رواية ما بعد الحداثة وابدالاتها السردية

ط. د بوبكر النية

أ.د مشري بن خليفة

جامعة الجزائر 2

الملخص:

يهدف البحث إلى تحديد الإطار الفني لرواية ما بعد الحداثة، وكذا رصد الأساليب السردية التي اتخذتها في تشكيل مبناها السردي وفي تمثيل محتواها، فرواية ما بعد الحداثة قد ظهرت في سياق تاريخي تخلّص فيه الانسان من هيمنة السرديات الكبرى، واستبدلها بسرديات صغرى مرحلية ومؤقتة، وقد أحدث هذا الانتقال تغيّرات عميقة على الأدب في مختلف أجناسه، فعلى صعيد السرد الروائي أدى ذلك إلى (دمقرطة الرواية)، حيث أصبحت الرواية فضاء حرا ومفتوحا على التجريب والتجديد شكلا ومضمونا، مما أدى إلى بروز أساليب جديدة مهيمنة كالتشظي والتهجين والمحاكاة الساخرة والميتاقص، بالإضافة إلى أساليب أخرى، من خلالها تؤكد الرواية الاختلاف ما بعد الحداثي مثلما سنوضح في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: ما بعد الحداثة، الحبكة، التشظي، المحاكاة الساخرة، الميتاقص، الكولاج.

Abstract :

The aim of the research is to define the technical framework of the post-modern novel, as well as to monitor the narrative methods it has taken in shaping its narrative building and in representing its content. The post-modern novel has emerged in a historical context in which the human being has been rid of the dominance of the major narratives, replaced by minor intermediate and temporary societies, and has This

transition brought about profound changes in literature in its various genres, and in the narrative of fiction this led to the (democratization of the novel), where the novel became a free space and open to experimentation and renewal in form and content, leading to the emergence of new dominant methods such as fragmentation, Hybridization, parody and Métafiction, as well as other methods, through which the novel confirms the post-modernist difference as we will explain in this research.

Keywords:Post-modernism, plot, fragmentation, parody, Métafiction.

1. تحديدات أولية:

إنّ التحولات التي عرفتها الكتابة السردية منذ مرحلة السبعينيات من القرن المنصرم فصاعدا، سواء على صعيد الشكل أو على صعيد التقنيات الكتابية أو المضمون أو حتى على صعيد التلقي، تؤكد على أن الرواية بشكل عام ما زالت تمارس التجريب وتُنوّع في أساليبها وأشكالها، وهذا ما يمنحها التجدد وتجاوز الأنماط القائمة أو السالفة، وإن كانت بعض العناصر تبقى مستقرة فإن التغيّر يكمن في طريقة التعامل معها وصوغها وحبّكها، وهذا ما نجده بين رواية الحداثة ورواية ما بعد الحداثة حيث تتقاطع الأساليب وتشترك في بعض الخصائص.

لا يعني ذلك عدم وجود فروق واضعة بين سرد الحداثة وسرد ما بعد الحداثة؛ فالأول يحاول أن يخلق نظاما وأن يشيّد بنى ثابتة ومستقرة، أما سرد ما بعد الحداثة أو أدبه عامة فهو «يُطبّق فوضى الوجود المعاصر بمختلف أشكاله، ويسعى إلى تفكيك اتفاقيات القصة، من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروّج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم»[1]، إذ يأتي انقلابا على قواعد السرد المعروفة، ليفضح وهم ما تروج له الرواية الحديثة.

وبما أن أدب الحداثة يبحث عن القيم والمعاني في عالم الفوضى فهذا الذي يفسّر نزوع المبدع نحو تحقيق الوحدة والانسجام، والبحث عن الجمال وإعادة إنتاجه من خلال العملية الإبداعية، لكنه من ناحية أخرى يعيش المبدع صراعا وجوديا ومعاناة داخلية جرّاء التوتر الناتج عن التغاير بين العالم الداخلي له القائم على الوحدة والانسجام والمعنى، وعالمه الخارجي القائم على العبثية والتشتت، فيأتي أدب ما بعد الحداثة لينكر المعنى في ذلك العالم العبثي، لأن الانسجام الذي يتطلع إليه الحداثي لا يكون مع تقرير المعنى وحضوره، وإنما يكون في غيابه (التشظي)، إذ لا وجود لمعنى حقيقي أو طبيعي. في هذا السياق «يزعم برايان ماكهال أن الأسلوب (المهيمن) على أدب ما بعد الحداثة يتضمن شكّا وجوديّا حيال الطبيعة المتناقضة للعالَم الذي يعرضه النص، ويشير إلى أعمال بيكيتورو بجرييه وفوينتيسونا بوكوفوكوفروبنشن لدعم وجهة نظره»[2].

يلخص "جون ألدريدج" (john w. Alderidge) حالة سرد ما بعد الحداثة في الخروج عن الأنماط السردية المعروفة، فيكون عالم الروايةعبارة عن اختراقات واختلالات يصعب معها تحديد المغزى تحديدا واضحا، يقول: «يوجد كل شيء وكل شخص بصورة افتراضية في قصص (كتاب ما بعد الحداثة) في تلك الحالة الراديكالية من النشوة والانحراف، ما يتعذر معه تحديد من أية أوضاع في العالم الواقعي استمدت أو من أي معيار لسلامة العقل يمكن القول إنها تنطلق منه. وقد ألغيت أعرافالحياة من وجود لا كيان له، حيث يصبح سلوكها اعتباطيا على نحو لا يمكن تفسيره ويتعذر الحكم عليه، لأن القصة نفسها استعارة لحالة اختلال يبدو أنه دون إثارة ويتجاوز القياس والتقدير»[3].

بناءً على التحديدات السابقة انتقلت رواية ما بعد الحداثة من التمثيل إلى التجريب، وهو انتقال جذري يخص أشكال ومضامين الرواية، كون أن الرواية الحديثة قامت بشكل أساسي على التمثيل ومحاكاة الواقع لأن هذا ما يضمن جمالية الرواية، إذ «لم يكن بمقدور الرواية الحديثة أن تعمل من غير قناعتين أساسيتين، الأولى هي أن الرواية تمتلك القدرة في تمثل الواقع وعرضه وأن هذا الجهد يستحق كل ما يبذَلُ لأجل تحقيقه، والثانية هي أنّ الناتج من وراء الجهد الروائي يمكن

أن تكون له نتائج وتأثيرات طيبة للغاية على صعيد الجمال أو الحقيقة أو الاتساق أو المنظورات الروائية»[4].

لكن الاعتماد على التمثيل والالتصاق بالواقع في انسجامه ووحدته لا يعني أن الرواية الحديثة انقطعت عن التجريب، فالتشظي مثلا سمة سردية انطلقت مع الرواية الحديثة، لكن مشكلة التجريب الحداثي من منظورات ما بعد الحداثة أن جُعِل في خدمة التمثيل، لذلك تبتعد رواية ما بعد الحداثة عن هذا التصور، فالتجريب يبتعد عن كل غاية، التجريب «شيئا مختلفا، شيئا مثل لعبة، لعبة تلتف حول خوائها الذاتي وعدم انتظار أو توقّع أية نتيجة منها»[5]، هكذا سعت رواية ما بعد الحداثة إلى القضاء عن منطق الألفة الذي جمع بين الرواية الحديثة والواقع الممثل في الرواية تمثيلا مطلقا. كما سعت إلى «إحياء النزعة السردية الحرة الطليقة، وجعلها السمة الأساسية المعتادة للمحاكاة في الرواية ما بعد الحداثية»[6].

لا يعني ذلك غياب الحبكة في سرد ما بعد الحداثة كما يظنه البعض، وإنما تعدد الحبكات الذي نجده كان لشد أكبر عدد من الجمهور، حيث تصنع الرواية حضورها عبر الكون المتعدد الذي تحتويه، وهذا ما يذهب إليه "إيكو" قائلا: «لقد أصبح الجمهور العريض مقبلا على العديد من الأعمال الأدبية بفضل اكتشاف الحبكة الروائية التي كانت تنفر من الحلول الأسلوبية الطليعية من قيل اللجوء إلى الحوار الداخلي ولعبة التسارد، وتعددية الأصوات اثناء السرد، وغياب الترابط بين المقاطع بين المقاطع الزمنية، القفز على السجلات الأسلوبية، المزج بين سرد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم بخطاب غير مباشر حر»[7].

لذلك لا تشكل الحبكة – بمفهومها التقليدي – في رواية ما بعد الحداثة عقبة أمامالسرد بل نجد لرواية ما بعد الحداثة تصورات وتمثيلات خاصة للحبكة تصل إلى اعتبار أن بناء النص بدون حبكة هو نوع من الحبك، لأنّ (اللاحبك) مثله مثل الحبكة التقليدية يحفز على إنتاج المعنى، وباعتبار هذا النوع من السرد«يمكن أن يكون عدميا إلا أنه يرفع الوعي بالمأزق الأخلاقي والمظالم

المتأصلة في النظام الذي يهيكل المجتمع»[8]، وفي مراجعته لكتاب ستيفان ماير (Stefan Meyer) يعدّد إبراهيم طه آليات ما بعد الحداثة في بناء الحبكة، والتي تتمثل في:

- كسر التتابع الزمني في الأحداث.
- الخروج عن المألوف في الحبكة الروتينية المتصاعدة في رتابة متوقعة.
- تحرير السّرد من الحبكة المعنية بتطوير حدث مركزي.
- شد انتباه القارئ إلى عملية السرد نفسها أكثر من شدّ انتباهه إلى موضوع السرد.
- تفتيت زاوية السرد، وتوزيعها على شخصيات مختلفة، أي تعدد الأصوات (Polyphony).
- زوال السلطة الأبوية بزوال مفهوم البطل التقليدي، وظهور فكرة اللابطل، أو على الأقل تشظّي هذه السلطة وتوزيعها على شخصيات عديدة في النصّ.
- تمييع الحدود بين سلطة الرّاوي وسلطة البطل.
- توظيف التناص على أشكاله المختلفة.
- توظيف تقنيات متنوعة من الباروديواوالمعارضة والمفارقة والإغراب.
- اللجوء إلى الرمزية بأشكالها المتنوعة، والالتفاف حول المعنى والاحتماء بالغموض.
- إحلال التعقيد والتفتيت محل الوضوح والبناء المتكامل.
- موت المؤلف ومصادرة العملية الإبداعية منه ونقلها إلى القارئ
- تنصل الكاتب من مسؤوليته الكلاسيكية عن تقديم حلول وأجوبة للهموم والتساؤلات المطروحة في النص. وتهجين النص بمعنى تحميله هوية متعددة الأجناس والأنواع[9].

من خلال الخصائص الآنف ذكرها نلاحظ أن رواية ما بعد الحداثة قد تميزت شكلا ومضمونا، وحاولت أن تحدد لنفسها تجليا يبتعد بها عن كل القوالب السردية السالفة، وهذا ما يعيه جيدا "مالكوم برادبري" (Malcolm Bradbury) حينما وضع الرواية المعاصرة في موضع يبتعد عن التصنيفات والمرجعيات السابقة، حيث قامت الرواية في السابق على مصدرين أساسيين هما: الجمالية الواقعية لرواية القرن التاسع عشر التي تؤكد على المرجعية والتعبيرية التاريخية للرواية،

متمثلة في خطاب يعتمد على (الحبكة) و(الشخصية)، والآخر الجماليات الحديثة لرواية أوائل القرن العشرين التي تؤكد على المصادر الشكلية والرمزية للعمل الروائي، متمثلة في اعطاء أهمية كبرى للقالب والشكل والأسطورة والخلق الروائي. الرواية المعاصرة تبتعد عن كل هذا نحو نص من انتاج وعي مؤلفه، ليس مشروطا أو محكوما بالشخصيات، أو بأبعاد مخططة مسبقا، ولا بأنساق من القيم والعواطف، ولكن بإيقاع الإنشاء نفسه بحيث يصبح النص مكتفيا بذاته، ومن ناحية أخرى الافتتان بالعملية الروائية كمحاكاة تهكمية للشكل – بحيث يصبح شبيها ببنية اللعبة يمكن أن تقوم بها بالإبدال والتبديل – ويصبح الكاتب والشخصية والحبكة والقارئ جزءا من موضوع الرواية[10].

لذلك تجد رواية ما بعد الحداثة واقعيتها في الارتداد والتعبير عن ذاتها، وعن كونهامحض عملٍ تخييليٍّ، لا في ما يقع خارجها (الواقع الإحالي)، فإذا كانت الرواية الواقعية «تبتغي إقناعنا – نحن القراء – بأن النصوص الروائية هي إطلالات مشرعة على العالمنتمكن من خلالها رؤية العالم الروائي (المتماهي مع العالم الحقيقي)، فإن ما بعد الحداثةتبتغي بكلّ توق وعزيمة لا هوادة فيها طرح هذه الفكرة وإلغائها كليا؛ إذ تستأنس الرواية مابعد الحداثية بفكرة أن الرواية محض خيال وأنها هيكل مختلقٌ»[11]. لأن الوعي بالتركيب ضروريٌّ حتى لا يخلط الناس الحقيقة بالخيال، أو أن هيكلوا العالم على أساس الوهم.

يبدو ذلك الوهم في تمثيل الرواية لواقع مكتمل ولهوية مكتملة، بمقابل ذلك لا يوجد لهوية مكتملة في رواية ما بعد الحداثة، لأن هذه الأخيرة لا تسعى نحو الاكتمال، نجد (عدم الاكتمال) واضحا في بنية الرواية وعناصرها، فمثلا «الشخصيات لم تُعط أسماء كاملة بل تم الاقتصار على حروفها الأولية فحسب، مثل (G) أو (V). الأمر الذي يعكس القناعة السائدة بعدم الحاجة إلى أي أساس بهوية تلك الشخصيات وحلّ مقابل هذا مجموعة عشوائية قابلة للتغيير من السمات فحسب»[12]. تعول رواية ما بعد الحداثة على هذه العشوائية، بوصفها من الاستراتيجيات التي تخلق التشظي في المتنالسردي.

2. تشظي السرد:

يظهر التشظي (fragmentation) بوصفه علامة بارزة في رواية ما بعد الحداثة، وغالبا ما يكون مجسدا للمقولات التي نادت بها فلسفة ما بعد الحداثة (التفكيك، التعدد، الاختلاف). يظهر التشظي في الجمع بين عدة قصص لا رابط بينها، وفي خلق عالمٍ ديموقراطيٍ للرواية، و ردّا على الغموض أو الجمالية القبيحة التي قد يخلقها هذا العمل يقول "جون كاج" (John cage) في هذا السياق: «لا أعتقد أننا كنوع عقلي نتحرك وفق هدف مسبق بل نتحرك وفق عملية أو منهاج، وأن العملية أو المنهاج هو صفة داخلية بالضرورة، وأن هدفي من وضع تسعين قصة في تركيب عشوائي هو أن أشير إلى أن كل الأشياء، الأصوات، القصص (والكيانات أيضا) ترتبط ببعض ارتباطا وجوديا معقدا، وأن هذا التعقيد يظهر فقط عندما لا نحاول اختزالها وحصرها في رؤية علاقاتية في عقل شخص واحد»[13]، فالحالة الوجودية لكل شيء تعني توافقه مع ذاته، لتتشكل هويته الخاصة قبل أن يزيَّف بامتزاجه بشيء آخر أو محاولة دمجه في أشياء أخرى لتشكيل رؤية موحدة.

إنّ الوعي بهذه الحالة الوجودية التي يظهر عليها التشظي نجده في تعامل السرد مع الذات، إذ الروائيون «لا يسيطرون في رواياتهم على المواد والتركيبات التي تقدمها أعمالهم بالمعنى الذي ساد في الحداثة: الكاتب هو الأستاذ، الفنان هو السيد على كل من عمله والقارئ، ولكنهم رغم ذلك يقدمون ما تقدمه فلسفة ما بعد الحداثة من مفهوم عن مثل هذا النوع من الأستاذية والسيادة، بأن «تكون الذات في العمل ما بعد الحداثي مجرد وحدة أو عامل يقوم بعنقدة المواد والأشياء وفق منطق الصدفة، فتذيب من سيادة هذه الذات وتعيد بناءها في محتوى الأعمال، من خلال تفادي – وإظهار هذا التفادي – بقايا الذات التآلفية أو الذات الكاتبة»[14].

لذلك نجد في رواية ما بعد الحداثة أن «الذاتية مُثلت كشيء في عملية، وليس كشيء ثابتا إطلاقا، ولا كشيء مستقل أبدا، خارج التاريخ...وعادة ما كان الانعكاس الذاتي النصّي هو الذي يلفت إلى هذه الخصائص بتقديم الطبيعي (Doxa)، والسياسة غير المعترف بها، خلف الأشكال المسيطرة لتمثيل الذات»[15]، وغياب الذات (ككينونة ثابتة لها مسار واضح في السرد) قد يعني في الحقيقة معنين، فالذات إما تفتقر للتماسك ولا تبحث عنه في الأساس، أو أنها تسعى عبر هذه

الصورة المتفككة الانتقال إلى موضع يمحو عنها صفة التشظي، ومنه قد يكون هذا التفكك إما مقصودا في حد ذاته كونه يعبر عن حال الذات فيكون هذا هو المبتغى، وقد يكون وسيلة تدفع الذات نحو الاكتمال.

وقد تمّ النظر إلى التشظي أيضا من خلال إسقاط مبادئ «نظرية العماء»* على الأعمال الروائية، حيث تكون للصدفة وللانتظامية الظواهر وتحولاتها العرضية تجلياسرديا يتسم بالانقطاع واللاخطية وعدم الاستقرار، وفي هذا السياق يبيّن "بيير زيما" (Pierre v. Zima) دور (الازدواج الدلالي) للشخصيات والأحداث والتلفظات في روايات (موزيل)، (كافكا)، (بروست)، (جويس) في تحطيم (السببية السردية): «فمن المشروع إذن افتراض أن السببية السردية تتزعزع في وضع يكون فيه من المستحيل تعريف سمات الشخصية، والأحداث والأقوال بشكل أحداي المعنى (...) إنها تترك فريسة للازدواج القيمي»[16]، حيث يشكل الازدواج الدلالي والقيمي مظهرا من مظاهر (اللايقين) و(اللاتأكد) ونفي اليقينية عند الذات أو عند الشخصية الروائية.

إنّ نفي اليقينية التي كان ينظر بها الروائي التقليدي إلى العالم، والتي من خلالها كان يوظف للشخصيات، يعد من الأهداف الأساسية لرواية ما بعد الحداثة، إذ بواسطة نفي اليقينية يتم «تفتيت الرؤية عند البطل، بحيث لا يستطيع أن يوحد بين الانطباعات الجزئية المختلفة التي يستمدها من التجارب المتعددة التي يتعرض لها من خلال حياته أو من خلال ما يمر به من أحداث»[17]، وتستبدل الأسئلة التقليدية: (ماذا سيفعل؟ وكيف ستكون ردود فعله؟) بأسئلة تتعلق بالمعنى الوجودي: (من أنا؟ من هو؟ أين الواقع؟ أين الحقيقة؟)[18]، وإذا كانت الأسئلة التقليدية تفترض وحدة الذات واندماجها، فإن الاشكالات الوجودية تشهد على أزمة الذات والشك والعماء.

سيطرت فكرة التشظي داخل الفكر مابعد الحداثي لدرجة «تشظت الممارسات والأحكام الجمالية إلى نوع من القصاصات الجنونية المملوءة بأنواع لا تحصى من المداخل الملونة التي لا رابط بينها، ولا يجمعها إطار محدد، عقلاني أو عملي»[19]، حيث يُعبّر عن الجمال لا بالعقل أو النظام أو النسق الذي يظهر فيه، وإنما يعبر عنه حسب طبيعته المنفلتة دائما، الجمال ما يظهر

جميلا دائما. لأنه في هذه الحالة يعبر عن سيرورته الطبيعية والعفوية، وفي سياق متصل «يرى جون بارت أن العمل الفني ما بعد الحداثي النموذجي يدرك تلك الاستراتيجيات والقيود المراوغة على الهوية والخطاب الإنساني؛ لأن هذا التلاعب والانقسام يسفر عن نتائج أخلاقية مرغوبة؛ فهو يتخلص خصوصًا من ذلك المفهوم الكانطي حول وحدة الفرد الذي يمهِّد السبيل لتشكيل النظام الاجتماعي والتَّزمُّت الأخلاقي»[20].

من مظاهر التشظي في رواية ما بعد الحداثة أن «يرى البطل الأشياء، ولكنه يرفض تقويمها أو تشكيلها بنفسه، يرفض أن يفرض عليها أي فهم محتمل، أي تآمر عليها، فهو لا يطلب منها شيئا البتة، حاسة النظر عنده راضية باتخاذ أبعاد هذه الأشياء فقط، وعواطفه بالمثل ترتمي على سطحها دون محاولة منها لاختراق هذا السطح، وذلك لأن لا شيء يختبئ تحت السطح»[21]، حيث يفقد البطل قدرة السيطرة على الأشياء، لا لأنه لا يمتلك هذه السيطرة، وإنما لأنه لا يريدها أصلا لذلك يفقد التواصل مع الأشياء.

من ناحية أخرى لا يؤمن كاتب ما بعد الحداثة بالنهاية المحدودة ولا ينساق وراء تنبأ القارئ، النهايات تكون دائما مفتوحة على الافتراض والتأويل، لأن سير الحبكة يفاجئ القارئ دائما مما يجعله يعيد التفكير باستمرار، «وثمة وسيلة أخرى لإيجاد مكان للنهاية المفتوحة وغير الباتة، تتحقق عن طريق تقطيع النص إلى شظايا أو أقسام صغيرة تفصل بينها فراغات أو عناوين أو أرقام ورموز (...) ويذهب بعض المؤلفين إلى ما هو أبعد من ذلك بتقطيع نفس نسيج النص برسوم أو ترتيب المادة المطبوعة بطريقة معينة أو بوسائل مختلطة (...) إدخال مواد (اقتباسات، صور، رسوم بيانية، خرائط تصاميم، أجزاء من أحاديث أخرى) لا صلة لها على الاطلاق بالقصة»[22].

تعول رواية ما بعد على التشظي كثيرا لخلق المتعة في شكل سردي، من أجل ذلك «تُظهِر الرواية ما بعد الحداثية ميلا واضحا نحو الاستطراد (Digression) وجعل الساردين يدورون حول موضوعاتهم كاسرين خلال ذلك انسيابية الحكاية إلى جانب إضافة عناصر جديدة في السرد الروائي تستعصي على التناغم والانسجام فيما بينها، وفي حين كان الاستطراد سيُنظر إليه كعرضٍ

من أعراض الجنون الطاغي في الروايات السابقة، أو انعكاسا لعدم تجانس الحياة، فإنّه يبدو في الروايات ما بعد الحداثية نوعا من متعة خالصة تترافق مع التعقيد المتطرف لعملية الحكي القصصي»[23]. ونجد التشظي أيضا في اعتماد رواية ما بعد الحداثة على الكتابة الشذرية، والشذرة هي «تعبير مختصر عن المبادئ أو الحكم أو القواعد أو الأفكار، وهي ذات خصائص مميزة نذكر منها:

أ. إنها كتابة لا تقف عند نهاية بعينها رغم ورودها في مؤلف منته.

ب.إنها تستحضر موضوعات متنوعة ومتغايرة ولا تستجمع شتات هذا التنوع في شذرة نهائية أو جامعة مانعة.

ج. توضع الشذرة جنب بعض من غير أن تكون بينها علاقة اقتران أو تداعٍ، أي من غير أن تنضاف إلى بعضها البعض على شكل هرم. كما أن مفاهيمها توضع في تعارض شكلي يوظف لأجل صدم القارئ وتحطيم فكرة الانسجام لديه.

د. إن اليقين فيها احتمالي، وذلك لعزوفها عن نموذج الكتابة الاستدلالية النسقية»[24].

تحدث "جون فرنسوا ليوتار"(Jean-François Lyotard)عن هذه الكتابة التي تحيل إلى ذاتها لكثافتها وعمقها حيث يقوم التأمل بتجديد المعنى فيها مع كل قراءة لها، فهي «تماثل عمل فني صغير، إذ تنفصل عن العالم المحيط، وتصبح منغلقة على نفسها (...) وتسمح من خلال شكلها اللانهائي بتأمل لا محدود»[25]، وفي هذا السياق يرى "محمد برادة" في حديثه عن الشكل الروائي أن التشظي «غالبا ما يقترن بالحد الأدنى للصوغ النصي (Minimalisme)، والذي يتجلى في استعمال لغة مقتصدة، وتجنب الوصف المطنب، وتوظيف التلميح والصمت، ودعوة المتلقي، ضمنيا، إلى إعادة تخيل النص.. وهذه "الأدنوية" في التعبير، تسجل إعراضا عن ملاحقة الواقع في كليته واختصار السرد وتعويضه بتفاصيل صغيرة تكسر وهم القبض على ما هو عام وشمولي»[26]. كما تحوّل النص إلى فضاء تتداخل فيه المضامين والأشكال التي تؤكد على مرونة العمل الروائي وانفتاحه وقابليته لضم خطابات وأجناس أدبية متنوعة.

3.تهجين الجسم النصّي:

إنّ الرواية كما يؤكد معظم الروائيون والنقاد «ظهرت إلى الوجود عن طريق انفصالها عن الأشكال التقليدية والوضعيات الخيالية، لتمثل الحياة في تنوعها»[27]، ولم توجد إلا باعتبارها امتزاجا للخطابات الأدبية وغير الأدبية، بمعنى أنها خطاب مهجّن يحتوي على أنظمة مختلفة من أجناس متعددة، فهي تفيد من التراث ومن الصحافة ومن الموسيقى والسينما ومن التاريخ والسير الذاتية والحكاية، والشعر، ومن الأخبار والمذكرات والوثائق، فهي ملتقى النصوص وثمرة لتداخل المرجعيات الثقافية والأنواع السردية، هكذايفقد النص نقاوة جنسه، ويصبح عبارة عن فضاء تجتمع فيه أجناس وأنواع أدبية مختلفة تداخل الأجناس.

في هذا السياق ترى ما بعد الحداثة أن الآدب القديمة لم تكن نقية في ذاتها، وإنما دخل البعض منها في تكوين البعض الآخر، لذلك كانت النصوص القديمة نصوص هجينة، وإن كان ذلك بطريقة غير مباشرة أو غير ظاهرة لحد ما. وترى ما بعد الحداثة أن التهجين ظاهرة طبيعية أو صحية للنصوص ولتطور الأجناس الأدبية، التي «يجب أن تتعود على أننا بصدد عملية هائلة تعيد صياغة الأشكال الأدبية، وتصهرها في بوتقة تذهب بكثير من عناصرها المتقابلة، وتزيل معالم الحدود الفاصلة بينها التي طالما استحوذت على تفكيرنا»[28].

أمام هذه الوضع لم يكن بوسع الرواية إلا القيام «بتهجين جسمها النَّصِّي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضة أحيانا، وبارودية نقدية في الغالب. هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظ ويحد من "نقاء" الشكل الروائي ومعياريته. فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفرّض حوارا جديدا بصدد مسألة التّجنُّس وما يرتبط بها من وعي الكاتب وإدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية. مثل هذا الوعي يندرج في صميم الفعل الثقافي المتميّز: فعل تحقيق الجدل الخلاّق بين مبرّراتِ تقويض أشكال سردية تقليدية ومكرّسة، وبين الرغبةِ الملحّة في توليد أشكال روائية محوّلة ومعدّلة بانتظام، بين ذاكرة الجنس الأدبي وسيرورته التاريخية، وبين حاضره

غير المكتمل والموجود في حالة صيرورة تجاه القيود الشكلية والتيمية التي تفرضها لغة هذا الحاضر بالذات»[29].

هذه المسألة كان "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtine) في حواريته قد نظّر لها بشكل عميق، وقد حدد مفهوم التهجين أنّه «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ذلك الملفوظ»[30]. وهذا يعني أن حركية الأدب تواكب حركية المجتمع، وتستنطق الأعمال الأدبية تلك الحركية عبر شكلها عموما وعبر اللغة خصوصا، و«من ثمة لا يكون خطاب الفلسفة والفكر والسياسة هو المرصد الوحيد لمتابعة تحولات المجتمع، بل إن الخطاب الأدبي هو أيضا مجال أساس لالتقاط التبدلات عبر جدلية الحوارية السارية في مجموع مرافق العلائق البشرية. وهذا ما جعل الاهتمام النقدي يتجه إلى الفكر الروائي للغة، لا بوصفها أداة تواصل فقط، وإنما في وصفها تُجلّي وعي الروائي بتاريخ اللغة التي يستعملها واقتناصه للدلالات المتناسلة التي تتفرع عن التهجين والتوليد والنحت والسخرية البارودية»[31].

يمثل هذا التصور الهجين للكتابة معتمدا أساسيا في الكتابة الميتاقصية بالنظر إلى «انشغالها بالشكل من خلال ابتداعها بناءً مشوشا غير متماسك (اللا–تماسك البنيوي). وانتهاكها الفاضح للحدود بين الأنواع الأدبية. ومن ثم فإن هذه النصوص تقحم أنواعا متعددة وخطابات متنوعة»[32]، ليعي المتلقي أنه أمام نص متخيل يناقش ذاته ويحاور مختلف طبقاته الأجناسية عبر استحضارها في المتن الروائي، الذي يعمل كدال منتج للمعنى قبل أن يكون ناقلا لها.

كما يظهر التهجين في رواية ما بعد الحداثة أيضا عبر استخدام تقانة الكولاج (Collage)، والذي يعد من الأساليب الفنية التي وظّفها الفن المعاصر بقوة، خاصة في ميدان الرسم والنحت. يُحدَدبأنه الجمع بين أشياء يبدو في الظاهر لا علاقة محددة بينها، وقد أشار دولوزللكولاجفي سياق حديثه عن الفن المعاصر الذي يقوم على التجاور الذي يقوض طبيعة الاشياء ليجمعها في صورة واحدة، يقول: «يبدأ الاسلوب عندما يُجمع بين مادتين مختلفتين، ومتباعدتين، حتى ولو كانتا

متجاورتين[33]. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه لفظ تنسيق (L'agencement)، «ما هو التنسيق؟ إنه تعددية تنطوي على حدود كثيرة غير متجانسة، يمكن إقامة ارتباطات وعلاقات بينها»[34]، على أن التجاور والتركيب بين الاشياء التي قد تبدو على غير ذات صلة، قد أصبح هدفا في حد ذاته في الفن المعاصر.

ولقد حاول "ديفيد شيلدز" (David Shields) أن يجد الكولاج في طبيعة الرواية، حيث يرى أن «أصل مفردة (رواية) يعني تشكيل أو تصميم هيكلة أو قولبة شيء ما، وأن أي فعالية لفظية هي هيكلة للحوادث في نهاية الأمر، وأن الرواية لا تعني اختلاق الأمور»[35]، وإنما ضمها لبعضها البعض في تجاور. وقد رسخت تقنية الكولاج هذا التوجه بحيث غدا المزج هدفا في حد ذاته. يتم تركيب شيئين أو صورتين وعبر اتحاد العنصرين يتخلق شيء جديد لا يمكن تصوره بدون التجاور والمقاربة، وقد بيّن "ماكس أرنست" (Max Ernsrt) «أن هذه الطريقة تفضي إلى حدوث لقاء تصادفي بين واقعتين متباعدتين على صعيد لا يلائمهما»[36] منطقيا وواقعيا ونجد هذا الجمع يخضع لمنطق آخر هو منطق الرواية ومنطق التخييل الذي يريد الكاتب حبكه.

4. المحاكاة الساخرة:

حاول دارسو الأدب تأكيد الطّبيعة الأدبية للسخرية بغض النظر عن أصولها الفلسفية، وكذا ارتباطها بالعلوم الإنسانية الأخرى (نفسية، اجتماعية...) وذلك باعتبارها فنّا من فنون القول، حيث أكّد بيدا أليمان (Bida allimane) أنّه يجب «التفريق بجلاء بصورة نهائية بين السّخرية كمبدإٍ فلسفي والسخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي»[37]، أي بالتركيز على مكوناتها اللّسانية والسيميائيةوكذا بعديها الدلالي والاقناعي في النصّ الأدبي، أي باعتبارها مفارقة لغوية أو مفارقة في الدلالة والمعنى. وتتكون السخرية من مكونين اثنين:

أ. مكون انفعالي: يتجلى في الاستخفاف المشتمل على الضحك أو الرّغبة فيه وعلى الاستهجان أو مجرد الإحساس بالمفارقة.

ب. مكون لساني بنائي: يتجسّد من خلال المفارقة الدلالية وما يترتب عنها من غموض والتباس[38]، معنى ذلك أنّ منطق السخرية يقوم أساسا على الاحساس بمفارقة دلالية يشكلها تقاطع بنية ضدّية بين المعنى الظاهر والمعنى المُلتبس والذي يؤدي إلى انفعال الضحك أو الرّغبة فيه. هذه المفارقة بين الظاهر والباطن كان "باختين" قد أطلق عليها مسمى: (الطابع الكرنفالي على العالم)، والذي يتمثل في مجموعة من الإيماءات الساخرة بطريقة مقذعة وعميقة ومفعمة بأصناف متنوعة من التناقض والتناوب بصورة صريحة ووقحة أحيانا[39]، وهذا التصوير الكرنفالي يعكس موقف ساخرا من بعض الشخصيات أو المشاهد السردية.

تعد المحاكاة الساخرة في المقام الأول «ظاهرة أسلوبية – محاكاة مبالغ فيها للخصائص الشكلية التي تميز كاتبا أو نوعا أدبيا، وتتميز بتباينات لفظية أو بنيوية أو في الأفكار الأساسية، وهي تبالغ في الصفات لتجعلها واضحة، وتضع جنبا إلى جنب، أساليب متباينة، وتستخدم تقنيات أحد الأنواع الأدبية لتقديم موضوع يرتبط بنوع أدبي آخر»[40]، وقد أخذت بعدا أعمق في رواية ما بعد الحداثة، إذ حاولت أن تكون خطابا مضادا لتعرية زيف المقولات والخطابات التي كانت تدّعي امتلاك المعنى والحقيقة.

لذلك تعد المحاكاة الساخرة من الأدوات التي واجهت بها ما بعد الحداثة تقاليد الواقعية ورواية الحداثة، وهذا ما عبّر عنه "جون بارث" (John Barth) في كتابه "أدب الاستهلاك" (1967)، مشيرا إلى «تقادم أسس الواقعية الروائية، ويرى أن الأشكال القديمة لا تستخدم إلا من باب السخرية والهزل»[41]. من مظاهر السخرية القيامبمحاكاة أسلوب كاتب آخر، أو الاشتغال على اللغة من خلال خلق جناس القلب (تغيير حروف الكلمة لكي يمكن تكوين كلمة أخرى) وليس خلق الحروف بل مكونات الأسلوب، وفي الحقيقة أن التقليد الساخر (الباردويا) كان موجودا منذ بدايات الرواية الحديثة، لكن هذا التوجه في ما بعد الحداثة كان من أجل التصدي لدعوات موت الرواية، عبر إعادة بعث الحياة فيها عن طريق ما وُصِف بـ« خياطة الأطراف والأصابع المبتورة في تبديل جديد، أي عن طريق المحاكاة الأدبية بكلمات أخرى»[42].

وذلك ما يبيّن الاختلاف بين المحاكاة الساخرة في مفهومها العام، وبين استعمالها الخاص في رواية ما بعد الحداثة حيث تحمل طابعا نقديا، عبارة عن معارضة تواجه نسق معين أو تقوم بتعرية خطابات معينة، كما قد تتعلق باستدعاء التاريخ، حيث يعمل هذا الاستدعاء على نزع القداسة عن الحدث التاريخي أو حتى النص الأدبي السابق عبر تمثله بطريقة تهكمية.

بالرغم من كون المحاكاة الساخرة تفتقد للمعيار الذي يحددها تحديدا تاما، فإن ذلك ما تبتعد عنه أساسا، ويشير "باختين" إلى أن الباروديا عندما تكون مُصاغة نثريا وغير ظاهرة أي لما تكن خشنة على حدّ قوله، فإنه سيصعب كثيرا الكشف عنها، لدرجة أنّه يؤكد وجود كثير من الأعمال في الأدب العالمي لم يُشخّص الطابع البارودي فيها رغم اشتمالها عليه[43]، إذ لا نمتلك قانونا يمكننا من التعرف على المحاكاة الساخرة لذلك، وإنما «يجب أن ندرك النغمة، وأن نشعر بالجذبة المفاجئة التي تخبرنا بأن هناك شيئا منحرفا – أن الكلمات والمعنى لا تنسجم مع بعضها»[44]، أو كما ألفناها أن تكون، وهذه هي سمة التجديد التي تعول عليها المحاكاة الساخرة في الفن، فهي لا تعني التهديم بقدر ما تعني تحيين المعنى، «وهذا لا يعني أن الفن فقد معناه وهدفه، بل إنه سيأخذ معنى جديدا مختلفا، وأن لا مفرّ من حصول ذلك»[45].

لذلك وبقدر ما تحمل المحاكاة الساخرة من تهديم، بقدر ما تنحو لإعادة البناء، لأنها «لم تعن على الإطلاق تناول الأمور بطريقة أقل جدية أو أقل خفّة من قبل، بل عنت إيجاد طريقة جديدة في مساءلة الواقع – لا بالطريقة الصارمة القديمة بل من خلال الصور الزائفة والمشاهد الهزلية ونوعٍ أكثر طغيانا من الشك»[46]، وهذا ما يجعلها مقوما فعالا لمنح المعنى الجديد والشكل الجديد، ولدينامية الأدب «كما يلاحظ تينيانوف فإن المحاكاة الساخرة تستخدم في الكثير دور أداة قلب في التحول الأدبي، وحينما يسخر الفنان من مجموع معطى من المواضعات، مجموع ميال إلى التفسخ في كليشيهات مستهلكة، فإنه يفتح الطريق أمام مجموع جديد من المواضعات أكثر بروزا، أي أمام أسلوب جديد»[47].

والصورة التي توظف فيها المحاكاة الساخرة يعول عليها الميتاقص حيث «يوظف التهكم والتقليد بوصفه طريقا لشكل أدبي جديد. ليس المهم ما تقوله القصة، ولكن الكيفية التي يقال بها، والتي أصبحت جوهر هذا النوع من السرد حيث يضمن السارد تعليقاته»[48]، ويعول عليها أيضا الميتاقص التاريخي الذي يعيد تسريد التاريخ حيث توظف السخرية والتهكم في استدعاء الحدث التاريخي أو التعليق عليه أو دمجه بالحاضر، باعتبار السخرية تدخل في علاقة قوية مع ما بعد الحداثة والتاريخ بوصفها«نوع من المراجعة التنفيذية للماضي أو إعادة قراءته يؤكد على قوة أشكال تمثيل التاريخ ويدمّرها»[49]، لذلك فالروائي بقدر ما يرمي وراءه كل نمطية عبر السخرية، فإنه مطالب من ناحية أخرى بتحمل نوع من المسؤولية التي تجعل لسخريته هدف.

لذلك تشترط المحاكاة الساخرة الوعي العميق بالشيء الممثَل، «فالمحاكي الجيد يجب أن يكون لديه قدر من التعاطف الخفي مع الصور الأصلية بقدر ما ينبغي على من يقلد الأشخاص أن تكون لديه القدرة على تقمص شخصية من يقلده»[50]. والقارئ في كل هذا يكون على استعداد تام للاندماج في هذا النص الجديد، لأن المفارقات التي قد تحدثها السخرية تراهن على دور القارئ في تقبل هذا النوع من الكتابة، وهذا ما يشير إليه "امبرتو ايكو" حينما ربط بين السخرية والقارئ، حيث يقول: «السخرية التناصية ليست إقصاء، به هي تحفيز ودعوة إلى الادماج، كما كان من الممكن أن تُحوّل القارئ الساذج، شيئا فشيئا، إلى قارئ قادر على الإحساس بعطر نصوص كثيرة سابقة على هذا الذي بين يديه»[51]. فبالإضافة إلى الدور النقدي الذي تؤديه المحاكاة الساخرة فإنها تقوم أيضا بجذب القارئ إلى النص، كما قد تقوم بور تعليمي حينما تدفع القارئ إلى تعديل تصوراته ورؤيته للأشياء.

5. الانعكاسية الذاتية:

تنتج الانعكاسية الذاتية عن تداخل البنية المعرفية وما تنتجه هذه البنية من معرفة انطلاقا من مقولة إنّ المنهجية التي تتبع في دراسة مادة ما، هي من يُشكل تلك المادة. في ميدان السرد الروائي يعني هذا أن موضوع السرد هو السرد ذاته، أي أن الرواية ترتد وتنثني على ذاتها، لا تقدم

العالم الخارجي أو الواقع، وإنما تهتم بتسريد عالمه الخاص، فتكون الرواية عن الرواية (الميتارواية)، أو (الميتاقص) أو (الميتاسرد).

في سياق تأريخه للرواية يشير "بيرنار فاليط" (Bernard Valette) إلى أن نشأة هذا النمط من القص كان انطلاقا من امتداد الصورة الانتقادية التي حملتها الرواية للواقع وللقيم لتطال الجنس الأدبي ذاته، يقول: «هكذا تبدو الرواية، منذ أصولها، وبشكل عفوي، انتقادية إزاء المعرفة والسلطة واللغة الرسمية نفسها (...) معبرة عن تاريخية القيم وانتقاليتها، بل وحتى عن هشاشة السنن الأدبي الذي تندرج فيه. لذلك فهي انتقادية إزاء اللغة مثلما هي انتقادية إزاء نفسها»[52].

تسير هذه الممارسة السردية في اتجاه لم يألفه السرد كثيرا، ففي الارتداد على ذاتها تبدو الكتابة «بعيدة على الواقعية، لأنها كانت ترفض التمثيل الواقعي المرأوي في التقاط تفاصيل الواقع، بل كانت تلتقط مشاكل النوع الروائي نفسه، وتحاكي نفسها بنفسها، من خلال مساءلة قضايا الجنس والقصة والخطاب، بمعنى أن الرواية الميتاسردية كانت تعنى بواقع أكثر تخييلا وصدقا لنفسها يتمثل في عالم القص نفسه، علاوة على ذلك لم يعد الواقع في السرد المعاصر واقعا ماديا حقيقيا، بل هو عالم تخييلي مثل القص أو أكثر من هذا الواقع المرجعي، بل هو واقع خاص بالرواية يشبه العالم المرجعي المادي الفعلي»[53].

في هذا السياق يرى "مايكل ريان" (Michael Rayan) أن الأفكار الأساسية التي بدأت منها ما بعد الحداثة الفلسفية والجمالية حسب، هي نقد «النظرية الكلاسيكية للتمثيل التي كانت تطرح، من حيث المبدأ، أن المعنى والحقيقة يسبقان ويحددّان التمثيلات التي يعبران عنها»[54]، وهذا ما يشير إليه "بيير زيما" أيضا بقوله إن: «أحد الاختلافات الرئيسية بين الحداثة وما بعد الحداثة يكمن في واقعة أنه حيثما كان الحداثويين مثل جان بول سارتر وكافكا يعتقدون بوجود واقع وحقيقة، وأن يكونا عصيّين على البلوغ، كان ما بعد الحداثويين مثل روب _ غرييه، وليوتارد، أو جون بارت، يضعون الواقع والحقيقة في مصاف المفاهيم الماورائية[55]،العصية عن التحديد المطلق والتمثيل الفني، خصوصا إذا تعلق الأمر بإدراجها في عالم السرد.

إنّ التخييل يقوم بامتصاص كل حقيقة معطاة ويحولها إلى موضع شك، وحينما يبتعد الكاتب عن كتابة الواقع فإنه يلجأ إلى الكتابة عن الكتابة ذاتها، وهنا قد يواجه الكاتب تلك الشكوك بطرح إشكالية الواقع والتخييل، وفي كل هذا نجد أن«سارد القصة هو القصة ذاتها (...) ذلك أن تعليقات سارد الرواية الميتاقصية على ما يسرده، والتفاتاته إلى لغة السرد وقضاياه الأنطولوجية، هي موضوع قصه، ولب رسالته الأدبية في غالب الأحيان»[56].

وكما تتخلص الرواية من إرهاقات الواقع والمرجع الإحالي، يتخلص أيضا الكاتب في هذا النمط من القص من حدوده النّوعية، فيغدو مؤلفا وناقدا وقارئا في الآن ذاته، فتعدد المنظورات وزوايا النظر، لأن رواية ما بعد

الحداثة « تنفِّر المتلقي والقارئ من الواقع الحكائي الذي يهيئ الرواية ويعطيها زاوية نظر واحدة، وتقوده نحو نص سردي يحيل على الآخر ويتداخل معه وجوبا؛ حين يشتت زوايا المقاربة عن قصدية لإعلاء دور المتخيل دون الواقع»[57].

وبذلك يتحول التخييل إلى تخييل مضاعف (تخييل عن التخييل)، ومنه تخلت الرواية عن دور الوسيط الذي بواسطته يمكن أن نرى الواقع أو العالم، وشرعت في مهمة جديدة تكون فيها الرواية هي (الوسيط والعالم) معا، « فبعدما كانت الرواية الحداثية رواية وسيط يعكس الواقع السردي عند السارد تجاه المسرود له، أضحت رواية ما بعد الحداثة رواية تداخلات عرفانية يشارك خلالها السارد حيوات الشخوص ويقيم معها حوارات تجريبية تتداخل مع السياقات من جهة، والبنية التركيبية واللغوية من جهة ثانية وهنا تدخل لعبة التأويل ومساءلة العوالم الحكائية»[58]. ولقد ارتبطت الانعكاسية الذاتية بالرواية وبكل حديث عن آليات انكتابها، حيث أصبحت كتابة الهامش كمنطلق سردي بديلا لكتابة المركز الذي سيطر على تيمة الرواية منذ عقود.

من جهة أخرى عندما يلجأ الكاتب إلى ظاهرة الانعكاسية الذاتية في أعماله القصصية, فإنه يسعى جاهًدا إلى لفت انتباه القارئ إلى كونه كاتباً، من خلال الحديث عن الكتابة وأدواتها، وعن سيرورتها ومضامينها, وعن أدباء ونقاد وكتب لها علاقة بها, وعن علاقته بالواقع, وبأبطال

قصصه، لذلك فإن هذا التوجه يطمح لأن يكون سردا نرجسيا يعي نرجسيته, ويحاول أن يتيح الفرصة أمام الكاتب لتقمص دور الناقد لنصه، دون أن يلغي حبكته القصصية ولامنطق التتابع فيها، بل يحاول جاهًدا جعل هذه الحبكة تستمد تيماتها وأحداثها من عوالم الميتا أدب, ونرى شخصية الكاتب تتوحد مع شخصية الراوي، وتشهد ولادة الشخصيات المختلقة، وتعترف بورقيتها، بل وتخاطب القارئ تصريحا بأن ما يقرأه هو نص متخيل، لايعني بالضرورة أن يكون صورة عن الواقع. وكل هذه المنظورات التي ترتد إلى ذات الكتابة اجتمعت لتطرح وعيا نقديا وجماليات تقنية "الميتاقص" (Métafiction).

تعددت المفاهيم التي نُسبت للميتاقص، نظرا للتمظهرات المتعددة التي تأخذها هذه التقنية داخل النصوص السردية، إلا أن هذه المفاهيم كلها تقترب من فكرة أن الميتاقص هو قص عن القص، أو كما تقول "ليندا هتشيون": «رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمن تعليقا على سردها وهويتها اللغوية»[59]. يركز هذا التعريف على الجانب الجمالي الذي يحوزه الميتاقص، وهو المنحى الذي اعتمده "ديفيد لودج" (David Lodge) في تعريفه للميتاقص، يقول: «الميتاقص هو قص القص: أي الروايات التي توجه الانتباه نحو وضعيتها القصية وإجراءاتها التعبيرية»[60].

في حين أن "برايان كافيري" يتناول هذا المصطلح من خلال ما يقدمه من وعي نقدي بمسائل القص، يقول: «ما وراء القص هو تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بواسطة الافتراضات السردية والاتفاقيات»[61]، وهذا راجع أساسا إلى تمييع الحدود بين الأدب والنقد، حيث تحولت الممارسة النقدية مع ظهور ما بعد البنيوية إلى نوعٍ من الإبداع الأدبي، حينما يعيد الناقد أو القارئ بناء النص من جديد بطريقة متحررة من أي ضبط منهجي.

في هذا السياق يرى "ماك كوري" (Mak Korry) أن «العلاقة المتداخلة بين النظرية والنقد، ومسرحة الحدود بين المفهومين تعد المكون الأساسي لجوهر ما وراء القص»[62]، ويستند روبرت شولز (Robert Scholes) على هذا التصور في رؤيته للميتاقص، يقول: «إن الميتاقص يتمثل

كل توجهات النقد في عملية القصية ذاتها...وينزع إلى الإيجاز، لأنه يحاول، فضلا عن أشياء أخرى يحاولها، أن يفند قوانين القص أو يتعالى عليها، ولا يمكن تحقيق هذا المشروع إلا عبر الشكل القصي»[63].

تضيف "بريتشيا واو" شيئا مفهوما آخر يتعلق بعلاقة هذا النوع من القص بالواقع الذي قد يسرده، تقول: «بانتقادها الذاتي لأسلوب بنائها وتركيبها، فإن كتابات ما وراء القص لا تتفحص التراكيب الجوهرية للرواية فحسب، ولكنها تعرض التخيلية المحتملة للعالم خارج النص الروائي الأدبي»[64]، ويحمل هذا العرض طبيعة تفكيكية للواقع، لذلك تُشَبّه "واو" فاعلية الميتاقص بالنقد التفكيكي، كون أن الميتاقص يتموضع بين سرد الواقع وتعريته، «بين إيهام قصي، وكسر ذلك الإيهام، يتوسّل تقويض المواضعات، والأشكال القصية المهيمنة؛ أي أن الميتاقص يقوم بفاعلية تفكيكية، تشبه التي يقوم بها الناقد التفكيكي حين يجابه نصا روائيا، فهو لا يرى البنية مثلا، إلا في أفق انهدامها»[65]، ويدعم مفهوم "واو" للميتاقص ما قاله "وليام غاس" قبلها عن هذا التقنية إذ عرفها بأنها «القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه كونه صناعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع»[66].

عن تموضع الميتاقص بين الواقع والتخييل يشير "ماك كافري" في مقارنته بين الميتاقص والرواية الواقعية إلى أن الأول لا يعني قطع صلة السرد بالواقع، وإنما يعني بدقة تركيز الوعي على فعل القص في حد ذاته، في حين يتراجع الوعي بالواقع إلى الخلف، هكذا «لا تتنكر (ما وراء الرواية) لمسألة الانشغال بالعالم الخارجي خارج مجال الرواية، لكن وعيها الذهني المفرط بعملية صناعة التخييل الروائي وحدوده الموضوعية تجعل طبيعة هذا الانشغال أو الانهماك مختلفة للغاية عما نجده في الرواية الواقعية التقليدية»[67]، باعتبار أن الحقيقة حسب كاتب الميتارواية (metafictionist) لا توجد خارج النص، والصدق هو صدق التخييل، حينما يقول السرد بأنّه محض تخييل، «هكذا فإن مصداقية التخييل الروائي يتدعم ليس بوصفه تعليقا كاشفا عن الحياة، ولكن بوصفه "ما وراء التعليق" (metcommentary) على التخييل الروائي ذاته»[68].

مع الاهتمام بما وراء السرد تطفو قضايا إنشاء الرواية إلى سطح السرد، وتظهر على الكتابة الميتاقصية قضايا جديدة هي قضايا «القراءة والقرآء والكتابة والكتاب بوصفها موضوعات اهتماماتها الرئيسية. فضلا عن تضمين الكُتاب والقراء بوصفهم شخوصا في النص والحديث عن الكتب بوصفها جزءا متكاملا مع النص»[69]، فكل شيء يدخل في بنية الميتاقص الذي يُنظر إليه بوصفه «فنا من خلال مقاومة طغيان التثليث – العوالم المعزولة عن بعضها – (المؤلف، القارئ، النص) عن طريق الانفجار المستمر إلى الداخل والخارج محولا داخل النص إلى خارج النص وبالعكس»[70].

ما يلاحظ على المفاهيم السابقة أنّ كلا منها قد قارب مفهوم الميتاقص من زاوية معينة، فمنها من تناول الميتاقص باعتباره تسريد لتيمة الكتابة، ومنها ما تعلق بالنقد، وفيها ما يهتم بعلاقة الواقع بالتخييل، وهذا يدل على غياب تعريف محدد للميتاقص، وفيها الشأن يقول "فلاديمير كريسنسكي" (wladimirKrysinski): «من الصعب العثور على تعريف قطعي لما وراء القص، حتى في الأعمال النقدية التي تخصصت في ما وراء القص، فإننا نعثر بتوكيدات وعبارات وتعريفات مائعة متعددة تحيط بالمفهوم من وجهات نظر متعددة، لكنها لا تعطينا تعريفا وصفيا 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»[71].

يحاول "إنغر كريستنسن" (Inger Christensen) أن يضع تعريفا شاملا مراعيا كيفية تعامل الميتاقص مع العناصر السردية: (السارد، القارئ، القص ذاته...)، ليحدد مفهوم الميتاقص من خلال الأسئلة التي يطرحها السرد حول هذه العناصر نفسها، يقول: «يتعامل الميتاقص مع أسئلة جوهرية تهم أي روائي: كفهم السارد دوره هو، ودور الفن، والقارئ. إنّ الكُتّاب يعون تلك الأدوار بدرجات متفاوتة، لكن الميتاقاص يختلف عنهم حيث تغدو تلك الأسئلة موضوع عمله، وهكذا فإن الميتاقاص يلقي الضوء على مسائل أساسية تتصل بطبيعة الإبداع القصي عامة»[72].

ففي الميتاقص يتماهى السرد بالسارد، بالقدر الذي نعي فيه أننا أمام سرد، نعي كذلك أمام ذوات تسرد، حيث يضع الميتاقص «بصورة نموذجية ساردين يفكرون على الدوام بالطرق التي يمكن لهم بواسطتها إخبارنا بحكاياتهم، وقد يكون هؤلاء الساردون أحيانا هم الكتاب أنفسهم الذين يحاولون كتابة رواية ما ويتأملون على نحو ثابت في المعضلات التي تعترضهم لإنجاز هذه المهمة، وقد ينطوي الميتاقص – في أكثر أشكاله التجريبية تطرفا – على مساءلة عميقة لإمكانية سرد الحقيقة في الرواية، أو قد تكون الميتاقص هوسا لحوحا في تلمّس السطوة التي تمتلكها الرواية على حيواتنا، ومهما كان شكل الانشغالات المسبقة التي تتمحور حولها الميتاقص فإن المؤكد أنها أزاحت بؤرة التركيز من العرض (Showing)، نحو الحكي (Tellig)»[73]، وبشكل أعمق نحو مساءلة الحكي والحكاية، أو أن يكون العرض حول الحكي.

خاتمة:

إن السمات التي ذكرناها تتجاوز السرد الكلاسيكي/ الحداثي في الآن معا، لتؤكد الاختلاف ما بعد الحداثي، وتهيئ شكلا عاما لرواية ما بعد الحداثة، يبتعد عن الواقعية ويشتغل أكثر على التخييل، باعتبار أن سرد ما بعد الحداثة ينئ عن كل تمثيل بريء للواقع، فهو من جهة يقدم الواقع بطريقة ناقدة، مخالفة، ساخرة، يغلب عليها التخييل والمفارقة، ومن جهة أخرى يبني الشكل الروائي بطريقة بعيدة عن كل قصدية،ليكون التشتت العنصر الأساسي البارز والذي يؤكد على الاختلاف دئما. اختلاف الأشكال والمضامين والعناصر السردية والتقنيات الموظفة، وما الآليات التي ذكرناها إلا نزرا قليلا من أساليبرواية ما بعد الحداثة، لذلك لم تهدف هذه الدراسة إلى الإحاطة بكل الأساليب التي لا تحصى – إذ عادة ما تنهض كل رواية ما بعد حداثية بأساليبها الخاصة – وإنما التأكيد على ثراء وتنوع الشكل الروائي ما بعد الحداثي.

الهوامش:

[1] شانون وليامز، خصائص الرواية في ما بعد الحداثة، ضمن كتاب: هيي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، تر: أماني أبو رحمة، دط، دت، ص 39.

[2] كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا)، ترجمة: نيڤين عبد الرؤوف، مراجعة: هبة عبد المولى أحمد، دار كلمات للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2016، ص 73.

[3] ستيوارت سيم وآخرون، دليل ما بعد الحداثة (ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافي)، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص 187.

[4] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2016، ص 290.

[5]المرجع نفسه، ص 290.

[6]المرجع نفسه، ص 296.

[7]امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 131.

[8] شانون وليامز، خصائص الرواية في ما بعد الحداثة، ضمن كتاب: هيي ساوما، جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 47.

[9] ابراهيم طه، مراجعة في كتاب (الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة) لستيفان ماير، مجلة الكرمل، فلسطين، ع 21 – 22، 2000، ص ص 365، 373.

[10] مالكوم برادبري، الرواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1996، ص 15.

[11] روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جدا)، ترجمة وإعداد: لطيفة الدليمي، دار المدى للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2017، ص 71.

[12] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، ص 306.

[13]John Cage, conversation with kostelanetz, in old Poetries, p 254

نقلا عن: نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة وتقديم: ناجي رشوان، مراجعة: محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 253.

[14]المرجع نفسه، ص 77.

[15] ليندا هتشيون، سياسية ما بعد الحداثية، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 127.

*نظرية العماء (chaos): وتسمى أيضا نظرية الفوضى أو الشواش، أو علم اللامتوقع، وهي نظرية ظهرت بدءا في الفيزياء والرياضيات والبيولوجيا لوصف الطبيعة المعقدة للظواهر والتي تخفي اللانظام في نظامها، وكانت

من الأسباب التي أدت إلى ظهور الفيزياء النسبية فيما بعد. للمزيد ينظر: جايمس غليك، نظرية الفوضى (علم اللامتوقع)، ترجمة: أحمد مغربي، دار الساقي، بيروت، ط1، 2008.

[16] بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد بحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1991، ص 209.

[17] محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 11، العدد 4، 1993، ص 81.

[18] المرجع السابق، ص 209.

[19] ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد حسان ص 29.

[20] كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا)، ترجمة: نيڤين عبد الرؤوف، مراجعة: هبة عبد المولى أحمد، ص ص 59، 61.

[21] بدر الدين مصطفى، حالة ما بعد الحداثة الفلسفة والفن، الشركة العالمية للطباعة والنشر، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2003، ص 169.

[22] باري لويس، ما بعد الحداثة والأدب، ضمن: دليل ما بعد الحداثة، ستيوارت سيم وآخرون، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، ص المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2001ص 192، 193.

[23] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، ص 306

[24] محمد الشيخ وياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد – الحداثة (حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 64.

[25] جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة (نصوص في الفلسفة والفن)، ترجمة: السعيد لبيبي، مراجعة: عبد العلي معزوز، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط1، 2016، ص 67.

[26] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الامارات العربية المتحدة، ط1، ماي 2011، ص 52.

[27] مارتن ولاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة وتحقيق: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 19.

[28] مارتن كويل وآخرون، موسوعة الأدب والنقد، ترجمة وتقديم: عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 1999، ص 297.

[29] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 90.

[30] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 108.

[31] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 54.

[32]هيي ساوما، ما وراء القص – تقانة واقعية الوعي الذاتي، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، هيي ساوما، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 17.

[33] جيل دولوز، بروست والاشارات، ترجمة وتحقيق: حسين حجة، دار أكتب للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008، ص 268.

[34] جيل دولوز وكلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة: عبد الحي أرقان وأحمد العلمي، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 89.

[35] روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جدا)، ترجمة: لطيفة الدليمي، ص 82.

[36] أمين صالح، السوريالية، دار الفارابي، دار الفراشة للطباعة والنشر، لبنان/ سوريا، ط2، 2010، ص 202.

[37] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتّداول، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص 97.

[38]المرجع نفسه، ن ص.

[39] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 178.

[40] مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، ص 237.

[41] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص 43.

[42] باري لويس، ما بعد الحداثة والأدب، ضمن: دليل ما بعد الحداثة، ستيوارت سيم وآخرون، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، ص 190.

[43] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ص 18.

[44] مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، ص 238.

[45] ليندا هتشيون، سياسية ما بعد الحداثية، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، ص 206.

[46] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، ص ص 303، 304.

[47] فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة وتحقيق: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط1، 2000، ص 47.

[48] لورا ماريا ولوجور ودري غوز، التهكم وما وراء القص في "رواية لم تكتب بعد لفرجينيا وولف، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، ص 138.

[49] ليندا هتشيون، سياسية ما بعد الحداثية، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، ص 22.

[50] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص 259.

[51]امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص 156.

[52]بيرنارفاليط، النص الروائي (تقنيات ومناهج)، ترجمة: رشيد بنحدّو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص صص 7، 8.

[53] عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة (بحث في تقنيات السرج ووظائفه)، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد 16، ص 35.

[54]Michael Rayan, Postmodrn Politics, Theory, Culture and Society, vol. V, 1 nos. 2-3(1988), p 559.

[55] بيير ف. زيما، النص والمجتمع (آفاق علم اجتماع النقد)، ترجمة: أنطوان أبو زيد وموريس أبو نضر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 217.

[56] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص ص 14، 15.

[57]جميل الحمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، مكتبة المثقف، ط1، 2015، ص 408.

[58] عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة (بحث في تقنيات السرج ووظائفه)، مجلة علامات، العدد 16، ص ص 35، 36.

[59]هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، ص 13.

[60]David Lodge, The Atr of Fiction, ed Penguin, new york, 1992, p 206.

نقلا عن: نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 35.

[61]هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما وآخرون، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 14.

[62]المرجع نفسه، ص 16.

[63] Robert Scholes, Fabulation and Metaficion, University of Illinois Press, Urbana-Chicago – longon, 1979; p 114.

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 36.

[64]هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما وآخرون، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 14.

[65] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 14.

[66] William H. Gass, Fiction and the Figures oF life, knopf, new york, 1970, p 25.

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 35.

[67] فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، ص 73.

[68]المرجع نفسه، ص 75.

[69]هيي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هيي ساوما وآخرون، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 15.

[70]المرجع نفسه، ص 90.

[71]المرجع نفسه، ص 73.

[72]Inger Christensen, the Meaning of metafiction, p 13.

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 36.

[73] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، ص 290.

قائمة المراجع:

1. ابراهيم طه، مراجعة في كتاب (الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة) لستيفان مييِر، مجلة الكرمل، فلسطين، ع 21 – 22، 2000.
2. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
3. امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.
4. بدر الدين مصطفى، حالة ما بعد الحداثة الفلسفة والفن، بدر الدين مصطفى، الشركة العالمية للطباعة والنشر، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2003.
5. بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد بحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1991.
6. بيير ف. زيما، النص والمجتمع (آفاق علم اجتماع النقد)، ترجمة: أنطوان أبو زيد وموريس أبو نضر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
7. جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة (نصوص في الفلسفة والفن)، ترجمة: السعيد لبيبي، مراجعة: عبد العلي معزوز، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط1، 2016.
8. جميل الحمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، مكتبة المثقف، ط1، 2015.

9. جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2016.
10. جيل دولوز وكلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة: عبد الحي أرقان وأحمد العلمي، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
11. جيل دولوز، بروست والاشارات، ترجمة وتحقيق: حسين حجة، دار أكتب للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008.
12. ستيوارت سيم وآخرون، دليل ما بعد الحداثة (ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافي)، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
13. ستيوارت سيم وآخرون،دليل ما بعد الحداثة، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، ص المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
14. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
15. عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة (بحث في تقنيات السرج ووظائفه)، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد 16، 2008.
16. فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة وتحقيق: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط1، 2000.
17. ك نلوولف وآخرون، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، المنظمة العالمية للترجمة، القاهرة، مصر، ج9، 2008.
18. كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا)، ترجمة: نيڤين عبد الرؤوف، مراجعة: هبة عبد المولى أحمد، دار كلمات للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2016.
19. ليندا هتشيون، سياسية ما بعد الحداثية، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
20. مارتن كويل وآخرون، موسوعة الأدب والنقد، ترجمة وتقديم: عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 1999.
21. مارتن ولاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة وتحقيق: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

22. مالكوم برادبري، الرواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1996.
23. محمد الشيخ وياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد – الحداثة (حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
24. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتّداول، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.
25. محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 11، العدد 4، 1993.
26. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الامارات العربية المتحدة، ط1، ماي 2011.
27. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
28. ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.
29. هيي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، تر: أماني أبو رحمة، دط، دت.