الكتابة الإبداعية ومهيمنة التاريخ وغواية ما بعد الحداثة لدى أمبرتو إيكو

تشيكو نعيمة*

إشراف: أ.د. شرشار عبد القادر

1- موقع "إيكو" ضمن رواية ما بعد الحداثة :

لقد ظهرت بعد فترة الحداثة تيارات واتجاهات مختلفة تندرج في ما ينعت بمصطلح "ما بعد الحداثة"، وهو مصطلح "**زئبقي مراوغ؛ لأنه يشير من الناحية الظاهرية إلى عصر تاريخي جاء تاليا لما يسمى بالحداثة**"[1]. لكن ذلك لا يعني أن "الحداثة" قد هُجرت تماما، بل مازال ملفها مفتوحًا، والحديث حولها مازال قائما. ويبدو أن تحديد الفروق بين الحداثة وما بعد الحداثة سيبقى أمرا عصيا على الدارسين، الذين لم يوفقوا إلى الوقوف على الحدود الفاصلة بين المصطلحين؛ إذ يتميز أدب الحداثة على صعيد الرؤية بانشغالاته ذات الطبيعة المعرفية الإبستمولوجية، بينما انشغل الأدب فيما بعد الحداثة بالإشكاليات ذات الطبيعة الأنطولوجية؛ حيث إنّ الرواية الحداثية قد وظفت معظم الجماليات التي وُظفت في سرد ما بعد الحداثة، ومن أشهر روائيو ما بعد الحداثة نذكر "وليام غاس"[2] "إيتالو كالفينو"، و"جون بارث"، و"دونالد بارثلم"، و"روبرت كوفر"، و"جون هوكس".

لم يكن "أمبرتو إيكو" على وفاق مع المنزلة التي بهبها مُنظروا ما بعد الحداثة (بمن فيهم بارث) للكتاب، والفنانين مرسخين من هو ما بعد حديث، ومن لم ينل هذه الرتبة بعد [3]: لأنه يرى أن أدب الحداثة يبحث عن القيم، والمعاني في عالم الفوضى والتشتت؛ حيث يسعى الفنان الحداثي نحو تحقيق حالة من الانسجام مع هذا العالم من خلال عملية الإبداع الأدبي والفني؛ لأنه الوحيد القادر في هذا العالم الفوضوي على الإمساك بالجمال، وإعادة إنتاجه من خلال إبداعه المتميز.

وعليه، فالمبدع الحداثي يعيش حالة من الصراع الوجودي، والمعانات الداخلية، يخلقها ذلك التوتر الناشئ عن تقابل عالمه الداخلي الذي يقوم على الوحدة، والانسجام، ويبني عالمه الخارجي الذي يقوم على العبثية، والتشتت [4]، ولا يمكنه تجاوز هذه الحالة إلا من خلال الإبداع الفني المتميز، وتندرج ضمن هذا الوصف أعمال حداثية بارزة مثل: "الأرض اليباب" * لإليوت، و"صورة الفنان في شبابه"** ، و"أوليس" لجيمس جويس، وفي ذلك يقول "إيكو": " **أنظروا إلى "جويس" "صورة الفنان في**

* - جامعة وهران1- أحمد بن بلة. الجزائر.

شبابه" قصة محاولة مع الحديث، "أهالي دبلن" حتى وإن جاءت قبل ذلك أكثر حداثة من الصورة، "أوليس" تقف على الحدود، أما "استيقاظ عائلة الفاينيكانس" فما بعد حديثة أصلا، أو على الأقل تدشن الخطاب ما بعد الحديث: فهي تتطلب لكي تُفهم، لا نفي ما قيل سابقا، بل أن يعاد التفكير به على نحو ساخر"[5].

ينكر أدب ما بعد الحادثة وجود المعنى في هذا العالم العبثي الذي يتشكل من بؤر عديدة مشتتة، وغير مترابطة، وهذا ما يحدد الوظيفة الوحيدة للأديب، وهي المحاكاة الساخرة لهذا العالم المبتذل، وذلك عن طريق التعبير بأسلوب ساخر يقترب من اللعب، واللهو العابث أكثر مما يقترب من الإبداع؛ وذلك لأن الأديب في ما بعد الحداثة يدرك جيّدا أن الفوضى، والعبث لا يمكن تجاوزهما، ويعتبر أن محاولة أدباء الحداثة إقناع القارئ بوهم الوحدة، والانسجام، والجمال يعد موقفا لا أخلاقيا، ومن أجل تحقيق هذه التصورات ما بعد الحداثية لجأ الأدباء إلى توظيف تقنيات السخرية كاللعب، والتهكم، والتشتت، والتقطيع، والتناقض، والمعارضة الأدبية، وكسر الزمنية، وتضمين أنماط كتابية لم تكن معروفة ضمن السرد الروائي. إذ تعد رواية "الغداء العاري"[6] من أولى النماذج التي تميز هذا النوع من السرد، بينما يمكن اعتبار روائيين مبكرين مثل "توماس ستيرن"، و"رابليه"، و"كافكا"، و"بورخيس" الآباء الحقيقيين للسرد ما بعد الحداثي.

يؤكد الباحث "شانون وليامز" في دراسته "خصائص الرواية في ما بعد الحداثة" [7]، أن التمايز الحاسم بين القصة، والرواية في أدب الحداثة وأدب ما بعد الحداثة يقوم على حقيقة أن القصة الحداثية تسمح للكاتب بخلق كون منظم، يسمح للقارئ باستخلاص عبارات عن الخبرة الإنسانية، ويقارن "شانون" وظيفة القصة في أدب الحداثة بوظيفة الأسطورة؛ باعتبارها تعزز نظام المعتقدات العامة الذي يقوم عليه المجتمع. بينما تسعى القصة في أدب ما بعد الحداثة إلى تطبيق فوضى الوجود المعاصر على الشكل، والمضمون، وإلى تفكيك القوانين، والقواعد السردية المتعارف عليها من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم؛ وهذا يعني أن السرد الحداثي يسعى في الواقع إلى دعم النظام، في حين يشكل السرد ما بعد الحداثي تهديدا كاملا للنظام، ويرى "إيكو" أن:" **رد ما بعد الحداثة على الحداثة يتمثل في الاعتراف بأن الماضي، مادام لايمكن تدميره واقعيا -لأن تدميره يفضي إلى الصمت- فيجب أن يستزار من جديد، ولكن بشيء من السخرية دون براءة"**[8]، وفي هذا نقد للحداثة التي حافظت على الماضي.

في العقدين الأخيرين من القرن العشرين ظهر عدد من النقاد الذين تميزت كتاباتهم بسمات تعكس أدب ما بعد الحداثة، حيث اعتمدوا خصائص السرد ما بعد الحداثي، ومن هؤلاء "ليندا

هتشيون"، و"باتريشيا واو"، و"برايان مكهيل"، و"لاري ماك كافري"، و"ونش أومندسن". هذا فضلا عن الجهد النقدي لروائيين ما بعد حداثيين من أمثال "وليم غاس"، و"جون بارث"، وتعد مقالة "جون بارث" (أدب الاستهلاك) [9] من أولى المحاولات النقدية التي حددت ملامح السرد ما بعد الحداثي. إذ وصف "بارث" "رواية ما بعد الحداثة بأنها الرواية التي تقلد شكل الرواية" [10]، وتكتب بواسطة مؤلف يقلد دور المؤلف، وما يقصده (بارث) من مصطلح "الاستهلاك" ليس الاستهلاك الأخلاقي أو الجسدي؛ ولكنه استهلاك الأشكال الأدبية التقليدية من خلال التوظيف المتكرر لها، والحقيقة أن "إيكو" يعتقد أن: "**ما بعد الحداثة ليست اتجاها قابلا للتحديد؛ بل هي مقولة فكرية، أو نظرة فنية، أو طريقة في الاشتغال، ويمكننا القول إن لكل حقبة ما بعد حداثتها الخاصة، تماما كما أن لكل حقبة تصنعها الخاص**"[11].

لقد استحدثت مصطلحات عديدة لتوصيف جماليات السرد ما بعد الحداثي منها الاستبطانية، والانطوائية، والنرجسية، ورواية الوعي الذاتي، والانعكاس الذاتي، وضد الرواية، والتخريف، ورواية التمثيل الذاتي، ونشير إلى أن هذه المصطلحات " **ليست مترادفة، كما أنها تبرز هيمنة جزء معين على الكتابة، وتظهر اهتمامات مرتبطة بمؤلفين مختلفين، وبفترات زمنية مختلفة**"[12]. فدعت رواية ما بعد الحادثة إلى جملة من المبادئ[13] تمثل أهمها في:

- الإعلان عن سقوط الأنساق الفكرية المغلقة، التي تأخذ في الغالب شكل إيديولوجيات، ولجأت إلى دعم مسألة موت المؤلف، وارتقاء دور القارئ .
- لقد احتفت رواية ما بعد الحداثة بإلغاء الذات الحديثة؛ لأنه لو قلنا بوجود الذات فذلك يفترض وجود موضوع، وما بعد الحداثة ترفض القول بثنائية الذات والموضوع، وتنهض على الصدفة لتنفي السببية، وتنقضها نقضا تاما؛ هذا يعني أن رواية ما بعد الحداثة تلغي السببية، وتنفي القول بالأحداث، والأبطال، والسرد الطولي، مما يجعل التسلسل الزمني أو تتابع الأحداث غير موجود، ومن سمات أدب ما بعد الحداثة المغالاة والإفراط في الخيال، ولعل هذا ما يجيز تسميته "أدب الإفراط".
- تقوم رواية ما بعد الحداثة على دمج الفانتازيا بالواقع وعلى التناص، والمحاكاة الساخرة أو المفارقة[14]، التي تتضمن هي الأخرى تداخل النصوص أو كتابة نص، ثم الانتقال منه إلى نص آخر.

2- الخصائص السردية ما بعد الحداثية عند "إيكو":

لقد استعمل "إيكو" تقنيات ما بعد الحداثة والتي نلمحها حاضرة في رواياته، وهي أربعة عناصر: التسارد(métanarrativité)، والتسنين المزدوج، والسخرية التناصية، والحوارية (بالمعنى الباختيني للكلمة) * ، إذ يرى "إيكو" أن هذه العناصر الأربعة تحيل إلى المظاهر الأربعة للإستراتيجية النصية ذاتها، فأما التسارد métanarrativité[15] فيحيل إلى اقتحام صوت المؤلف الذي يفكر فيما يرويه، ويستدعي قارئا شاركه أفكاره، فالتسارد سابق في الوجود على تيار ما بعد الحداثة.

يتصور "إيكو" أن الإستراتيجية التساردية حاضرة في الرواية المعاصرة بشكل أكثر إلحاحا، وقد حدث أن حاول "إيكو" الاستعانة بما يسميه "الحوارية الاصطناعية"، التي تمثلت في الحديث عن مخطوط يفكر فيه صوت السارد، ويحاول فك رموزه، ويحكم عليه في اللحظة التي يروي فيها أحداثا؛ مما يعني أن الحوارية حتى في شكلها الإحالي (حسب إيكو) لا تمثل عيبا، ولا فضيلة في تصورات ما بعد الحداثة؛ لأنه لو كان الأمر كذلك لما تحدث عنها "باختين" بكل تلك القوة.

2-1- التسنين المزدوج :

تبدأ رواية "اسم الوردة" بالحديث عن الكيفية التي عثر من خلالها المؤلف على مخطوط قديم، حيث " **إن تيمة اكتشاف المخطوط هي تيمة قديمة جدًا، فالسخرية مزدوجة كما يقول "إيكو"، وتشكل إحالة ميتا-سردية**"[16]؛ لأن النص يؤكد أن هذه النسخة القروسطية لا يمكن العثور عليها إلاّ على شكل ترجمة للنص الأصلي، وهي ترجمة أنجزت في القرن الرابع عشر؛ وهذا ما يبرر في الرواية وجود بعض العناصر الخاصة بالرواية القوطية الجديدة.

إن الهدف من التسنين المزدوج هو بالإضافة إلى التحريض على قراءة النص مرتين، أو أكثر إذا اقتضى الأمر -على حد تعبير إيكو- يمثل طريقة يستعملها المؤلف للتعبير عن احترامه لذكاء القارئ ونيته السليمة، وبهذا يمكن أن يُعثر على عدة أنماط من القراء [17]، فقد نكون إزاء قارئ لا يقبل المزج بين الوحدات الأسلوبية، والمضامين المثقفة، وبين الوحدات الأسلوبية، والمضامين الشعبية، فهو يرفض القراءة؛ لأنه لا يتعرف على هذا المزج. وقد نصادف قارئًا يشعر بالطمأنينة؛ لأنه مرتاح لهذا التناوب بين الصعوبة واليسر، ممّا يُشعره بالتحدي، والتشجيع، وقد نتعامل أخيرا مع قارئ يستوعب النص في كليته باعتباره دعوة مرحة، ولا يدرك أن هذه الدعوة تحيل إلى وحدات أسلوبية نخبوية، فيستمتع إثر ذلك بالنص؛ ولكنه يضيع الإحالات.

وبالتالي، يعدّ النمط الأخير هو النمط الوحيد القادر على تفعيل الإستراتجية التناصية؛ حيث إن القارئ الذي يفهم العبارة "بطبيعة الحال"، سيدخل مباشرة في علاقة تفاعلية مع النص، أما

القارئ الذي لا يفهمها؛ فإنه سيواصل القراءة، وستكون أمامه طريقان: إما أنه سيفهم لوحده أن هذا المخطوط هو لعبة أدبية (وسيقدر هذا الأسلوب لأول مرة، وسيصبح قارئا مؤهلا)، أو أنه سيكتب إلى "إيكو" رسالة، كما فعل ذلك الكثيرون ليستفسروا حول مصداقية الرواية، وحول الوجود الفعلي للمخطوط.

إن القارئ الذي لم يستوعب عبارة "بطبيعة الحال"، يعي تماما أنه يقرأ شيئا متعلقا بالمخطوط، ولكنه سيفقد الإحالة، وسخريتها الرقيقة [18]، على الرغم من وجود إحالات مباشرة على نصوص معروفة جدًا، ومثل ذلك: شخصية "غوليامو" في رواية "اسم الوردة" التي تحيل إلى شخصية "شيرلوك هولمز"، ونشيد "المزامير" الذي يحيل إلى الكتاب المقدس، والكتاب المُسمّم الذي يحيل إلى كتاب "الكوميديا" "لأرسطو".

إذن، يمكن أن يقرأ النص قراءة ساذجة دون استيعاب الإحالات التناصية، أو يقرأ مع الوعي بوجود هذه الإحالات، أو على الأقل بوجوب البحث عنها، ولنفترض من أجل الإحالة على حالة محدودة، أن علينا أن نقرأ "دون كيشوت" الذي أعاد كتابته "بيير مينار" [19]. فمن لم يسمع أبدا بـ"سيرفانتيس" سيحب القصة، وهي في نهاية المطاف قصة مشوقة، إنها مغامرات تمزج بين البطولة، والطابع السخري، ويمكن لطابعها أن يتحدى الطابع القشتالي القديم الذي كتبت ضمنه [20]، وبالمقابل فمن يستوعب الإحالة الدائمة على "سيرفانتيس" سيدرك التطابقات بين النص الأول، ونص "مينار"، ويدرك أيضا السخرية الثابتة للنص الثاني. وعلى خلاف حالات أكثر عمومية للتسنين المزدوج، فإن "**السخرية التناصية... لا تدعو جميع القراء إلى الوليمة ذاتها؛ بل تنتقي القراء، وتفضل الحذقين من الناحية التناصية، دون أن تقصي القارئ الأقل تسلحا** "[21]. وفي انتقائها هذا إنما تدعم إحياء النصوص المرجعية، وتؤكد الحضور الفعلي للتاريخ.

2-2- سطوة التاريخ في الروايات:

لقد كان لأدب ما بعد الحداثة أن أقصى التسلسل الزمني، فصارت الروايات لا تحتفي بالتتابع المنطقي، والمطرد للأحداث، ولم يعد المستقبل مستقبلا، ولا الماضي ماضيا؛ لأننا نعيش آثاره، وهي آثار تتداخل في حاضر جديد، ومستقبل جديد، ولكننا نجد فجأة أن هذه المسميات (ماضي، حاضر، مستقبل) لم تعد تصف مدلولات محددة؛ فلأننا إزاء نصوص مفتوحة، يجب أن تكون عباراتنا مفتوحة لا تقتصر على معنى معين.

إن الزمن كما عرفه الإنسان غير وارد في رواية ما بعد الحداثة إطلاقا، فالماضي غير موجود؛ لأنه بوصفه ماضيا لم يعد له أي وجود، والحاضر الذي يلي الماضي لا يمكن أن يوجد هو الآخر؛ لأنه

سرعان ما يتحول إلى ماضي، والمستقبل لم يوجد بعد؛ أي أن الكل ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا ليس لهم أي وجود [22]، ولهذا فليس من قبيل الصدفة أن تلجأ روايات مابعد الحداثة إلى إلغاء البعد الزمني، مع أن الزمن كان قبل ذلك أهم ركيزة من ركائز الرواية التقليدية. وإلغاء الزمن يعني تحرير الإنسان من أكبر قيد فرض عليه، وإذا عرفنا أن الرواية في الأساس تحكي أحداثا حدثت في الماضي، وتنطلق من فعل كان، فإن إلغاء البعد الزمني يعني في الواقع إلغاء للرواية نفسها. إذ تقوم الرواية على بنية زمنية تاريخية يعكسها فضاء تاريخي، يمتد من الماضي وحتى اللحظة الراهنة أو القادمة، وتتضمن أحداثا تحييها شخصيات إنسانية فنية حية، وكاملة، وبوصفها (الرواية) جنسا أدبيا نثريا سرديا وتخييليا، يسعى إلى الوقوف على كل ما هو جوهري، وجدلي في علاقة الإنسان بالتاريخ، لتسهم بشكل فاعل في تقديم صورها لهذه العلاقة وفق منظورها الفني الخاص، وضمن حقول الفن والآداب المختلفة.

يرى الروائي المثقل بهموم حاضره في الواقع صورة مكررة من الماضي، أيّا كانت توجهاته الأيديولوجية؛ لأنه حتى وإن تغيرت الشخصيات والزمن؛ فإن جوهر الحدث باق، لكن كيف يُعيد التاريخ نفسه، وهل إعادة أحداث التاريخ تمثل إدانة للحاضر؟ إن حضور اللحظتين التاريخية الماضية، والحاضرة، قد يدفع بالروائي إلى مراجعة الحاضر في ظل صورة الماضي، وفي ذات الوقت استعادة الماضي المتجلي في الحاضر، ليستنبط دلالات معينة من تجلي اللحظتين، وفي ظل المراوحة بين هذين اللحظتين الماضية، والحاضرة، يتعدى المؤرخ وظيفته الأساسية المتمثلة في سرد ما حدث إلى تفسير أسباب حدوث ما حدث، وهنا سيبدو التداخل جليا بين طبيعة الروائي، وطبيعة المؤرخ، فالروائي وظيفته تتجلى في أن يحكي فقط، دون حاجة لتفسير ما يحكيه، وبناء على ذلك لماذا يلجأ للتاريخ؟

يقول "إيكو": " **كان التاريخ أحد عناصر عالمي، ولهذا قرأت وأعدت قراءة عدد كبير من الأخبار التاريخية للقرون الوسطى، وحين كنت أقرأها، أدركت أن على الرواية أن تنطوي على أشياء لم تخطر ببالي في البداية، مثل الحديث عن الفقر وعداوة محاكم التفتيش للفرانسيسكان** "[23]؛ هذا يعني أن "إيكو" يرتدي قناع المؤرخ مؤقتا ليحفر بعمق في الوقائع، بحثا عن إجابات لفرضيات كانت تشغله بخصوص العناصر المنسية، ولعل مهمة الروائي هي سدُّ الثغرات التاريخية، والاشتغال على النصوص المغيبة. لكن إذا كان الروائي يتخذ من التاريخ قناعا له، فإن الرواية التاريخية ستظل على صلة بالحاضر، ولا يمكن أن تتملص منه مهما حاولت الغوص في الماضي، وهذا ما سيجيز

التساؤل عن مدى صلة الرواية بالتاريخ، وعن موقع روايات "إيكو" من التاريخ، هل هي إعادة لكتابة التاريخ أم هي انتهاك لحقائق معينة؟

لقد كشفت الجهود النقدية لنقاد ما بعد الحداثة عن نمط من أنماط الكتابة السردية نعث باسم "ما وراء القص التاريخي"، وهي كتابة توظف نفس الآليات السردية التي يستخدمها "ما وراء القص"؛ حيث يعمل النمطان السرديان ما بعد الحداثيان ضمن نفس الاستراتيجيات النظرية، والثقافية، إلا أن "ما وراء القص التاريخي" يتميز بالانشغالات المتمركزة حول التاريخ، والأحداث التاريخية الحقيقية، والمتخيلة، والإشكالات التي تثيرها الكتابات التاريخية، وعلاقة التاريخ بالحاضر.

توضح "فيكتوريا أورلوفيسكي" في دراستها (ماوراء القص) أن: " **ماوراء القص التاريخي هو روايات الانعكاسية الذاتية المكثفة، التي تعيد تقديم السياق التاريخي بطريقة ما وراء القص، وتمشكل تبعا لذلك قضية المعرفة التاريخية بأكملها، فهي تنتج سرديات تتلاعب بالحقيقة، وتكذب السجل التاريخي، وتحاول من وراء ذلك إعادة اكتشاف تاريخ المقموعين والمهمشين؛ مثل النساء، والأطفال، والأقليات العرقية، والدينية، ومساءلة الروايات التاريخية الرسمية لخطابات السلطة**"[24]. أما "ليندا هتشيون" فتعرف هذا النمط من الكتابة السردية ما بعد الحداثية بوصفها كتابة "**تقترح إعادة تمثيل الماضي في الرواية وفي التاريخ، لأجل كشفه أمام الحاضر، ومنعه من أن يكون حاسما، ونهائيا، وغائيا**"[25]، كما ترى أن "ما وراء القصر التاريخي" يعمل على تعطيل اليقينية المرجعية المباشرة للرواية التاريخية، ويكشف من خلال التهكم، والسخرية عن فكرة فحواها؛ أن كلا من التاريخ والأدب هي بناءات وتراكيب أو أوهام بشرية، وأن نصوص الأدب والتاريخ على السواء هي مجرد لعبة واضحة، فالأدب والتاريخ هما جزء من أنظمة ثقافتنا الدالة، وكلاهما يصنع عالمنا، ويجعل له معنى خاصا.

يحضر الماضي في هذا النمط السردي بوصفه ادعاءات أصلتها تلك النصوص، التي تفرضها خطابات السلطة كمرجعيات لما هو حقيقي في التاريخ، ولما تسمح به تلك السلطة من إنتاج للمعنى، وتأويل لتلك النصوص التاريخية، وقد ذكرت "أورلوفسكي" عددا من الأعمال الروائية التي تمثل كتابة "ما وراء القص التاريخي" منها: "أطفال منتصف الليل"، و"تنهيدة مور الأخيرة" لسلمان رشدي، و"امرأة الضابط الفرنسي" لجون فاولز، و"الناس المتجولون" لبرايان جونسون، و"اثنان أو لا شيء" لريموند فريدمان، و"اسم الوردة" لأمبرتو إيكو" [26]. وفي كل هذه الأعمال يتجلى سعي كتابة "ماوراء القص التاريخي" إلى التشكيك في تلك التأويلات التي تضفيها السلطة على التاريخ، محاولة عبر اعتمادها آليات

العرض، والتمثيل السردي لما بعد الحداثة، بلوغ مرتبة كشف رغبات السلطة في الاستحواذ على الماضي، وتغييره لصالحها.

إن التعامل مع التاريخ من حيث هو مكون روائي، لا يعني اعتماد التاريخ بديلا للتخيل، ذلك أن جمال الرواية التاريخية لا يكمن في طبيعة الأحداث التي تعرض لها؛ بل في الطريقة التي تقدمها بها. والعلاقة بين الرواية والتاريخ هي علاقة يتم في ضوئها تمثل البؤرة السردية في تضمنها للشخصيات، والزمن، والفضاء، ولذلك لا ترتبط الرواية بالتاريخ لتعيد التعبير عن السمة السردية للكتابة الروائية، والتاريخية، وتدقيق مجال الاشتغال، والتفاعل، والتنويع، وإن اعتمدت على الحدث التاريخي، فهذا لا يعني أنها تعيد كتابة التاريخ بطريقة روائية، فحسب، بل ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عمّا لا يقوله التاريخ.

المراجع باللغة العربية:

- إليوت ت.س، أرض اليباب، تر.عبد الواحد لؤلؤة، ط 1، 1980.
- إيكو أمبرتو، آليات الكتابة السردية، نصوص حول تجربة خاصة، تر.سعيد بنكراد، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1،2009.
- إيكو أمبرتو، تأملات في اسم الوردة، تر.سعيد الغانمي، طرابلس-ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2013.
- تشاندلر دانيال، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر.أ.د.شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، دراسات نقدية(3)، 2000.
- تيغم فليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر.فريد أنطونيوس، بيروت، لبنان، منشورات عويدان، 1967.
- جويس جيمس، صورة الفنان في شبابه، تر.ماهر البطوطي، بيروت، منشورات دار الآداب، ط2، 1986.
- الخزندار عابد، راية ما بعد الحداثة، منشورات الخزندار، جدة، ط 1، 1992.
- القاضي محمد ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، ط 1، 2010.
- مجموعة من المؤلفين، جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، تر.أماني أبو رحمة، سوريا، دارنينوي للنشر، 2010.

المراجع باللغة الأجنبية:

-Eco Umberto, De la literature, trad.Myriem Bouzaher, Paris, éd. Grasset, 2003.

-Eco Umberto, Confessions d'un jeune Romancier, Trad. François Rosso, Paris éd.Bernard Grasset, 2013.

-Sarrot Jean Christophe, Laurent Broche, le Roman policier historique, Paris, éd, Nouveau monde, 2009.

هوامش البحث:

1. تشاندلر دانيال، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر.أ.د.شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، دراسات نقدية(3)، 2000، ص.154.

2. وليام غاس: يعتبر أول من وظف مصطلح "ماوراء القص" عام 1970 (ينظر: مجموعة من المؤلفين، جماليات ماوراء القص، دراسات في رواية مابعد الحداثة، تر.أماني أبو رحمة، هيي ساوما، ماوراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي، سوريا، دار نينوي للنشر، 2010، ص.13.

3. إيكو أمبرتو، تأملات في اسم الوردة، تر.سعيد الغانمي، طرابلس-ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2013، ص.76.

4. يعد "جاك دريدا" (1930-2004) من أبرز ممثلي التيار ما بعد حداثي ومن زعماء التفكيكية، وهو صاحب كتاب التشتت la dissémination (1969).

* ت.س، إليوت، أرض اليباب، تر.عبد الواحد لؤلؤة، ط1، 1980.

* جويس جيمس، صورة الفنان في شبابه، تر.ماهر البطوطي، بيروت، منشورات دار الآداب، ط2، 1986.

5. إيكو أمبرتو، تأملات في اسم الوردة، ص.76.

6. رواية "الغذاء العاري" للأمريكي "وليم بوروز" التي اعتبرت أفضل روايات القرن العشرين الصادرة في باريس عام 1959.

7. شانون وليامز، خصائص الرواية في ما بعد الحداثة، في أماني أبو رحمة، جماليات ماوراء القص، دراسات في رواية مابعد الحداثة، ص.39.

8. إيكو أمبرتو، تأملات في اسم الوردة، ص.75.

9. جون سيمونس بارث (John Simmons Barth) أحد أشهر الروائيين والكتاب الأمريكيين، ولد بكامبريدج (Cambridge) عام 1930، شغل منصب أستاذ بعدة جامعات أمريكية من سنة 1953 إلى غاية سنة 1995، ألف روايات عديدة تميزت بقصر طولها في الغالب، كما ألف كتبا عالج فيها مسائل نظرية متعلقة بالكتابة الخيالية، لاسيما كتابه الموسوم "أدب الاضمحلال" (la littérature de l'épuisement) (1967) الذي عد مرجعا لمسألة "موت الرواية" مقابل مسألة "موت المؤلف" التي قال بها "رولان بارت". اهتم كذلك بالكتابة ما بعد الحداثية، فاشتهر بكتابه الموسوم "أدب التجديد: الخيال ما بعد الحداثي"(1981) (La littérature du renouvellement : la fiction postmoderne) .

10. فيكتوريا أورلوفسكي، ماوراء القص، في أماني أبو رحمة، جماليات ماوراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، ص.50.

11. إيكو أمبرتو، تأملات في اسم الوردة، ص.74.

12. هيي ساوما، ماوراء القص، تقانة واقعية الوعي الذاتي، في أماني أبو رحمة، جماليات ماوراء القص، دراسات في رواية مابعد الحداثة، ص.13.

13. الخزندار عابد، رواية ما بعد الحداثة، منشورات الخزندار، جدة، ط1، 1992، ص.55.

14. المحاكاة الساخرة (Parodie): نص ناسخ يحور موضوع النص السابق دون أن يغير أسلوبه (ينظر محمد القاضي، معجم السرديات، ص.375).

* لقد بلور باختين مفهوم الحوارية اعتمادا على إنتاج "دوستويفكسي" الروائي حيث تتعدد الأصوات، ويتجلى هذا التعدد في مستوى الضمائر واللغة، مثلما يتجلى في مستوى الأفكار، والمواقف (ينظر: محمد القاضي، معجم السرديات، ص.162.)

15. إيكو أمبرتو، آليات الكتابة السردية، نصوص حول تجربة خاصة، تر.سعيد بنكراد، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص.128.

16. Eco Umberto, Confessions d'un Jeune Romancier, Trad.François Rosso, Paris, éd Grasset & Fasquelle, 2013, pp.38-39.

17. Eco Umberto, De la Litterature, trad.Myriem Bouzaher, Paris, éd. Grasset, 2003, p.275.

18. Ibid, p.277.

19. Eco Umberto, De la Littérature, trad. Myriem Bouzaher, p.278.

20. Ibid, p.278.

21. Ibid, p.278.

22. الخزندار عابد، رواية ما بعد الحداثة، ص.168.

23. إيكو أمبرتو، تأملات في اسم الوردة، ص.39.

24. فيكتوريا أورلوفسكي، ماوراء القص، في أماني أبو رحمة، جماليات ماوراء القص، ص.54.

25. المرجع نفسه، ص.54.

26. فيكتوريا أورلوفسكي، ماوراء القص، في أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، ص.55.