية الرواية إلى نهايتها، فأحلامه حول "رماد" الذئب، وزوجته "أيونا" وابنته، بالإضافة إلى أحداث من ماضيه ووقائع حول والده وأخته، هي أحداث تنضّد لشخصيته، كما تصنع فضاء العربي الأخير، العالم الفيزيائي المسجون بلقب زائر، تلك الهلوسات والرؤى، الناتجة أصلا عن البعد والسجن الذي يعيش فيه لأكثر من خمس سنوات، حمّسته لإيجاد حلّ للتخلص منها والعودة إلى حياته الطبيعية كما كانت، وهو ما يطمح إليه "ليتل بروز"؛ أي أن تلك الهلوسات ليست تلقائية، بل إنها هدف من أهداف السلطة المتحكمة، وقد تأكد ذلك عندما جعلت التقنية وتكنولوجيا الاتصالات آدم يتحدث عبر الساتل مع زوجته "أيونا" الميتة أصلا، لتحفزه على صناعة القنبلتين، بعد أن كانت أول معارض لذلك، كل ذلك كان من صنع السلطة الممثلة في "ليتل بروز". فإذا حاولنا أن نرتب ما حدث ونفسره، سنجد أن فوضى ما يسمى "نظاما"(جماعات ارهابية) في الرواية صنعت نظام(ليتل بروز) ، و هو بدوره صنع فوضى(هلوسات آدم)، وفوضى آدم أنتجت نظاما(الجانب النظري للقنبلة)، وهذا النظام الأخير سينتج في آخر الرواية فوضى (القنبلة تتخطى حدودها النظرية) " للقضاء على "النظام" (الجماعات الارهابية)، فإذا دققنا أكثر سنجد أنه في "البدء كان هنالك دوما عماء أو كايوس(فوضى)"، كما كان يقول "هسيود" قديما في "ثيوغونيا"؛ وقد اعتمد الكاتب على الاسترجاعات، ليصنع حاضر الرواية، كما استخدم نوعا من أنواع التحكم والدقة في خطاب "آدم" عندما اعتمد على تسجيل الوقت بالساعة والدقيقة والثانية؛ فعل الكاتب ذلك ليُظهر أكثر التحكم في ذاكرة هذه الشخصية، التي تعاني من تكرار يومياتها، ما جعل شخصية آدم تتخذ منحى آخر، من التكرار إلى الاختلاف، فتتطور بشكل بسيط وبطيء جدا، إلى حين حدوث التغير التام، حين نيله

[1]/ المرجع نفسه، ص196.

لجائزة نوبل، واكتشافه بأن زوجته ميتة، إضافة إلى عدم دقة تطبيق نظريته حين صناعة و إطلاق القنبلة، وأخيرا وليس آخرا، بقاء مصيره معلّقا بين الحياة والموت، مفتوحا على الاحتمالات. وهذا حال الحسابات الدقيقة حين يتعلق الأمر بالإنسان والطبيعة ونظامهما الخاص.

2-2- العوالم غير المتوقعة (الإنسان والطبيعة والنظام الذاتي):

تتعلق العوالم غير المتوقعة بالطبيعة بصفة عامة، وبشخصية آدم بالدرجة الأولى، فكما ذكرنا سابقا انتقلت هذه الشخصية من التكرار إلى الاختلاف، هذا الاختلاف يحكمه نظام ذاتي لا يستطيع عامل خارجي التحكم فيه، ونقصد بذلك التقنية والسلطة، فكانت هذه الشخصية صانعة لنظام ذاتي معقد، واعية بما يمكن أن يكون أو لا، انطلاقا من إدراكها عدم يقينية أي شيء بما في ذلك نظريات العلم، ويظهر هذا من خلال وجهة نظر آدم للصدفة المغايرة تماما لوجهة نظر "ليتل بروز" التي ذكرناها سابقا، إذ يرى إن [الصدف لا يصنعها أحد ولكنها تُنشئ تفاصيلها بنفسها][1]، وإن [الحياة ليست نظاما رياضيا ولكنها سلسلة من الصدف المجنونة][2]، ونوصف الصدفة بالجنون راجع كما هو متعارف لطبيعة هذا الأخير وخروجه عن كل النظم العقلية، وارتباطه بنظمه الخاصة المرضية، كما يوضّح "آدم" أنه:[على الرغم من محاولات ليتل بروز، كل شيء تغير في عالم يسير بسرعة متناهية الدقة لا دخل للبشر فيها، إذ كلما تدخّلوا أفقدوها نظامها. اليد البشرية تمس كل شيء وتُهيكله كما تشاء، إلّا جوهر القلب وعمق التخييل الذي لا تراقبه الآلة مائة بالمائة. كل جهاز مراقبة يفلت منه شيء صغير مرتبط بالذي لا يمكن توقعه. الإنسان في النظام، ساعة خارج النظام][3]؛ ويقصد بذلك أن النظام الأعلى هو نظام الطبيعة، وأن محاولات التحكم كلها ما هي إلا اختراق لذلك النظام، وعدم فهم له، وهو ما أكده حين ردّ على جنرال ومختص حربي متيقّن من القوة العسكرية ودقة تحكمها، يقول "آدم":

---

[1]/ المرجع السابق، ص140.
[2]/ المرجع نفسه، ص218.
[3]/ المرجع نفسه، ص245.

[لا توجد دقة مطلقة في الحروب. هناك دائما حالات غير محسوبة. كم من الضربات الصديقة في الحروب التي مضت؟ لا تعد ولا تحصى. هناك البشري، ولكن هناك الطبيعي أيضا، المتعلق بسرعة الرياح والأمطار والعواصف والفيضانات التي يمكنها أن تغير كل حساباتنا. انظر، ماذا حدث في فوكوشيما في 11 مارس 2011؟ وهي مثال بعيد عنا، كانوا على يقين مائة بالمائة من الأمان. اليابان متقدمة في الوقاية من النووي بسبب تجربتها المريرة، وتعلم اليابانيون من ذلك كثيرا. لكن لا أحد توقع تسونامي الذي فاجأهم وهز كل يقينهم. الطبيعة سلطان آخر. كلما اختلت استعادت نظامها بوسائلها وقوتها، بغض النظر عما يمكن أن يفكر فيه الإنسان وما يرضيه وما لا يرضيه.][1]، هذا الاختلال واستعادة النظام الذي تكلم عنهما آدم هما لب نظرية الفوضى والتعقيد، أو كما تسمى نظرية التنظيم الذاتي.

في الأخير، تصل شخصية "آدم" للفوضى الناتجة من النظام، كما سبق ووصلت إلى النظام الناتج من الفوضى، وتؤكّد رؤيتها هذه من خلال الأفكار والتساؤلات التي تجول بين أسطر الرواية وصفحاتها الكثيرة. كما يأخذ البعد العلمي للرواية منحى مختلفا باستخدامه خيالا مختلفا عما سبق للكاتب الخوض فيه في تجاربه الإبداعية السابقة، ولابد من التنبيه إلى أن البعد الفلسفي للعلم المعاصر الذي اتبعه الكاتب مهمّ وبقدر أهميته هو مهمّش في الطرح من خلال الرواية بصفة عامة.

وكنتيجة للرواية يحاول الكاتب طرح فكرة معينة، ويجعل طرحه هذا يتخذ شكلا يناقض طرحه، فاستخدامه للدقة في المواعيد، واعتماده على قوانين علمية دقيقة، وكذا قوانين منظمة عسكرية صارمة في تنضيد فضاء الحال الخاص بالرواية، جعل النظام هو الفكرة الأولى التي تتبادر إلى ذهن القارئ، إلا أن الفجوات التي تعمّد الكاتب تركها وذلك باعتماده على التكرار في وصف بعض المشاهد السردية، جعل فكرته تتجلى شيئا فشيئا، قد تكون مفاجئة لأنها انتظرت حتى الصفحات الأخيرة للتجلي؛ لكنها تبقى دالة على رؤية مختلفة . إذ أن رسالة الفجوات تلك تقول أن العوالم التي تظل غير متوقعة هي العوالم التي نثق بها، لأن العلم

[1]/ المرجع السابق، ص 296.

يرى أنه لا وجود لشيء اسمه التنبؤ، نحن في عالم لاتنبئي، لا يقيني، وغير ثابت، لذلك ففكرة التنبؤ لفترة طويلة تبقى في إطارها الخيالي، يمكن أن نكوّنها انطلاقا من معطيات (تخطيط سيناريو، استشراف، ..) لكننا لا يمكن أن نجزم بأن ما نقوم به صحيح، الخيال فقط على حقّ لأنه دوما كاذب، ومزيف.

وكما يعتمد العلم على اللاتنبؤية واللايقينية في مفاهيمه المعاصرة، تطرح نظرية الكايوس (الفوضى) مفاهيم غيّرت العديد من البديهيات العلمية والفلسفية والإنسانية، وجعلت الإنسان بطبيعته البعيدة عن التحكم التام، ينظر إلى النظام والفوضى بطريقة مختلفة، فليست هناك عداوة بين النظام و الفوضى بل إن كلاهما شريك للآخر، وأينما وجدت الفوضى فمن الضروري فهم نظامها، وأينما وجد النظام فهو دوما يحتوي على فوضاه؛ إلا أن هذا الكلام يتوضح أكثر من خلال مفاهيم نظرية الفوضى وسياساتها في التمثل داخل النص الروائي المعاصر، وهذا ما سوف يناقشه الفصل الرابع تطبيقا على نصوص مختارة من الرواية الجزائرية المعاصرة.

الفصل الرابع

سياسات الكايوس في الرواية الجزائرية المعاصرة

المبحث الأول:

النظم الديناميكية المعقدة في رواية "محمد علاوة حاجي" (في رواية أخرى)

المبحث الثاني:

إنتروبي المشاهد السردية في رواية "سكرات نجمة" للكاتبة "أمال بوشارب"

المبحث الثالث:

اكتشاف الفوضى في رواية "فوضى الأشياء" للكاتب رشيد بوجدرة

المبحث الأول:

النظم الديناميكية المعقدة في رواية "محمد علاوة حاجي" (في رواية أخرى)

1- مدخل إلى فوضى النـــــــص

2- استراتيجيات الكتابة في الرواية:

2-1- البداية الحساسة (The sensitive bigining)

2-2- الديناميكيات اللاخطية ((nonlinear dynamics)

2-3- الجواذب الغريبة (strange attractors)

2-4- التشعب (Bifurcation)

3- بين نظرية الفوضى وما بعد الحداثة

يجد الباحث في الرواية المعاصرة نفسه أمام مجموعة من المصطلحات تُطلق على نظامها الخاص مثل: السرد المفكك، المتشظي، السرد المهجَّن، السرد الفسيفسائي، التناسل اللاعضوي، تراسل الأجناس، جماليات الرعب، سرديات الفنتازيا والعبث...وغيرها من مكوّنات المشهد المعاصر لما يسمى "رواية جديدة".

من ناحية أخرى، إذا توغلنا أكثر في مفاهيم هذه المصطلحات، وكيفية تمثلها وتوظيفها، سندرك فورا أنها ليست مجرد قوالب جاهزة يصبّ فيها المؤلف كتاباته، ولا الناقد ملاحظاته أو تحليلاته، بل إن "المؤلّف يمارس تجربته ولا يعرف هويتها الأخيرة، ولا يستطيع أن يتنبّأ بالنهاية، ومن ثمة فإن الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنه تجريبي يخلقه كل من المؤلف والقارئ"[1]، هذا ما يثبت ألاّ حدود للإبداع وأن مفهوم "الأنموذج" بات طيّ النسيان، وما رُسم سابقا كقانون للأنواع الأدبية صار في الوقت المعاصر مجرد آثار.

تلعب التغيّرات والتحوّلات الحاصلة في جميع مجالات الحياة دورا هاما في إعادة النظر في المفاهيم التي تعوّدنا التصديق بها والأخذ بقوانينها على أنها حتمية وثابتة؛ فالحركية والتغير المتواصل يفنّدان المقولات اليقينية ويجعلان مثلا: مبدأ "قابلية التكذيب"، "اللايقينية"، "النسبية" ،"الاحتمالية"...وغيرها من المبادئ والنظريات المعاصرة، الطريقة الأمثل للتفكير في الأمور من جميع نواحيها، وفي مختلف مجالاتها، وعلى اختلاف أهميتها؛ هذا هو الفرد المعاصر، وهذه هي طريقة تفكيره.

لنعد إلى الرواية؛ ولنتساءل تساؤلات بسيطة تدخلنا إلى عالمها:

عندما تبدأ الرواية بداية صفرية، وتلعب لعبة النرد ذات الست احتمالات، هل علينا نحن كقراء أن نصدِّق أن أحد الأوجه الستة تلك هي حقا ما سيبني العالم الممكن للرواية بين أيدينا؟ أم أن العالم الممكن صار بين أيدينا منذ اللحظة التي تورطنا في صفحتها الأولى، واحتمالاتها اللامنتهية (أي أنه من صنعنا نحن)؟

[1] آلان روب غرييه: لقطات، ترجمة: عبد الحميد ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص25.

هل هي لعبة راو؟ أم هي لعبة قارئ؟ أم هي متاهة سردية معقدة في نظام محكم الإقفال يبدو للوهلة الأولى أنه مفتوح على كل الاحتمالات؟

1- مدخـــــــل إلى فوضـــــــــى النـــص:

بطل الرواية (س) يعاني من انفصام الشخصية، كما يقول، الأمر الذي يجعله يتخيّل (التخيل هنا نسبي لأن مريض الانفصام لا يعتبر هذا تخيّلا وإنما حقيقة وواقعا يعيشه بكل تفاصيله) تفاصيل متعدّدة يسميها احتمالات، المفترض أن تكون مساعدة في تحديد الكينونة الحقيقية لهذه الشخصية الغامضة، إلاّ أنها(التفاصيل) تجعل الأمر أكثر تعقيدا؛ لأن كثرة الاحتمالات وتساوي نسبة وقوعها وتحقُّقها يضع المتكلم في متاهة، يتعرض فيها للموقف والموقف المضاد، أي لتناقضات تستلزم منه اختيار طرف منها لإكمال روايته، لكن لعبة الاحتمالات تستحوذ على فكره، ما يؤدي إلى استمرارها وتكرارها بشكل دوري يدحض الاختيار الملتزم؛ هنا يبدو الأمر جامعا بين انفصام الشخصية وفقدان الذاكرة، وهو ما يؤكّده "الراوي" قبل انسحابه كليا، يقول:(إذا نسيتَ تفاصيل ما سيحدث فعد إلى الجزء السابق من هذا الفصل. الأمر أشبه بحلقة مفرغة. تذكر إذن أن الفصل الأول لم يبدأ بعد)[1]، هذه الحالة تسمى في التحليل النفسي "اضطراب الهوية الفصامي، Dissociative Identity Disorder" ما يرمز له DID وهو "تشخيص نفسي لحالة يظهر فيها الشخص هويات أو شخصيات متعددة تعرف باسم تبدلات Altar أو عدد من الأنا Egos، بحيث يكون لكل منها نمطه الخاص في الإدراك والتفاعل مع البيئة المحيطة، ولكل شخصية فرعية أو متبدلة مجموعة فريدة من الذكريات

[1]/ محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، منشوراتANEP ، الجزائر، 2013، ص29.

والسلوكيات والأفكار والعواطف المتعلقة بكل شخصية محددة"[1]، تسمى هذه الحالة كذلك اضطراب تعدّد الشخصيات ويبدو أن شخصية (س) لديها هذه الحالة ومن أعراضها لديه:

- فقدان الذاكرة بمجريات الأحداث اليومية (الصفحات الأولى من الرواية)

- التباس في تحديد الهوية (مثلا في حوار الأخوين (س) و(موحوش)، كذلك في حوار المدير والعامل...وغيرها)

- فقدان الإحساس الذاتي بالزمن (وهذا ما يفسر الانتقال المفاجئ بين الذكريات)

- تقلبات في المزاج مع غضب مفاجئ (في قاعة الدرس مثلا، في الحانة...)

- ومضات عن ذكريات الاعتداء أو الصدمة (الذاكرة المتعلقة بالجد والأب، ذاكرة العصا)

- وأخيرا وليس آخرا السلوك الانتحاري (يظهر في أرجاء الرواية ويرسم خاتمتها)

من المؤكّد أن لهذا الاضطراب "Disorder" أسبابا تفسر حدوثه وأشهر التحليلات النفسية ترجّح أن تكون "الصدمة المتأزمة أثناء الطفولة هي السبب والتي تتحوّل فيما بعد إلى شيء يسمى "اضطراب ما بعد الصدمة لدى البالغين"[2]. في الرواية، الجدّ هو المتكفل بالبطل الطفل، الذي يملك خيالا خصبا كبقية الأطفال غالبا، والذي يجد نفسه مضطرا لسماع حكايات جدّه الخرافية وتصديقها وإعادتها أمامه غصبا، خوفا من "العصا" (التعنيف)، لا ندري إن كان هذا هو السبب لكنه الوحيد المذكور، والممكن أن يكون قد جعل خيال الطفل وواقعه متداخلين تداخلا معقدا جدا، فهو يرى جدّه هرما لا بطولات ولا خوارق، ومن جهة

[1]/ كمال غزال: دور العقل في الماورائيات وانفصام الشخصية، عن الموقع الالكتروني :
www.paranormalarabia.com، تاريخ النشر: 2011/10/16، تاريخ الزيارة: 2019/09/17.
[2]/ المرجع نفسه.

ثانية يجب أن يحفظ البطولات والخوارق المحكية له، وإلّا سيتلقى العقاب، ومن جهة أخرى يبحث الخيال الذاتي للطفل في تفاصيل أخرى بمعزل عن الجدّ، وهنا تتكون لدى الطفل ثلاث حالات أو لنقل احتمالات لوقوع الحدث الواحد، وفي الوقت نفسه لا يمكن أن يلغي أيًّا منها، فهو منذ الطفولة يملك هذا التعدد، هذا إذا تغاضينا عن الطريقة التي فكر بها البطل في أسباب غياب أمه ووالده وأشياء أخرى لم تذكر في الرواية .

بعيدا عن التحليل النفسي لحالة البطل، سنقتبس مصطلح "اضطراب،Disorder" لمساعدتنا فيما سيلي من البحث، وهو الوضع الذي يخلقه البطل بمرضه النفسي الانفصامي، خصوصا أنه سيكون هو نفسه الراوي انطلاقا من تتمة الفصل صفر، الحالة النفسية للبطل بالإضافة إلى عوامل أخرى هي عبارة عن استراتيجيات سردية استحدثها الكاتب للوصول إلى نظام جديد في روايته، هذا النظام يمكننا أن نصفه بالمعقد complex.

التساؤل المطروح هنا: ما هي العوامل التي أدّت إلى الوصول إلى هذا الشكل الجديد من النظام؟ ولنركز أكثر على نظام الرواية ككل وليس على بطلها فحسب، ولنتساءل نقديا عن استراتيجيات الكتابة التي جعلت الانطباع العام حول الرواية يضعها في خانة النظم المعقدة والديناميكية المشوشة والمضطربة؟ هذا ما سنحاول مقاربته في بقية البحث.

2- استراتيجيات الكتابة في الرواية:

كان من المفترض أن نبدأ بداية نقدية ونضمِّن تحليلاتنا التفسير النفسي كاحتمال تأويلي وارد، لكن الكاتب، أو الراوي، أو البطل على حدّ سواء قد قصّر علينا الطرق، فهو بارع في خرق الخطية في سرده سواء أكانت خطية زمنية أم حكائية أم تحليلية ذهنية، وبما أنه أشار إلى حالة الانفصام في الشخصية فما من داع إلى إخفاء ذلك، وإنما سيعيننا إظهارها والتركيز عليها أكثر على المضي دون الاصطدام باحتمالات أكثر*.

2-1- البداية الحساسة (The sensitive bigining):

قبل البدء: الصفر، الاحتمالات، الفكرة المنطقية، الحلقة المفرغة، الأرقام الستة... وغيرها، مصطلحات مستخدمة في الرياضيات الحديثة اختارها الكاتب كي تكون معينة في ترجمته الأدبية للنظريات الحديثة في العلم كالنسبية مثلا لا حصرا، يقول: [أحيانا علينا أن نحسم الأمور، ولا ندعها هكذا محتكمة إلى الاحتمالات المتوالدة، عليَّ اختيار أمر واحد، حتى إن لم يكن الحقيقيَّ بالضرورة.] وما هذا إلا دليل على قاموسه المرجعي المأخوذ من الرياضيات، والمستعمل بسلاسة في العمل الأدبي (الحياة اليومية للشخصية المتخيّلة).

البداية: عندما يُسأل أحدنا عن أهم اكتشاف في الرياضيات سيذهب ذهنه بعيدا حول ما أُنجز من نظريات وما حقّقته في الواقع، إلا أن الذهن سرعان ما ينبّه صاحبه إلى إجابة واحدة وأكيدة ومُرضية، وهي "اكتشاف الصفر". تساؤل آخر: إذا كان الصفر أهم اكتشاف فلماذا اقتصر استخدامه وعمله في مجال الرياضيات، والعلوم فقط، على الرغم من اعتراف الجميع بعظمته؟ كم عملا أدبيا اعترف به حقا؟

---

*/ الرواية مليئة بالاحتمالات واحتمالاتنا كقراء ستبقى خارج صفحاتها على كل حال، لذلك سنكتفي بتحليل النص ونترك تأويلاتنا تصنع نصا آخر موازيا.

الاهتمام في مجال العلوم الإنسانية والفن، ومنها الأدب والرواية (مجال بحثنا) بالصفر وأهميته، ضئيل جدا، واللافت للانتباه في الرواية التي بين أيدينا أن الصفر يتصدّر البداية مع تتمة له- هذا إذا نظرنا إلى العتبات أي عناوين الفصول- كما أن هذا الصفر، وهذا ليس تأويلا مفروضا على أحد، يشكل رمزا حلقيا مفرغا كما اعترف بذلك الراوي في آخر تتمة الفصل صفر، وبغض النظر عن هذه الحلقة المفرغة، هل يمكننا أن نبدأ هذه الرواية من الفصل الأول، الجواب لا، لا نستطيع، لذلك فالصفر هنا ليس شكلا فحسب، وليس حلقة مفرغة وفقط، وإنما هو مفتاح العمل بأكمله.

الأسطر الأولى من الرواية تثبت ما نسعى إلى توضيحه؛ فالبداية الصفرية تعود إلى "صفرية" أو "عدمية" معرفة الراوي وراويه على حدّ سواء، بوضع الشخصية الرئيسية البطل (س) بكل تفاصيله وعلاقاته، كل ما يتعلق بوضعه وحالته وكيف وصل إليها، الأمر الذي اضطره للبدء من الصفر؛ أي محاولة استرجاع الذاكرة أو لنقل إعادة بناء الحدث انطلاقا من معطيات صفرية، محاولة إنتاج شيء من لا شيء، وذلك اعتمادا على الصدفة، والاحتمالات العشوائية، والمؤكّدة في الوقت ذاته، والهدف هو الوصول إلى الحدث، أو الحقيقة عن حياة(س).

المفتاح:[وأنا نصف ممدّد في كرسي على سطح هذه العمارة الآيلة للسقوط، واضعا رجلا على رجل، أرتشف قهوتي وألتهم ما تبقى من سيجارتي،

أتصور كيف وصل هذا الشيء إليك.

بل أتصور أكثر من احتمال لذلك.]

الجزء الأول من العبارة يعود إلى البطل(س)

الجزء الثاني لراويه

الموضوع: كيف وصل هذا الشيء إليك؟ الشيء يقصد به (الرواية)

ما يجب أن يؤخذ في الحسبان: كون الراوي هو الآخر لا يعرف وضع البطل(س) وإنما "يتصور" فقط وتصوره ذاك مبني على احتمالات، هذه اللعبة الرياضية التي يستلذها البطل، ليتكلم بدل راويه ابتداء من تتمة الفصل صفر، ما يعني أن الراوي هنا فقط شخصية مساعدة على البداية، ولبّ الحكاية منوط بذهن (س) البطل، يا ترى هل سيُتقن لعبة السرد كما هو مطلوب منه؟ أو على الأقل هل سيسير على منوال راويه؟ هل سيكمل متاهة الاحتمالات أم سيملُّ منها؟

2-2- الديناميكيات اللاخطية (nonlinear dynamics) :

أي كل ما يرتبط بطريقة تسيير الحدث والشخصيات ومصائرها داخل الرواية، وكل نظام ديناميكي هو" ما تتغير حالته مع الوقت، وعموما يتكون من مجموعة متغيرات مترابطة بدرجة عالية تتطور مع مرور الوقت[1] ولا نعني بالديناميكية اللاخطية ما يتعلق بزمن النص واللعب به فحسب ولكن الأمر هنا يتعلق بالمسببات والنتائج، أي بدايات الحدث وتأثيرها على إنتاجية السرد و مساره ونهايته القريبة والبعيدة.

يخلق الراوي البدايات مع كل احتمال، فكل حدث يتضمن بداية حدث آخر في جهة ما من المسار السردي، وهذا ما يخلق حركية تبدو عشوائية، وهو ما يطلق عليه في نظرية الاحتمالات "المتغيرات العشوائية"، والمتغير العشوائي هو المتغير الذي يتم الحصول على قيمته نتيجة لتجربة عشوائية، تلك النتيجة هي التي يسعى الراوي للوصول إليها؛ لأنه لا يملك خلفية ثابتة عن شخصية

[1]/ William F.Strop: Webs of chaos, Implications for research designs. IN/ chaos, complexity, and sociology, Editors, p126.

(س) (الأمر ذاته ينطبق على الشخصية عندما تستلم السرد) ويحاول وضع احتمالات، توقّع واستذكار ما يمكنه استذكاره .

ساعدت التجربة العشوائية الراوي على تخيل وضعيات عديدة واحتمال نتائج أكثر؛ وأهم ما يمكن ملاحظته من خلال المقارنة بين البدايات واحتمالاتها المتوقعة، هو ذلك التفاوت والبون الشديد بين السبب والنتيجة؛ وتجدر الإشارة هنا إلى كون النظرة التجزيئية للحدث، أي النظر إلى نتائج الاحتمالات القريبة، ليس انتقالا من حالة إلى أخرى، المعروف **نقطة التحول**، وإنما من الضروري تشكيل نظرة كلية تجمع كل الاحتمالات الممكنة، من ثمّ البحث عن نقاط التحوّل أو التغير التي تشكل بداية الاضطراب في الحدث السردي لأن " قوانين التعقيد شاملة، وتنطبق على نظم في مجالات متباينة، وبالتالي فإنها لا تعتمد على المكونات الدقيقة والذرية للنظام"[1]؛ ويبدأ الاضطراب على شكل تغير طفيف وبسيط في منحى التوقع، ويتكون شيئا فشيئا منذ الفصل صفر وتتمته، على شكل أحداث متشابهة ومتكررة، لكنها مختلفة وتتغير بنسبة بسيطة، تلك النسبة هي ما تسمى في نظرية النظم المعقدة "**رفة جناح الفراشة**" أو بعبارة أخرى **"الحساسية للظروف الأولية"**، التي يستغلها الكاتب في تحريك الرواية بشخصياتها وأحداثها وأزمنتها وكل عناصرها البنائية. وتكتسب "في رواية أخرى" حركية وديناميكية على شكل **دوامة** دائرية تنمو وتتطور مع كل حدث، ما يعني أنها ليست ثابتة، بل متغيرة، وتدخل فيها عناصر جديدة في كل مرة تمنحها بعدا جديدا، وغير متوقع باستمرار، وبما أن استخدام الزمن كان غير مستقر وغير خطي كمعطى أولي للتنبؤ وتوقع الأحداث وبنائها في الوقت ذاته، فإن ديناميكية السرد لم تفقد حيويتها في جميع فصول الرواية، والديناميكية هنا لا تعود للزمن فحسب، فهنالك تعدد الشخصيات بين النماذج الأصلية والنسخ المزيفة أو المشابهة لها، حيث تتداخل تلك الشخصيات في شبكة معقدة، لتصنع علامات استفهام كثيرة للقارئ فمثلا:

[1]/ جيمس غليك: نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص360.

تحوز شخصية (موحوش) على الأقل ستة نسخ واحتمالات عن وضعه وصفاته وحقيقته، الأمر ذاته بالنسبة لشخصية مقران وشخصيتي سمونة ومبروكة، وشخصية الجد المساهم بحصة الأسد في تشكيل شخصية (س) المجهولة و الانفصامية حيث يظهر الجد ميتا وحيا، مؤثرا ومتأثرا، شجاعا وجبانا، كافلا ومعذبا، ناصحا وموبّخا...إلخ. في مزج خلاق بين النظام والفوضى في العقل الباطن للراوي المبدع لهذه الشخصيات وتحوّلاتها غير المستقرة، والمستمرة.

هذا الزخم الذي يصنعه تعدد الشخصيات لوحده، يمنح الرواية مجالا حركيا واسعا للخيال، ويضفي عليها مسحة عبثية، تفتح للقارئ فجوات يضعها الكاتب عن قصد ليمنح نصّه بعدا تأويليا مناسبا لتلك العبثية، فالتوظيف المختلف والمتغير لشخصية واحدة يحيلنا مباشرة إلى فكرة النماذج والنسخ، إذ إن "النموذج قيم ومفاهيم عامة تحيل على نقاء مطلق كالخير والصدق والأمانة والمقاومة والظلم، أما النسخة فسلوك إنساني مخصوص تمتزج فيه القيم بوجوهها المتعددة السلبية منها والإيجابية"[1] هذا من وجهة النظر الأحادية، لكن إذا تمعنّا أكثر سنجد نظرة ثلاثية الأبعاد يحاول الكاتب إيصالها وذلك عن طريق خرقه للمقدمات(ما أسميناها سابقا البدايات الحساسة)، بخلقه مقدمات جديدة في كل مرة تساعده كمدخلات جديدة في إثراء الحدث الروائي والشخصية التي تبنى ضمن استراتيجيته، وهنا لا تكون الشخصية "مرغمة على الفعل وفق قوانين العالم الذي تسكنه، كما يرى "ايكو" ولا يكون السارد أسير مقدماته"[2] وبالتالي يمنح نفسه حرية أكبر لصناعة نظام جمالي خاص به.

[1] / سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان،ط1، 2008، ص124.

[2] / المرجع نفسه ص203.

3-2- الجواذب الغريبة (strange attractors):

ذكرنا فيما سبق مصطلحات مثل: الاضطراب، التكرار المتغير، الحساسية للأوضاع الأولية، والدوامة، كل هذه المصطلحات مرتبطة بعضها ببعض لصناعة نظام معقّد ومشوش هو النظام الداخلي للرواية الذي وصفناه بالديناميكي، تلك الديناميكية صنعت دوامة سردية بإعانة من التكرار المتغير للاحتمالات والأوضاع والشخصيات، لكن لنتساءل معا: هل تلك الديناميكية متواصلة بشكل منسجم أم أن هناك مناطق تقطع؟ هل هناك مناطق هدوء ومناطق حركة؟ أم أن السرد هنا يسير بحركية متناسقة حتى نهايته؟

للإجابة عن هذه التساؤلات نلجأ إلى البحث عن مناطق الاستقرار في السرد، فما هي مناطق الاستقرار؟

مناطق الاستقرار في السرد هي العناصر السردية الثابتة وغير المتغيرة التي تنتج الحدث من دون الظهور والتجلي كما تفعله المتغيرات الديناميكية، كالشخصيات المتعددة، والاحتمالات المختلفة، بالإضافة إلى التأثيرات النفسية والاجتماعية. علميا تسمى هذه المناطق "جزر الاستقرار" أو "الجواذب الغريبة"، والجاذب ببساطة " نقطة داخل المدار ينجذب إليها النظام الديناميكي."[1] وبما أن النظام ديناميكي عموما فإن مناطق الهدوء والحركة تتداخل وتتشابك، وإذا تمكنا من معرفة النقطة التي تتقاطع فيها تلك المناطق فإننا سندرك حتما حقيقة النظام السردي المعقد الذي يتبعه السارد في روايته، وبالتالي تفسير التشوش والفوضى التي تربكنا كقراء.

[1] /N.Katherine Hayles,: Chaos Bound, orderly disorder in contemporary literature and science, p147.

تصنع الجواذب الغريبة دوامات سردية بأشكال متفاوتة الدقة والكبر والجمالية، وهي غريبة لأنها تؤثر دون أن يظهر تأثرها؛ لأنها "نقطة تقلُّص النظام الديناميكي، وهي لحظة فيه"[1] وعملية تجميع اللحظات (لحظات الاستقرار) يساعد في فهم طريقة تركيب المعنى، وقد حاولنا فعل ذلك لمعرفة ما إذا كانت حركية السرد تنجذب إليها أم لا، خصوصا عندما يمارس السارد سياسة التكرار المتغير من خلال إعادة سرد الحدث بعبارته نفسها في موضع آخر وزمن آخر، وعلى لسان شخصية أخرى، وقد كانت النتيجة مقنعة جدا، إن لم نقل مفاجئة.

وقد لفت انتباهنا كون الجواذب واردة على شكل أسئلة تهكمية ساخرة، كما وردت أقوالا واعية وحكمية، شكلت معنى خفيا وعميقا يؤسِّس للرواية ككيان سردي ذو توجّه خاص، حركيته تقول عبثية مطلقة، واستقراره يخفي دسائس للمعنى تجذب السرد إلى مناطق واقعية، هي واقعية سوداء تدور حولها الأسئلة والقراءات، تتجه نحو إيجاد حلول وأبواب للنور، لكنّها تبقى تدور في "حلقة مفرغة" من المحاولات غير المجدية نفعا؛ تساعد المحاولات والاحتمالات بشكل واضح في اكتشاف الجديد والحقائق، إلا أنها لا تصل إلى نتائج ملموسة، ليس لأن الوصول إليها مستحيل، فمواصلة البحث قد توصل إلى نتيجة ولو نسبية، بل لأن الواقع الذي تبحث في ثناياه معقّد ويملك في داخله عناصر تشوُّشه وفوضاه، كما يملك عناصر نظامه وترتيبه وتعقيديته؛ تتداخل هذه العناصر في السرد فيختلط الخيال والواقع، السحري والعبثي، المعقول وغير المعقول، السؤال والجواب، البداية والنهاية، الحقيقة والاحتمال، ويبدأ مع كل هذه التداخلات شيء يسمى "إبداعا".

الرواية حكاية عن شخص (س) في علاقة مع مجموعة من (موحوش) وأخرى من (مقران) وأخرى من (سمونة) وأخرى من (مبروكة) في عمارة (س) وشارع (س) وأصدقاء وآخرين (س)،

[1] / جيمس غليك: نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص161.

كل شيء مذكور بين قوسين متغير، الثابت الوحيد هي الجواذب الغريبة التي تنجذب إليها المتغيرات وتدور في مدار كينونتها ووجودها.

ترد الجواذب كعبارات قصيرة مشفرة داخل حركية الاحتمالات والأحداث المتوالدة، وهذه البعض منها:

1- عمارة آيلة للسقوط (فضاء الرواية العام)[1]

2- الورقة التعيسة الممزقة طولا وعرضا [2].

3- بما أن هذا الشيء نذير شؤم فلم لا نرميه من النافذة (الرواية) [3].

4- الأمر أشبه بحلقة مفرغة[4] .

5- لا أذكر كم عاما بالتحديد مرّ وأنا واقف هنا مثل تمثال[5] .

6- ألوّح بكلتا يدي أصرخ، أركض وراءها ككلب، لكن دون جدوى، كما لو أن صوتي غير مسموع، كما لو أنني غير موجود، لعلّي كذلك، وإلا فما تفسير بقائي هنا على الرصيف كل هذا العمر؟[6]

7- أضعت ما يكفي من العمر... كبرت أثناء الانتظار[7]

8- علي أن أكف عن هذا الهراء، وأتخذ القرار، أقصد أن علي المضي في تنفيذ القرار الذي اتخذته (الهراء هو الاحتمالات)[1]

---

[1]/ محمد علاوة حاجي: في رواية أخرى، ص 05.
[2]/ المرجع نفسه، ص07.
[3]/ المرجع نفسه، ص12.
[4]/ المرجع نفسه، ص29.
[5]/ المرجع نفسه، ص31.
[6]/ المرجع نفسه، ص32.
[7]/ المرجع نفسه، ص32.

9- أحيانا علينا أن نحسم الأمور ولا ندعها هكذا محتكمة إلى الاحتمالات المتوالدة، علي اختيار أمر واحد حتى إن لم يكن الحقيقي بالضرورة[2].

10- صدّقتُ أن بوسعي تغيير العالم.[3]

11- هناك الكثير من الأسباب التي تدفع المرء إلى الجنون[4].

12- كل شيء يؤلمني حتى شعري وملابسي، العالم كله يؤلمني، وأنا لست مجنونا على فكرة[5].

13- الحكمة أنصفت الشمعة وظلمت السيجارة[6].

14- في هذه الليلة استثناء ثمة أنت وكلب عند المنعطف يقلب صندوق قمامة أمام مطعم للوجبات السريعة[7].

15- هو احتجاج حقيقي رغم أنهم لا يطالبون بحقهم في الكرامة، وبالعدالة الاجتماعية ولا ينادون بالديمقراطية وبتعددية إعلامية وسياسية حقيقية، كل ما يطالبونه هو حقهم في قطعة بيتزا...ما أعظم الثورة...!!![8]

❖ قراءة هذه الجواذب بمعزل عن عناصر السرد الأخرى يبني في ذهن المتلقي (القارئ) عالما فعليا للرواية موازيا للعالم الممكن الذي ترسمه الاحتمالات والمتغيرات، بينما النص الأصلي هو ذلك الذي يجمع بين العالمين في نظام جمالي سردي مختلف، ناتج عن تداخل القيم بالمتغيرات.

---

[1]/ المرجع السابق، ص36.
[2]/ المرجع نفسه، ص50.
[3]/ المرجع نفسه، ص84.
[4]/ المرجع نفسه ص103.
[5]/ المرجع نفسه، ص115.
[6]/ المرجع نفسه، ص119.
[7]/ المرجع نفسه، ص130.
[8]/ المرجع نفسه، ص130.

4-2- التشعب(Bifurcation):

يدخل هذا ضمن ذكاء السارد وقدرته على الإبداع، وهو أفضل مصطلح يمكن التعبير به عن الفضاء السردي في هذه الرواية، وهو ما جعلنا نصنفها ضمن ما يسمى بالنظم المعقدة. فما هو التشعب؟

هو ببساطة الانفصال إلى فرعين أو أكثر ، لماذا اختاره الكاتب؟ يجيب عن السؤال "إروِن لاشلو" من أكاديمية فيينا العالمية في سياق حديثه عن التعقيد، يقول:" يبدو أن مصطلح التشعب Bifurcation هو الأهم: أولا لأنه يصف وصفا مناسبا النوع الأهم من الخبرات التي يتشارك فيها أغلب الناس في عالم اليوم، وثانيا لأنه يصف بدقة الحدث الفاصل الذي يشكل مستقبل مجتمعاتنا المعاصرة."[1]

بداية التشعب تظهر منذ الأسطر الأولى للرواية، أي منذ اللحظة التي يعترف فيها الراوي والبطل (س) بخلو ذهنيهما من الحقائق الثابتة والمؤكدة، وبالمقابل مقدرتهما الخلاقة على صنع أخرى تحوز صفات اللاثبات و العشوائية والشك المتواصل. بعدها يتشكل الاحتمال الأول وقبل أن يظهر الشكل النهائي له ضمّنه **حقيقتين: أولى وثانية**، و**فكرة منطقية**، أورد تحت هذه العناوين خمس معلومات جديدة سيستخدمها فيما بعد؛ الأمر نفسه فيما يخص الاحتمال الثاني؛ إذ يُدخل عنصرا فرعيا يعنونه **مجرد اقتراح**، في الاحتمال الثالث يدخل معلومات وأحداث وشخصيات جديدة ويدخل أيضا تفرعاتها (تعدد الشخصيات الانفصامي) ، ويدخل في هذا الاحتمال أيضا **احتمال فرعي** تنبثق عنه **فرضيتان** جديدتان. وبالتالي يلاحظ القارئ أن السارد ينضّد لعالمه المعقد الروائي ببراعة، فلو احتسبنا المعلومات الجديدة مع كل احتمال سنجد أن الرواية غنية جدا والحدث فيها ديناميكي ومتشعب، يبدو للوهلة الأولى عشوائيا وتجميعيا، لكن عند النظر فيما بعد للنتائج أو المخرجات (بما أن الأولى كانت مدخلات) سندرك تمام

[1]/ معين رومية: مدخل إلى نظرية التعقيد و الشواش، عن الموقع الالكتروني www.maaber.50megs.com/ : تاريخ الزيارة: 2019/09/17.

الإدراك أنها استراتيجية في الكتابة تسهل على الكاتب التحكم في صنع الحدث دون الوصول إلى نقطة احتباس في السرد، وهو ما لم يصل إليه حقا ، وكان بإمكانه التوسع أكثر في سرده انطلاقا من هذه الاستراتيجية لكنه فضّل أن ينهي روايته ويترك دوامة السرد تدور في ذهن قارئه.

ملاحظة: يورد الكاتب كحد أدنى تسعين احتمالا في الرواية، ويعد المرض الانفصامي أهم التشعبات المستخدمة على الإطلاق، كما لا تفوتنا الإشارة إلى استخدامه للعدد ستة في احتمالاته، كأنه يرمي حجر النرد ويصنع احتمالاته الستة التي تتساوى احتمالية وقوعها.

3- بين نظريـــــــة الفوضى ومـــــــا بعد الحداثـــــــــة:

إن استخدامنا لمبادئ وطرق التحليل والتفكير الخاصة بنظرية الفوضى والنظم المعقدة، ساعدنا في فهم العمل الأدبي وتتبّع بدقة تغيرات وتحولات مكونات السرد فيه، والإجابة عن أسئلة مثل: ماهي الأساسيات الخفية(الجواذب الغريبة) التي تدور حولها المكونات السردية وتساهم في حركيتها؟ ماهي الثوابت في العمل الأدبي وماهي المتغيرات؟ هل تساهم البدايات في تشكيل العمل وبأيّة درجة، أم لا؟ هل يشتغل الروائيون على البدايات كنواة ينمو الإبداع انطلاقا منها أم لا؟

وبما أن التقنيات السردية الجديدة تعدّ الدليل على إبداع وتجدّد عقل وفكر الكتاب، فإن خلقها واستخدامها ولو اتباعا للتجارب السابقة الجديدة هي الأخرى، يصبح من ضروريات العمل الأدبي، ولكن يجب التنويه هنا، إلى ضرورة الحذر من استخدام تقنية أو أسلوب، دون البحث في أصله الفكري والفلسفي والعلمي والثقافي، لأن التناقض بين الشكل أو الأسلوب والمعنى أو الجذر الفكري، قد يخدع صاحبه، ويوصله في مرحلة من مراحل الكتابة إلى نقطة احتباس لا يستطيع فيها الاستمرار، وقد يضطر في أحسن الأحوال إلى إكمال نصه دون الاقتناع بما يفعله، وقد يحيد تماما وقتها عما كان يسعى إليه، أي إبداع جماليات مختلفة وجديدة، جماليات ناتجة عن تناسق ضمني واع، ونظام داخلي لا يعرف كنهه إلا

هو نفسه، تلك الجماليات هي ما يسعى المؤلف إليها، ويسعى الناقد إلى اكتشافها وتحليلها والإشادة بها، فإذا وقع الأول في التناقض فليتوقع أن الناقد، أو حتى القارئ البسيط سيكتشف ذلك، فإن لم يلحظ ويستخرج النقطة التي سببت الاحتباس في السرد بشكل محدد، فإنه سيلاحظ أن القيمة الجمالية للنص ناقصة. أما الناقد فسيرى بوضوح، بمساعدة الأدوات النظرية ووسائل التحليل التقنية والمتخصصة أن ما يفعله مؤلف النص ليس إبداعا وإنما ترميما لبداية غير موفقة، وتناقضات داخلية وعميقة في أسس الرواية البنائية.

كنتيجة لكلامنا هذا وتوضيحا لكلمة "فوضى" في الرواية نقول:

نظرية الفوضى بمفهومها الحديث تعني ذلك القانون الخفي المعتمد على عناصر حساسة جدا، تساهم مع مرور الوقت في إحداث كوارث عظيمة، وتملك الفوضى قوانينها الداخلية، وهي قوانين مرتبة بدقة فائقة، إلا أنها متكررة، ومتغيرة، ذلك التغير المتكرر، الذي ينجذب لنقاط معيَّنة محدِّدة لطريقة سيره وبالتالي شكله النهائي، هو الذي يصنع الفوضى رجوعا أو نسبة إلى درجة الحركية وسرعتها أو هدوئها، وهذا كله يعود إلى مدخلات النظام، فكلما اغتنى النظام بمدخلات (هي بدايات جديدة) كلما كانت مخرجاته (النتائج) أكبر وأضخم وأكثر تأثيرا.

بالنسبة لهذه الرواية، فإن ملاحظتنا لجمالياتها المختلفة أدركنا أن صناعتها أو إبداعها استند إلى نظام دقيق جدا، وهي الرؤية الكلية التي تتبناها نظرية الفوضى، فالتفاصيل تصنع الجماليات بدقتها، لكن تكرارها واختلاف أشكالها بين الكبر والدقة هو ما يصنع الجماليات المختلفة التي لا نراها في كل مكان.

وتدخل الفوضى ضمن مفاهيم مابعد الحداثة الكثيرة والمتعددة التي أصبحت وسيلة للتفكير في عالمنا المعاصر، وقد تم تعريف ما بعد الحداثة بطرق شتى: "بناء جمالي جديد(حسن، 1982،1987)، أو حالة (ليوتار،1984،وهارفي1990)، أو ثقافة(كونور،1997)، أو هيمنة ثقافية(جيمسون،1991)، أو

مجموعة من الحركات الفنية التي تستخدم نمطا ساخرا في تمثيل وعي الذات(هتشيون،1988،2002)، أو واجب أخلاقي أو سياسي(يومان،1995،1993)، أو حقبة وصلنا فيها إلى "نهاية التاريخ"(بودريار1994، وفوكوياما،1992،وفاتيمو،1988)، أو "أفق جديد في تجربتنا السياسية والفلسفية والثقافية (لاكلو،1988) أو "وهما"(إيغلتون،1996)، أو بناء سياسي رجعي(كالينيكوس،1989)، أو مجرد خطأ مؤسف(نوريس،1990،1993)."[1]

وما لفت انتباهنا أن هناك مصطلحات متداولة ضمن هذه المفاهيم المتشعبة والمتفرعة، وبما أن حديثنا عن الجماليات فإن "إيهاب حسن" الذي قال عن مابعد الحداثة إنها بناء جمالي جديد، وهذا ما نقوله أيضا، يضع جدولا يقابل فيه المفاهيم الحداثية ومابعد الحداثية[2]وهذا الجدول أصبح أشهر من أن أورده في هذا المقام، لكن ما أريد إبرازه هنا هو تضمينه للفوضى كفكرة مابعد حداثية في مقابل هرمية الحداثة، لا تهمنا المقابلة بقدر ما تهمنا الفكرة، لأنه أكّد في مقال آخر له أن تلك الأفكار المتقابلة متغيرة وليس علينا التشبث بهذا التصنيف إلى حدّ كبير[3]، ومع الفوضى أورد أفكار مثل: ضد الشكل(متقطع، مفتوح)، اللعب ،الصدفة، التبعثر، الكناية، التحول، المفارقة، اللاتوجه، الاختلاف، المتعدد الأشكال، الشيزوفرينيا، الرغبة...وغيرها، وهي المصطلحات التي اعتمدناها في بحثنا وتحليلنا كمفاتيح للدخول إلى النص لأن النظرية (نظرية الفوضى) كفكرة منظمة تتداخل بمفاهيمها وتتناغم مع النقد مابعد الحداثي بشكل أو بآخر.

أخيرا، يعدّ التغير بمثابة الوعاء العام لجميع الأحداث والمبدأ المجرد لتتاليها، كما يرى "ميشال فوكو" في حفرياته وإنّ "اختفاء وضعية وانبثاق أخرى، يتطلب أنواع متعددة من التحولات، وبانتقالنا

---

[1]/ سيمون مالباس: مابعد الحداثة، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا،ط1، 2012،ص18.

[2]/ إيهاب حسن: نحو مفهوم لمابعد الحداثة، ضمن كتاب: مابعد الحداثة (فلسفتها)، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2007، ص 16- 17.

[3]/ المرجع نفسه، ص 23.

من أبسطها إلى أعمقها نستطيع أن نصف كيف تحولت مختلف عناصر منظومة التكون"[1] وهو ما أسماه "ميشال فوكو" تحليلا لمنظومة التحولات، وقد استفدنا من هذه الفكرة في تتبع التغيرات وتحليلها انطلاقا من نظرية ذات أصل رياضي، تطورت خصيصا لتخدم جميع المجالات وليس فقط العلمية منها، إذ يلاحظ الدارسُ البلاغةَ المستخدمةَ في صكّ المصطلحات وأغلبية المصطلحات التي استخدمناها وهي مأخوذة مباشرة من نظرية الفوضى، فقد سهلت "الاستعارة" المعتمدة من قبل علماء النظرية في سلاسة استخدامها في العلوم الإنسانية والفن والنقد والأدب وحتى الفلسفة، بعدما طبقت فور إثباتها في مجالات الاقتصاد والسوق العالمية والبيئة والطقس والتكنولوجيات الحديثة والسياسة.[2]

مكنتنا النظرية من رؤية العالم الروائي رؤية مختلفة كليا عما قرأناه سابقا عن طرق تحليل الخطاب السردي، وساعدنا النص باستراتيجية كتابته المختلفة والمفتوحة على نظريات العلم الحديثة وخلفياتها الفكرية على حدّ سواء، فكان تحليلنا اكتشافا لأسرار النص، إلا أننا اكتشفنا أيضا أن النص لا يخبئ سرا واحدا لكنه يخبئ أسرار،ونصوص أخرى، وإبداعات كثيرة ستتشعب عنه مستقبلا، لكون النص البداية "الحساسة" للكاتب والتي تنتج عنها كتابات ذات نفس أطول وتعقيد أكبر وجمالية يمكنها أن تخرق كل الاحتمالات حولها.

[1] / ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب،وبيروت، لبنان،ط2، 1987،ص 158.

[2] / ينظر أكثر حول النظرية معين رومية: مدخل إلى نظرية التعقيد والشواش، في الموقع الالكتروني: www.maaber.50megs.com،

المبحث الثاني:

إنتروبي المشاهد السردية في رواية "سكرات نجمة" للكاتبة "أمال بوشارب"

1- مدخل إلى فوضى النص

2- البنى المبددة والانتروبي

3- *إنتروبيا المعلومات في الرواية*

4- مبدأ اللاعكوسيـــــــــة

1- مدخل إلى فوضى النص:

تخلق الكاتبة الشابة "**آمال بوشارب**" ضمن نظام روايتها "سكرات نجمة"[1] المفتوح مجموعة مشاهد تتقصى فيها آثار جريمة قتل الرسام "إلياس ماضي"؛ مشاهد تصف ما قبل وما بعد الجريمة، في تداخل بين عدد من الشخصيات، يكون فيها الراوي العالم هو المسيّر لعملية الوصف .

وتختلف درجات الانتظام والتشوش في الرواية فتظهر أحيانا الجوانب الجيدة، وتبرز أحيانا أخرى الجوانب السيئة عند كل شخصية، لكن ما يشدّ الانتباه في هذه الرواية هو ازدياد درجة عدم التوازن كلما تكثّفت تفاصيل الأحداث عند كل شخصية على حدة، وهو ما يعدّ من العناصر المهمة لإبداع رواية بوليسية أو رواية تحقيقات، وازدياد التعقيد شيئا فشيئا، يؤكد أن الحالة الأولى للأحداث لم تكن سوى الماضي، بينما يتشكل المستقبل في غموض معقد، ومنه" يُظهر التنظيم الذاتي (للرواية) أنه يمكن للتعقيد أن يَنتج من مادة أو كتلة غير متشكلة. تظهر المستويات العليا للنظام بشكل تلقائي من عناصر بسيطة"[2]، فتصبح التفاصيل الكثيرة مشوِّشة على الحدث الرئيسي(أي قتل الياس ماضي) .

[1]/ آمال بوشارب: سكرات نجمة، منشورات الشهاب، الجزائر، 2015.

[2]/ ويليم دول: المنهج في مابعد الحداثة، تر: خالد عبد الرحمن العوض، العبيكان للنشر، الرياض، السعودية، ط1، 2016، ص154.

2- البنى المبدّدة و الإنتروبي:(Dissipative Structures And Entropy)

التفاصيل الكثيرة هي نفسها الكمّ الهائل من المعلومات الذي تضعه الكاتبة بين يدي القارئ؛ إلا أن ذلك الكم الهائل من المعلومات قد يُفسَّر على أنه حشو أو وصف مبالغ فيه، إذا أخذنا بعين الاعتبار الطابع التشويقي والبوليسي للرواية ،بعبارة أخرى، النظام الروائي المفتوح على الاحتمالات والشك؛ ولكن في نظرية الفوضى، تلك المعلومات هي عبارة عن "بنى مبددة" "Dissipative Structures" كما يسميها "ايليا بريغوجين"، و يمثل هذا المصطلح" تعبيرا ساخرا ضد المفهوم الحداثي للتبديد الذي يقود دائما إلى التحول أو الانتروبيا. كما أن المقصود من المصطلح أيضا هو لفت الانتباه إلى حقيقة أنه في الأنظمة المفتوحة يجب العمل على إحداث الكثير من التبديد من أجل أن تظهر عمليات التحويل ومن أجل أن يساعد ذلك النظام على البقاء. يعتمد النظام المفتوح على كميات ضخمة من التبديد. لن تحدث عملية التركيب الضوئي- التي تعتمد عليها الحياة في هذا الكوكب- إذا لم تبدد الشمس كميات هائلة من الطاقة. التبديد إذن ضروري لحدوث عمليات التحويل "[1]، هذا ما استغلته الكاتبة، قد لا تكون مجدّدة في هذا، فكل روايات "دافنشي" وايكو" وغيرهما تمتلئ عن آخرها بكم هائل من المعلومات المبدَّدة، إلا أنها ركزت في العملية السردية على التعمق في الروحانيات، أي على الثقافة الدينية والتاريخية للشعوب، إذ تتبعت الثقافة اليهودية والحركة السرية الماسونية في الجزائر بصفة خاصة، وايطاليا والعالم بصفة عامة، كما ربطت بينها وبين الكبالا، والصوفية، عن طريق رموز استخرجتها بدقة من مختلف الحضارات، الشرقية والغربية، لتوظفها في بيئتها الجزائرية، على غير ما هو شائع في الرواية الجزائرية، التي تعوّد قارئها إشباع رغبته من مثل هذه الروايات على مصادر بعيدة عن بيئته، وكما لن ينسى الجزائري البسيط مباراة الجزائر/ انجلترا،(مذكورة في الرواية)، لن ينسى قارئ "سكرات نجمة" متعة الاستكشاف، ولذة النص التي أعطتها إياه الكاتبة "آمال بوشارب".

[1]/ المرجع السابق، ص 158.

إن البنى المبدّدة في نظرية النظم المعقدة ورياضيات الفوضى، وكذا في علم الأحياء، تتطلب شروطا خاصة، إذ يرى "بريغوجين" أنه وجب إدراك أهمية الإرادة، والرغبة، والغرض، التي تعتمد كلها على "الاتصال"، أي أن العمل الروائي الذي يعتمد على المعلومات بشكل مكثف ليس عليه أن يغفل ضرورة الاتصال بينها على بساطته، فالانسجام ضرورة لابد منها، وتبدو عناصر مثل: الإرادة والرغبة والغرض بديهيات بالنسبة لكاتب يطمح لخلق انسجام في نصه، خصوصا إذا تعامل مع بنى الرواية المعقدة كتعقيدات وليس مجرد عناصر بسيطة متكتلة[1] .

لا يمكننا ذكر المعلومات، وعدم ذكر **الإنتروبي** Entropy والعمل به، فما أنجزه العالم **"كلود إيلود شانون** " (Claude Elwood Shannon) [2] في نظرية المعلومات، بخصوص الإنتروبي وكيفية استخدامه هو ما سنعتمد عليه في إيجاد نقاط التحول في الرواية.

أسّس "شانون" نظريته على فكرة فلسفية تقول "أن كمية المعلومات لا تتعلق بالعبارة بحد ذاتها، وإنما تتعلق بمتلقي المعلومة. وترتبط بكمية "المفاجأة" التي يشعر بها عندما يسمع هذه المعلومة. فمثلاً لو أخبرتك بأن الطقس غداً سيكون ماطراً وبارداً جداً، قد تستغرب جداً من ذلك إذا كنت في منتصف الصيف وتعاني من يوم حار. بينما لو أخبرتك نفس المعلومة في منتصف الشتاء، فإن ذلك لن يعني لك الكثير. فأنت "تتوقع" ذلك. إذاً كمية المعلومات تتعلق بالاحتمال. وبالتالي، لن نعتمد الطريقة التقليدية في إيجاد مقياس لكمية

---

[1] / ينظر المرجع السابق، ص159.

[2] / "كلود إيلود شانون " (Claude Elwood Shannon): (30 أفريل 1916- 24 فبراير 2001) عالم أمريكي في الرياضيات، يعتبر من مؤسسي نظرية المعلومات، وله مساهمات عديدة لعلم التعمية والالكترونية، وقد بين أنَّ استخدام التشفير الذي يعتمد على استخدام المفتاح مرة واحدة، هو تشفير آمن كلياً، من حيث نظرية المعلومات. وقد كانت هذه المساهمة الأولية في نظرية المعلومات هي الخطوة الأولى في بحث طرق التشفير رياضياً. لديه كتاب مشهور جداً يبحث النظرية الرياضية في الاتصال A Mathematical Theory of Communication. في كتابه هذا طور أفكار تستخدم في أساسات طرق تشغيل الحواسيب الحالية كما أنه ساهم في إنشاء العدد الثنائي (البت) وكذلك علم التعمية الحديث. عن الموقع الالكتروني: https://ar.wikipedia.org

المعلومات. بمعنى أننا لن نبدأ بإيجاد "مقياس" أو "وحدة" لكمية المعلومات ومن ثم نقيس كمية المعلومات الواردة. و إنما سنحاول إيجاد تابع رياضي، هذا التابع يعبر عن المفاجأة التي نشعر بها عند وقوع حدث ما. ويجب على هذا التابع أن يحقق مجموعة من الصفات التي "نتوقعها" في تابع قياس كمية المعلومات."[1]وكان ذلك المقياس هو ما يسمى حاليا "إنتروبيا المعلومات" أي مقياس الحيرة والمفاجأة في المعلومات المتلقات.

ومن خلال هذا المقياس، ارتأينا أن نقيس نسبة المفاجأة والحيرة واللاتوقع في الرواية، لكن بالنسبة للشخصيات بين بعضها داخل الرواية، ومردّ ذلك كما سبق وذكرنا الكم الهائل من المعلومات، إذ لم تكن المعلومات المذكورة كلها تحقق الحيرة والمفاجأة، لذلك فإنتروبيا المعلومات في النص الروائي ستكشف عن نقاط التحول فيه، بالإضافة إلى أنها ستحقق للنص خصوصية رواية التشويق. ويبقى اللاتوقع المرتبط بالمتلقي (القارئ) شيئا آخر يستدعي منا توسعا أكبر في النظرية خصوصا وأنها تتداخل مع نظرية التلقي.

يعود أصل مصطلح الإنتروبي إلى " عام 1850 م تقريباً، (حيث)كشفت الدراسات التي قام بها اللورد كيلفنLord Kelvin ، وكارنوCarnot ، وكلوسيوس Clausius في عمليات تحويل الطاقة في الآلات الحرارية أن هناك تسلسلًا ما بين هذه الأشكال المختلفة من الطاقة، وأن هناك عدم اتزان موجودٍ خلال عمليات تحولاتها، وقد كان هذا التسلسل بالإضافة إلى عدم التوازن العاملان الأساسين اللَّذَان اعتمد عليهما في صياغة القانون الثاني."[2] أي القانون الثاني للديناميكا الحرارية الذي تعتمد عليه معظم النظريات العلمية المعاصرة. وقد لاحظ العالم "كلوسيوس" أن هنالك ازدياد في كمية الطاقة في الكون حيث لا يمكن

---

[1]/ عبد الرحمن اللحام: نظرية المعلومات: مدخل غير مزيف لفهم الانتروبي، عن الموقع الالكتروني:
https://scimultiverse.wordpress.com ، تاريخ النشر:2011/07/19/تاريخ الزيارة:2019/09/17.

[2]/ الإنتروبيا وقوانين الديناميكا الحرارية، عن موقع ناسا بالعربي الالكتروني:
https://nasainarabic.net/education/articles/view/entropy-and-lawsthermody، تاريخ النشر:2015/08/31، تاريخ الزيارة:2019/09/17.

التخلص منها، فهي مبدّدة، ولا يمكن استردادها، ويمكن قياسها من خلال البعد المجرد، وهو ما أسماه "الإنتروبي" ومعناه باللاتينية " التحول" أو التغير". أما بالنسبة لمفهومه، فللإنتروبيا "مفهوم مُجرّد لذا يصعب توصيفه، لكن مع ذلك فقد تعامل العلماء معه في ذلك الحين بشكل حدسي، فهم فقط بحاجة إلى أن يشيروا بشكل عقلي إلى الحالات الموجودة بشكل فعلي، كالفوضى، والتبدد، والفقد في الطاقة أو المعلومات. [1]

ينص القانون الثاني للديناميكا الحرارية على أن الإنتروبي دائمًا في ازدياد. فإذا قلنا أن الإنتروبي هو «عدم الانتظام»، يمكن للمثال التالي توضيح الأمر بسهولة، "حينما تدير سيارتك لا تنتشر كامل الطاقة الناتجة من البنزين لتحريك السيارة فقط، بعضها يُفقد في صوت الموتور، والبعض في ارتفاع درجة حرارة السيارة، والبعض في الاحتكاك ما بين التروس. لكن هل يمكنك جمع كل تلك الطاقة المفقودة مرة أخرى لإعادتها؟. تتخذ الإنتروبي اتجاهًا واحدًا دائمًا وهو الازدياد، هنا يرتبط ازدياد الإنتروبي بسهم الزمن. حينما نرى مشهدين لنظام ما أحدهما في درجة أعلى في الانتظام من الآخر فيمكن تحديد أيهما كان الماضي و أيهما هو مستقبله. (مثلا) لنفترض أني أعرض عليك الآن مقطعي فيديو أحدهما لجزيئات نقطة حبر تنتشر في الماء و الآخر للجزيئات المنتشرة و هي تتجمع معًا لصنع نقطة حبر، هل تستطيع تحديد أي منهما يمشي بشكل طبيعي و أيهما يمشي بشكل معكوس؟، بالطبع نعم. نقطة الحبر تميل للانتشار في كوب الماء وليس العكس. الإنتروبي الأقل هو الماضي.."[2] وهذا ما يرتكز عليه العمل الروائي "سكرات نجمة" وسنوضح ذلك لاحقا.

كما يمكن فهم الإنتروبي على أنها مقياس لدرجة الحرية Degree Of Freedom التي تمتلكها أجزاء نظام ما، والمثال التالي عن الماء يوضح ذلك " في الحالة الصلبة – التجمد – يمكن تحديد أماكن ذرات الماء بدقة في شبكة صلبة «إنتروبيا قليلة»، بينما في الحالة السائلة تمتلك درجة من الحرية «إنتروبيا أعلى»، و في

[1]/المرجع السابق.

[2]/شادي عبد الحافظ، هل يمكن لنظام أن ينشأ من الفوضى عن الموقع الالكتروني: https://www.ida2at.com تاريخ النشر:2016/04/26، تاريخ الزيارة:2019/09/17.

الحالة الغازية تمتلك جزيئات الماء درجة أكبر بكثير من الحرية، إنتروبيا أكبر بكثير. هذا يعني أنه في الحالة الأولى يمكن بعدد قليل من المعلومات تحديد مكان أجزاء النظام، بينما تزداد الحاجة لعدد أكبر من المعلومات مع كل رفع لدرجة الحرية التي يمتلكها جزيء الماء؛ أي مع كل زيادة في الإنتروبيا."[1]، وكذا الأمر مع رواية "سكرات نجمة"، إذ أن زيادة الإنتروبي وزيادة الحاجة لأكبر عدد من المعلومات، يفتح قيودا كثيرة، ويمنح الشخصيات الباحثة عن المعلومات درجة أكبر من غيرهم من الإحساس بالحرية، وهو ما سيتضح أكثر في المبحث الآتي.

3- إنتروبيا المعلومات في الرواية:

نضّدت الكاتبة لشخصيات روايتها جيّدا بحيث يسهّل عليها هذا الأمر الانتقال من شخصية إلى أخرى على الرغم من اختلاف الثقافة التي تمتلكها كل شخصية على حدة ، ويعد تطعيم هذه الشخصيات بخلفية، أو لنقل موسوعة معرفية سابقة بالنسبة للضحية "الياس" "بطل الرواية"، سياسة تنتهجها الكاتبة لزيادة نسبة الاحتمال في النص، وبالتالي زيادة التساؤل، أما كمية المفاجأة أو الإنتروبيا فهي متعلقة بما اكتسبته الشخصيات من معلومات يمكن وصفها بالصادمة، وغير المتوقعة، والغريبة عن موسوعتها السابقة، هذه الإنتروبيا هي ما يصنع التحول في الرواية، بالنسبة للشخصيات، وأهم من ذلك ،بالنسبة للقارئ، وهذه هي تقنيات رواية التشويق.

من خلال الشخصيات سنتتبع المعلومات التي فاجأتها وشكّلت التحول في مسارها، وذلك حسب ظهورها في الرواية عدا شخصية البطل "إلياس ماضي"، وصديقه "ايرمانو بيرغونزي" حيث سنخصص لهما مجالا آخر.

[1]/المرجع السابق.

1) **شخصية المحقق ابراهيم:** على عكس شخصيات الرواية، تظهر هذه الشخصية في أوج الإنتروبيا، **بعد التحقيق** في مقتل "إلياس ماضي"، ويتجه سهم الزمن بالنسبة لشخصية المحقق إلى الأمام في تزايد طبيعي للإنتروبي، ولكن هذا يحدث بسبب التحقيق، الذي يسترجع أحداثا وقعت مع الشخصيات الأساسية(الفلاش باك)، في حيز تواجد الضحية إلياس ماضي، وهي الشخصيات الأساسية في الرواية، ويتبع المحقق للوصول إلى حالة دنيا من الإنتروبي أي الحقيقة الخالية من الاحتمال والشك واللبس، أو "الماضي" أي لحظة الحادثة، (بما أن المستقبل هو الحالة الأكثر تزايدا في الإنتروبي كما سبق وذكرنا)، يتبع سلسلة خطية من الأسئلة الروتينية، والضرورية عن مكان تواجد الشخصيات الأخرى، حيث تثبت كل شخصية بالدليل تواجدها بعيدا عن مكان حصول الجريمة، إلا أن تزويد الأحداث والتحقيق بشخصيات "مسيو أمزيان"، و"د.شنيت"، و"مدام صفري"، جعل المحقق ومساعده يدخلان في متاهة خاصة، [لا يعجبني وجود كل هؤلاء سويا في هذه القضية، فكر ابراهيم بصفري، أمزيان وشنيت...كبس الآن على رأس السيجارة بكثير من الغيظ][1]، السلسلة الخطية لم تثبت أي شيء للمحقق، إنما جعلته يضل أكثر عن الحقيقة، وتوقُّفه عن اتباع سلسلة الاستجواب وقراءة التحقيقات التي كتبها مع جيران الضحية، جعله يدخل في منطق آخر للتفكير، منطق لا يستجيب لمكان التواجد وإنما لطبيعة الجريمة، وحقيقة الضحية: [لقد كان ابراهيم يعلم بأنه لا يرى سوى وجها واحدا من الحقيقة... حقيقة الياس التي لا يمكن لها أن تكتمل دون معرفة الخبايا التي تخفيها له الضفة الأخرى.][2]، وقصد بذلك إيرمانو بيرغونزي صديقه، وخالته كاترينا. كما أن حدسه كمحقق كان يقوده إلى الشك في امرأة:[ألا تشتم رائحة فاسدة لامرأة ما في هذه الجريمة؟ سأل المحقق ابراهيم مساعده بنبرة تكاد تكون يائسة وقد تجمعت أمامه معطيات كثيرة منذ بدء التحقيق تشير بأصابع الاتهام للجميع لكنها لا تدين إلى الآن أحد. "بدأت

[1]/ آمال بوشارب، سكرات نجمة، ص345.

[2]/ المرجع نفسه، ص345.

أعتقد بصراحة أن الجريمة قد نفذتها امرأة عرفت مسح آثار الجريمة جيدا من ورائها" قال بنبرة تهكمية وهو يأخذ نفسا عميقا من سيجارته.][1]، ونظرا لغياب الدليل وعدم وجود بصمات ولا الحمض النووي للمجرم في القضية -الواضح أنها جريمة قتل- وعدم اتباع المحقق البسيط لحدسه، واتباعه فقط للسلسلة الخطية للاستجوابات، لم يصل إلى شيء بل على العكس أنكر ما كان واضحا لعدم الظهور بصورة الفاشل أمام الصحافة، والمجتمع. ومنه قرّر إعداد تقريره بانتحار "الياس ماضي" بسكين. لم يسمح المحقق لمرحلة الحدس لديه بالتطور لإلهامه في عمله، الذي يرتكز أساسا على الذكاء، ولو كان استغل حدسه، لساعده الأمر في الوصول إلى القاتل، ولو بعد مدة أطول من التي أعطاها لنفسه. أي أن السلاسل الخطية أو التفكير الخطي السببي ، لا يوصلنا دوما إلى حقيقة نطمئن إليها، والقضايا المعقدة كهذه القضية كما وصفها المحقق، تستلزم أكثر من سبب ونتيجة، فسلاسل الأحداث فيها مضطربة، ما يستدعي التدقيق في مسار كل سلسلة لمدة طويلة من الزمن، وليس فقط وقت حدوث الجريمة كما فعل المحقق. من جهة أخرى، تسعى الكاتبة إلى الكشف عن تدني المستوى الاحترافي عند الشرطة الجزائرية، وذلك بإعطاء أدوار بسيطة جدا لها، وإنهاء المشهد بالرضوخ لضغوط الصحافة والمجتمع الدولي، وهذا ما نتج عنه تحويل القضية إلى انتحار بدل جريمة قتل لتفادي وصف الشرطة بالفاشلة. إضافة إلى هذا، يلاحظ القارئ أن الكاتبة لا تركز على المحقق، وهذا واضح في قصر الفصول التي ذكر فيها، واقتضابها، وعدم تدخله في حياة الشخصيات، ومنه فالروائية بفعلها القصدي هذا تبتعد عن الرواية البوليسية، وتدخل في رواية التشويق، التي تركز كامل اهتمامها وتفاصيلها على الضحية.

2) **شخصية سي عبد الله:** هو الموسوعة التاريخية بنسختها الجزائرية، لا يفاجئه شيء لأنه ببساطة يعلم كل شيء، النقطة الحرجة، أو نقطة التحول لم تكن بعيدة فقد كانت في الصفحات الأولى من الرواية، بعد نقاش مليء بالمعلومات بينه وبين ابن صديقه(بن هارون) المسمى "اسحاق" حول الكف، أو "الخامسة"

[1]/ المرجع السابق، ص344.

ودلالاتها بين الثقافة اليهودية والإسلامية، حينها يصل "سي عبد الله" إلى درجة من التأمل تجعله يربط نقاشه مع اسحاق، وتوجس صديقه وانزعاجه من ذلك النقاش، وكل موسوعته العلمية، بنجمة سداسية مستقرة في وسط صينية نحاسية، ولربما هذه هي السكرة المقدسة، أو الإلهام الأول الذي يظهر في الرواية، وهو الجامع بين التجلي الواضح للفكرة والمعنى معا: [شعر لثوان أنه فقد حسه بالمكان الذي كان يجلس فيه، وصمت الآن ليصمت كل شيء من حوله، وقد جحظت عيناه في تلك النجمة التي بدت نقوش الصينية المتداخلة ببعضها البعض والملتفة بعناية من حولها أشبه بمتاهة تم تصميم خطوطها بإتقان لتؤدي إلى تلك النجمة التي زاد انعكاس شمس العاصمة المحرقة تلك الصبيحة من وضوحها. إنها نجمة داود السداسية. تمتم سي عبد الله في غير تصديق. حدج سي بن هارون الآن صديقه بتوجس وكأنه فهم ما كان يدور في خلده ليسدد مباشرة نظرات مبهمة إلى ابنه الذي كان مصرا على الدخول في نقاشات لم يحبذ بن هارون يوما الانخراط فيها، بينما بقي سي عبد الله هامدا في مكانه وبدا الآن وكأن الدم قد تجمد في أوصاله](الرواية، ص22)، وانطلاقا من هذا الحدث تزداد الإنتروبيا لدى هذه الشخصية كلما ازداد الكشف عن معلومات كانت خفية عنها، ومنه يزداد الاضطراب والشك، وربط الأمور ببعضها البعض بمنطق خاص، مرتكزا أساسا على فكرة لامتوقعة عن صديقه، صدمته وكونت لديه هذا الكم من الأفكار، ويتضح هذا في هذا الوصف:[لكن الباحث في التاريخ بقي الآن واقفا في مكانه كالصنم، وهو يكز على عصاه بتوجس، ونظر إلى صينية النحاس الملقاة على الأرض...إلى الخامسة المعلقة في مدخل المحل...إلى نعل التارقي...إلى المذياع...إلى اسحاق، وغزاه فجأة شعور غامض بالجزع. والتفت الآن بحذر نحو صديق عمره بن هارون وشعر أنه يراه في تلك اللحظة للمرة الأولى][1]، وتزداد الإنتروبيا عند سي عبد الله عند التقائه بابنة صديقه "داميا" وانخراطها هي الأخرى في نقاشات جعلته يتأكد من وجهة نظره، وتبلغ المفاجأة والصدمة عنده ذروتها.

[1]/ المرجع السابق، ص64.

3) **شخصية "يما مريم"**: هي النسخة المعكوسة من "سي عبد الله"، أم لتسعة أبناء، خادمة سابقة، بسيطة، يفاجئها كل شيء، وتستقبل كل معلومة جديدة بحيرة أكبر من سابقتها، وبما أنها تؤمن بكل ما يقال لها، وبالنظر إلى تفكيرها المحدود وحيز توقعاتها المغلق، فهي عبارة عن نظام قابل للفوضى، فإنتروبيا المعلومات تزداد عندها كلما احتكت بشخصية أخرى، وازدياد المعلومات يعني زيادة التشوش والفوضى، وذلك لاختلاف الأسس التي يرتكز عليها فكر هذه الشخصية، فعلى عكس "سي عبد الله" الشخصية المثقفة والباحث عن السر بتسلسل، ومنطق تاريخي، إن صح القول، تبني "لالة مريم" تصوراتها على طفولة غابرة، حفرت في ذهنها أن اليهود سحرة مقتدرون، وأن كل ما هو متعلق بالسحر يهودي، وكل ما هو يهودي هو سحر. وبما أن للأفكار قانونها الخاص في التسلسل والتركيب عند هذه الشخصية، فلا عجب أن تكون بساطتها عند هذه الشخصية قد أبعدتها عن شكوك المحقق، والجيران، وحتى الضحية "إلياس ماضي" الذي لم يحرك ساكنا أمام سكين لالة مريم قاتلته، التي حاولت قطع يده لمجرد معتقدات تجعلها المسيطرة على كنتها الجديدة. هنا تزداد الإنتروبي بالنسبة للقارئ. ففي حين نرى بساطة الشخصية وتبتعد شكوكنا عنها، نعود ونفسر ظهور سكينها في عدة مواقع من الرواية بجانب شخصية إلياس، فهل كانت تلك محاولات فاشلة للقتل؟ أم هي حوافز للنص الروائي تخدم تطوّره؟ من الجيد أن تكون الكاتبة صانعة للأسئلة من خلال نصها، فالتشويق لا يتأتى من دون شكوك وتساؤلات وتخمينات.

4) **شخصية الخالة كاترينا**: هي النسخة الإيطالية من شخصية " يما مريم" فالأولى تريد الشقة في إيطاليا والثانية الشقة في الجزائر العاصمة، و يا له من سبب تافه يودي بحياة الضحية "الياس ماضي"، وهذا هو المراد، وكما يقال في نظرية الفوضى: " إن رفة جناح الفراشة في بكين تستطيع أن تغير نظام العواصف فوق نيويورك "[1]، إلا أن المفارقة هنا أن كلا الشخصيتين اللتين تريدان وتنتظران رحيل وموت إلياس ماضي

[1]/جيمس غليك: نظرية الفوضى، علم اللامتوقع، ص22.

تطمعان في الأمر نفسه (الشقة)، وليس هذا فقط، إنهما تفكران التفكير الخرافي ذاته، إلا أن "يما مريم" كانت لها القوة كي تقوم بفعل القتل، والأخرى سخرت مشعوذة وساحرة في إيطاليا لتبعد إلياس للأبد عن إيطاليا، ولأن المصادفة شاءت لجدّه أن يموت، ولأن أسبابا أخرى تدفعه للقدوم إلى بلده الأم الجزائر، يبتعد إلياس للأبد عن إيطاليا لتنعم خالته بخطوبة هنيئة لابنتها، تماما كما هنئت "يما مريم" بزواج ابنها الأكبر بعد رجوع الشقة إليها. كل ما ذكرناه لا يعدو أن يكون تفصيلا صغيرا جدا لم ينتبه له الضحية "إلياس ماضي" مطلقا، ولم يشك أصلا في أنه ممكن الحصول، ودليل ذلك وقت مقتله، حين رأى "يما مريم" حاملة سكينها لم يبد أي انفعال أو حركة، لأنه تعوّد على ذلك المنظر، ولم يكن ليشك لحظة حين اقتنت خالته أشياء من أرض الجزائر أنها تريد أديّته بها، هذه الأمور البسيطة التي أدت إلى هلاكه، ففي حين لم تتزايد الإنتروبيا من المعلومات، عند شخصية الخالة الإيطالية، أثرت الأشياء البسيطة التي تفعلها وتراكمها في صنع التحول في حياة إلياس ماضي.

5) **شخصيات سهيلة، مسيو أمزيان، د.شنيت، مدام صفري:** ترد هذه الشخصيات في الرواية بصورة سلبية تماما، تؤثث للفضاء الذي يستقبل الضحية "الياس"، فضاء من العلاقات الانتهازية، والمصالح المشبوهة، وقانون "التايهوديت" كما وصفه جدّ الضحية "عمي علي" في سياق تحذيره من طريقة تفكير الفرد الجزائري المعاصر: "عليك أن تعرف أن الجميع هنا يلعبون لعبة واحدة، ليس لها سوى قانون واحد يحكم حياة الجميع "[1]، حيث مثلت تلك الشخصيات المستوى المتدني أخلاقيا وعلميا، وعمليا، فهي تؤثر سلبا في الشخصيات الأخرى في الرواية ولكنها لا تتأثر، ليس لديها إنتروبيا وإن كانت موجودة فهي في درجاتها الدنيا. ما يجعلها تشبه الشخصيات النماذج، لا النسخ، فإذا ركزنا مع مناصبها في الدولة، سوف نتأكد من الرسالة التي تمرّرها الكاتبة عبر نصها، دون ذكر التفاصيل لأنها موجودة في الرواية وفي الواقع

[1]/ آمال بوشارب، سكرات نجمة، ص43.

على حد سواء، وإذا ركزنا أكثر سنجد أن هذه الشخصيات وما تمثّله هي عبارة عن معلومات مساعدة للوصول إلى مبتغى الكاتبة وفكرتها والمتعلقة أصلا بالعنوان.

6) **داميا بن هارون:** هي الضحية الثانية في الرواية، أو نسخة "الياس ماضي" المؤنثة، المشكوك في كونها هي وعائلتها من ديانة يهودية. طالبة في السنة الأخيرة تخصص أدب عربي، تتعرض للاستغلال من طرف كل المحيطين بها، على الرغم من كفاءتها وشخصيتها الجريئة مقارنة بمن هم في وضعها نفسه، تزينها الكاتبة بقلادة نجمة في صدرها، تجعلها محل انتباه "الياس ماضي"، وتعطيها انتماء لدى القارئ في بادئ الرواية، وبانتزاع تلك النجمة من رقبتها في محاولة اغتصاب من طرف د.شنيت، تنفجر "داميا" في وجه كل الذين استغلوها، وتعود لترتيب الأحداث والوقائع التي فاجأتها، وصدمتها في الوقت عينه، من طرف الشخصيات السابق ذكرها (د.شنيت، مدام صفري بمساعدة مشرفتها على مذكرة التخرج، سهيلة) لتدرك في ذروة إنتروبيا المعلومات لديها، أن وضعها ميؤوس منه وأنه لابد من فضح كل هذا الفساد والتحذير منه على الأقل كبداية، إلا أن هدفها لم يكتمل لأن من كانت ذاهبة لتحذيره قتل قبل وصولها إليه...الصدمة، أو الإنتروبيا أو الاضطراب لدى هذه الشخصية لم يكن بسيطا فالتراكم المؤلم الذي أنتجته تفاصيل حياة هذه الشخصية والتي كانت تبدو قبل فترة قصيرة جدا عادية، انقلب بعد يومين فقط إلى كارثة مدمرة، إذ لم تكن تدري أن مذكرتها التي تعبت في تحضيرها وسمعت تقديرا لها خلسة من مشرفتها ستحظى على أقل علامة، وستسرق مرتين، ولا أنها ستتعرض للاغتصاب من طرف شخص لم تتوقع منه ذلك أبدا، ولا أن تستغلها فتاة غبية لا ترقى لأن تكون ربة عمل على الإطلاق. إن الخطأ هنا ليس في شخصية داميا ولا في انتمائها، ولكن في الفضاء الذي تعيش فيه، فبين أفكارها وطموحاتها وفضاء عيشها بون كبير، وعدم تناسق واضح، والصدمة كانت نتيجة عدم الانسجام هذا، ولربما شبهت هذه الشخصية نفسها بالضحية "الياس" لذلك سارعت إلى تحذيره. وعندما لم تفلح، كان مصيره الموت، فقررت بعد فشلها في كل مساعيها وطموحاتها، الانتحار، في بلد لا يسمح للطموح أن يزدهر.

ربما تكون الكاتبة قد رسمت لهذه الشخصية نهاية قاسية، ارتبطت بثبات النجمة على صدرها وانتزاعها غصبا منها، وربما تكون النهاية بالنسبة لها تشاؤمية بعض الشيء، إلا أن الأمر حتما لا يتعلق لا بالدين ولا بالأخلاق بالنسبة لها فصورتها جميلة جدا في الرواية وشخصيتها تشبه الشخصية البطلة، وهي شخصية رمزية إلى حد كبير، خصوصا إذا ذكرنا تعلق وإعجاب "الياس ماضي" بتفاصيلها كأنثى شبقة، واعتقاده أنها لربما تكون هي الرابعة التي يبحث عنها.

إن اختلاف هذه الشخصية عن الشخصيات الأخرى في الرواية وطريقة تفكيرها البعيدة عن طرق تفكير الشخصيات الأخرى عدا الياس ماضي، جعلها بعد كل ما مرّت به من أحداث مصدومة، وأدت تلك الصدمة إلى الانتحار، ففي حين لم تفهم "داميا" القانون السائد" في محيطها الاجتماعي، دخلت في دوامة فهم متأخّر أدى إلى انتكاستها بتلك الطريقة. على عكس شخصية أخرى قريبة منها وهي مديرتها "سهيلة" التي فهمت جيدا قوانين الفوضى السارية في البلد، وسارت ضمن منطقها الغريب، لتخرج في الأخير بنتيجة ترضيها، وكذا الأمر مع شخصيات "مدام صفري"، "مسيو أمزيان"، و"د.شنيت". الأمور متعلقة بقانون ذُكر في الرواية "التايهوديت"، وهو ما يشبه إلى حدّ بعيد قوانين نظرية الفوضى.

4- مبدأ اللاعكوسية:

أو سهم الزمن، ما يعني إنه كلما زادت انتروبيا المعلومات زاد الاضطراب الداخلي للشخصيات، ومنه فالزمن عند كل شخصية لديها انتروبيا معلومات كبيرة يزيد تلقائيا من إحساسنا بالزمن الداخلي لديها دون أن نضطر إلى البحث عن الماضي والحاضر والمستقبل لديها، فبمجرد فهمنا لهذه القاعدة تتضح لدينا الأمور جليا، وهو ما قصده "ايليا بريغوجين" حين قال:" إن تزايد الإنتروبيا ليس مبنيا على سهم زمن موجود في قوانين الطبيعة ولكن على رغبتنا باستعمال معرفتنا الحالية للتنبؤ بالسلوك في المستقبل(وليس في الماضي)"[1]. قد

[1]/ايليا بريغوجين، نظام ناتج عن الفوضى، ص315.

يبدو الأمر غامضا بعض الشيء، لكن إذا تتبعنا تطور الحوار بين شخصيتي "الياس" وصديقه "ايرمانو" سندرك أن سهم الزمن متعلق حقا بالرغبة الحالية للتنبؤ بالمستقبل، والسؤال كيف؟ سيتطلب إجابة موسعة، تفسر التعقيد الذي ينتجه البحث عن "الرابعة". و يمرّ هذا البحث بعدد من المراحل تتصاعد نسبة التوتر والاضطراب فيها وتتغير مع كل اكتشاف لتفصيل جديد قد يوصل البطل إلى رابعته المنشودة.

المرحلة الأولى: البداية

[-إنها هي

-لكن

-اعتن بها

-...لكن ، هل هي موجودة؟

- إن كنت تريد حقا إيجادها، فلا تنكر في الأصل وجودها.

- كيف؟!

- إنها الرابعة...]

هذا الجزء من الحوار الذي دار بين الياس والشيخ برهان الدين ظل يتكرر في الرواية على أنه البداية أو نقطة الانطلاق، إلا أن القارئ يتفاجأ بأن الروائية قامت بحيلة القطع والوصل في جانبي الرواية، حيث أوردت الجزء الأخير من الحوار في أول الرواية، وتركت تفاصيله وبدايته إلى آخرها، حتى تصنع الحيرة والتساؤل والاحتمالات في ذهن القارئ، وقد فعلت ذلك ببراعة، إذ صنعت تعقيدا وغموضا لم يطل الياس فقط، بل شخصيات الرواية جميعا؛ وكما نعرف فالبدايات مهمة جدا في نظرية الفوضى، ودراسة البدايات

تصنع الفارق، فكلما عرفت البدايات الحساسة أصبح التنبؤ بمسار النظام عاليا، ونظرا لصعوبة إدراك البدايات في كل نظام، لأسباب متعددة راجعة لذلك النظام في حد ذاته، فالتنبؤ يصبح أصعب، وتفسير مسار النظام يصبح ضربا من المستحيل، وبالتالي تصبح الفوضى وصفا لنتيجة واحدة هي حتمية الأنظمة المعقدة. كما هو الحال في نظام هذه الرواية، فلو أوردت الكاتبة الحوار بأكمله، لعرف القارئ أن البحث يتعلق بأمر محدد، ولكان التشعب والتعقيد الذي مر بهما ضربا من العبث، ولكن كما يقال إذا عرف السبب بطل العجب، فتقنيات الرواية التشويقية هذه، مع الكم المعرفي المعتبر المستخدم فيها، جعلا حتى الوصول إلى آخر الرواية، مع كل التفسيرات التي أوردتها الكاتبة في آخرها لذة جميلة ومتواصلة، حيث إن القارئ يواصل تفسيراته الخاصة، وليس من المستبعد أن تكون التفسيرات التي وضعتها الكاتبة عبارة عن محفزات لخيال القارئ.

وبالعودة إلى "الشيخ برهان الدين" يجب أن نعلم أنه شيخ ذو طريقة صوفية، التقى به "الياس" عندما رافق صديقه "ايرمانو" إلى "بومايا" في ضاحية "بيزا" ب"توسكانا" داخل معبد "لاما تسونغ كابا" البوذي، الذي تم تأجيره للشيخ لأسبوع التقى فيه بمريديه في إيطاليا. وأصل الحكاية أن صديقه "ايرمانو" كان "مهتما بالاتجاهات الصوفية لمختلف الديانات والتي كان يجري أبحاثا عن تجليات رموزها على الأعمال الفنية لأتباعها. إلا أن الياس لم يشعر يوما بأنه منجذب لأي من هذه التيارات الروحانية ولا بأوعيتها الدينية، على الرغم من أن الكثيرين كانوا يصفون أعماله بأنها ذات نكهة روحية، مع أنه لم يكن يحب شخصيا أن يضع أعماله في أي إطار كان."[1] ولو كان الياس ملمّا بهذه الطريقة الصوفية، لفهم كلام الشيخ، أو بالأحرى رده على تساؤله بخصوص عدم استطاعته التقاط تفاصيل لوحته البيضاء منذ ثلاث سنوات، خصوصا أن الشيخ أكد له أن الرابعة موجودة في بلده الأصلي الجزائر. واعتقاده بأنها امرأة لم يكن راجعا للشيخ بل كان راجعا لرغبة شخصية في داخله، تقول إنها أنثى وحية على خلاف كل لوحاته السابقة.

[1] / آمال بوشارب، سكرات نجمة، ص387.

تبدأ المغامرة الفعلية لإلياس بمكالمة هاتفية وردته من بلده جعلته يقرر إيجادها " لقد كانت هذه المرة كافية للتأكّد من أن لا مجال للصدفة فيما يحدث حوله... عليّ إيجادها"[1]، وفي هذا ربط سببي للأحداث أو استجابة للإشارات، وبذكر الإشارات، فهذه تعدّ أولها، إذ سينقاد الياس إلى محاولة فهم كل شيء حوله على أساس أنه إشارة تساعده للوصول إلى رابعته. وتتعلق الإشارات بنفسيته، إذ يشكل تفسيره الخاص للإشارات مصدرا للاضطراب (أي تصاعد في الانتروبي) واللاستقرار. فكلما ساءت حالته النفسية ساء فهمه، وبالتالي وصل إلى نقطة الاضطراب. وهذا ما سوف نلاحظه من خلال الإشارة الثانية.

الإشارة الثانية: وهي إشارة اليد الذهبية المتناظرة على شعار الجمهورية الجزائرية في جواز السفر: [ازدادت دقات قلبه خفقانا، ولم يشعر بنفسه إلا وهو يصعد على أول طائرة متجهة لمطار هواري بومدين][2]، تلك اليد (الخامسة) نفسها رآها الياس للمرة الثانية معلقة على مرآة سيارة الأجرة التي أقلته من المطار، ليعود تذكر مقولة الشيخ [أطرق الآن بصره إلى جواز سفره وداخله شعور عميق بالحيرة وهو يتأمل ذلك الشعار مجددا بمختلف تفاصيله، وقد ساوره شعور عميق بالذعر، ولكن من هؤلاء فكر؟][3] هنا تزداد نسبة الانتروبي وتبدو في قمتها (الذعر) لكن، هل يحدث اضطراب هنا أم لا؟

نعم، الاضطراب حصل فعلا فلا وجود لحالة انتروبي متصاعد إلا وهنالك اضطراب بعدها ولو كان مؤقتا، حدث ذلك عندما فقد الياس وعيه في سيارة الأجرة.[4]

[1]/ المرجع السابق، ص14.
[2]/ المرجع نفسه، ص14.
[3]/ المرجع نفسه، ص44.
[4]/ المرجع نفسه، ص78.

المرحلة الثانية: بحث في رموز الماسونية

تظهر شخصية "ايرمانو بيرغونزي" في الفصل14 من الرواية، وتبدأ معها المرحلة الثانية من البحث؛ وقد تولى "ايرمانو" أستاذ الفن المقدس، وصديق الياس هذه المهمة، وذلك انطلاقا من مجموعة إشارات ظهرت له عند بحثه، و أولها: شكل مطار هواري بومدين بحرف G، الذي جعله يفكر باحتمالات عديدة تعود في أصلها إلى الماسونية، وقد ربط هذا الرمز يرمز النجمة على العلم الوطني، وبقول الشيخ الصوفي لإلياس أنه سيجد مبتغاه في الجزائر، ولذلك واصل البحث في الماسونية علّه يساعد صديقه، أو يصل إلى شيء ما يشير إلى ما يبحث عنه، وهنا تبدأ المفاجآت بالنسبة له، وهي عبارة عن معلومات (بنى مبددة) مساعدة للوصول إلى رابط بالأحداث السابقة، إلا أن المعلومات لم تقتصر على الجانب الديني الخفي في الجزائر وإنما انتقلت الكاتبة (ايرمانو) إلى التشعب في طرحها والتطرق للماسونية عبر العالم وفي ايطاليا بشكل خاص، فنجد الفصل 18 على مدى صفحاته العشر، يتكلم عن الموضوع ذاته دون توقف، ولم يتوقف سرد المعلومات إلا في آخر صفحة لربطها بطريقة بسيطة بالبطل، في تساؤل عن سر السفر بحثا عن الإلهام، وهو موضوع أساسي تتطرق إليه الرواية، بوضوح، لكنه في خضم الاحتمالات الكثيرة يختفي وهجه حتى آخرها، وبسبب هذه الكثرة في الاحتمالات و التأويلات، دخل ايرمانو في دوامة من القلق والاضطراب، لأنه لم يجد تفسيرا أو سببا واضحا وراء سفر صديقه المفاجئ للبحث عن شيء غامض لا يدرك حتى ما هو؟[وسرعانما راوده شعور بالاضطراب...تمتم ايرمانو بصوت يكاد يكون مسموعا، ثم صمت برهة، وكأنه يستعد للانفجار، ليعود بعدها لتمالك نفسه. كل ذلك بسبب تلك المرأة الغامضة...][1]، وهذا ما حدث لإلياس كما ذكرنا في المرحلة السابقة، فكل بحث جديد يخلق عددا من التفسيرات والتأويلات، يؤدي تزايدها إلى الاضطراب، وتلعب مرة أخرى نفسية الشخصية دورا في تغذية الحدث، فقلق ايرمانو على صديقه هو ما أدى إلى اضطرابه. والانتروبيا هنا في تصاعد واضح.

[1]/ المرجع السابق، ص118.

المرحلة الثالثة: الخصوصية الثقافية

تختلف هذه المرحلة عن سابقاتها، فبالرغم من كثرة المعلومات الواردة من طرف ايرمانو حول الكف الموجودة على العلم الجزائري وقت الاستعمار الفرنسي، والكف على جواز السفر، وتفسيراته لإلياس عنها، إلا أن هذا الأخير لم يكن مقتنعا بها، وبالتالي لم تحدث أي تحول في تفكيره، وذلك بسبب البعد الحضاري لمثل هذه الرموز في الديانات والثقافات المختلفة، وكذا الطقوس السحرية المنتشرة، والاستقرار في تفكير الياس يعني تدني مستوى الانتروبي، أي الالتزام بنظام تفكير محدّد، يجعل صاحبه متأكدا أن التفسيرات الموجودة لا تنطبق على خصوصية ثقافة بلده من جهة، أو حدسه هو من جهة أخرى، وتتجلى خصوصيته في أنه [لم يكن يرسم إلا الأموات، ولم يمكن له ليرسم أي شخصية إلا وهي ميتة، هكذا كان يشعر. ولطالما اعتبر المسألة طبيعية كونه كان يرسم الروح التي لا نشعر بزخمها إلا بعد مفارقتها للجسد. غير أنه كان يشعر منذ أشهر أنه يودّ وللمرة الأولى رسم روح لا تزال حية... لقد كان يشعر حتما أنها حية، وكان يدرك أنها أنثى لكنه لم يكن قادرا على تحديد تفاصيل وجهها ولا اللون الذي يشبهها.][1]؛ فالبحث إذن عاد إلى نقطة الصفر، وهو أمر مهمّ، إذ كيف للكاتبة أن تصنع التعقيد في الرواية إذا وصلت مباشرة إلى الحل، فالموازنة بين الاستقرار والاضطراب ضروري لصنع الفارق، وتقوية حبكة الرواية من هذا النوع، المعتمدة قصدا على المعلومات وليس الشخصيات.

المرحلة الرابعة: البحث عن الروح

هنا تبدأ رحلة بحث جديدة، قد تحدث التحوّل، وهو ما أصر عليه ايرمانو؛ [لقد كان من الواضح أن ايرمانو عازم الآن على إخراج فكرة تلك المرأة من رأس الياس الذي اتضح له أنه مقتنع بكونها امرأة حقيقية، وهو من لم يفهم رفضه غير المبرر لنظرية "تانيت" ولا حتى "شيفا" ورموز "المودرا" للكف الموجودة على شعار

[1]/ المرجع السابق، ص172.

الجمهورية الجزائرية، الأمر الذي لم يبد له بريئا بأي شكل من الأشكال، لقد كان من الواضح بالنسبة لايرمانو أن الياس يود إقناع نفسه أن ما يبحث عنه امرأة حقيقية من لحم ودم][1]، وقد ذعر ايرمانو لما وصل إليه إثر بحث طال وكثرت احتمالاته، خصوصا عندما طال غياب صديقه عن السكايب، ويرجع هذا القلق لما اكتشفه مؤخرا [لا توجد أية امرأة، إنها ليست سوى الرابعة، لا تبقى هناك، عد إلى هنا...][2].

هذه الرابعة متعلقة بالمفهوم الرمزي للكف في جميع الثقافات أو ما يسمى "الكا" التي تشير إلى قدر الإنسان، أو مدى تدخل القدرة الإلهية في تسيير حياته، ومعنى أن يلتقي المرء بكاه أي أن "يموت"، "إنها الروح" التي اهتم بها الياس في لوحاته الخاصة بالأموات، حتى سمي ب"هيمو-كا" أي خادم الأرواح، لذلك ذعر ايرمانو، فروحه هي ما كان يبحث عنها في بلده، أو هو قدره، وهذا الأخير مرتبط بالرابعة، وهي المرحلة الرابعة مما يسمى "صود" وهي مرحلة الكشف والإلهام،[التي يتجلى فيها السر والمعنى الخفي والسحري والصوفي للكلم][3]. وعلى الرغم من تحذيرات ايرمانو ظل الياس ينفي علاقة ما يبحث عنه وتحاليل الكبالا التي أوضحها صديقه، وقرر أن يجد ما يبحث عنه في رواية "نجمة" لكاتب ياسين، التي تعلق بها بشكل غريب كما تعلق بصاحبة الحايك، وبداميا، الأنثى الحية كما وصفها.

المرحلة الأخيرة: نشوة الكشف القاتلة

تفاجأ الياس تفاجأً كبيرا عندما قرأ ما هو مذكور عن الصوفية ودرجاتها في كتاب أرسله إليه ايرمانو، كانت آخر رسالة له قبل أن يسافر هو الآخر لتلقي دروس الكبالا. ذلك الكتاب الذي فصل له وبوضوح ما هي الرابعة التي تحدّث عنها الشيخ الصوفي، تفسير وجده الياس مقبولا ، بل وتفاجأ لكونه كان أمامه طوال الوقت، فثقافة الشيخ وخبرته الصوفية هي التي أوحت له بأن الياس في المرحلة الرابعة من مراحل اكتشاف

[1]/ المرجع السابق، ص 346.
[2]/ المرجع نفسه، ص347.
[3]/ المرجع نفسه، ص352.

الحقيقة، وهي مرحلة السر نفسها التي حدّثه عنها ايرمانو في ثقافة أخرى،[بدا الياس غارقا في ذلك العالم الجديد الذي لم يكن منتبها لوجوده من قبل، والذي انفتح عليه من خلال هذا الكتاب العجيب الذي أرسله لتوّه صديقه ايرمانو. لقد كان ذلك عالما محفوفا بالأسرار لم يكن يتعاطاه سوى المعلمون الصوفيون، وكان يجدر بمن يود سبر أغواره والاطلاع على المفاهيم الأساسية التي تحكمه سلوك طريق صوفي تدرجي، لا يستقيم سوى بالمرور على درجات سبعة متصاعدة][1]، وقد كانت الدرجة الرابعة هي:[الحد بين اللاشعور وتجاوز حالة الشعور الاعتيادية، وبلوغ مرتبة التلقي والحدس، إنها السر، نقطة اللاشعور، وتتجلى في حوارات روحية يمثلها موسى][2]، وهي الدرجة التي هو فيها: إحياء روح من خلال لوحة، وهنا وصل الياس إلى مبتغاه حيث وقّع لوحته وعاد ليقرأ الكتاب ليتأكد أن بياض لوحته ما هو إلا اللون المميز للدرجة الرابعة، حينها انتهت مرحلة البحث الخاصة به وأحس بالسكينة لأنه أدرك أنه وجدها. ودخل إثرها في نشوة غامرة من التأمل حيرت قاتلته، وهي تطعنه بسكينها في تلك اللحظات الغريبة، تلك المفارقة بين السكينة والسكين، كالمفارقة بين الاستقرار والاضطراب، أو البداية والنهاية. والسكون أو السكينة في الانتروبيا الفيزيائية والرياضية هي نقطة الاستقرار، أو النهاية، وقد تكون بداية شيء جديد، وفي هذه الحالة نهاية بحث وحياة بالنسبة لإلياس، وبداية بحث وحياة بالنسبة لقاتلته "يما مريم" وأولادها.

إن التداخل بين الاستقرار والفوضى(الاضطراب) يضخّم أثر البنى المبدّدة أو المعلومات البسيطة التي تبدو غير مؤثرة، هنا تأخذ تلك الأحداث الصغيرة مكانة في نظام الرواية، وخصوصا نهايتها، فبينما تبدو الانتروبي في تصاعد واستقرار متناوب بين الصديقين الياس وايرمانو، تتخذ الأحداث بعيدا عن بحثها المتشعب شكل إشارات بصورة موازية لبحثها بالنسبة للشخصيات الأخرى مجتمعة: فمثلا يتفاجأ الياس بتحليل ايرمانو حول الآلهة تانيت والاله(ة) شيفا، حين يصادف "مدام صفري"، ويؤكد له نفوره منها أي

[1]/ المرجع السابق، ص397.
[2]/ المرجع نفسه، ص398.

حدسه، أن تحليل صديقه ليس في محله، كذلك الأمر بالنسبة للقائه الأول بداميا صاحبة السلسلة البرونزية بشكل النجمة، وتعلقه بحيويتها وبروحها لحدّ الظن أنها لربما ستكون هي لوحته التي يبحث عنها، بسبب تلك النجمة، وكذا الأمر بالنسبة لصاحبة الحايك الجالسة على درج الأموات، التي تحمل رمزية تكاد تخفيها الروائية، وهو الأمر ذاته الذي علقه بنجمة رواية كاتب ياسين، وبطلتها.

وفي الأخير يبدو أن رحلة بحث الياس لم تكن سوى كشفا له عن جزائر في مرحلة متقدمة من الانحطاط، يبحث عن نجمة كنجمة كاتب ياسين مقاومة، ومغرية، فلا يجدها، بل يجد نجمة أخرى يتراءى له أنها حية، وفي العمق هي متحايلة على الحياة، تيأس منها فتنتحر، ولا تبقى سوى جزائر جالسة على درج الموت تحتار في أمرها من هي، ولا تنتبه إلى أنها تلك الميتة التي لم يهب أحد لنجدتها وقت سقوطها سقطة الموت. تلك هي إذا سكرات موت نجمة .

المبحث الثالث:

اكتشاف الفوضى في رواية "فوضى الأشياء" للكاتب رشيد بوجدرة

1- الجواذب الغريبة

2- التنظيم الذاتي: شخصية السارد والفهم النفسي للذات

3- الفروق أو الفراكتال

4- اكتشـــــــــــــاف الفـــــــــوضى

5- الأسلوب (ماقبل ومابعد الفوضى سردا)

1- ***الجواذب الغريبة :***

يسيطر في رواية "فوضى الأشياء"[1] السارد الواحد والعليم وعليه يرتكز السرد وبه يتطور، ومنه سيكون اهتمامنا منصبّا حوله، وبشكل أدقّ حول الجواذب الغريبة البانية لسرده، وهذا رجوعا إلى الجانبين السلوكي والنفسي في نظامه الإنساني، الذي حدّد علماء النفس المتخصصون في نظرية الفوضى عوامل مثل: "العاطفة، الإدراك، الذاكرة، والخبرة كجواذب غريبة في الأنظمة السلوكية للإنسان"[2]، وبهذا سيكون لكل نقطة جذب "متكررة" في الرواية تصنيفها الخاص من هذه التصنيفات الأربعة، وسيكون تحليلنا بعد عملية التصنيف هذه، وتحديد الصنف المهيمن على الرواية.

وتعرف الجواذب الغريبة بأنها مجموعة نقاط ثابتة أو متغيرة حسب النظام المتواجدة فيه، وتحدّد درجة ديناميكيتها طبيعته، سواء أكان مركّبا معقدا، أم بسيطا، وتتأثر ديناميكية الجواذب بصفة دائمة، فتزيد وتقل حسب المؤثرات الداخلية والخارجية ، هي مدخلات ومخرجات النظام؛ ومنه تصير معرفة طريقة سير النظام متعلقة بمعرفة تلك المدخلات والمخرجات، وهو أمر معقد وصعب نوعا ما؛ بسبب عدم استقرارية الجواذب ، فإذا أردنا تجميع نقاط الجذب في نظام ما فإنه" من الممكن رؤية النمط الكامل للرسم(النظام) وإن يكن من الصعب تحديده بشكل صحيح تماما"[3]، نقاط الجذب (الحدود) هذه ما هي إلا الجواذب الغريبة: "وتمثل نوعا من المسار الذي يقطعه النظام من حالة إلى حالة دون أن يستقر تماما"[4].

أما عن التكرار أو ما يسمى في نظرية الفوضى "التماثل الذاتي" فهو شرط أساسي لوصف جاذب ما بأنه جاذب غريب، وما يميز هذا التماثل الذاتي هو عدم استقراره، أي تغيّره، ويبدو أن السارد

---

[1]/ رشيد بوجدرة: فوضى الأشياء، دار بوشان للنشر، الجزائر، 1990.

[2]/ Ward, B: The Literary Appropriation of Chaos Theory, P207.

[3]/ شريفة محمد العبودي: نظرية الفوضى والأدب مابعد مابعد الحداثة، ص20.

[4]/ المرجع نفسه، ص20.

يورد مقاطع سردية كاملة مكررة تكرارا منسوخا، إلا أنها تبقى جواذب غريبة لاتّصافها بالتغيّر، المتمثل في تبدّل موقعها السردي من موضع إلى آخر في مسار مشوّش، لا تضبطه قاعدة، ولا يسيّره قانون سردي معيّن، وإنما يرجع تنظيمه إلى "التنظيم الذاتي" للسارد أو الروائي في هذه الحالة، لأن " رشيد بوجدرة" لم يستخدم هذه التقنية السردية في رواية واحدة من رواياته فقط، ولكن في رواياته كلها، منذ احترافه الكتابة، وتشكل بعض الموضوعات المتعلقة بالعائلة أهم جاذب في هذه الروايات بشكل عام، وما يتعلق بالذاكرة بشكل أكثر تحديدا، لأن جاذب العائلة في الزمن الحاضر للرواية يظهر بسيطا، عكس ما تأتي به الذاكرة. وفيما يلي تفصيل في نقاط الجذب عند السارد في رواية "فوضى الأشياء".

1/1/ العاطفة: في بداية قراءتنا للرواية يُظهر السارد تعلّقه العاطفي بمجموعة أشياء وأشخاص معينين، لكن تفسيره لهذا الارتباط العاطفي يتبع منطقا خاصا، فلا نجد مثلا ارتباطا عاطفيا في علاقة "حب"؛ إذ بالكاد يذكر علاقة الحب في الرواية، لكنها لشخصيات أخرى، وليست متعلقة بالسارد نفسه، أما ما يرتبط به هو فنجد بالدرجة الأولى: الخوف ثم الهوس ثم الذهول. ويدخل ذكره لهذه المشاعر أو العواطف المتداخلة مع بعضها البعض في إطار تفسيره الذاتي، أو ما نسميه في نظرية الفوضى "التنظيم الذاتي"، وهو محاولة ضبط التداخل والتشوش والفوضى داخل الذات دون اللجوء إلى طرف آخر. ولم يقتصر التنظيم الذاتي على العاطفة وإنما يسود في الرواية بكاملها وسنخصّص له عنصرا خاصا.

2/1/ الإدراك: يتداخل هذا الجاذب مع جاذبي العاطفة والخبرة وبشكل خاص مع الخبرة، وهو ما يتعلق بموضوع الأخ التوأم، ومعرفته التي يدركها السارد شيئا فشيئا، من الماضي إلى الحاضر (حاضر السرد)[1]، كما يتحدث السارد عن عمله في الجراحة والطب وماهيته وصعوبته[2]، وهو الجاذب الآخر للإدراك.

---

[1]/ ينظر رشيد بوجدرة، فوضى الأشياء، الصفحات: 09، 10، 19، 48، 52،...

[2]/ المرجع نفسه، ص33.

3/1/ الخبرة: بينما يشتغل الإدراك على الحاضر بشكل خاص تتكون الخبرة عبر الزمن والتجربة الإنسانية المعيشة. لذلك كانت معرفة الأخ التوأم مرتبطة بكلا الجاذبين: الإدراك والخبرة، إلا أن نتائج الخبرة تبرز في الحاضر من خلال التفكير في الوقائع، رجوعا إلى التاريخ، وإلى المعرفة النفسية والاجتماعية بمحيط الذات.

4/1/ الذاكرة: ظاهرة ومهيمنة على السرد، خصوصا إذا ما ربطنا الجواذب المتعلقة بها بأحداث الرواية الرئيسية وهي التواريخ التي ركز عليها السارد:(10 أكتوبر 1988، 11 فيفري 1957) أي التواريخ المتعلقة بأحداث وطنية، والتاريخ الثالث الذي يعدّ جاذبا متكررا وهو المتعلق باتهام والدة السارد بالزنا من طرف والده (11 فيفري 1956)؛ إلا أن الجواذب المتعلقة بالذاكرة لم تقتصر على هذا التاريخ، إذ تمثل ذكريات السارد عن العائلة(الأب، الأم، الأخ التوأم، الأخ أكبر، العمة فاطمة، الجدة...)، كلّها جواذب غريبة تتكرر وتتداخل مع سرد الكاتب في مواقع مختلفة وكثيرة، الأمر الذي يجعل عملية تعدادها عملية لا فائدة منها، لأننا لن نستطيع ذلك وإن حاولنا، لكون هذا التكرار متغيرا، وطبيعة الحركية والتغير مختلفة فيه من موقع لآخر، فالتداخل الذي يعمد الكاتب إلى افتعاله في سرده بين هذه المقاطع والمقاطع السردية الأخرى غير المكررة، يجعل السرد متجدّدا دائما، ويدفع القارئ أثناءه إلى الانتظار، انتظار شيء جديد، رواية أخرى غير الرواية الأولى، أو فهما آخر للرواية ذاتها إذا التصق حكيها بحدث آخر، هذا القارئ النموذجي، هو نفسه القارئ الضمني الذي يكتب له "بوجدرة" والذي يحكي له في الرواية في الآن ذاته، ممثَّلا في الرواية بشخصية "سيلين"، أو "الين" كما يورد، التي يذكر في حكيه عنها وعن طبيعة سرده لها القصص، الهدف من التكرار الذي يستخدمه، يقول في المقطع السردي التالي:"...فأنطلق في سرد قصة قد سبق لصديقتي الشابة –وما في الأمر من شك- أن سمعتها من قبل. إلا أنني أتفنن بتغليفها بروايات مختلفة (متكررة ومتمحورة حول المماثلة الدائمة والدؤوبة لأن التكرار والاستطراد والتماثل والتشابه والتذاكر، وكل هذه الأمور إنما هي أساسية، وركيزة السرد والكلام ومبدأ ومنطق الحياة بتفاصيلها وجزئياتها وتراكم تفاهاتها، وتناقضاتها أي مبدأ الحياة كزخم فوضوي ومنطقي في نفس الوقت..) جديدة حتى تختلط عليها الأمور فلا تعود تميز بين الصحيح

والباطل، فأغتنم فرصة اندهاشها لتضييق الخناق عليها فأقحم في نفسها أن هذا العالم الذي كانت مصرة على الاعتقاد بأنه اختلاق محض، وليد خيالي المريض، فتنتهي، كي تكدّر خاطري، إلى تصديق كل ما أقوله لها..."[1]؛ وكأن بالكاتب يضع معنى تطبيقيا للفوضى في مجال السرد الأدبي ببساطة، وعمق في الآن ذاته، فالتكرار عندما يكون –مع أمور أخرى ذكرها- ركيزة السرد والكلام، ويكون مبدأ للفوضى الحياتية ومنطقها في الآن ذاته، هو بالتأكيد ليس تكرارا وفقط. إنه التكرار المتغير الذي تحدث عنه العديد من الفلاسفة أهمهم "نيتشه" و"دولوز".[2]والعلماء، ولا غرابة في وجهة نظر الكاتب هذه ومفهومه عن التكرار والفوضى، لأن خلفيته الفلسفية تتكلم وتشتغل على عمق الرواية الفلسفي، قبل ظاهرها التاريخي والاجتماعي(على أهميتها)، و التكرار لا يقتصر على هذه الرواية، فهو يوظفه في جميع رواياته بعمقه الفلسفي، مقدّما الحياة بتفاصيلها وجزئياتها الجميلة والقبيحة، الخيرة والسيئة، المنطقية والفوضوية في تداخل أبدي.

وكمثال بسيط عن هذا التكرار المتداخل والفوضوي، يورد السارد مقارنة بين الأب والأم في الصفحات (152، 153) ،هذه المقارنة المتكررة هي عبارة عن مجموعة جواذب غريبة تصنع الشكل الروائي في كل أعمال بوجدرة، أما ما هو مميز هنا، فهو تأكيده بعد المقارنة والوصف لعلاقة الأب والأم على كونها فوضوية وعصيّة عن الفهم، وهو بدوره يقوم بتفكيكها بعد ثلاثين سنة من عيش تفاصيلها عن بعد، يقول السارد:" فكان (أبي) يمارس معها (أمي) نوعا من العلاقة الغامضة التي يصعب تسميتها، أي علاقة غير بيّنة، بل فوضاوية، عشوائية، غير متجسدة، شبه مجردة، تكاد تكون مرضية، فاحشة، لاأخلاقية، فاسقة، ماجنة، أو..(كيف يمكن تسمية مثل هذا الخليط من الأشياء كلها؟)، لأنهما كانا مختلفين اختلافا بيولوجيا وميتافيزيقيا وشاملا. إذ أنها(أمي) تمثل السذاجة والعفة والعفوية وكأنها شبه غريبة عن نطاق الحياة، خارجة

[1]/ المرجع السابق ، ص174.

[2]/ ينظر المبحث الخاص بالتكرار عند الفيلسوفين الفصل الثاني.

عنه، وأما هو (أبي) فيمثل الدهاء والحذق، والمهارة وروح المراوغة..."[1]. كون العلاقة بين الأب والأم فوضاوية جعل التفكيك هو سبيل السارد الأوحد لفهمها. إلا أن هذه الفوضوية صعبة الفهم، ومعقدة وتحتاج إلى خبرة أكبر لفهمها. أو بالأحرى إلى أدوات خاصة، وهي أدوات الذاكرة. فارتباط الأم بالأب وعنايتها به وقت مرضه حتى بعد اتهامها بالزنا، فسّره السارد بحبها له، إلا أن احتياج الأب للأم وقت ضيقه، وحديثه لها عن همومه ومشاكله المتعددة لا يرجع أبدا إلى الحب حسب السارد، وإنما إلى مصلحة شخصية، هي التنفيس عن الذات؛ هذا ما يجعل السارد منحازا لوالدته (في عقدته الأوديبية الواضحة). إذ لو تعمق أكثر لوجد أن علاقة الأب والأم علاقة عميقة، وأن اتهامه لها بالزنا لم يكن لعدم ثقته بها، وإنما للتنفيس عن ذاته من جهة ولتبرير أفعاله الخائنة من جهة أخرى، أما مسألة الثقة فتبقى واضحة في رجوعه إليها في آخر المطاف ووضع جسده المريض بين يديها للعناية به، وليس هناك أكبر من هذه الثقة. ويذكر السارد هذه التفاصيل كلها في الرواية إلا أنه لا يذكر تفسيرا كما يفعل دوما في المواقف المشابهة، وهو ما يجعل تحليله لفوضى هذه العلاقة ناقصا، وغير مكتمل، ويكشف لنا اعتمادا على نظرية الفوضى أن السارد يؤكّد مرارا على عقدته الأوديبية ويصرّ على ذلك عن طريق تكراره للمشهد ذاته وللتفسير ذاته، ويعترف السارد في مواضع كثيرة من الرواية أن هذا الأمر رغما عنه، يقول:" وتدور اللازمات وتدور، غارزة في الذهن رقاقاتها وفلذاتها وكسراتها وتغلي في الدماغ غليانا، وتفتت الشرايين تفتيتا. أحاول التخلص منها ولكنها تعود لتوّها (بعد أكثر من ثلاثين عاما) بلا هوادة تتكرر وتدور وتدور، تتلوّب، تجزّ الأعصاب، وتحزز خزف الذاكرة وتجرص الفم، فيمتلئ من الماضي كأفواه بالتراب..."[2]وهو كشف عن معاناة السارد بسبب ذكرياته المختلطة، التي تعدّ جواذبا غريبة ترسم مسار الرواية، ومنه فجاذب الذاكرة هو أكثر جاذب في الرواية متحكّم بالسرد، وهو نفسه الجاذب الذي يدفع السارد لحكي قصته هذه: "فكل سطور المخطط العائلي هذا وهي تتلوى وتعج ملتويات، وترجات تعطي الذاكرة رغبة

[1]/ المرجع السابق، ص153.
[2]/ المرجع نفسه، ص229-230.

شديدة، لا مناص منها في تقيؤ فائض الاحساسات التي عشتها بطريقة مبهمة منذ الطفولة وهي تتكدس بعضها على بعض"[1].

2- **التنظيم الذاتي: شخصية السارد والفهم النفسي للذات:**

في محاولة للمّ شتات الذات وتنظيم أفكارها وعواطفها وانفعالاتها، يضع السارد تفسيرات كثيرة ومتعددة كأنها طرق ملتوية ومتقاطعة للوصول إلى "الرضا" أو إرضاء الذات بدل إرضاء الآخر، ويظهر هذا التصالح مع الذات جليا في قصص السارد المتكررة ومواقفه وتفكيره.

ومن التفاسير التي يوردها السارد لحالته المضطربة قوله:"...لعلّها ذكريات لا تغدو كونها مجرد نتيجة لضغط الكوابيس وتراتل الأحلام التي عشتها في فترة نعاسي القصيرة المضطربة فهذا الشعور كان يراودني يوميا، فيتكرر تكرارا مملا مقلقا مزعجا حقا، خاصة وأن هذه الانطباعات أخذت بالتضخم يوما بعد يوم والهذيان الفوار يطفح على سطح الذاكرة والذات والضمير وكأني به أصبح في حاجة إلى مثل تلك العوامل ليتغذى منها وينتعش بها. ولعل خوفي هذا وقلقي كانا مرتبطين بالمسؤولية التي كنت أواجهها كل صباح في المستشفى حيث كثر العمل وتفاقمت الفوضى وعمّ جوّه فنون من الهستيريا والجنون..."[2]، ويكثر ذكر الخوف في تفسيرات السارد، خوفه من الدم مثلا بسبب رؤيته "العمة فاطمة" مرمية وأحشاؤها خارجة منها يوم حادثة القطار، أما خوفه المركب من ذكريات وأشياء الماضي التي يسميها "التورمات، والتشابكات، والتدويرات والتكعيبات"[3]، فهو خوف فوضوي، يتكون من تشويشات الذاكرة العائلية المتكررة والمفروضة على نفسية السارد، ذكريات والديه وأخيه وعمه وجدته، متداخلة مع حاضره وعلاقته مع الفتاة "سيلين" المتلقية الوحيدة لقصصه المختلفة والمختلطة، الواقعية والخيالية، ويبدو أن هنالك خلفية علمية تجعل تفسيراته عميقة وليست

[1]/ المرجع السابق، ص233.
[2]/ المرجع نفسه، ص 32.
[3]/ المرجع نفسه، ص121.

سطحية، أو بالأحرى جلية له في ذاته، يحاول دوما الوصول إلى قناعة ذاتية بأن اضطرابه وقلقه له مصدره الخاص وليس مرضا غامضا، كون هذه الفوضى التي بداخله لها قوانينها الخاصة وعليه هو أن يجد هذه القوانين كي لا تصبح فوضاه قاتلة، بل خلاقة، وهو ما توصل إليه السارد عندما كان يؤلف قصصه المبدعة لسيلين، تلك الفتاة التي لطالما تساءل هل سيفعل بها ما فعله أبوه بزوجاته وعشيقاته في مقارنة ذاتية بالأب فكان الجواب قاطعا "لا. لقد كنت عاجزا عن إيذائها..."[1] وهنا يشتغل التنظيم الذاتي على المعرفة النفسية بالذات، التي جعلت السارد يفرق بين ما هو ممكن، أي ما يمكن أن يفعله بسيلين رجوعا إلى خلفيته النفسية وطفولته ووالده بشكل خاص، وبين ما هو واقعي أو عاطفي خاص ومكتسب(حب، جنس، أخلاق)، وهذا التفسير يثبت اختلاف السارد عن والده، وإيجاده لمحطة استقرار ذاتية بعيدة عن الماضي والإرث الأبوي. بينما تكون الأم على الطرف الآخر من المعادلة كجزء لا يتجزأ من ذات السارد، تكتشف فوضاه، وتعلم قوانينها، وتتعامل على أساس ذلك، فهي الشخص الوحيد الذي يصل إلى الانتظام الذاتي للسارد يقول "فتريد أمي توضيح وبلورة الكثير من خفياتي ومخفياتي حتى تصل إلى اللب، إلى تلك النواة الصلبة التي يتهافت عليها اختصاصيو التحليل النفسي، ويبحثون عنها دونما جدوى"[2](مقطع مكرر).

بينما يترك السارد أمه تتسلل إلى داخله، تبقى جميع الأمور الأخرى تتكرر بشكل ظاهري وفوضوي.

[1]/ المرجع السابق، ص154.
[2]/ المرجع نفسه، ص121، وص232.

3- الفروق أو الفراكتال:

الفروق هي دراسة أنماط التكرار في أسلوب الرواية، فهو (الأسلوب) الوجه الظاهري أو الإبداعي للفوضى المتجلية كتابة في أسلوب الكاتب "رشيد بوجدرة"، وقد لا نبتعد كثيرا عن الأمثلة السابقة، لأن المقاطع السردية التي يبحث فيها الكاتب عن تنظيم ذاتي تصنع أسلوبا مختلفا، أسلوبا فوضويا متداخلا مشوشا ومعقدا، وهو أدبي بامتياز، والهدف من الفروق بشكل عام هو "توقع" (لا التنبؤ الكامل) الترتيب في أسلوب ونظام الرواية الإبداعي المعقد؛ فمثلا في المقطع المذكور سابقا المكرر في الصفحتين(121 ،232) يصنع بوجدرة من خلفية السارد النفسية الخائفة والمعقدة والمختلطة لوحة فنية عبثية يرسمها بكلمات تفصل بينها نقاط بسيطة، أقواس تفتح وتغلق وأحيانا تفتح دون غلق تتواصل لعدة صفحات(من ص116 إلى ص123 /من ص227 إلى 234) ولا يقتصر الأمر على هذا المقطع المكرر، وإنما يستعين الكاتب بمقاطع أخرى يكررها كما هي منسوخة لوقعها النفسي على السارد المفترض، مثل مقارنة الوالد بالوالدة وعلاقتهما الفوضوية[1]. كذلك انفجاره في وجه والدته ومهاجمته لها لتسترجع نورها كما يقول[2]، ونلحظ في هذه المقاطع تلك اللغة الانفعالية المتسربة كتداع حر، صاف، غير مشوب بنكهات، مباشر، يُدخل القارئ في جوّه المشحون، يجعله منحازا، حاملا لعقدة السارد النفسية متعلقا بأمه وغاضبا على البقية. إذ ترتبط الحالة النفسية للسارد مباشرة مع طريقة سرد الكاتب (أسلوبه الروائي).

ولا يتبع الأسلوب الحالة النفسية فحسب، ولكن يتبع الحالة الاجتماعية والتاريخية أيضا بأسلوب مغاير ومختلف وخاص، إذ يتقابل كل بعد ببعد آخر في انسجام داخلي وفوضى خارجية، وكما لاحظنا في بداية الرواية المقابلات التي يضعها الكاتب في أسلوبه، وطرق الربط البسيطة والمباشر الصادمة التي يستعملها الكاتب للانتقال من موضوع إلى آخر، فقد يبدو للوهلة الأولى أن الربط اعتباطي لا سببي،

---

[1]/ المرجع السابق، ص153.

[2]/ المرجع نفسه، ص146-147، مكرر ص253-254.

لكن إذا تعمقنا في المعنى الفلسفي للمقطع الأول والثاني سنجد هناك علاقة داخلية "تشابه ذاتي" أو ارتباط دلالي، على الرغم من الحدث المتباين تماما، أي أن الاتجاه الفلسفي عند بوجدرة يعمل على موضوعين (أو أكثر أحيانا) في الآن ذاته، وهذا الفصام الفلسفي إذا صح القول، يعطي النص تعقيديته في حال الجهل به.

و يمكن إيراد أمثلة على هذا كالوصف المطول لمدينة العاصمة الذي يفضي دوما إلى نتيجة واحدة هي الفوضى المميزة لكل الأشياء فيها. فالحاضر في الرواية يرتكز على أمر واحد هو المدينة وحالتها الفوضوية:" المدينة الآن مضطربة، مكلومة، مجروحة، محروقة، محزوزة، متمايلة، يتيمة، مذعورة، مرضوضة وميتة"[1] . وتأتي المقارنة مباشرة بربط خفيف(وهو-إذن) كأنها استفاقة مخدّر، أو هي مقارنة للأضداد بين هول صورة المدينة، وتفاهة توأمه، وعنصر ثالث مغتاظ، دخل في حالة غضب من الوضع مستذكرا أمه التي لم يكن توأمه معنيا بها أصلا، ليلومه على عذابها في القبر بسببه[2]، وتستمر المقارنة بين المدينة والأخ التوأم، ويتشاركان في "الفحش والفجور" هذه المرة، أما الربط فمباشر وبسيط "والمدينة كذلك..."[3].

ومن المواضيع التي يتشعب ذكرها تشعب أغصانها "شجرة التوت" وهو موضوع ذاكرة منغرس الجذور، عميق الأثر في نفسية السارد، وهذا واضح من خلال مقارنتها بمواضيع متعلقة أخرى كشيوخ العائلة[4]، والعصافير المعششة في تلك الشجرة المقدسة بالنسبة للسارد "كنت مبهورا أمام التوتة كلما عدت إلى المنزل، كانت مزروعة هكذا، شماء، متكبرة، زاهية، جبارة، فتطمئنني وتخفّف علي من وطأة الخوف والقلق والغثيان، كما كانت التوتة تساعدني على مقاومة هذا الأرق والهواجس التي تأصلت في أعماق نفسي..."[5]. هذه التوتة مرتبطة كذلك بأمه والشيوعي، اللذين التصق ذكرهما ببعضهما البعض على أساس صفة

---

[1]/ المرجع نفسه، ص15.
[2]/ المرجع نفسه، ص15.
[3]/ المرجع نفسه، ص19.
[4]/ المرجع نفسه، ص24.
[5]/ المرجع نفسه، ص25.

البراءة الجامعة بين الاثنين: الأولى براءتها من تهمة الزنا، والثاني براءته من التهم الكثيرة الموجهة له من قبل سلطات الاستعمار. في تشابه نقي، وبعبارة(مثلها مثل)[1] تمت المقارنة بين أعين الأم الدّامعة وأعين العصافير فوق التوتة. هذا الجمع والمقارنة استمر إلى آخر الرواية في حالة تفُوق التشابه أو التكرار أو النسخ، تخلق هذه التشبيهات والمقارنات أشكالا فوضوية مختلفة موضوعا، ولكنها تتبع القانون ذاته في التطور والتغير، وبالتالي فلكل موضوع شكل فراكتالي مختلف ومتشعب وله بداية حساسة خاصة به يحاول الكاتب التعمق في كل مرة للوصول إليها(التوتة، ذاكرة الأم، الكوابيس، أحداث الشارع والعمل)، ويصل السارد في النهاية لنتيجة مقارناته وتشبيهاته وذكره المتكرر لحالات انسانية مختلفة الأعمار والأجناس، وهي الجمع بين الشيوعي المعدم وزوجته، الأم، وعلي راس الكابوس الذين وقعوا في أمر واحد وهو الاتهام بالباطل، واتصفوا جميعهم بالبراءة المشكوك فيها من الطرف الآخر، والمثبتة من طرف السارد المحلّل، والمنظّم لفوضى الأشياء والأنفس الخاصة بهذه الشخصيات وكل ما يتعلق بها[2].

ولا يقتصر الربط عند الكاتب بين الشخصيات فحسب، بل إنه يسرد التاريخ بهذه الطريقة المتداخلة. وعلى عكس التصنيف على شكل فصول تحمل تواريخ محددة لكل واحد منها(10 أكتوبر 1988)،(11 فيفري1956)،(11 فيفري1957) لا يفتأ الكاتب يذكر كل هذه التواريخ وأحداثها مترابطة بشكل أو بآخر، ومكررة أيضا، فالذاكرة عندما تشتغل عند السارد حين يتعلق الأمر بالمدينة، الوطن والأمور الخارجة عن الذات، هي عبارة عن تاريخ عام، أحداث تاريخية تصنع الفرق كما قال. ففي الوقت الذي يربط فيه بين أحداث 1988، وحالة "علي راس الكابوس" بنظيره في سنة1957 المناضل الشيوعي وما جرى له مع السلطات الاستعمارية، يربط هذا الأخير بأمر شخصي عائلي هي تهمة الزنا بالنسبة للأم

[1]/ المرجع السابق، ص30.

[2]/ ينظر على وجه الخصوص ما ورد في الرواية، ص299.

سنة1956 التي أصابتها بالهلوسة والوسواس، وهذا الربط والتداخل يبدأ من الفصل الأول ويتكرر بشكل دوري في الفصول الأخرى بتفاصيل أكثر .

كما يذكر الكاتب(السارد) التاريخ بنظرة فلسفية تجعل كلماته عنه بيت القصيد في هذه الرواية، إذ يستشف القارئ من كلامه العميق أن ما يريد قوله لا يقتصر على وصف، أو ذاكرة مكررة، وإنما صناعة من نوع آخر، صناعة لا يمكن إلا للقلم والذهن المثقف فعلها والعمل على تطويرها، أي صناعة التاريخ، حيث يقول السارد بوضوح ومباشرة معرّفا نظريته الخاصة للفوضى في الأشياء والحياة والأنظمة:"**كأنما تلك الأمور تدخل في إطار مجرى الأشياء (أو في إطار تلك الفوضى الكامنة في أعماق الأشياء)** التي اندرجت سريعة كالبرق في منطق الحوادث التي دار دورانها منذ أسبوع، أي أن المتمردين اغتنموا مناسبة تجمع الجنود في إحدى الزوايا لتناول الطعام فاقتحموا المكان وجردوا العسكر من أسلحتهم ورموا بزجاجاتهم داخل الدبابات فاحترقت بسرعة هائلة فتفجرت كلها وانتصبوا باسطين لافتاتهم...**فاندرج تسلسل كل هذه الحوادث والعوامل في نظام معين للأشياء سلبيا كان أم إيجابيا، لأنه يحصل دائما في وقت معين من تاريخ البشرية، حيث يتحول كل عامل من العوامل إلى شيء أساسي، حيوي وحتمي**، فلم يبق أمام الناس أو أمام أي شعب من الشعوب إلا مخرج واحد لا ثاني له: الموت، أي –بالأحرى- فرضية الإماتة أو الميتة أو القتل أو تقتل، **ويتحوّل التاريخ إذاك وبعد فترات طويلة من الجمود والتجليد إلى طوفان عارم** جارف يجرف في تياره كل شيء ويحطم كل شيء ويمزج كل شيء ويمخض كل شيء. تمر العاصفة الهوجاء ويبقى المنظر الكئيب المحزن المبكي المتأوه النائح النواح..."[1]. تلك إذن هي نظرية الفوضى التي تصنعها الحياة، وليس فقط التي نطبقها على الأحداث في وصف أكاديمي أو علمي. ذلك التسلسل في الأحداث، ذلك الوقت من التاريخ الذي تكدست الأحداث قبله ليكون الطوفان الجارف تحديدا فيه، تلك النتائج الفارقة التي يخلفها الإعصار أو الفوضى. هذا ما حاول السارد إيصاله، وما يقوله صراحة وما لا يخبئ مصطلحاته بل يفجرها بقوة. مصطلح

[1]/ المرجع السابق، ص110.

الفوضى الذي يخاف الجميع ذكره، لا لشيء إلا لأنه لا يعني عندهم سوى السلبية، ولكن الإيجابية الموجودة ضمنه لا يفهمها إلا ذهن مثقف وعارف بقوانين الفوضى الحقيقية والخلاقة.

4- اكتشـــــــــــــاف الفـــــــــوضى:

من عنوان الرواية "فوضى الأشياء" ينتظر المتلقي أن يقرأ رواية مختلفة، رواية تبوح بالكثير، وهو ما كانت عليه الرواية، رواية الكشف والبوح، رواية اختار صاحبها أن ينظر فيها إلى الأشياء من حوله نظرة مختلفة، نظرة غير اعتيادية، استكشافية، تتداعى أفكاره من خلالها تداعيا حرا انسيابيا، لتخلق سردا عن الأشياء والذكريات والأمور كما يقول: " فها أنذا الآن أضطلع في مكتبي(...) بمسؤولية تسجيل كل هذه الأمور والأشياء والذكريات، فأشعر وأنا أكتب لا أتوقف، مخربشا على بعض الصفحات والأوراق، آناء الليل وأطراف النهار، أشعر –إذن- بعقدة الذنب تتسرب إلى أحشائي"[1] هذه الكتابة النابعة من تلك العقدة والاحساس بالذنب، تتكرر وتدور وتعود مرارا لتفسّر الأشياء والأمور والذكريات في سبيل الوصول إلى الرضا، أو الابتعاد على الأقل بعض الوقت عن عقدة الذنب، لذلك لا نستغرب وجود كمّ هائل من التفسيرات (التي سبق وأوردناها في إطار ما أسميناه "التنظيم الذاتي") إلا أن ذكر الفوضى قد تنوع، ومن أشياء الفوضى التي ركز عليها الكاتب بالترتيب:

1- المدينة: بالدرجة الأولى: "مضطربة، مكلومة ، مجروحة، محروقة، مهزوزة، متحايلة، يتيمة، مذعورة، مرضوضة، و...ميتة"[2]، "فوضاوية"[3]، وبدرجة ثانية فوضى المستشفى والعساكر[4]، وبدرجة ثالثة الفوضى القبيحة للأشياء بعد أحداث أكتوبر 1988[1].

---

[1]/ المرجع السابق، ص86.
[2]/ المرجع نفسه، ص15-16.
[3]/ المرجع نفسه، ص19.
[4]/ المرجع نفسه، ص16-17.

2- "علي راس الكابوس": "وفجأة بان لي ذلك الإنسان أو بالأحرى شبه الإنسان هذا، أو (كذلك) هذا الشيء البشري."[2].الذي يستمر بوصفه وصفا دقيقا مقززا، كانت خلاصته إطلاق صفة الفوضى البشرية والجسمية عليه، محتارا رغم ذلك في تسميته: "كيف يمكن تسمية هذا النوع من الانحلال المادي والمعنوي والبيولوجي والمعدني والفيزيولوجي وحتى الجيولوجي يا ترى؟"[3].

3- شباب أكتوبر: "فانتصارهم على العساكر بعد أيام طوال من الانتظار والصمود، ملأهم خليطا من الفوضى والهستيرية والزهو والجنون(...) ينظرون إلى تلك الآثار المدهشة فلا يمكنهم حل لغزها أو فهمها، فتبقى آثار الثورة بما اتسمت به من فظاعة وبشاعة لا معنى لها، وعبثا يحاول المرء تحليلها، فتبقى مبهمة"[4] هؤلاء الشباب منتجو الفوضى، هم في حدّ ذاتهم لا يفهمونها، ولا يفهمون ما خلفته، فيخلق ذلك فوضى في ذواتهم، وعلى العموم يبقى المشهد فوضويا.

4- حتى "سيلين" تملك شيئا من الفوضى: "ذلك أنها كانت تميل إلى الفوضاوية السياسية وتكره حتى فكرة الحرب مهما كانت ظروفها وأسبابها"[5].

5- فوضى القبيلة(العائلة): ذكرناها سابقا، ومنها فوضى العلاقة بين الأب والأم والعلاقة بينه وبين توأمه، كذلك يذكر القبيلة "فأسترسل في الحديث حتى مطلع الفجر فأطيل الكلام عن القبيلة فأبين كيف خرجت من الفوضى لتغوص في فوضاوية أخرى أعسر من الأولى وأقساها احتمالا..."[6].

---

[1]/ المرجع نفسه، ص53.
[2]/ المرجع نفسه، ص42.
[3]/ المرجع السابق، ص 44.
[4]/ المرجع نفسه، ص73-74.
[5]/ المرجع نفسه، ص 165.
[6]/ المرجع نفسه، ص172.

6- التوتة، أوراقها، أغصانها تصنع فوضى من نوع خاص:" تتعرى من لونها الرمادي العادي بسبب انعكاس آخر الآثار الضوئية على ريشها خاصة وأنها وقفت كلها على قوائمها الرقيقة النحيفة فراحت تدب من حين إلى آخر في أجسامها قشعريرة براقة لا تكاد العين تبصرها لشدة سرعتها والتي تصادف كل صيحة أو زغردة انسجاما مع هذه الوتيرة المتقطعة المتكسرة الفوضاوية ذات النغمات المتصاعدة والمتصاعدة و التي راحت تتفاقم وتتعاظم رويدا رويدا إلى حد الصداع"[1]؛ تلك فوضى ذاته هو، تنعكس على الأشياء التي يبدو أنه يكتشفها لأول مرة.

7- فوضى الثورة التحريرية: وهي المفاهيم التي تمثل الثورة أولها، فقدان الأخ، الذي يصفه ببداية الكارثة وتبلور الضمير المأساوي في نفسية السارد، يقول: "ففهمت ما في كلمة ثورة من هول وصعوبات وإشكالات وتشعبات. كما فهمت كذلك أنها مجرد فكرة مثالية، مجرد شعور طوباوي إزاء الكون والبشرية، وهي مع ذلك ضرورية"[2]، هنا يبدأ التناقض أو الاختلاف الضروري، إلا أن الفوضى في الثورة هي شيء آخر غير الثورة في حد ذاتها، "وكأنها (تلك شبه البشرية الجزائرية) دخلت في تصنيف الرخويات أو الطبقات الجيولوجية، تموت فقرا وجوعا وحرمانا واستغلالا... تعيش في أكواخ قذرة وأحياء قصديرية عبقة غائصة في جو من الفوضى والضوضاء والقذارة حيث يعسف فيه العملاء والقياد والأعوان..."[3]. إذ يتحول الإنسان إلى شيء، وليس شيئا عاديا وإنما شيئا فوضويا ومعقدا.

هكذا يجيب "بوجدرة" روائيا عن سؤال عالم النفس المتخصص في نظرية الفوضى BUTZ :كيف تكون ردة فعل الفرد إذا واجه الفوضى؟ هذا الأخير صاحب النظرية القائلة: "إن مفهوم الفوضى

[1]/ المرجع السابق ، ص 248.
[2]/ المرجع نفسه، ص204-205.
[3]/ المرجع نفسه، ص205.

يتجلى كقلق "Anxity" في علم النفس، ومن خلال هذه الفرضية يعتقد أن هذا القلق يسبّب شكلا من التشظي النفسي حيث يصبح الناس غير قادرين على الاتفاق مع محيطهم الفوضوي المعقد"[1].

من ناحية أخرى يترجم بوجدرة خوفه من فوضى ذاته سرديا وذلك واضح في استعماله المكرر لكلمات مثل: "خوف، هوس، قلق، فوضى،.." وتكراره للمقاطع السردية السالف ذكرها، ويعتمد القارئ والمحلل النفسي على هذا الشيء لإقرار وجود فوضى عند الشخصية الساردة، وهو المنطلق الذي جعلنا نبحث في رواية "فوضى الأشياء" بالذات عند هذا الكاتب.

5- الأسلوب (ماقبل ومابعد الفوضى سردا):

عند الحديث عن أسلوب بوجدرة وقوانينه الخاصة في الكتابة انطلاقا من تحليلاتنا السابقة، نجد أن هنالك نظاما خاصا تتْبعُ فيه الدلالة الأسلوب ،في تناغم معقد، كما تتفاعل تقنيات مختلفة في الكتابة من التناص الموجود بين نصه هذا ونصوصه الأخرى، والموجود داخل النص في حدّ ذاته (أي تكرار المقاطع السابق ذكرها)، إلى المقال الصحفي (وبشكل خاص عناوين الجرائد)، إلى استعمال اللغة الأجنبية، والعامية، إلى الرسالة(يورد رسائل والده المختصرة جدا على بطاقات بريدية من سفرياته، كما يورد رسائل "بيا" إلى زوجها الشيوعي داخل السجن ورسائله إليها، إلا أن هذه الأخيرة لم تكن مختصرة على عكس بطاقات والده، وهي مقارنة صامتة يضعها الكاتب دون الإشارة إليها)، حتى أننا قد نسمي الحكاية داخل الحكاية(ما بين السارد وشخصية سيلين) ما وراء القص. وينتج هذا التفاعل والتداخل نصا مختلفا مستحيلا كما يسميه الناقد "أحمد يوسف"، ذلك النص الذي يمثل أدب الحداثة عند "رولان بارث" وما بعد الحداثة لدى "سامي أدهم" وهو نص ذو جمالية خاصة تتمخض عنه صعوبات جمة في التلقي لتداخل تقنياته خصوصا عندما يعتمد على

[1]/Ward, B: The Literary Appropriation of Chaos Theory .P205.

"لغة الخرق والتجاوز لما هو سائد رغبة في تفكيك سلطة المعيار"[1]، وهو كذلك ذلك النص المختلف الذي "يحدوه البحث عن جمالية ما بعد الحداثة ليس في صيغتها الغربية ولكن ما تعلق بنبذ الائتلاف الذي يندرج في منطق الاجترار وتكرير الأنموذج الجاهز وترديد النمط الفني السائد، فهو أسمى من أن تحجّمه المدارس والمذاهب والنظريات..."[2]، وهو ما لاحظناه في نص "فوضى الأشياء"، ونصوص أخرى للكاتب. إذ لطالما قرأنا عن تأثره بمدرسة الرواية الجديدة في فرنسا وعن اعترافه بتعلمه منها الكثير، كالحديث عن الجسد و الأشياء الجامدة، كذلك تأثره بتقنية التكرار عند "آلان روب غرييه" في روايته "الغيرة"، وتأثره بتقنيات "ويليام فولكنر" في "الصخب والعنف" أي حكايته القصة ذاتها من وجهات نظر مختلفة[3]؛ إلا أنه في نص "فوضى" الأشياء" خلق لنفسه تقنية النسخ، التي اتخذها كتقنية تخرق كل ما سبق من تجاربه، في مزج بين كل التقنيات السابقة، مع تجديد مربك فوضوي، وهو الناتج عن الموضوع المروي، فكلما زاد التشظي النفسي (نفسية السارد والكاتب معا) زاد التعقيد في أسلوب إيصال هذا التشظي للمتلقي، وهذا يدفعنا للقول أن بوجدرة لا يزال يبحث دوما عن قارئ يفهم فوضويته، قارئ يستمتع بعكس حالته النفسية عليه، ليصبح هو الآخر (القارئ) مشتتا ومحتارا، ولم لا خائفا مثله.

إلا أن بحثا آخر لنا في ما تأثر به الكاتب في بداياته (بما أن البحث في نظرية الفوضى يرتكز على البدايات الحساسة) كشف لنا عن تأثره بالكاتب "فرديناند سيلين" الذي يعتد بالأسلوب كدور أساسي للرواية، إذ يرى أنه "انتهى الدور الوثائقي والبسيكولوجي للرواية، هذا هو انطباعي(يقول) فما الذي تبقى للرواية إذن، لم يبق لها سوى الأسلوب" ذلك الأسلوب الذي " يكمن في إرغام الجمل على الخروج بخفة من معناها المعتاد، اخراجها عن طورها، ونقلها من مكانها، وإرغام القارئ على تغيير المعنى. لكن بخفة كبيرة،

---

[1]/ أحمد يوسف، يتم النص، والجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص263.

[2]/المرجع نفسه ص263.

[3]/ محمد ساري: هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة، مقال، من مجلة الاختلاف، عن رابطة كتاب الاختلاف، العدد الأول، ط ANEP، الجزائر، جوان 2002. ص31.

غير أن هذا يتطلب كثيرا من الحساسية، وهو أمر صعب، لأنه يقتضي الدوران حول العواطف والانفعالات..."[1] ولم يكن الأمر صعبا جدا على الكاتب رشيد بوجدرة في إيجاد الخفة المطلوبة للانتقال بين المعاني، والجمل الخارجة عن المألوف، وذلك عائد ببساطة وتعقيد في الآن ذاته، إلى الزخم في العواطف والانفعالات عنده انطلاقا من الذاكرة. ولا ننسى أن الكاتب قد حاز شهادة الدراسات المعمقة حول الإبداع في أعمال "فرديناند سيلين"، ولربما كان بطله في روايتنا المدروسة "الطبيب" هو "سيلين" ذاته لكن بذاكرة بوجدرية (إن صح القول). إذ لا يختلف كثيرا هذا عن ذاك، فسيلين يكتب في رواياته عن نفسه، عن مهنة الطب التي يمارسها، عن أمه وأبيه، وعن اللاأخلاقية حوله، يقول عنه "أندريه جيد" :"إن سيلين لا يكتب من الواقع ولكن من الهلوسات التي يثيرها الواقع"[2]. أما بطله "باردامو" فيشبهه كثيرا. كما هو سارد بوجدرة، إذ تشبه كتابتها السيرة الذاتية، في سعي دؤوب متكرر لكتابة الرواية المنتظرة، الهاربة دوما من الذات في جزئية ما، ليس لصعوبة الكتابة في حدّ ذاتها، وإنما يرجع ذلك –حسب رأينا- إلى التغير الدائم للذات، وقد توفي "سيلين" سنة 1961، وهو ما يزال يحاول كتابة تلك الرواية، ويظل بوجدرة يحاول في كل رواياته القبض على ذاته ثابتة، إلا أن اضطرابه وتشوشه وفوضاه لم تخوله للخروج من ذاته ولا من ذاكرته، ليبدع نصا بعد نص، غنيا بذاكرته وتكراراته، وأسلوبه الخاص، وليس هذا ضعفا في الإبداع، وإنما سمة خاصة لكتابته صنعت له خطا خاصا في الرواية الجزائرية والعالمية على حدّ سواء، ولا دليل على ذلك أوضح من تأثر الجيل الجديد من الكتاب بأسلوبه وكتاباته، وقد اعترف الكثير من الروائيين بذلك، ولابد أن نذكر أن متلقي بوجدرة هو قارئ نخبوي متميز، يبني المعنى جنبا إلى جنب مع مبدعه، في انسجام قد يكون في أحيان كثيرة صعبا، كما يرى الناقد "أحمد يوسف"، وقد تكون نظرية الفوضى كتقنية تحليل لأعمال بوجدرة معينة في الوصول إلى الانسجام بين القارئ والنص البوجدري.

---

[1]/ لويس فرديناند سيلين: رحلة في أقاصي الليل،(من تقديم الرواية) تر: حسن عودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ص10-11.

[2]/ المرجع نفسه، ص11.

خـــــاتمـــة

خـــــاتمـة

حاولنا من خلال هذا البحث اكتشاف "نظرية الفوضى" بجوانبها العلمية وأبعادها المتعددة، وتقديم مفاهيمها ومبادئها، متتبّعين نهجها في النقد الأدبي، لمقاربة الرواية الجزائرية المعاصرة، بعدما رأينا أنها كانت منهجا جديدا وفعّالا في نقد النصوص الأدبية برؤية معاصرة فيها الكثير من الفرادة والاختلاف؛ وقد ساعدتنا النظرية على اكتشاف الفوضى في الرواية الجزائرية المعاصرة بمختلف تمثلاتها؛ ومنها خلُصنا فصلا بعد فصل، ومبحثا بعد الآخر إلى النتائج الآتية:

1- نظرية الفوضى جديدة نظريا وتطبيقيا، واستخدامها بوصفها موضوعا ومنهجا في الآن ذاته يعدّ مجازفة علمية، خصوصا في مجال الأدب العربي بصفة خاصة والجزائري المعاصر بصفة أكثر تحديدا. ويعدّ تطبيقها على النص الأدبي إجراء استكشافيا يستلزم الدقة والحذر، إذ ينجرّ عن الخطأ الأول في التحليل أخطاء كثيرة توصل الباحث إلى نقطة احتباس، يلتبس فيها النص عليه، ويدخل في متاهة من سوء الفهم تُفشل عملية النقد برمته؛ فمفاهيم النظرية لا تقتصر على أصلها العلمي المتنوع بين الرياضيات والفيزياء والبيولوجيا وعلم الأرصاد، وإنما يشكّل أصلها الفلسفي والفكري العنصر الأكثر صعوبة كون النظرية مختلطة بين النظام والفوضى، وهما عنصران مهمان وشريكان يصنعان النظرية، والخلط دائما بين المفاهيم الشعبية للفوضى ومفهومها المعاصر المقترن بالنظرية العلمية، جعل التفسير يكون صعبا بعض الشيء لإدخال مفهومها إلى مجال الإنسانيات، وهو الأمر ذاته الذي واجهه علماء الرياضيات والفيزياء في أوائل ظهور النظرية. هذا "المزيج" المثير للاهتمام من الفوضى والنظام يتيح للباحثين والعلماء اتباع نهج مختلف في دراسة العمليات التي كان يُعتقد أنها عشوائية تمامًا.

2- نظرية الفوضى تُظهر بدقة رياضية أنه بالنسبة للعديد من المشكلات - بسيطة كانت أم معقدة- لا يمكننا الجزم بإيجاد طريقة مؤكدة للحصول على إجابة واحدة محددة، بغض النظر عن مدى تقدمنا، وهذا يدل على أن عدم اليقين في التنبؤ أمر لا مفرّ منه.

3- نظرية الفوضى لها تركيزان رئيسيان ؛ الأول ، ينظر إلى الفوضى على أنها مقدمة وشريكة للنظام ، وليس العكس. في حين يركز الثاني على الترتيب المخفي الموجود داخل الأنظمة الفوضوية وغايتها العلمية تتضمن تطوير استراتيجيات وتقنيات تهدف إلى إيجاد معنى لتلك المعلومات التي تبدو فوضوية أو مشوشة.

4- التشابه بين خواص نظرية الفوضى وخواص مابعد الحداثة جعل النظرية العلمية تقترب بوضوح أكبر إلى العلوم الإنسانية، وتكون وسيلة لفهم الحياة مابعد الحداثية بكل أبعادها ومجالاتها ومنها الأدب طبعا، وتفسير العمل الأدبي يقوم على هذا التشابه بين الأنظمة.

5- تنصح الدراسات الفلسفية المتخصصة النقد الأدبي أن يتجه صوب الكاوس (الفوضى)، ويبحث عن فراغات النص وأن يترك البنى التي يتصنعها الكاتب عن عمد، فعلى الناقد الأدبي أو الفلسفي أن يثير الفراغات لتتجمع في ألق داخل الكاوس، لأن الملاء مصطنع فهو يمثل قصدية الكاتب أو الراوي أو الشاعر أو الفيلسوف، أما الناقد فلا يبحث عن هذه القصدية المصطنعة، بل يبحث عما هو منفلت من إبداع المؤلف عن وعي أو لا وعي(سامي أدهم) .

6- إن مهمة الكتابة والفكر والأدب والفنون هي مقاومة اللاإنساني، وأن تشهد عليه، كما يؤكد "ليوتار" دائما، فغياب القواعد المسبقة، والأشكال الجاهزة، أو الثورة عليها، يمكّن الفن استيعاب مجال الاستيطيقا الرائع بامتياز.

7- تتميز نظرية الفوضى بالانفتاح على الجوانب العلمية والثقافية والجمالية للعمل الأدبي، مستغلة في ذلك مفاهيمها الخاصة، إضافة إلى مفاهيم ما بعد حداثية متماشية مع مفاهيمها مثل مفهومي الأنسنة والنقد الثقافي. النظرة الكلية (الشاملة) للنظام في نظرية الفوضى، تفسّر استخدام الروائيين للراوي العليم، ولا تتنافى مع ما بعد الحداثة. بل إنها وجهة نظر إبداعية، أثبتت جماليتها في العمل الروائي ويثبت مبحث

"الفوضى كذات ساردة" ذلك، كما لا تخرج روايات "بوجدرة" عن هذه النظرة الشمولية ومنها "فوضى الأشياء" المدروسة في هذا البحث.

8- يتميز العمل الأدبي مابعد الحداثي الفوضوي بخصائص: الحساسية للظروف الأولية، اللاخطية، التعقيد، التكرار المتغير، المعلومات المفخخة، عدم القابلية للتوقع، اختلاف مواضع التركيز، أي الجواذب الغريبة، التشعب أي كثرة المدخلات والمخرجات. وتحترم الأعمال الروائية المدروسة هذه الخصائص جاعلة النص الإبداعي مجالا مفتوحا للدراسة من الجوانب كلها.

9- تصنع نظرية الفوضى في الأدب أنظمة متجدّدة، ليس علينا كنقاد ربطها بأي زمان أو مكان، أو حيز، لأن استعمال هذه الخصائص يطور العمل الأدبي بعد كل اكتشاف، والنظرية مليئة بالمفاجآت، لطبيعتها البعيدة عن التنبؤ، فهي رغم دقتها، إلا أنها لايقينية، ومفتوحة، تترك مجالا دائما للشك والاحتمال، والأنظمة الروائية الفوضوية خيالية ومفتوحة، على التأويلات، فإذا توصل القارئ لتأويل ما، فهو خاص به وليس مفروضا على غيره؛ لأن النص يريده كذلك.

10-تأخذ الكتابة منحى تحرريا عند الذوات الساردة والكاتبة في روايات "سييرا دي مويرتي"، "نورس باشا"، "دم الغزال"، و"هذيان نواقيس القيامة"، حيث تتخذ الكتابة وسيلة محرّرة من جميع القيود على اختلافها، وتبدأ صناعة التغيير من خلال اكتشاف بداية الفوضى عند الذات الكاتبة وذلك للتحكم في فعل الكتابة، وتسييره، ومن خلال استغلال الفجوات والمصادفات وتوظيف الحوافز والمعوقات؛ فتكون هنا الذات واعية بالاستراتيجية التي تصنع سيرورتها؛ هذا ما يصنع منها ذاتا جديدة ومتغيرة دوما يصعب توقعها أو رسم نهاية لها، أو الإمساك بسرّها الكامل، لذلك فالنهايات في مثل هذه الروايات تشبه التوقف عن السرد أكثر منه الوصول إلى نهاية مُرضية بالنسبة للذات الساردة.

11-تمثّل نصوص "بوكبة" المدروسة منظومات ديناميكية خاصة ترفض الاستقرار واليقينية والإيمان الثابت بالمقدس والواحد، بتشكيلة مختلطة من استراتيجيات متجددة كالتعددية، الخرق، اللاتوقع، اللاخطية،

التعقيد المنظم، الانعكاسية والنقد الذاتي...وغيرها، و يمكن القول إن هذه التشكيلة المتنوعة على الرغم من مفاهيمها المعقدة والمشوشة والمربكة إلا أنها استطاعت أن تحقق نظاما جماليا للرواية يعدّ جديدا في الرواية الجزائرية؛ لكن الجمالية ليست متعلقة بالاستراتيجية فحسب، ولكنها مرتبطة بنظام آخر معقد أكثر من الشكل وهو نظام المفاهيم المقدّمة في تميزها وتعقيديتها. حيث أُسّست العملية الإبداعية عنده على العلاقة بين النظام والفوضى.

12-يتماشى نظام الرواية السردي عند "واسيني الأعرج" في "2084 حكاية العربي الأخير" مع الفلسفة التي تتخذها الشخصيات، وعند تقسيم الشخصيات إلى يقينية وغير يقينية، تنتج في الرواية عوالم متحكم فيها، حتمية، ومتوقّعة، وعوالم متغيرة، غير مستقرة، لاحتمية، وغير متوقعة؛ ومن خلال هذه العوالم يضع "واسيني" الفجوات في النظام السردي، لإظهار الفجوات في تفكير الشخصيات، وذلك من الجانبين الفلسفي والعلمي؛ رسالة الفجوات مقصودة وهي الجواذب الغريبة التي يدور حولها السرد في هذه الرواية.

13-تصنع الجواذب الغريبة دوامات سردية بأشكال متفاوتة الدقة والكبر والجمالية، وهي غريبة لأنها تؤثر دون أن يظهر تأثرها وتكتسب "في رواية أخرى" للروائي "محمد علاوة حاجي" حركية وديناميكية على شكل دوامة دائرية تنمو وتتطور مع كل حدث، ما يعني أنها ليست ثابتة، بل متغيرة، وتدخل فيها عناصر جديدة في كل مرة تمنحها بعدا جديدا، وغير متوقع باستمرار، وبما أن استخدام الزمن كان غير مستقر وغير خطي كمعطى أولي للتنبؤ وتوقع الأحداث وبنائها في الوقت ذاته، فإن ديناميكية السرد لم تفقد حيويتها في جميع فصول الرواية، والديناميكية هنا لا تعود للزمن فحسب، فهنالك تعدد الشخصيات بين النماذج الأصلية والنسخ المزيفة أو المشابهة لها، حيث تتداخل تلك الشخصيات في شبكة معقدة، لتصنع علامات استفهام كثيرة للقارئ.

14-في رواية "سكرات نجمة" لآمال بوشارب وجدنا أنه كلما زادت إنتروبيا المعلومات زاد الاضطراب الداخلي للشخصيات، ومنه فالزمن عند كل شخصية لديها إنتروبيا معلومات كبيرة يتطور تلقائيا من إحساسنا بالزمن الداخلي لديها دون أن نضطر إلى البحث عن الماضي والحاضر والمستقبل لديها، فبمجرد فهمنا لهذه القاعدة تتضح لدينا الأمور جليا؛ أما إذا نظرنا إلى الإنتروبي على أنها مقياس لدرجة الحرية التي تمتلكها أجزاء نظام ما، فإن زيادة الإنتروبي تتمثل في زيادة الحاجة لأكبر عدد من المعلومات، ما يساعد الشخصيات في فتح قيود كثيرة، ومنح الباحثة منها عن المعلومات درجة أكبر من غيرهم من الإحساس بالحرية؛ ويتشكل من ذلك التداخل بين الاستقرار والفوضى(الاضطراب) في السرد تضخيم لأثر البنى المبدّدة أو المعلومات البسيطة التي تبدو غير مؤثرة، فتأخذ تلك الأحداث الصغيرة مكانة في نظام الرواية، وتصنع نهايتها.

15-يضع "رشيد بوجدرة" في "فوضى الأشياء" معنى تطبيقيا للفوضى في مجال السرد الأدبي ببساطة، وعمق في الآن ذاته، فالتكرار عندما يكون –مع أمور أخرى ذكرها- ركيزة السرد والكلام، ويكون مبدأ للفوضى الحياتية ومنطقها في الآن ذاته، هو بالتأكيد ليس تكرارا وفقط. إنه التكرار المتغير الذي تحدث عنه العديد من الفلاسفة والعلماء؛ والتكرار المركّز على ذكرياته المختلطة، يصنع جواذب غريبة ترسم مسار الرواية، وتتحكم في السرد، بينما يحاول سارد بوجدرة الوصول إلى التنظيم الذاتي للفوضى بداخله، فيركز على المعرفة النفسية للذات. ومنها تنتج تقنية النسخ، التي اتخذها كتقنية تخرق كل ما سبق من تجاربه، في مزج بين تقنيات مختلفة في السرد، مع تجديد مربك فوضوي، وهو المنبثق عن الموضوع المروي، فكلما زاد التشظي النفسي زاد التعقيد في أسلوب إيصال هذا التشظي للمتلقي، وهذا يدفعنا للقول إن "بوجدرة" لا يزال يبحث دوما عن قارئ يفهم فوضويته.

في الأخير، يجب الإشارة إلى أن البحث اقتصر على عشر روايات، في حين أن محاولة الإحاطة بنظرية الفوضى وتمثلاتها في الرواية الجزائرية المعاصرة يتطلب كمّا أكبر من الروايات، لهذا علينا أن نقرّ بأن هذه

الدراسة النقدية ما هي إلا لبنة أولى ، للولوج إلى عالم نظرية الفوضى، ليس في الرواية فحسب بل في الشعر والقصة والأنواع الأدبية الأخرى التي صارت متداخلة في إطار ما بعد الحداثة والمعاصرة، لكون النظرية غنية جدا، وهي طريقة جديدة للفهم والتفسير انتشر استخدامها نقديا لفعالية استراتيجياتها الجديدة والخلاقة في مقاربة النصوص، خصوصا المعقدة منها، وهذا البحث دعوة للباحثين للتعمق أكثر في النظرية وطرحها بأبعادها المتعددة في الأدب العربي؛ لأنها بقيت مجهولة فيه، ولم يستفد النقد العربي منها على الرغم من استخدامها الشائع في النقد الغربي والعالمي بصفة عامة.

المصـــادر والمـــراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصـــــــــادر:

1) **الأعرج واسيني** : 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر،2015.

2) **بقطاش مرزاق**: دم الغزال، دار القصبة للنشر،الجزائر،2002، 2012.

3) **بوجدرة رشيد:** فوضى الأشياء، دار بوشان للنشر، الجزائر، 1990.

4) **بوشارب آمال:** سكرات نجمة، منشورات الشهاب، الجزائر، 2015.

5) **بوكبة عبد الرزاق**: جلدة الظل/ من قال للشمعة أف، منشورات ألفا، قصر الصنوبر البحري، الجزائر،ط1، 2009.

6) - ندبة الهلالي / من قال للشمعة أح"، منشورات ANEP، الجزائر،ط1، 2013.

7) **جعفر محمد**: هذيان نواقيس القيامة، منشورات الاختلاف، الجزائر، وضفاف اللبنانية، ط1، 2014.

8) **حاجي محمد علاوة**: في رواية أخرى، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.

9) **عيساوي عبد الوهاب**: سييرا دي مويرتي، مطبعة الرمال، الوادي، الجزائر، 2015.

10) **قويدري هاجر**: نورس باشا، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.

ثانيا: المراجع العربية:

11) **أدهم سامي:** - إبستمولوجيا المعنى والوجود نقد التطورية، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

12) - فلسفة اللغة، تفكيك العقلي اللغوي، بحث ابستمولوجي أنطولوجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1990.

13) - مابعد الحداثة، دار كتابات، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

14) - ما بعد الفلسفة، الكاوس، التشظي، الشيطان الأعظم، دار كتابات، بيروت، لبنان، ط1996،1.

15) - تشميل مابعد الحداثة، الفلسفة الصنعة، دار كتابات، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

16) **برادة محمد:** الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الامارات، ط1، 2011.

17) **بلكا إلياس:** الوجود بين مبدئي السببية والنظام، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، هرندن، فرجينيا، و. م.أ، ط1،2009.

.

18) **بنشيخة المسكيني أم الزين:** الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى ديريدا، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011

19) - تحرير المحسوس/ لمسات في الجماليات المعاصرة. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1، 2014.

20) **بنكراد سعيد:** السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز القافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 2008.

21) **بن علي لونيس:** إدوارد سعيد. من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2018 .

22) **بوكبة عبد الرزاق:** من دسّ خف سيبويه في الرمل، نصوص، دار البرزخ والمكتبة الوطنية الجزائرية، 2004.

23) - أجنحة لمزاج الذئب الأبيض، نصوص، دار ألفا، الجزائر، 2008.

24) - يبلل ريق الماء، شعر، دار فيسيرا، الجزائر، 2014.

25) - كفن للموت، قصص قصيرة، دار العين، القاهرة، مصر، ط1، 2016

26) **حرب علي:** أزمنة الحداثة الفائقة: الإصلاح، الإرهاب، الشراكة. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2005.

27) **خريس أحمد:** العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للطبع والنشر، عمان، الأردن، ط01، 2001.

28) **الخولي يمنى طريف** : فلسفة العلم في القرن العشرين، سلسلة عالم المعرفة رقم 264، الكويت، ديسمبر2000.

29) **أبورحمة أماني** : نهايات ما بعد الحداثة، ، دار ومكتبة عدنان للنشر، بغداد، العراق، ط1، 2013.

30) **زكريا فؤاد:** نيتشه، دار المعارف، مصر، ط2،1956.

31) **الشحات محمد:** سرديات المنفى: الرواية العربية بعد عام 1967، دار أزمنة للنشر، عمان، 2006.

32) **الطنطاوي سامع:** امبرتو ايكو والظاهرة الجمالية، دراسة في الفلسفة الايطالية المعاصرة، القاهرة، دار العالم العربي، ط1، 2013.

33) **العبودي شريفة محمد:** نظرية الفوضى والأدب/بعد مابعد الحداثة، طبع ونشر مؤسسة اليمامة الصحفية،(سلسلة كتاب الرياض رقم173)، الرياض، السعودية، ط1، 2011.

- **الغذامي عبد الله محمد:**

34) الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

35) النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان، ط5، 2012.

36) **الماضي شكري عزيز**: أنماط الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، رقم355، سبتمبر 2008.

37) **محفوظ نجيب**: أفراح القبة، دار مصر للطباعة، 1988.

38) **مفتاح محمد:** دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء،المغرب،1987.

39) - المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

40) **يقطين سعيد:** قضايا الروايا العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف،ط1، الجزائر،2012.

41) **يوسف أحمد** : يتم النص، والجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

ثالثا: المراجع المترجمة إلى اللغة العربية :

42) **ايغلستون روبرت**: الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا، تر، وتقديم: لطفية الدليمي، دار المدى، (بغداد، بيروت، دمشق)، ط1، 2017.

43) **ايكو امبرتو:** الأثر المفتوح، تر: ع. الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2001.

44) - السيميائيات وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المركز العربي للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

45) - القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،1996.

46) **بريغوجين ايليا ،و ستنجرز ايزابيل:** نظام ينتج عن الفوضى: حوار جديد بين الانسان والطبيعة، تر: طاهر بديع شاهين، وديمة طاهر شاهين، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، سوريا، 2008.

47) **بارط رولان:** الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

48) **دول ويليم:** المنهج في مابعد الحداثة، تر: خالد عبد الرحمن العوض، العبيكان للنشر، الرياض، السعودية، ط1، 2016.

49) **دولوز جيل:** الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

50) - نيتشه، تر: أسامة الحاج، المؤسس الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

51) **دولوز جيل، و غاتاري فيليكس** : ما هي الفلسفة؟، تر: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، ط1997،1.

52) **راستريغين ليونارد:** مملكة الفوضى، محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسبرنيتية، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

53) **سعيد ادوارد:** صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان،1996.

54) - العالم، والنص، والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

55) **سلفرمان ج.هيو:** نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم،وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء، ط1، 2002.

56) **سميث ليونارد:** نظرية الفوضى مقدمة قصير جدا، تر: محمد سعد طنطاوي، نشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

57) **سيلين لويس فرديناند:** رحلة في أقاصي الليل، تر: حسن عودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.2007.

58) **غريبين جون:** البساطة العميقة: الانتظام في الشواش والتعقيد، تر. صبحي عطا لله، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2013.

59) **غريبه آلان روب:** لقطات، ترجمة: عبد الحميد ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1985.

60) **غليك جيمس:** الفوضى: صنع علم جديد، تر: سامي الشهد، المجمع الثقافي، أبوظبي، الامارات،2000.

61) - الهيولية تصنع علما جديدا: تر: يوسف علي، المشروع القومي للترجمة، مصر.2000.

62) - نظرية الفوضى: علم اللامتوقع، تر: أحمد مغربي، دار الساقي ،لبنان،2008.

63) **فوكو ميشال:** حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب، وبيروت، لبنان،ط2، 1987.

64) **كون توماس:** بنية الثورات العلمية، تر: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة رقم 168، الكويت، ديسمبر 1992.

65) **لورسا فرانسوا:** علم الفوضى، تر: زينا مغربل، مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية، الرياض، السعودية، 2014.

66) **ليوتار جان فرنسوا:** الوضع مابعد الحداثي، تقرير عن المعرفة، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

67) **مافيزولي ميشيل:** عود على بدء، الأشكال الأساسية لمابعد الحداثة، تر: عبد الله زارو، دار افريقيا الشرق، المغرب، 2016.

68) **مالباس سيمون:** مابعد الحداثة، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا،ط1، 2012.

69) **موران إدغار:** الفكر والمستقبل، مدخل إلى الفكر المركب، تر: أحمد القصوار ومنير الحجوجي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2004.

70) - المنهج (الجزءان الثالث والرابع)، معرفة المعرفة + الأفكار، تر: يوسف تيبيس، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2013.

71) **مونتيبيلو بيير:** نيتشه وإرادة القوة، تر: جمال مفرج، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010.

72) **نيتشه فيديريك:** إرادة القوة، محاولة لقلب كل القيم، تر وتق: محمد ناجي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2011.

73) - العلم المرح، تر، وتقديم: حسان بورقية ومحمد الناجي، افريقيا الشرق ، ط1، الدار البيضاء، 1993.

74) - هكذا تكلم زرادشت، ترجمه عن الألمانية: علي مصباح، منشورات الجمل، كولونيا(ألمانيا)، بغداد، ط1، 2007.

75) **هتشيون ليندا:** سياسة ما بعد الحداثية، تر: د.حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

رابعا: الكتب الجماعية (العربية والمترجمة):

76) مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية مابعد الحداثة، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،2010.

77) مجموعة مؤلفين، سياسات الرغبة، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

78) مجموعة مؤلفين، العين الثالثة. تطبيقات في النقد الثقافي وما بعد الكولونيالي، إعداد: حياة أم السعد. دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018.

79) مجموعة مؤلفين: ليوتار والوضع ما بعد الحداثي، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1،2011.

80) مجموعة مؤلفين: ، مابعد الحداثة (فلسفتها) ، تحرير:محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2007.

81) مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد قاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط01، 2010.

خامسا: المراجع الأجنبية:

82) **Banerjee Santo , Sule Erçetin Sefika , Tekin Ali:** (Eds); Chaos Theory in Politics. Springer science+Business Media, LLC, NY, USA.2014.

83) **Broer Henk , Takens Floris**: Dynamical Systems and Chaos. Applied Mathematical sciences. Volume: 172. Springer, NY, USA.2011.

84) **Donovan Christopher**: Postmodern Counternarratives. Routledge, NY & London. 2005.

85) **Eve Raymond A, Horsfall Sara, Lee Mary E**: chaos, complexity, and sociology (Myths, Models, And theories), Sage publications, Inc.califonia.usa.1997.

86) **Gleick James**: Chaos: Making a New Science, London, Cardinal, 1988.

87) **Goodson Geoffrey R**: Lecture Notes on Dynamical Systems, Chaos and Fractal Geometery. Towson University Mathematics Department. Spring. 2013.

88) **Hales N.Katherine**: Chaos Bound, orderly disorder in contemporary literature and science, pub: cornell university press, Ithaca and London,1990.

89) **Hayles N.Katherine**,ed: Chaos and Order, complex dynamics in literature and science;, pub the university of Chicago, usa,1991.

90) **Kellert, S.H**: In the Wake of Chaos, Unpredictable Order in Dynamical Systems, University Of Chicago Press.1994.

91) **Kiel Douglas L and Elliott Euel**: Chaos Theory in the Social Sciences: Foundations and Applications, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.

92) **Livingston Ira**: Arrow of Chaos: Romanticism and Postmodernity. University of Minnesota press, london. 1997.

93) **Lorenz Edward N**: "Deterministic Nonperiodic Flow," Journal of the Atmospheric Sciences 20(2): 1963.

94) **Lyotard Jean-François** : la condition postmoderne, RAPPORT SUR LE SAVOIR, by LES ÉDITIONS DE MINUIT, Paris, 1979.

95) **Mandelbrot Benoit** : Les objets fractals. Forme, hasard et dimension Flammarion, 1975.

96) **Mazur Krystyna**: POETRY AND REPETITION. Routledge. NY& London. 2005.

97) **Meadows Martin Thomas**: The Literacy Canon as a Dynamic System of Chaos and Complexity theory. Oklahoma state university, Stillwater, Oklahoma. 2006.

98) **Parker Jo Alyson**: Narrative Form and Chaos Theory in Sterne, Proust, Woolf, and Faulkner. PALGRAVE MACMILLAN.NY. 2007.

99) **Polvinen Merja**: Reading the Texture of Reality: Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective. Academic dissertation, faculty of arts, University of Helsinki, Finland. 2008.

100) **Prigogine Ilya , Stangers .I** : Order out of Chaos, Man's new dialogue with nature, foreworded by Alvin Toffler, newyork, usa,1984.

101) - La Nouvelle Alliance, Métamorphose de la science, Paris, Gallimard.1979.

102) - Is Future Given, World Scientific publishing Co.Pte. Ltd. Singapore. 2003.

103) Stroup William F: Webs of chaos, Implications for research designs. From/chaos, complexity, and sociology, Editors; Sage publications, Inc. califonia.usa.1997.

104) Slethaug Gordon E : Beautiful Chaos: Chaos theory and metachaotics in recent American fiction. State university of New York press, Albany, NY, USA. 2000.

105) Stewart Ian, Does God Play Dice? The New Mathematics of chaos, London, penguin, 1990.

106) Thom R : Stabilité structurelle et morphogenèse. Essai d'une théorie générale des modèles, 1972.

107) - Modèles mathématiques de la morphogenèse 1974 .

108) Tsonis.A.A: Chaos: From Theory to Applications. Springer Science+Business Media New York. 1992.

109) Virilio Paul : The aesthetics of disappearance, trans: Philip beitchman, simiotexte; New York, usa, 1991.

110) - The lost dimension, trans: Daniel moshenberg, simiotexte, new york, usa,1991.

111) - speed and politics, trans :Mark Polizotti, simiotexte, los angeles,usa,2nd pub,2006.

112) Ward Brian: The Literary Appropriation of Chaos Theory, A thesis submitted to fulfill the requirements of the Degree of Doctor of Philosophy, 1998, Department of English, The University of Western Australia.

113) Waugh Patricia: Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction,1st pub: Routledge, London and new York, 1984.

114) Wiggins Stephen: Introduction to Applied Nonlinear Dynamical Systems and Chaos. Springer, NY. USA. 2nd edition, 2003.

115) Zimmerman Michael: Contesting Earth's Future: Radical Ecology and Postmodernity, Los Anglos, University of California press, 1994.

116) Zeraoulia Elhadj: Advanced Topics in Nonlinear Chaotic Systems : A Collection of Papers, LAP Lambert Academic Publishing,2013.

117) - Chaos Control and Synchronization, LAP Lambert Academic Publishing, Saarbrucken, Germany, 2012.

118) - Dynamical Systems : Theories and Applications, Taylor & Francis Ltd, London, United Kingdom, 2019.

119) - Models and Applications of Chaos Theory in Modern Sciences. Department of Mathematics, University of Tébessa, Algeria. by Taylor & Francis Group, LLC.usa. 2012.

120) **Zeraoulia Elhadj, Clinton Sprott Julien**: editors, Frontiers In The Study Of Chaotic Dynamical Systems With Open Problems, World Scientific Publishing Co Pte Ltd, Singapore, Singapore,2011.

121) **Zeraoulia Elhadj, Clinton Sprott Julien**: Robust Chaos And Its Applications, World Scientific Publishing Co Pte Ltd, Singapore, Singapore,2011.

سادسا: قائمة المجلات:

122) مجلة أوان، العدد 87، كلية الآداب، جامعة البحرين، البحرين، يناير 2005.

123) مجلة الاختلاف ، العدد الأول، ط ANEP، الجزائر، جوان 2002.

124) مجلة جماليات، العدد 03، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، ديسمبر 2016 .

125) مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد 18، مارس 2015.

126) مجلة آداب البصرة، ، العدد 62 ، العراق، 2012 .

سابعا: مراجع الانترنت:

127) مجلة الفيزياء العصرية، العدد 02،مارس2013، عن الموقع الالكتروني: www.hazemsakeek.net

128) الموقع الالكتروني: www.maaber.50megs.com/

129) الموقع الالكتروني:http://www.baheth.info

130) الموقع الالكتروني:www.paranormalarabia.com

131) الموقع الالكتروني: https://scimultiverse.wordpress.com

132) الموقع الالكتروني: https://nasainarabic.net/education/articles/view/entropy-and-lawsthermody

133) الموقع الالكتروني: https://www.ida2at.com

134) مجلة أكسجين الالكترونية، العدد240، 11 كانون الثاني 2019، عن الموقع الالكتروني: http://o2publishing.com/articles/ .

135) موقع -مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي http://www.ssrcaw.org .

136) الموقع الالكتروني :https://fr.wikipedia.org/wiki/Ensemble_de_Mandelbrot

137) الموقع الالكتروني:https://www.diygenius.com › fractals-in-nature .

138) الموقع الالكتروني: https://sites.google.com/site/fractalgeometry42013/fractal-geometry.

139) الموقع الالكتروني: https://geoffboeing.com/2015/03/chaos-theory-logistic-map/

140) الموقع الالكتروني: https://www.bookdepository.com/Models-Applications-/Chaos-Theory-Modern-Sciences-Elhadj-Zeraoulia

141) الموقع الالكتروني: https://www.researchgate.net/profile/Zeraoulia_Elhadj_wwwarctbdscom

142) The Social Science Journal, Volume 28, Issue 3, 1991, on https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/036233199190015V (accessed on 14/10/2019)

143) الموقع الالكتروني:https://www.mominoun.com

144) الموقع الالكتروني: http://www.almothaqaf.com

ثامنا:الرسائل الجامعية:

145) **بويحياوي عبد الكريم:** الخواء الاجتماعي، دراسة نظرية وميدانية تحليلية لظاهرة اللانظام المنظم، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، قسم علم الاجتماع،2007- 2008.

146) **حمشي محمد:** النقاش الخامس في حقل العلاقات الدولية، نحو إقحام نظرية التعقد داخل الحقل، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة02، قسم العلوم السياسية، 2016- 2017.

147) **خليفة داود:** ابستمولوجيا التعقيد، دراسة لبراديغم التعقيد والفكر المركب لدى إدغار موران، رسالة دكتوراه، جامعة وهران 02، قسم الفلسفة، 2015- 2016.

148) **قيلامين صباح:** نظرية الفوضى والتعلم، العشوائية بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية، الفيزياء وعلم النفس نموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر02، قسم الفلسفة،2012-2013.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ-ط
الفصل الأول (فصل تمهيدي): نظرية الفوضى : المفهوم والتفرعات	01- 59
1- مدخل إلى نظرية الفوضى	02
1-1- مفهوم نظرية الفوضى	04
2- الظهور والتطور	09
3- مبادئ نظرية الفوضى وخصائصها	16
3-1- الحساسية للظروف الأولية	16
3-2- الجواذب الغريبة	21
3-3- الأشكال التكرارية المتغيرة (الفراكتال)	24
3-4- الحتمية والمصادفة	27
4- دراسات الفوضى وتعددية الأبعاد	32
5- نظرية الفوضى و الأدب	41
6- نظرية الفوضى وما بعد الحداثة	53
الفصل الثاني: نظرية الفوضى و الثقافة المعـاصرة	60-138
المبحث الأول: قراءات في فلسفة الفوضى	61-84
1- التكرار الدوري والعود الأبدي (نيتشه)	62
2- دولوز: التكرار وسلبية الفهم(قراءة في كتاب الاختلاف والتكرار على ضوء نظرية الفوضى)	70
3- الخطاب الهامشي مابعد الحداثي عند ليوتار (في كتابه "الوضع مابعد الحداثي")	79

المبحث الثاني: رواد الفوضى عربيا 121-85

1- تطبيقات سامي أدهم لنظرية الفوضى في كتابه: 86
مابعد الفلسفة، الكاوس ، التشظي، الشيطان الأعظم.
2- محمد مفتاح: نظرية العماء والديناميات المعقدة تطبيقا 100
(قراءة في تطبيق نظرية الفوضى في كتابي: دينامية النص، والمفاهيم معالم)

المبحث الثالث: الفـــــــوضى: جماليـــــاتها و متطلبـــــــاتها 138-122

1- جماليات الفوضى 123
1-1- القراءة الدينامية للفجوات، جماليات الفراغ عند "ايكو" 123
2-1- جماليات الرائع عند "ليوتار" 127
2- الفوضى ومتطلباتها المعرفية 132
1-2- اتجاهات جديدة في النقد 132

الفصل الثالث: نظام خارج من الفوضى 209-139

المبحث الأول: الأنظمة المتجددة في سرد ما وراء القص عند عبد الرزاق بوكبة: 159-140
في روايتيه "جلدة الظل" و"ندبة الهلالي".
1/ ما وراء القـــص: مقاربة المفهـــوم الإستراتيجيـــات 143
2/ التكـــــــرار والتعددية في الثنائيـــــات 148
3/ الصدفة، و اللاتوقع، واللاخطية في السرد 150
4/ الفوضى أو التعقيـــــــــد المنظـــّم 152
5/ الانعكاسية الذاتية: ملكية النص والنقد الذاتي 154

المبحث الثاني: صناعة التغيير: الفوضى كذات ساردة 191-160
1/ تموضع الذات الساردة 163
2/ التحول الطّوري ومتلازمة الاضطراب 170
1/2/ سيرورة الذات بين الفجوات والمصادفات 173

1/1/2/ الفجوة الخلاقة	173
2/1/2/ المصادفة الفاعلة والمصادفة الجميلة	177
3/ الذات الساردة وفعل الكتابة	182
1/3/ جدلية الكتابة: الذات الساردة (الكاتبة) بين الحرية والقيد	182
المبحث الثالث: صناعة النظام: حوار العلم، والفلسفة والخيال في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج"	209-192
1/ صناعة المستقبل المشتركة (العلم، الفلسفة، الخيال)	193
2/ نظام الرواية و جدلية الإنسان والتقنية	203
1/2/ التقنية والنظم التحكمية (العوالم الحتمية المتوقعة)	204
2/2/ الإنسان والنظام الذاتي (العوالم اللاحتمية غير المتوقعة)	207
الفصل الرابع: سياسات الكايوس في النصوص الروائية	269-210
المبحث الأول: النظم الديناميكية المعقدة في رواية "محمد علاوة حاجي" (في رواية أخرى)	229-211
1- مدخل إلى فوضى النـــــص	213
2- استراتيجيات الكتابة في الرواية:	216
2-1- البداية الحساسة (The sensitive bigining)	216
2-2- الديناميكيات اللاخطية ((nonlinear dynamics)	218
2-3- الجواذب الغريبة (strange attractors)	221
2-4- التشعب (Bifurcation)	225
3- بين نظرية الفوضى وما بعد الحداثة	226
المبحث الثاني: إنتروبي المشاهد السردية في رواية "سكرات نجمة" للكاتبة "أمال بوشارب"	251-230
1- مدخل إلى فوضى النص	231
2- البنى المبددة والانتروبي	232
3- إنتروبيا المعلومات في الرواية	236
4- مبدأ اللاعكوسيـــــــة	243

المبحث الثالث: اكتشاف الفوضى في رواية "فوضى الأشياء" للكاتب "رشيد بوجذرة" 252-269
1- الجواذب الغريبة 253
2- التنظيم الذاتي: شخصية السارد والفهم النفسي للذات 258
3- الفروق أو الفراكتال 260
4- اكتشـــــــــــــاف الفـــــــــــوضى 264
5- الأسلوب (ماقبل ومابعد الفوضى سردا) 267

خاتمة 270-276
فهرس المصادر والمراجع 277-292
فهرس الموضوعات 293-296

الملخصـــــات

الملخص

طرح هذا البحث الموسوم "نظرية الفوضى وتمثلاتها في الرواية الجزائرية المعاصرة" ثالث أهم النظريات العلمية في القرن العشرين "نظرية الفوضى" شارحا إياها علميا وفكريا وفلسفيا، مطبقا النظرية على الأدب الجزائري المعاصر، في محاولة أولى لمقاربة الرواية الجزائرية المعاصرة بنظرية معاصرة ومنهج نقدي مأخوذ عنها مباشرة، واستفاد البحث من مفاهيم النظرية الفلسفية والفكرية والتقنية معا، مثل: الحساسية للظروف الأولية، الجواذب الغريبة، هندسة التكرار المتغير(الفراكتال)، الديناميكيات المعقدة، الإنتروبي، دارسا بها روايات جزائرية لامست النظرية، وهي عشر روايات نقصد بها: ("جلدة الظل"، و"ندبة الهلالي" للروائي "عبد الرزاق بوكبة")،("دم الغزال" للروائي "مرزاق بقطاش")،("نورس باشا" للروائية "هاجر قويدري")،("هذيان نواقيس القيامة" للروائي "محمد جعفر")،("سيبرا دي مويرتي" للروائي "عبدالوهاب عيساوي")،("في رواية أخرى" للروائي "محمد علاوة حاجي")،("سكرات نجمة" للروائية " آمال بوشارب")، وأخيرا رواية "فوضى الأشياء" للروائي "رشيد بوجدرة"، وقد استدعت هذه المحاولة النقدية فصولا أربعة:

يهتم الفصل الأول- كما عنوانه- بمفاهيم وتفرعات نظرية الفوضى، وتضمّن مدخلا إلى النظرية، ظهورها وتطورها، مفاهيمها ومبادئها الأساسية، دراسات الفوضى وتعددية الأبعاد، وتطبيقاتها في الأدب وعلاقتها الوطيدة بما بعد الحداثة. ثم انتقل البحث إلى الفصل الثاني ليقدّم نظرية الفوضى وعلاقتها بالثقافة المعاصرة، في قراءات لكتب فلسفية وفكرية غربية اهتمت بالفوضى ومفاهيمها، ونظّرت لها، وهي منجزات: نيتشه، دولوز ،وليوتار ،وكان للفكر والنقد العربي الذي اهتم بالنظرية مجال في المبحث الثاني من هذا الفصل، فكان مبحث "رواد الفوضى عربيا" يفصّل في: تطبيقات "سامي أدهم" لنظرية الفوضى في كتابه: "ما بعد الفلسفة، الكاوس، التشظي، الشيطان الأعظم"، وقراءة في تطبيق نظرية الفوضى عند "محمد مفتاح" في كتابيه: "دينامية النص"، و"المفاهيم معالم". في ختام الفصل بيّن المبحث الثالث جماليات الفوضى ومتطلباتها انطلاقا

من الجماليات المعاصرة، إضافة إلى توضيح العلاقة الوطيدة بين نظرية الفوضى والاتجاهات المعاصرة في النقد كالأنسنة والنقد الثقافي.

وبالانتقال إلى الفصلين المواليين، يكون البحث قد بدأ رحلة التطبيق، فكان الفصل الثالث المعنون " نظام خارج من الفوضى" دراسة تطبيقية على نصوص انبثقت أنظمتها من الفوضى بداخلها، أما الفصل الرابع المعنون "سياسات الكايوس في الرواية الجزائرية المعاصرة"، فيتعلق بإيجاد أنماط الترتيب داخل الفوضى عن طريق استخدام مبادئها الموضحة في الفصل الأول. وكانت الخاتمة نتيجة عامة للبحث في نظرية الفوضى وتطبيق مفاهيمها على الرواية الجزائرية المعاصرة.

Résumé

Cette recherche, intitulée "La théorie du chaos et ses représentations dans le roman algérien contemporain", présente la troisième plus importante théorie scientifique du XXe siècle, la "théorie du chaos", et tente de l'expliquer de manière scientifique, intellectuelle et philosophique, en appliquant la théorie à la littérature algérienne contemporaine, dans une première tentative d'approche du roman algérien contemporain avec une approche contemporaine et une méthode critique qui en dérive. La recherche bénéficie des concepts des théories philosophique, intellectuelle et technique, tels que: la sensibilité aux conditions initiales, les attracteurs étranges, la géométrie à répétition variable (fractale), les dynamiques complexes, l'entropie, afin d'étudier des romans algériens qui ont touché à la théorie. Ils sont dix romans: (Jildette add'hil "La tribu de l'ombre", et Noudbat al Hilali "La cicatrice du Hilali" du romancier Abderrazak Boukebba), (Dam al ghazal "Le sang de la gazelle" du romancier Merzak Baktache), ("Nawras Pacha" de la romancière Hadjer Kouidri), (Had'ayane nawaquiss al quiyama "Les délires des cloches de la résurrection" du romancier "Mohamed Djaafar", (Sierra De muerti "les montagnes de la mort » de l'écrivain Abdelwahab Issaoui), (Fi riwaya oukhra "dans une autre version" de l'écrivain Mohamed Allaoua Hajdi), (Sakarate Nedjma « Les agonies d'une

étoile » de la romancière Amal Bouchareb), et enfin le roman Faoudha al ach'yaa "Le chaos des choses" de l'écrivain "Rachid Boudjedra".

Cette tentative critique nécessite quatre chapitres.

Le premier chapitre d'introduction s'intéresse, comme l'indique son intitulé, aux concepts et aux branches de la théorie du chaos, et inclut une introduction à la théorie, à sa genèse et son développement, à ses concepts et principes de base, aux études du chaos et la multiplication de ses dimensions, à ses applications en littérature et à ses relations étroites avec le postmodernisme. La recherche aborde le deuxième chapitre pour présenter la théorie du chaos et ses relations avec la culture contemporaine à partir du dépouillement des ouvrages philosophiques et intellectuels occidentaux qui ont traité et théorisé le chaos et ses concepts telles que les réalisations de Nietzsche, Deleuze et Lyotard. La deuxième partie de ce chapitre aborde la pensée et la critique arabes en rapport avec cette théorie sous l'intitulé "Les pionniers du chaos dans le monde arabe". Elle se consacre aux applications de la théorie du chaos faites par « Sami Adham » dans son livre "La post-philosophie, le chaos, la fragmentation, le grand satan" et à une lecture de l'application de la théorie du chaos par "Mohamed Meftah" dans ses livres "La dynamique du texte" et "Les concepts repères". À la fin du chapitre, la troisième section explore l'esthétique du chaos et ses exigences à partir de l'esthétique contemporaine et clarifie la relation

étroite existant entre la théorie du chaos et les tendances contemporaines de la critique telles que l'humanisme et la critique culturelle.

Dans les deux chapitres suivants, la recherche aborde le processus de la pratique. Le troisième chapitre intitulé "Un ordre hors du chaos" est une étude appliquée sur des textes dont les systèmes émergent du chaos existant à leur intérieur, tandis que le quatrième chapitre intitulé "Les politiques de chaos dans le roman algérien contemporain" recherche les modes d'organisation au sein du chaos en utilisant ses propres principes, décrits dans le premier chapitre. La conclusion est un résultat général des recherches sur la théorie du chaos et de l'application de ses concepts au roman algérien contemporain.

Abstract

The present research, entitled "Chaos Theory and its Representations in the Contemporary Algerian Novel", sheds light on the third most important scientific theory of the twentieth century, " The Chaos theory", explaining it scientifically, intellectually and philosophically; then, applying the theory to contemporary Algerian literature, in a first attempt to approach the contemporary Algerian novel with a contemporary theory and a critical approach taken from it directly. The research benefited from the philosophical, intellectual and technical concepts of the theory such as: sensitivity to the initial conditions, strange attractors, geometry of repetitive variable (Fractal), complex dynamics, and Entropy. These concepts were used to study the Algerian novels that touched the theory, and which are the following ten novels: ("Jaldat eddil", and "Nadbat elhilali" by the novelist " Abderrazak Boukebba"), ("Dam alghazal" by the novelist "Merzak Baktashe"), ("Nawras Basha" by "Hadjer Kouidri"), ("Hadayan nawakis lkiama" by "Mohammed Djaafer"), ("Sierra De muerti " By "Abdulwahab Aissaoui"), ("Fi Riwaya Okhra" by "Mohammed Alawa Hadji"), ("Sakarat Nadjma" by Amel Bouchareb), and last ("Fawda elachye" by "Rachid Boudjedra").

The present critical attempt needed four chapters. The first chapter, as it is entitled, focuses on the concepts and the ramifications of chaos theory, and included an introduction to the theory, its emergence and development, its basic concepts and principles, studies of chaos and the diversity of its dimensions, together with its applications in literature and its close relationship with postmodernism. The second chapter presents chaos theory and its relation to the contemporary culture in the readings of Western philosophical and

intellectual books concerned with chaos and its concepts, and which are the achievements of: Nietzsche, Deleuze, and Lyotard. The Arab thought and criticism, which were interested in the theory, have been dealt with in the second section of the second chapter; the section entitled "Pioneers of chaos in the Arab World" puts under scrutiny the applications of "Sami Adham" of chaos theory in his book: "Beyond Philosophy, Chaos, Fragmentation, the Great Satan"; and provides readings for the application of chaos theory of "Mohammed Muftah" in his books "Dynamics of the Text", and "The Concepts Milestones". At the end of the chapter, the third section explores the aesthetics of chaos and its requirements based on contemporary aesthetics, in addition to clarifying the close relationship between chaos theory and contemporary trends of criticism such as humanism and cultural criticism.

With the next two chapters, the research has begun the journey of implementation; the third chapter entitled "order out of chaos" was an applied study on texts wherein the systems emerged from the chaos within the text *per se*. The fourth chapter, entitled " politics of Chaos in the contemporary Algerian Novel", is concerned with finding patterns of order in the Chaos by using its principles outlined in chapter one. The conclusion was a general result of the research into chaos theory and the application of its concepts to the contemporary Algerian novel.