الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل

كلية الآب و اللغات

قسم: اللغة و الأدب العربي

العـــــنوان

السرد ما بعد الحداثي في رواية " فارة المسك "

للميلودي شغموم

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص : نقد حديث و معاصر

إعداد الطالبين:

- حسن بوجرادة
- الطاهر بوخالفة

إشراف الأستاذة:

- حليمة بولحية

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذة: كريمة بوخاري	جامعة جيجل	رئيسا
الأستاذة: حليمة بولحية	جامعة جيجل	مشرفا
الأستاذ: توفيق قحام	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية :2020/2019

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل

كلية الآب و اللغات

قسم: اللغة و الأدب العربي

العـــــنوان

السرد ما بعد الحداثي في رواية " فارة المسك "

للميلودي شغموم

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص : نقد حديث و معاصر

إعداد الطالبين:

- حسن بوجرادة
- الطاهر بوخالفة

إشراف الأستاذة:

- حليمة بولحية

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذة: كريمة بوخاري	جامعة جيجل	رئيسا
الأستاذة: حليمة بولحية	جامعة جيجل	مشرفا
الأستاذ: توفيق قحام	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية :2020/2019

﴿وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون

وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون﴾

سورة التوبة الآية : 104

شكر و عرفان

بسم الله الرحمان الرحيم و الصلاة و السلام على المبعوث رحمة للعالمين

قال تعالى :" ربي أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي و أن أعمل صالحا ترضاه و أدخلني برحمتك في عبادك الصالحين " سورة النمل

الحمد والشكر أولا وأخيرا لله عز وجل الذي أعاد لنا الأمل في لحظة اليأس وأمدنا

بالصبر والعزيمة لإكمال هذا العمل

نتقدم بالشكر الجزيل و عبارات الثناء و المدح إلى الأستاذة المحترمة

" **حليمة بولحية** " التي تكرم بالإشراف على هذا العمل و لم تبخل

علينا بتوجيهاتها و ارشاداتها من أجل إخراجه في حلة جميلة .

كما نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من أمدنا بيد العون،

والمساعدة من قريب أو بعيد.

إلى كل أساتذة كلية الآداب و اللغات

إهـــــــــداء

قال تعالى : " وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا ۚ إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا " الأية 23 سورة الإسراء

إلى أباءنا وأمهاتنا الذين كانوا شمعة أمل أنارت دروبنا وخطانا ومهدت طريق نجاحنا .

إلى من أحاطونا بمحبتهم واهتمامهم إلى من شجعونا على العلم ولم يتوانوا في تقديم أدنى مساعدة لنا " أخوتنا وأخواتنا "

إلى أصدقائنا و زملائنا و أساتذتنا و معلمينا طوال مسارنا الدراسي

إلى كل غالي على قلوبنا .

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	/
إهداء	/
فهرس المحتويات	/
مقدمة	أ.....ب
الفصل الأول : إشكالية المصطلح	03
1-إشكالية المصطلح	04
2- تعريف الحداثة و ما بعد الحداثة	07
3-ما بعد الحداثة و الأدب	13
4- معنى الـ " ما بعد "	23
5- نشأة ما بعد الحداثة	25
6- مرتكزات ما بعد الحداثة	31
الفصل الثاني: تجلي سرديات ما بعد الحداثة في رواية فارة المسك	35
1-قانون الانشطار	36
2- الكتابة الشدرية	42
3- اللهجة العامية	46

4- الحلم و الهذيان	47
6- تداخل الأجناس	51
7- اللامعقول	53
8- أسلوب التكرار	54
9- تهجين السرد	55
10- الاستباق	56
11- الاسترجاع	57
12- التشظي	59
13- المحاكاة الساخرة	61
14- تداخل الأجناس و الفنون	63
15- النص متعدد الدلالة	65
خاتمة	68
قائمة المصادر و المراجع	71
الملخص	76

مقدمة

مقدمة :

شكل سؤال الحداثة بالنسبة للمجتمع الغربي هاجسا ظل يلاحقه مدة من الزمن، فهي وريثة لعصور مختلفة تمتد من العصور القديمة كعصر النهضة والأنوار إلى الحداثة بوصفها الزمن التاريخي الذي كثف معارف العصور السابقة، وإعادة إنتاجها بصفة إنسانية من نوع آخر جديد وظلت على هذا المنوال من السيطرة حتى صارت غير قادرة على تفسير الواقع بما آلاته الجديدة، سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وفلسفيا لينمو تيار جديد يسمى " ما بعد الحداثة "الذي طالب بالخروج عن هذه الضوابط الحتمية، وترسيخ مبدأ الانتماء الفردي بالإضافة إلى رفض فرضيات عصر التنوير وخطاب الحداثة المتمثل في الإيمان المطلق بالعقلانية الشمولية.

وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع "السرد ما بعد الحداثي" لقلة الدراسات التي أنجزت حول رواية "فارة المسك"، خاصة الأكاديمية منها، إضافة إلى دوافع ذاتية تمثلت في إعجابنا بطريقة تناوله للموضوع وعرضه.

وتماشيا مع هذه الدراسة فإن الإشكالية التي سنحاول الإجابة عنها في بحثنا تتبلور كالآتي: كيف تجلت سرديات ما بعد الحداثة في رواية "فارة المسك" التي تندرج تحتها مجموعة من الأسئلة تمثلت في:

ما هو مفهوم الحداثة ؟

وما هو مفهوم ما بعد الحداثة؟

وما الفرق بينهما ؟

وما هي الخصائص السردية لما بعد الحداثة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدنا على مجموعة من المراجع " ما بعد الحداثة " لسيمون مالباس" و" صدى الحداثة " رضوان جودت زيادة" و" ما بعد الحداثة والتفكيك " لعبد الحليم عطية، و" أوهام ما بعد الحداثة" .

وقد ارتئينا تقسيم المشروع إلى مقدمة تناولنا من خلالها لمحة شاملة عن الموضوع وفصلين وخاتمة.

تطرقنا في الفصل الأول الموسوم بإشكالية المصطلح والنشأة والفرق بين الحداثة وما بعد الحداثة، وكذلك تجليات ما بعد الحداثة في المجال الأدبي. أما الفصل الثاني التطبيقي المعنون بتجليات سرديات "ما بعد الحداثة" في رواية "فارة المسك" فخصصناه لاستخراج الخصائص السردية الموجودة في الرواية، ومدى استيعاب الرواية لهذه الخصائص، أما الخاتمة فكانت حوصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها.

اعتمدنا في مشروعنا البحثي على بعض المناهج أبرزها : المنهج الموضوعاتي مُطعّما بالمنهج النفسي من أجل معرفة نفسية البطل وبعض الشخصيات الموجودة في الرواية، بالإضافة إلى المنهج الاجتماعي لفهم واقع المجتمع المغربي.

ولا يخلو هذا البحث كغير من البحوث والصعوبات والعراقيل التي واجهتنا أبرزها:

قلة الدراسات التي توجهت إلى سرد ما بعد حداثي ونقص المراجع واختلافها، وتنوعها، وكذا عدم حصولنا على دراسات في هذا المجال تضيء لنا جوانب عامة ومهمة تسهل علينا البحث.

لكن بفضل الله استطعنا تجاوز هذه العراقيل، وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل وأسمى عبارات التقدير إلى الأستاذة الفاضلة "حليمة بولحية" التي كانت لها الفضل الكبير في إتمام هذا العمل بالنصيحة والتوجيه كما لا ننسى أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر إلى قسم اللغة والأدب العربي كما لا يفوتنا أن نتقدم بعبارات الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة، والحمد لله مولانا ونسأله، غفران ما قل من ذنب وما كثرا.

الفصل الأول:

إشكالية المصطلح المفهوم و النشأة

- إشكالية المصطلح
- تعريف الحداثة و ما بعد الحداثة
- ما بعد الحداثة و الأدب
- معنى " ما بعد"
- نشأة ما بعد الحداثة
- مرتكزات ما بعد الحداثة

1-إشكالية المصطلح:

يعد مصطلح ما بعد الحداثة من المصطلحات التي مسها كثير من اللبس نظرا لتعدد مفاهيمه ومدلولاته من ناقد إلى آخر، كما أنهم أضافوا مصطلحات أخرى تتناسل منه إما موازية لمدلوله أو تتقارب أو تختلف، من بينها « ما بعد التحديث »، « ما بعد الحداثية »، لذا رأينا من الواجب التطرق لهذه المصطلحات والتمييز بينها.

1-1ما بعد الحداثة " post modernisme "

نوضح في البداية أن المصطلح دخل حيز الاستخدام بعد ظهوره في كتاب "ليوتار " lyoutard" الوضع ما بعد الحداثي"، وقد تم تأسيسه من خلال التحاق عديد الكتاب والمفكرين به، وعلى الرغم من تجاهل بعضا منهم مصطلح إلا أنه بقي عالقا في أذهانهم، وقد أطلق عليهم فليب مانغ " filipsmangh"اسم «فلاسفة الاختلاف» [1] أي عدم الاتفاق على وضع أو تحديد مفهوم ثابت " لمصطلح ما بعد الحداثة ".

يشير مصطلح "ما بعد الحداثة " إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة لدى تعددت مدلولاته باختلاف النقاد « بناء جمالي جديد (حسن 1982 – 1987) أو حالة (يوتار 1984، وهارفي 1990) أو ثقافة (كونور 1927)، وهيمنة ثقافية (جيمسون 1991) أو مجموعة الحركات الفنية التي تستخدم نمطا ساخرا في تمثيل وعي الذات (هتش 1988 – 2002)أو واجب أخلاقي أو سياسي (بومان 1933 – 1988) » [2] إذن النقاد لم يتفقوا على صفة أو ميزة واضحة وشاملة لمصطلح " ما بعد الحداثة " فكل واحد له نظرة ورؤية يراها الأنسب والأصح لهذا المصطلح .

فبناء جمالي جديد لكل ما هو جميل وجديد في جميع المجالات والميادين سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية بالنسبة " لإيهاب حسن " أما " ليوتار" و" هارفي" فوصفاه بالحالة، والحالة في الغالب تشير إلى عدم الاستقرار وعدم التوقف عن شيء معين.

([1]) عبد الحليم عطية: ما بعد الحداثة و التفكك، مقالات فلسفية، دار الثقافة العربية القاهرة، دط، ص17

([2]) سيمون مالباس: ما بعد الحداثة، تر : باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمسق، سوريا، ط1،2012، ص 18.

بالإضافة إلى ادعاء "جيمسون "Jameson" الذي يعتبره حركة ومجموعة من الأفعال التي تقدم وتفعل بسخرية من باب الوعي الكامل بما يحدث، وليس العكس مثل ادعاء الجنون أو التغابي أو حركات إيحائية بالجسد.

أما " فوياما "Foyama " و" جوديا "Judée" و" فايتمو"Vitemo" فاعتبروه حقيقة وصلنا فيها إلى نهاية التاريخ أي البلوغ والنهاية .

أما عند " جينكس " Genx" فيختلف رأيه حول مصطلح " ما بعد الحداثة "، إذ يراها بأنها « حركة عالمية واسعة الفنون والتخصصات العلمية كافة، كما أنها أسلوب العصر الذي نعيشه، لكنها أسلوب متناقض على وجه الخصوص فسياسة " مابعد الحداثة " هي سياسة عالمية تنتشر وتتفرع إلى مختلف جوانب الثقافة المعاصرة وخاصة مجال الفنون، إلا هذا التصنيف في حد ذاته خلق صعوبة في تصنيفها إلى قواعد وسيمات »[1]

فالناقد الأمريكي" تشارلز جينكس " تناول مصطلح " ما بعد الحداثة " كسياسة عالمية بحتة تمس وتشمل جميع المجالات والفنون وجميع تفرعات الحياة، كما يرى جينكس، أن " ما بعد الحداثة " تصلح أن تكون أسلوب منهج وطريق للعصر بامتياز.

1- 2 التحديث " post modernity "

على غرار مصطلح " ما بعد الحداثة " الذي يشير إلى نوع من الثقافة المعاصرة كما رأينا سابقا، نجد مصطلح " ما بعد التحديث " يدل حسب "أنجلثون"Angelethon " على حقيقة زمنية أو ظروف مر ويمر بها المجتمع الغربي نتيجة تلك التحولات والتغيرات التي مست عملية الإنتاج والتصنيع وارتباط ذلك يتنامى وتضخم المنظمات الرأسمالية.« ما بعد التحديث يشير إلى الفترة التاريخية أو المدة الزمنية، أما ما بعد الحداثة فيشير إلى أسلوب أو طريقة التفكير أو الحركة الفكرية والثقافية التي انبثقت من هذا الوضع التاريخي الذي يطلق عليه مما بعد التحديث »[2] .

([1]) ينظر، سميون مالباس: ما بعد الحداثة، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012،ص18.

([2]) ينظر، تيرى ايجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، مركز اللغات و الترجمة، أكاديمية الفنون، دط، 1996، ص8.

يتضح من خلال هذا القول أن " أنجلثون "عمد إلى تحديد الفرق بين " ما بعد التحديث و" ما بعد الحداثة"، إذ نجده يبين لنا أن مصطلح " ما بعد التحديث" يقصد به الفترة الزمنية، أو تلك المدة من الزمن التي تطورت فيها الحياة بأشكالها وأنواعها.

أما " ما بعد الحداثة " رآه أنجلثون أنه الأسلوب أو الطريقة التي يفكر بها الإنسان، أو الحركة الفكرية والتطور الذي مس الأدب خصوصا وكل العلوم على وجه العموم في فترة زمنية محددة.

تؤكد رأيه " اليزبيثديدزات رمت "Lisbeth Didsat a jeté " من خلال توضيحها وإبرازها منظورها التحقيقي العجيب لزمنية الحديث والحداثي « الحديث عندي يشير إلى حقبة وخطاب هيمنا في الفترة الفاصلة بين عصر النهضة وبدء القرن العشرين وما يلي تلك الفترة الثقافية الحداثية هو ما بعد حديث »[1]

يتضح لنا حسب تصريح " اليزبيث ديدزات رمت " أن ما بعد التحديث كفترة زمنية أو حقبة تبدأ وتنطلق من القرن العشرين إلى الآن؛ أي بعد نهاية فترة الحداثة.

3-1 ما بعد الحداثية " post moderism "

شاع مصطلح " ما بعد الحداثية " في الثقافة الأوروبية وأمريكا الشمالية في أواخر السبعينيات والثمانينيات وبداية التسعينيات، إذ نجد أحد استخدامات "ما بعد الحداثية" في كتاب المؤرخ البريطاني " أورنولدتويني"OrnoldTueni" دراسة التاريخ، الذي نشر في عام 1954 الذي وصف فيه مصطلح " ما بعد الحداثية " بأنها حقبة تاريخية تبدأ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، يقول " أرنولد":« شهد العصر الذي تلى الحداثة في التاريخ الغربي تحطم إيقاع الحروب والسلام في الغرب الحديث، من خلال قدوم حرب أتت على أعقاب حرب أخرى » [2].

بمعنى أنها الفترة الزمنية التي تلاشت وماتت فيها الحداثة لتحل محلها هذه الحقبة التي اصطلح عليها " ما بعد الحداثية " حقبة الأزمات والحروب الدامية والصراعات التي شهدتها الثقافة الغربية، إذ يعتبر " أرنولد توينبي" أن هذه

(1) محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي: ما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط، ص64.

(2) سيمون مالباس: ما بعد الحداثة، ص57.

الحقبة كانت بمثابة الطريق المعبد لوقوع هذه الصراعات الثقافية والحروب الدامية من خلال التخلي عن المشاريع التي كانت تميز الحقبة السابقة " الحداثة " والاقبال على ثقافة جديدة متنوعة ومختلفة.

كما سعى كل من " أيرفينج ها "Irving Ha" و" هاري ليفن " Harry Levin" في عام 1909 و1940 إلى إثبات أن مصطلح " ما بعد الحداثية " تدل على تفكك وتشتت ثقافة الحداثة « تدل ضمنا على اضمحلال ثقافة الحداثة الرفيعة »[1].

معنى هذا أن انطلاقتها جاءت كانعكاس واع لمشكلات الحداثة، وقصور مقدمتها على تسيير الواقع الجديد من كل النواحي سواء كانت اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو غيرها من المجالات المختلفة.

أما " إيهاب حسن" فجده عمد إلى التفريق بين " ما بعد الحداثة و" ما بعد الحداثية « فيحيل مجال " ما بعد الحداثة " إلى المخطط الجغرافي السياسي القائم، الذي انبثق وتكون في العقود الماضية الأخيرة الذي يفصل فيه النظام عن اللانظام، أما مجال " ما بعد الحداثية " فيحيله " إيهاب حسن " إلى الحقل الثقافي ولاسيما الأدب والفلسفة وباقي الفنون المختلفة »[2].

يتضح لنا حسب تصريح حسن أنه قام بوضع خط بين مصطلح " ما بعد الحداثية " و" ما بعد الحداثة" وذلك من خلال إنساب كل واحد منها إلى مجال معرفي معين.

2-تعريف الحداثة وما بعد الحداثة:

عرف تيار الحداثة وما بعد الحداثة منافسة شائكة بين النقاد والدارسين له، حول ضبط مفهوم موحد وشامل لهما، وأيضا في تحديد الفترة الزمنية التي ظهرا وشاعا فيها، ومن هنا نتساءل ماهي أبرز المفاهيم التي وردت عن بعض النقاد والدارسين حولهما؟ وما هو الفرق بينهما؟

([1]) إيهاب حسن: من ما بعد الحداثية إلى ما بعد الحداثة، السياق المحلي العالمي ضمن كتاب العولمة، النظرية الأدبية، اشراف عز الدين إسماعيل، أعمال المؤتمر الدولي الثقافي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، نوفمبر 2000، المنار العربي، الجميزة،ط1، 2002،ص101.

([2]) المرجع نفسه، ص102.

* التقسيم مأخوذ من كتاب: رضوان جودت زيادة : صدى الحداثة و ما بعد الحداثة في زمنها القديم، ص76.

2-1 تعريف الحداثة.

لم يتفق منظري الحداثة على تحديد فترة زمنية واضحة انطلقت منها الحداثة، لذلك كان واجبا علينا أن نوضح هذا الاختلاف الذي وقع فيه النقاد في التقسيم الأدبي.

أ- « طائفة من النقاد رجعت الاستخدام الأول لمصطلح الحداثة إلى اللغة الإنجليزية وبالضبط في كتاب" مخطط أو مسح لشعر الحداثة" ofudornispootryasorvy" لمؤلفه "Gro- resondRiding " ويقصد بها نظرة موضوعية محايدة إلى الفن كتغيير أو كأسلوب في استخدام اللغة ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي »[1].

بمعنى أن الحداثة بكل ما تحمله من خصوصيات تنظر إلى الأشكال التي يعبر بها، أو يعتبرها نظرة اعتباطية، أي أن نظرتها لا تخرج عن اعتبار أن لكل شيء معنا، والفن بحد ذاته شيء كهذا، إنه لغة شأنه شأن الكتابات الجدارية التي تعتبر لغة أيضا، لكن هذه اللغة كثيرا ما تتطلب استحضار التأويل لاحتكامها إلى خلفيات إيديولوجية ثقافية وحضارية، وغير ذلك.

ب – منح البعض الآخر من النقاد الأولوية لسنوات ما قبل الحرب و على رأسهم (سيندر، وجراهام، هوف).

ج- بينما نجد كل من (جوليا، سموتر، وهاري ليف) يركزون على عام واحد، إذ يرون العام الذهبي للحداثة هو عام 1922م.

د- كما نجد النقاد الأدبيين يرجعون ميل الحداثة إلى النصف الأول من القرن العشرين، « فمصطلح الحداثة نشأ ضمن حقل النقد الأدبي ثم استمر ووظف في مجالات معرفية وأخرى سياسية، وعلم الاجتماع والاقتصاد والتحليلي النفسي والألسنية واللاهوت»[2].

أي أن الحداثة انطلقت أولا من مجال الأدب حسب النقاد الأدبيين، ثم بسطت نفودها لتشمل مختلف المجالات الأخرى . فالنقاد الأدبيين يصفونها « على أنها مجموعة من الحركات التي أتت لهدم الرومانسية أو الواقعية، الذي

([1]) رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة و ما بعد الحداثة في زمنها القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص1819.

([2]) ينظر، مرجع نفسه، ص19.

كان أسلوبها التجديد والإغراق في الرمزية والإنطباعية والتعبيرية والدادئية والسريالية مع التأكيد على عدم وجود ما يوحد هذه الحركات ويدمجها ضمن حقل واحد، فالحداثة تتجلى في تلك القيم التي تعبر عن روح الزمن، وعمل العصر»[1].

أي إنها أقامت ثورة على النهج الذي كانت تسير وفقه وتتبناه الفنون الرومانسية والكلاسيكية سابقا فالحداثة دعت إلى التحرر من ذلك بجميع أشكاله، فهي تبحث عن كل جديد يخالف التراث، فهي مجموعة من العلاقات الممتلئة بالتوترات، وعلاقة العقل بالذات وإحياء الدانية وجسد الإصلاح والمعرفة والعلم والحرية.

إذن، أساس الحداثة وقاعدتها «عقلانية، تقنية، تنويرية، علمية، رومانسية، تصميمة ورمزية هرمية وميثافيزيقية »[2].بمعنى سيطرة العقل والعقلانية على جميع جوانب الحياة العلمية والفكرية و باقي الميادين الأخرى.

2-2 تعريف ما بعد الحداثة.

إذا كانت الحداثة تندرج ضمن المفاهيم الصعبة للتعريف والتغير القابلة لكل نمذجة، والموصوفة بعدم قبولها وثباتها على تعريف محدد وشامل ومفصل، فإن" ما بعد الحداثة "، أصعب من ذلك بكثير، إذ من المستحيل الإمساك والقبض على تعريف متفق عليه، نظرا لتناولها في مجالات عدة، واختلاف منظور ورؤى النقاد، إضافة إلى أنها ترفض التعريف والثبات، لكن سوف نسلط الضوء على الأوصاف التي اشتهرت بها حيث تكون وافية في جوهرها لما تعنيه وتدل عليه.

«فهناك إجماع ضعيف بين مؤيدي " ما بعد الحداثة" ومنتقديها حول ما ترمز وتشير إليه هذه الحركة إذ نجدها في نظرة البعض أنها حقبة من الحرية المسلمة، واختيار المستهلك، في حين يصفها البعض الآخر على أنها ثقافة خرجت عن طريقها نتيجة قيام الرأسمالية بإخفاء وطمس ثقافة المجتمع في كافة أنحاء العالم»[3].

([1]) رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القديم،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط2003،1،ص19.18.

([2]) ينظر، إيهاب حسن: نحو مفهوم ما بعد الحداثة، من كتاب ما بعد الحداثة في فلسفتنا، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، إعداد ونز محمد سبيلا و عبد السلان بن عبد العالي دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص14.

([3]) بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هاي ستزين و ندسور،المملكة المتحدة، دط، ص10.

بمعنى أن حركة " ما بعد الحداثة" تنتهج نهجا جديدا مغايرا لنهج وأسلوب الحداثة، بل نجدها ترفضه وتنفيه تماما لأنها تقوم على هدم تلك القيم التي أورثتها " الحداثة" وأفرزها المجتمع الرأسمالي كالسلطة والعقل والنفاذ وأحكام القيمة والشمولية وغيرها.

كما نجد " جيمسون" يصف " ما بعد الحداثة " على أنها نمط جديد يدعو إلى حياة جديدة فيقول « ما بعد الحداثة ليست مجرد كلمة أخرى لوصف أسلوب معين، وإنها على الأقل مفهوم له وظيفة زمنية يربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد»[1].

يتضح لنا حسب " جيمسون" أن " ما بعد الحداثة" لم تأت لتوضح أو تصف شيء معين، وإنما غرضها إضافة نمط جديد لم يكن موجودا من قبل في الحياة بجميع فروعها الاقتصادية والثقافية والاجتماعية والفكرية وغيرها من باقي المجالات الأخرى.

إضافة إلى " ليوتار" الذي نجده يجيب عن سؤال ما معنى ما بعد الحداثة فيقول « أنها بالتأكيد جز من الحديث، أي عمل إبداعي لا يمكنه أن يكون حدثا إلا إذا كان ما بعد حداثيا من قبل، فما بعد الحداثة ليست هي الحداثة عند نهايتها بل هي الحداثة في حالة ولادته وهذه الحالة مستمرة »[2] فهو يوضح لنا أن كل عمل ما ومهما كان نوعه لا يمكن أن يصبح حديثا إلا إذا كان أولا ما بعد حداثيا فنزعة ما بعد الحداثة لا تكون نزعة الحداثة في نهايتها وإنما في حالة خلق وولادة دائمة.

وعليه يمكن النظر إلى " ما بعد الحداثة "، أنها تهدف إلى خلق نوع ثقافي ومعرفي معتمد على التكنولوجيا، ما يجعل الطريق مفتوحا إلى التعدد والاختلاف فهي تسعى « إلى تقويض سلطة الأنساق الفكرية المغلقة والتي عادة ما تأخذ شكل المذاهب والأيديولوجيات على أساس أنها في زعمها تقدم تفسير كلي للظواهر الإنسانية قد ألغت حقيقة التنوع الإنساني، وانطلقت من حتمية وهمية لا أساس لها» [3].

([1]) صالح أبو اصبع، عز الدين المناصرة، و آخرون : الحداثة و ما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص167.

([2]) صالح أبو اصبع، م ن، ص61.

([3]) أحمد عبد الحليم عطية: نتيشة وجدور ما بعد الحداثة، دار الفارابي بيروت،ط1، 2010، ص124.

نلحظ أن النقاد قدموا وصفا عاما لما بعد الحداثة ولم يقدموا تعريفا لأنه من المستحيل تقديم مفهوم لها وذلك لسببين :

الأول: أنها تخلق من مجالات وفروع مختلفة، التي صاغها مجموعة من المفكرين في مختلف الميادين« قفد استخدم العديد من المفكرين والنقاد والباحثين مصطلح ما بعد الحداثة حسب فهم كل منهم لمعنى كلمة (modaren) حديث والمقطع اللاتيني (post)ما بعد من بين تفسيرات لفظة (modarenpost) أنها انفصال عن الحديث»[1].

والثاني: أن مضمونها العام يرفض إعطاء ومنح المفهوم الذي يوحي بالثبات، وتوفر حقيقة موضوعية فمحتواها الداخلي يلتبس الغموض.

([1])أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجدور ما بعد الحاثة،دار الفرابي،بيروت، ط1،2010،ص 127.

نعرض من خلال هذا الجدول الفرق بين الحداثة وما بعد الحداثة كما جاء في كتاب سيمون مالباس[1].

الحداثة	ما بعد الحداثة
○ الرومانسية أو الرمزية ○ الشكل (الترابطي والمغلق) ○ الهدف ○ التركيب ○ التسلسل الهرمي ○ الإتقان والكلام ○ العمل الفني أو العمل المنتهى ○ الإبتعاد ○ الإبداع الشمولية ○ التركيبية ○ الحضور ○ التميز، الجنوسة / الحدود ○ علم المعاني، الربط الأداني أو تبعيته بالأدوات ○ الإستعارة، الإنتقاء، الحدر العمق ○ التاويل القراءة، المدلول ○ السردية، التريخ العريق ○ لهجة الأسياد، العرض أو الأثر، النوع جنسي، ذكوري	○ الفزياء الحالية / الدادية ○ الشكل الماط (المفكك والمنفتح ○ التلاعب ○ المصادفة ○ الفوضى ○ الإنهاك والصمت ○ العملية أو الأداء أو الحدوث ○ المشاركة ○ تقليل الإبداع أو التفكيك ○ التقيضة ○ التشتت، النص، المتناص ○ النظم، الأرداف ○ الكناية، الجمع –جدمورية السطح ○ ضد التأويل (القراءة الظالة، الذال المكتوب ○ السردية المضادة، التاريخ المعاصر لهجة الفرد، الرغبة، المتحول

(1) سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، تر: باسل المسالمة،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،دمشق،سوريا،ط1،2012ص20، 21.

من المعروف والمعتاد عليه أن لكل نظرية روادها وأعلامها و" ما بعد الحداثة " هي الأخرى لها رواد منظرين وفلاسفة نذكر منهم على سبيل الذكر لا الحصر (جان بول درياد 1929- 2007، فرونسوا ليوتار1924- 1998، جاد كريدة، رواشنبرغ، باس ليتز، بلارد، داكترو، أسبانوس، الحسن،فيلور، سوجا.....).

2-3 ما بعد الحداثة والأدب.

ظهر مصطلح ما بعد الحداثة كما أشرنا سابقا للدلالة على التغيير الذي مس الثقافة الغربية، بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ليشمل المصطلح ميدان ومجال الأدب، سعيا منه لوصف نفسية الأدب الذي انتجته مرحلة ما بعد الحداثة، والذي عرف هذا الأخير مناقشة واسعة بين النقاد، واختلاف وجهات النظر والآراء حول المعنى الذي أصبح يشير إليه الأدب وما بعد الحداثة.

يرى عديد من النقاد أن أدب ما بعد الحداثة « ليس إلا خليطا من الفن التقليدي ومن فن اللافن، ولا يعد سوى أن يكون من أدب يقوم على اللامعقول واللاتخطيط وعلى المحاكة الهزلية، ويتسع أحيانا ليشمل إنتاجاتها الفنية التي تكتنفها كواليس المخدرات والجنس»[1].

أي أنه أصبح مخالفا للأدب السابق والأسس التي كان عليها وذلك من خلال لبسه ثوبا جديدا، يتميز بالمرح والاقتباس من الأجناس المختلفة والمتعددة، مما ينتجه عن ذلك اختلاط الهويات ليخرج لنا بذلك انتاج ورؤية جديدة، بفضل التجزؤ والتفكك وعدم التماسك والثبات على قواعد وأسس دائمة.

يميز الناقد الأمريكي " جون بارث "John Barth" أدب ما بعد الحداثة عن أدب الحداثة من خلال ما أضافه وقدمه لأدب ما بعد الحداثة حيث « ارتفع بالرواية إلى مستوى أعلى من المحاكاة والنظرية بين الواقعية واللاواقعية والشكلانية والمضمونية والأدب الملتزم»[2].

يتضح لنا حسب " بارث" أن أدب ما بعد الحداثة أضاف للرواية شيئا جديدا لم تمكن تواكبه من قبل وتسير عليه حيث بفضل هذا الأدب صارت ميزة من خلال ارتفاع مستواها إلى الأعلى والأفضل.

([1]) رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة وما بعد الحداثة، ص92.

([2]) المرجع نفسه، ص 93.

أما " جير الدغراف" فقد ميز بين أدب الحداثة وأدب ما بعد الحداثة، الذي يرى أنها « تعبر عن وعي الذات والتأمل الذاتي الحداثيين بنزعة ثقافية وفوضوية مخربة نجدها تتحدث عن نفسها وسيرورتها أكثر من الحديث عن الواقع الموضوعي والحياة في العالم، فيعتبرها أنها تمجد كل ما هو عقلاني ولا واقعي كذلك فهي إذا مناقضة تماما، لرواية الحداثة التي تقيم وتبني أدبها انطلاقا من فهما الخاص المستمد من العقل والعلم التنوير والتاريخ»[1].

يتضح لنا من خلال هذا الوصف الذي قدمه " جير الدغراف" أن أدب ما بعد الحداثة، أتي بخصائص ومبادئ جديدة اعتمدتها الرواية وهي بذلك مخالفة ومغايرة لنظيرتها رواية الحداثة التي تعتمد هي الأخرى على العقل والتنوير والتاريخ.

يعتبر الناقد البريطاني " وودز " أن أدب ما بعد الحداثة هو أدب متعدد الأوجه، وهذا ما نجده عند الكثير من النقاد في أدب ما بعد الحداثة من خلال تعاملاتهم مع هذا الأدب ومثال ذلك ما نجده في رواية كائنات مسكينة التي تصنف ضمن أدب ما بعد الحداثة بامتياز للناقد الاسكتلندي " اللسيدر غرابي " التي نشرها عام 1992 تقع أحداثها في القرن العشرين «هي رواية تعيد كتابة رواية أخرى " ماري شيلي " فرتكتشتاين" أذ يستبدل الوحش الذكري بامرأة شرهة جنسيا خلقها طبيب يدعى " دوين بيش" باكستر" وهو الذي وضع الجنين داخل أمه الغريقة لينقد حياتها »[2].

فما يميز رواية كائنات مسكينة هو ذلك المزج بين مجموعة من الأصوات والأساليب المتنافسة والمختلفة فيما بينها « لأن هذه الأصوات لا تشكل وحدة متماسكة كونها تتعارض باستمرار وتقويض بعضها البعض»[3] فالرواية وسردت بوسائل مختلفة ومتعددة عن طريق مجموعة من النقاد، مما جعلها تكتسب هذا الطابع وهذه الصفة والميزة التي هي عليها، وهذا الجانب نجده في نثرها ما بعد حداثي عند الناقد " برايا مكهيل" بالضبط في كتابه " النثر ما بعد الحداثي " الذي يؤكد فيه على التحول من النثر الحديث إلى ما بعد الحداثي « الانتقال من النثر الحديث إلى

([1]) رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة وما بعد الحداثة، ص23.

([2]) سيمون مالباس،ما بعد الحداثة، ص 41.

([3]) المرجع نفسه ،ص ن.

النثر ما بعد حديث يحدده التحول من التركيز على القضايا المعرفية إلى القضايا الوجودية»[1]؛حيث يسعى النثر الحديث إلى تفسير أو التعبير على النمط السائد في العالم والكشف عن مسألة الحقيقة، بينما النثر ما بعد حداثي فنجده يبحث عن أحوال من وضع هذه الحقيقة وطبيعة هذا العالم.

وفقا لمنظور " مكهيل"McHal" « أن النثر ما بعد الحداثي يواجه القارئ بأسئلة تسعى إلى معرفة أي نوع من العالم الموجود في كل لحظة في النص وماذا يجب أن نصدق ونكذب في هذا النص، أي أسئلة تتعلق بالوجودية»[2]؛ وهذا ما نجده متجليا في رواية كائنات مسكينة.

إضافة إلى ذلك نوجه التصوير الوصفي في السرد الروائي حسب " لينارد ديغييز" التي تصور أعمق غير تمثيل وتصوير الحياة بصورة بسيطة، إذ يقول « الروايات لا تصور الحياة بل تصور الحياة كما تمثلها الإيديولوجيا»[3]؛ بمعنى أن هذا التصور حسبه تتسم به رواية ما بعد الحداثة وذلك من خلال اتباعها وسيرها على نهج الإيديولوجيا في التصوير والتمثيل العالم الكلي حتى تجعلها في صورة الطبيعة التي تتماشى وتتأقلم مع الفطرة السليمة.

ففي الفترة الأخيرة انصب اهتمام كثير من النقاد على السرد الروائي وأشكاله ووظائفه وحدوده في العديد من الميادين والمجالات، وهذا ما يؤكده " هايدن وايت" الذي يعتبر أن ما بعد الحديث« تبعث فيه الحياة بالتزام »

يتولد الصراع في « القصة الخيالية التي يقصها " مكاندليس " وسرد زوجته البسيط للأحداث نفسها المقدمة من خلال عدسة الطب في القرن التاسع عشر، مجموعة من الأسئلة حول ما هو حقيقي وما يمكن حقا أن يحدث، حيث يعتقد غراري أن مكاندليس قد كتب تاريخا حقيقيا، غير أن المؤرخ المحلي يعتقد أن هذا النثر خيالي مما يدفع القارئ في الانخراط فيما يسميه مكهيل بتعلق الإيمان وعدم الإيمان »[4].

حيث يتعلق الصراع بين الأطراف للوصول إلى الحقيقة، والتميز بين ما هو حقيقي فعلا عن غيره من الخيال ثم تتطور رواية " كائنات مسكينة " وصولا إلى سرد ما بعد حداثي « ذلك من خلال وضع قارئها في حالة الشك

([1]) سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ص 42.

([2]) المرجع نفسه، ص43.

([3]) بيتر بروكر: الحداثة و ما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب، علوب، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربي، ط1، 1995، ص 361.

([4]) ينظر: سيمون مالباس، ما بعد الحداثة ،ص44.

وجودي مستمر وهذا الشك حول واقعية العالم الخيالي هو أكثر من مجرد تلاعب فني»[1]؛ المتمثل في الاضطراب الزمني وعدم الإحساس به وعدم ترابط وتسلسل أفكارها في مقدمتها بصفتها إمارة مادية متشظية فهي لم تسرد على طريق مستقيم خلال سردها، بل خلقت تشويقا زمنيا، لإنتاج الاضطراب والانحراف على الاستقامة السردية، ويكون هذا التشويق منصب على الزمن الحامل للدلالة لا على الزمن العادي، فهي تسعى إلى التحرر منه والقضاء عليه، هذا ما يجعل من سلوكها سلوكا اعتباطي، على نحو لا يمكن تفسيره وغير قابل لإصدار وتلقي حكم عليه منظم بالعودة إلى السرد الروائي باعتباره أحد افتراضاته القوية »[2]؛ بمعنى أن قيمة السرد الروائي قوية جدا في عرض وتصوير الواقع والأحداث التي تصير مع الإنسان، فمكانته ذات تأثير كبير في طرح الانشغالات السياسية التاريخية وغيرها.

أجمع منظري ما بعد الحداثة على أن المعاصرة الحاسمة لفكرة امتلاك العمل الفني، لتشكل من الوحدة العضوية أو الشكل المتماسك الذي لم يتم إنتاجه التعبير الثقافي والاجتماعي وهذا ما نجده عند كل من" بارت" و" دريداا" إذ يعتبران « اللغة الواحدة تدفق دائم ولا يجد معنى نهائي مقترن بالعلامة، فالعلامة دوما حسب السياق »[3].

أي أن اللغة حسب كل من " بارت " و" دريدا"، لا تقتصر على الثبات على معنى معين وواضح في سياقها، بل تحمل وتخرج المعنى الذي يتنج ويطرحه سياقها المتداول، يرى " دريدا" أن « الكولاج والمونتاج هو النوع الأساسي في الخطاب الفني ما بعد حداثي»[4]؛ فسياسة الكولاج والمونتاج عند " دريدا " يميزها التباعد والتنافر الموجود داخل العمل الفني، فعناصر التباعد والتنافر هما اللذان يساهمان في إنتاج الدلالة الجديدة في محيط النص. وهذا ما يؤكده" دولور"Dolor " فيقول « إن العمل الفني مستقل تماما عن مبدعه»[5] يتضح حسب تصريح " دولور"

([1])ينظر: سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ص44.

([2]) بيتر بروكر: الحداثة و ما بعد الحداثة، ص365.

([3]) ينظر، بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، ص 180.

([4]) ينظر: مرجع نفسه، ص 182.

([5]) المرجع نفسه، ص ن.

أن العمل الفني غير محكوم بقواعد ثابتة محددة، فإنتاج المعنى أو الدلالة يختلف من كاتب إلى آخر ومن ناقد إلى آخر، فهذا الاختلاف صفة أدب ما بعد حداثي الذي لا يستقر على تموج معين.

لا يهتم فن ما بعد الحداثة في أغلب الأحيان بالعلاقة بين الأنواع الفنية من خلال تمييز جيدها من رديئها أو وصفها ضمن مستوى مرتفع أو منخفض، بل يتسم بطابع معارض ومخالف للنخبة والتدرج الهرمي المتسلسل « بل يقوم بزرع وبث الفوضى في السرد، ورسومات " فيشل " و" ديفيد سيل " خير مثال على ذلك، كالرمزية، وأشكال الهوية وغيرها »[1].

إن الاتحاد الشديد بين أفكار ما بعد الحداثة والثقافة الفنية في الغرب أدى إلى نقد نسبي متفكك، غير أنه واصل الطريق في تصوير وتمثيل محاكاة الواقع في الفنون، « نجد في الرواية الفرنسية الجديدة التي يؤكد " برايان مكهيل" من خلال زعمه أن الأسلوب المهيمن والمسيطر على أدب ما بعد الحداثة يتضمن شكا ويقينا في الطبيعة المتناقضة للعالم الذي يعرضه ويصوره النص، ويدعم رأيه هذا من خلال الإشارة إلى أعمال كل " من " بيكيت" و" روب درية " و" فونيسيس" و" و" فابوكوق" و"كوفر»[2].

إذ نجد أنفسنا في عالم تكتسيه تقلبات وتغيرات كثيرا ما يصعب علينا فهم هذا العالم المتحول والمتغير نتيجة لتلك الفنون الجديدة التي تظهر وتبرز في كل فترة .

لا يمكننا الولوج إلى عناصر السرد " ما بعد الحداثي " في الأجناس الأدبية المختلفة دون معرفة الخصائص التي ميزت كل جنس عن غيره ومن هذه الخصائص التي يتمتع بها وتختلف بالاختلاف جنسها هي الأخرى (الرواية، السيرة الذاتية، الأسطورة....)، لكنها أدت دورها بشكل منسجم في هذه الرواية منها :

2-3-1 التشظي.

يعد التشظي سمة سردية مجسدة في المقولات الفلسفية التي نادت به فلسفة ما بعد الحداثة (التفكك التعدد، الاختلاف)، حيث يبرز التشظي في جمع عدة قصص لا رابط بينها، ذلك ما يساهم في خلق عالم

([1]) ينظر، بيست وفريلاتكر: ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، ط1، 2012، ص70.

([2]) المرجع نفسه، ص 78.

ديمقراطي للرواية، في هذا السياق يقول " جون عاج" « لا أعتقد أننا كنوع عقلي نتحرك وفق هدف مسبق، بل نتحرك وفق عملية أو منهاج وأن العملية والمنهاج هو صفة داخلية بالضرورة وأن هدفي من وضع تسعين قصة في تركيب عشوائي هو أن أشير أن كل الأشياء وأصوات القصص والكائنات أيضا ترتبط بعضها ارتباط وجوديا معقد وأن هذا التعقيد يظهر فقط عندما لا نحاول اختزالها وحصرها في رؤية عقلانية في عقل شخص واحد » [1].

يتضح لنا حسب " جون عاج " أن سيمة التشظي تكتمل في عدة عناصر متفرقة ومختلفة عن عدة أجناس لا تقتصر على رابط يجمعها، فالحالة الوجودية لكل شيء هي أن يتوافق مع ذاته لتكوين هويته الخاصة، قبل أن يزيغ بامتزاجه بشيء آخر ومحاولة إدخاله ليشكل رؤية موحدة بذلك تكون الذات مفتقرة للرابط والتماسك ولا تبحث عنه في الأساس أو أنها تطمح عبر هذا التفكك والتجرد والتحول إلى موضع تمحو عنها سمة التشظي، وقد يكون هذا التفكك عن قصد من الذات التي تسعى إليه في الأول أو يكون وسيلة أو طريقة تدفع الذات نحو الاكتمال، فسمة التشظي بسطت سيطرتها وقوتها داخل الفكر ما بعد الحداثي لدرجة « تشظت الممارسات والأحكام الجمالية إلى نوع من القصاصات الجنونية المملوءة بأنواع لا تحصى من المداخل اللونية التي لا ربط بينها ولا يجمعها إطار محدد عقلاني أو علمي»[2]؛ معنى هذا انه أصبح يعبر عن الجمال بالفعل أو النسق الذي يتجلى ويبرز فيه، بل أصبح يعبر عنه حسب الصفة المنفصلة على الدوام والاستمرار.

2-3-2 الاضطراب الزمني.

يعتبر الاضطراب الزمني خاصية من خصائص أدب ما بعد الحداثة، معتمد على تقنية خلط ومزج الأزمنة ببعضها البعض، كالانتقال من المستقبل إلى الحاضر أو العكس، فهو مشروع متناقض وهذا ما أكدته " لندا هتشون" lundhutchol " التي ترى في أدب ما بعد الحداثة أنه « مشروعا متناقضا في أشكاله وصفاته الفنية تستخدم وتنسى الاستخدام، ترسي ثم تقوض أسس قواعد الأعراف في إعادة النقدية التهكمية لفن الماضي، كما أنها تؤكد على أن كتابة ما بعد الحداثة تمثلها أحسن تمثيل أعمال المتناقضة أو القصة إلى صف الفضة الشارحة،

([1]) ينظر، نيكولاس رزبرج: توجهات ما بعد الحداثة، تر: ناجي رشوان، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص253.

([2]) ديفيد هارفي: دروب ما بعد الحداثة، تر: حسان، نشر block wwollpubhshers، دط، 2002، ص20.

المسجلة لوقائع وأحداث التاريخ التي تقوم بتشويه التاريخ عن وعي، وذلك عن طريق وسائل متعددة أبرزها مزج وخلط التاريخ بالفنتازيا »[1]؛ معنى هذا هو الإخلال بالترتيب المستقيم الذي يسير عليه الزمان والمكان كاختلاط الوقائع بالشواهد الأثرية أو الحقائق بالأساطير التاريخية.

و خير مثال على هذا ما تضمنته رواية " أبراهام " الذي استخدم فيها صف الخلط بين التاريخ بالفانتازيا، عندما قام بجمع بين وصف الثورة الفرنسية وذكرياته الشخصية ونوادر لا أساس لها عن تاريخ أسرته.

و من هذا يتبين لنا قصة أو رواية ما بعد الحداثة لا تقوم فقط بتقويض أسس الماضي فحسي بل إنها تعمد أيضا على تشويه وتزيف الحاضر والمستقبل كذلك من خلال تشويه التماسك المستقيم لعملية السرد عن طريق حجب معنى الزمن الدال وإقبالها على الزمن العادي.

2-3-3 تفكيك الترابط.

تعد خاصية تفكيك الترابط من الخصائص التي اعتمد عليها نقاد أدب ما بعد الحداثة ونخص بالذكر الرواية، وهما من أجل خلق نظام جديد للرواية فعمدت إلى توظيف هذه الوسيلة من أجل تفكيك وتحطيم عملية الاستقبال والإنتاج المنظمين للنصوص في عملية الإنشائية، وذلك بواسطة استخدام ميزة الصدفة والتقطيع، مثال لنا على ذلك ما نجده في الرواية الإشائنة لمؤلفها "جونسن" b. sjohnson"«الرواية تعلم القارئ كيفية خلط الفصول العديدة وغرض جوسون من توظيف الصدفة في روايته هو إعادة خلق التنظيم الوحيد لأفكاره، وليس مجرد القيام بتجربة تقنية متعمدة »[2].

أما بالنسبة إلى التقطيع« فهو وليد أفكار الفنان " ثريسشزورة" tristiontzora" الذي تصوره كمعامل لفظي للفن التطبيقي أو فن الملصقات التكعيبي والددائي في الفنون المرئية »[3] ؛ ونلحظ من هذا التقطيع يتجلى في وضع الجمل المبتورة من سلسلة من النصوص ودمجها معا أو وعاء آخر وخلطها، إضافة إلى تقنية الطية أو الثنية

(1) ينظر: ستيوارت ميل: دليل ما بعد الحداثة، تر: وجيه سمهان و عبد السميع، شارع الجيلاية بالأوبر، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2011 ص188.
(2) ينظر: المرجع نفسه ص194.
(3) ينظر: المرجع نفسه، 195

التي جندها borroughs في المصادقة وتتم وفق « ثني صفحة النص رأسيا ثم يقوم بمحاذاتها بصفحة أخرى حتى يتوافق النصان، فتقنية الطية تمنح وتعطي للمؤلف الحرية في اختيار تكرار الفقرات بطريقته الخاصة »[1].

2-3-4 المحاكاة الساخرة.

حاول دارسوا الأدب تأكيد الطبيعة الأدبية للسخرية بغض النظر عن انتمائها الفلسفي، وكيفية ارتباطها بالعلوم الإنسانية الأخرى، سواء كان ذلك نفسيا أو اجتماعيا فهي تعد بمثابة فن من الفنون التعبير والقول ومن تم وجب علينا التفريق بين السخرية كمبدأ فلسفي والسخرية كظاهرة أدبية وهذا ما أشار إليه مبدأ " ألمان " « أنه يجب التفريق بجلاء بصورة نهائية بين السخرية كمبدأ فلسفي والسخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي. بمعنى النظر في محتوياتها اللسانية والسيميائية، وبعدها الدلالي والاقناع في النص الأدبي يعتبرها مفارقة لغوية دلالية فالسخرية تتكون من مكونين اثنين مكون انفعالي ومكون بنائي فالأول يتجلى في الاستخفاف المحتوى على الضحك أو الرغبة فيه أما الثاني فيتجلى من خلال المفارقة الدلالية وما ينجر عنها من غموض والتباس »[2].

لذلك تعد المحاكاة الساخرة من الأدوات التي واجهت بها ما بعد الحداثة تقاليد رواية الحداثة، وهذا مايراه " باختين" « أن الأشكال القديمة لا تستخدم إلا من باب السخرية والهزل »[3]؛ ويتم ذلك عن طريق تقليد أسلوب كاتب حداثي وفق نمط الإقلاب والتبديل للكلمات وتزييفها حتى يتولد عن ذلك أسلوب السخرية الذي يطمح ويسعى إليه الناقد ما بعد الحداثي، فالمحاكاة الساخرة تتميز بالهرم والإقلاب بغرض إعادة البناء من جديد « لأنها لم تمعن على الإطلاق تناول الأمور بطريقة أقل جدية وأقل خفة من قبل بل اعتنت بإيجاد طريقة جديدة في مسألة الواقع بطريق الصارمة القديمة بل من خلال الصورة الزائفة والمشاهد الهزلية ونوع أكثر طغيانا من الشك»[4].

([1])ينظر: ستيوارت ميل، دليل ما بعد الحداثة ، ص 195.

([2]) ينظر، محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخيل و التداول، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2012، 97.

([3]) جيسني ماتر: تطور الرواية الحديثة، تر، لطيفة الديمي، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، بغداد، العراق،ط1، 2016، ص303، ص304.

([4]) فكتور ايرليخ: الشكلية الروسية، تر، محمد الولي، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2000، ص47.

إذن، هذا ما يجعلها مقوما لإعطاء ومنح معنى جديد للظاهرة الأدبية وهذا ما يعتبر " تينيا نوف" محركا فاعلا لإنتاج أدوار وأساليب جديدة « فالمحاكاة السخرة تستخدم في الكثير دور أداة قلب في التحول الأدبي وحينها يسخر الفنان من مجموع معطى من المواضعات، مجموع ميال إلى التفسخ في كليشيهات، فإنه يفتح الطريق أمام مجموع جديد من المواضيع أكثرا بروزا أمام أسلوب جديد »[1]

و يتضح لنا حسب " تينيانوف " أن المحاكاة الساخرة صفة التهكم والقلب والتقليد لإحراج نوع أو نمط جديد للأدب.

2-3-5 تهجين النص السردي.

يحدد " ميخائيل باختين " مفهوم التهجين بقول « مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو التقاء وعيين لسانيين مفصولين بفترة زمنية، وبفارق اجتماعي أوبهما معا داخل ذلك الملفوظ »[2].

يتضح لنا حسب منظور" باختين " أن معنى التهجين يكمن في اجتماع والتقاء لغتين داخل سياق واحد أو اندماج جنسين مختلفين ضمن جنس واحد في فترة زمنية معينة، مما يوحي أن حركية وسيرورة الأدب تواكب وتتماشى مع حركة المجتمع « لا يكون خطاب الفلسفة والفكر والسياسة هو المرصد الوحيد لمتابعة تحولات المجتمع بل إن الخطاب الأدبي هو مجال أساسي لالتقاط التبادلات عبر جدلية الحوارية الروائية للغة بوصفها أداة تواصل فقط ودائما في وصفها وهي الروائي بتاريخ اللغة التي يستعملها واقتناصها للدلالات المتناسلة التي تتفرغ عن التهجين والتوليد والنحت والسخرية والبارودية »[3].

و نلحظ أن التهجين ينطبق على الكتابة الميتانصية إلى نعتمد أساسا على البناء المشوش وغير المترابط والمتماسك مع اقتحامها لعدة أنواع مختلفة وخطابات متنوعة كما تتجلى صورة التهجين في الرواية عبر استعمال ثقافة الكولاج الذي يعتبر من الأساليب الفنية التي وظفها الفن المعاصر بقوة، الذي يقوم على ميزة التجاور من

([1]) فكتور ايرليخ، الشكلية الروسية، ص52.

([2]) مخائيل باختين : الخطاب الروائي، تر محمد برادة، رؤية، للنشر و التوزيع، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000، ص90.

([3]) مخائيل باختين، مرجع نفسه،82.

خلال تقويضه لطبيعة الأشياء حتى يتمكن من جمعها في صورة موحدة « يبدأ الأسلوب عندما يجمع بين مادتين مختلفتين ومتباعدتين حتى ولو كانتا متجاورتين»[1].

بمعنى أن الأسلوب المميز والحقيقي لا يكون من خلال إدماج العناصر والأجناس المختلفة ثم إعادة ترتيبها وصياغتها في حلة جديدة.

2-3-6 الحلقات المفرغة.

نشأت ونمت الحلقات المفرغة في قصة ما بعد الحداثة وذلك «عندما يكون النص والعالم قابلين للنفاذ والزوال، فهما متلازمان ولا يمكن الفصل أو تجزئة أحدهما عن الآخر، ويندمج الحرفي والمجاوز عند تحديث عمليات تماس أو حين يدخل المؤلف إلى النص، إضافة إلى ظهور وبروز الروابط المزدوجة، وذلك عند ظهور شخصيات تاريخية حقيقية في القص»[2].

بمعنى أن الحلقات المفرغة في عنصر " ما بعد الحداثة ترتبط ارتباطا بالنص والعالم المجاور لها وتجمعهما خاصية واحدة لكن داخل النص الواحد نجد اندماج حرفي في تشكيل النص وذلك بتماس العمليات النسقية إضافة إلى الروابط المزدوجة لمكونات الروايات من شخصيات، وأحداث....

فعمليات التماس التي تلح على قصة ما بعد الحداثة نادرا ما توجد أو تحدث في الأنواع والأشكال الأخرى للقص أو الأدب الواقعي « فهناك تدفق متواصل للسرد بين العالم والنص ولا يظهر المؤلف بصفة مباشرة في قصته إلا كصوت يدل عليه على نحو غير مباشر فالصوت بمثابة رمز يؤشر ويدل عل وجود مؤلف هنا، وهذا عكس ما نجده في قصة النزعة الحداثية التي تدفعها وتحركها الرغبة في حذف المؤلف من النصوص بوجه العموم»[3].

([1]) جيل دولوز: بروست و الإشارات، تر: حسين حجة، دار الكتب للنشر و التوزيع، مصر، ط1، 2008، ص268.

([2]) ينظر، ستيوارت: دليل ما بعد الحداثة، ص 198.

([3]) ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

أي أن أنواع القص الأدبي تجمع بين العالم والنص بسرد متواصل سريع التدفق يجعل من المؤلف أداة مباشرة وصوت جوهري يبرز لنا نفسه وهذا مغاير تماما عند النزعة التي سبقتها – الحداثية – التي تعمد إلى حذف المؤلف بشكل عام.

2-3-7 البارانويا.

أفرزتها فلسفة ما بعد الحداثة، وهو مشهد يعبر عن حال من الخوف والشك والقلق أو التهديد نتيجة ضبابية الوضع ومتاهته وهذا ما نجده يتجلى في « شخصيات المسرحية في قصة ما بعد الحداثة من خلال شعور الشخصية الحاد بالبارانويا ومثال ذلك ما تضمنته عدة روايات ابرزها ندكر منها رواية "Jo lsephheller" بعنوان " slonghterhoure" وكذلك رواية " kenkessey" بعنوان " one fleworver the curousnest" التي نشرت عام 1969 »[1].

3-معنى ال" ما بعد "

إن الحداثة و"ما بعد الحداثة" يكونان قضايا ملحة في أدب القرن العشرين وثقافته يحث يدور حولهما جدل كبير، هذا ما يظهر لنا شدة الحاجة في العمل، ويسلط الضوء على الموضوع الواسع.

أما " ما بعد ال" فلها معنى استعملت في عنصري الحداثة وما بعد الحداثة، حيث توصف هذه البائدة في الكثير من أشكال الحداثة وما بعد الحداثة، التي قدمت من قبل المتتالية التاريخية أو عملية التتابع التاريخي إذ تأتي ما بعد الحداثة بعد الحداثة وتحل محلها، وكلمة " ما بعد " لها معنى يبدو للعيان بسيط في هذه الحالة " بعد " غير أن هناك خطر في هذه الصياغة الواضحة ويكمن هذا الخطر في إظهار وإعلان ما بعد الحداثة أو ما بعد الحداثية الذي يزيل إبهام الحداثة في توليد صورة جديدة للأدب والفكر والسياسة في الماضي.

فتعد " ما بعد الحداثة " مفهوم أصبح متداولا في الخطاب نوعا ما، وأصبح اهتمامه في التركيز على رؤية ما هو معاصر وما لا مثيل له في الواقع. « فكانت واسطة بين مرحلتين وبادئ لمرحلة قتلت وأزاحت الحداثة عن طريقهما

([1]) ينظر: ستيوارت، دليل ما بعد الحداثة، ص196.

وهذا ما وجب على الحداثة أن تكون عنصر جديد زمن التطوير كلما تقدمت السرديات الكبرى، من الصعب أن نرى كل أشكال ما بعد الحداثة إلا من منطلق أنها آخر تطورات الحداثة بدلا من كونها شيئا نوعيا مختلفا »[1].

هذا يدل على أن قوة " ما بعد " في التراكيب السردية الكبرى تولد تطورات في أشكال ما بعد الحداثة "، إبراز كل ما هو جديد ومستحدث.

و مقطع "ما بعد" يبرز لنا جليا بخفاياه عند "نيتشة " لعلاقته المتجذرة بينه وبين " ما بعد الحداثة " وما بعد " هو ذلك الموقف الذي حرك " نيتشة" كل قواه للبحث عنه ثم اعتنقه، فقد أبى أن يتجاور التراث المرتبط بهذا الفكر أي منطلق الحداثة والميثافيزيقا ذاتها فإذا كانت الحداثة (Modernity) على اعتقاد وجود تاريخ للفكر لا يتحرك إلا بواسطة سطوع وانبثاق تدريجي له، وذلك على أساس امتلاك وإعادة امتلاك " الأسس" للمثقف على مفهومها بأنها أصول مكتملة دائما، إلى حد كبير قامت ثورات نظرية وعلمية في تاريخ الغرب تضع لنفسها مكانا، وتدافع عن وجودها وكيانها باستخدام مصطلحات مثل " العودة " والبعث والميلاد الجديد (Renaissance).

فالمقطع " ما بعد " دائما يرد داخل عبارة " ما بعد الحداثة (postmodern) يحلينا إلى الانحراف وخروج يهدف إلى الابتعاد عن قطور داخل الحداثة فال " ما بعد " يجعل من كل البحوث داخل ما بعد الحداثة بحوثا متسقة منسجمة متلاحمة وغير مشتتة عن الملامح التي من شأنها أن تجعل من الفلسفة قرينة ولها علاقة وطيدة مع المجلات الأخرى التي تحمل نفس الدلالة و السمة" ما بعد الحداثة "(postmodernsm) كالعمارة والنقد والأدب والفن .....إلخ [2].

فالمقصود بـ " ما بعد " post هذا المقطع اللاتيني باعتباره علامة ورمزا ومدلولا هو الانفصال عن محتويات ومقومات الحداثة أو " استمراريتها " أو بنعته خليطا من ثنائي " الانفصال والاتصال " أو تناقض هذا الثنائي (الاتصال والانفصال) .

([1]) ينظر سيمون ما لباس: ما بعد الحداثة، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق ،سوريا ،ط1،2012 ص69.

([2]) أحمد عبد الحليم عطية، نيتشة و جدور ما بعد الحداثة، دار الفكر الغرابي، بيروت لبنان، ط1، 2010، ص124، ص125.

كما نجد أن معنى البادئة « " ما بعد " في لفظة " ما بعد الحداثة " والتي لا يمكن التخلي عنها»[1]، إنما يمثل هذا رغبة وروحا عاشقة لدى عناصر " ما بعد الحداثة " في الابتعاد عما قد انتهى وهنا يقصد الزمن الماضي وهذا لعدم التمكن من تسمية حاضرهم.

هذا المقطع " ما بعد " يبقى عائقا بين جمع وتفرقة ما هو قابل للتلاقح مع المفاهيم الأخرى والمقصود هنا الحداثة وما بعد الحداثة أي الجمع بين مرحلتين أو حقبتين كل مرحلة وما تحمله من أحداث وتغيرات داخل الحياة الاجتماعية والسياسية والفنية والأدبية وغيرها مما هو معبر للمراحل التي يعيشها الإنسان في حياته.

4- نشأة ما بعد الحداثة :

برزت بوادر ما بعد الحداثة في العالم الغربي كرد فعل مجتمعي انطلاقا من الوعي بمشكلات الحداثة وعجزها عن مسايرة الواقع بضوابطه الجديدة اقتصاديا، وسياسيا واجتماعيا، وعدم البقاء تحت قيد التقليد. فكانت فترة السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن ميلاد ما بعد الحداثة، فكان فلاسفة فن العمارة السباقون لاستخدامها، وقد جاء هذا المصطلح في أوله للتمييز أو الفصل بين حقبتين زمنيتين مثلها في الصراع والتضارب بين القديم والحديث مع تأكيد الانفصال مع الزمن الماضي وذلك بدخول عصر جديد يجسده "ما بعد الحداثة " وهو عصر النهضة ثم اجتازها إلى الفترة المعاصرة.

إن كلمة " ما بعد الحداثة " مصطلح يوحي بفكرة الحداثة ويحمل في داخله علاقة توالي وتتابع بين المفاهيم فإذا كانت " الحداثة " من المفاهيم التي عجزنا عن الإمساك بها، فإن " ما بعد الحداثة " أيضا ظهر بشكل مبهم عير متفق عليه لكنهم في الأخير أجمع النقاد والدارسون على أناه جاءت كرد فعل مضاد لحركة الحداثة [2].

لكن هناك من يقول بأن مصطلح (postmodernsme) بدأ في الانتشار والشيوع واستخدام الأولي في الثمانينيات من القرن العشرين[3].

([1])أحمد عبد الحليم عطية، نيتشة و جدور ما بعد الحداثة، ص127، 128.

([2]) ينظر رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القدم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب ،ط1، 2003، ص33.

([3]) ينظر : م ن، ص ن.

أما بدايتها حسب " رونالد توبني" فكانت في السبعينيات من القرن التاسع عشر أما" تشارلز وألسن و" إيرغت " قد أجمعوا على أنها ظهرت في خمسينات القرن العشرين .

كانت مرحلة ظهورها مرحلة متميزة بظهور مجالات توحي بجدورها فتنوعت بين الفنية والأدبية والاقتصادية والسياسية وغيرها وسنسلط الضوء على مجالات خصبة كالفن والفلسفة والعمارة .

1– الفن: حيث نجدها في الفن تميزت بمعارضتها الشديدة للتغطية الشاملة للأسلوب العلمي، وسخريتها من الثقافات والتقاليد المحلية، « فما بعد الحداثة " تشير إلى استفاء تلك المشاريع، ونهاية الشعور بأن الفن يشكل هدف واحد، وقد يتوسع بشكل مستمر لأي أشكال من الأشكال والتقنيات التي يمكن عدها فنية، هذا دون أخذ قطاعات المجتمع التي ظهرت هامشية حتى تلك اللحظة هذا داخا عالم الفن »[1].

وحسب رأي الناقد الأمريكي " أندرياس هوسين « " الجانب المشرق من " ما بعد الحداثة هو كسر جدار العزل يبن الفن الرفيع والثقافة عامة »[2]، الشعب والفن حسب " غرين برغ " حيث يسعى لفرض نفسه وتحديده كمجال منفصل عن ثقافة الشعب وقد استعمل الفن كأداة لترويج السلع وتمجيدها، هذا للطبقة البورجوازية هذا " في " فن البوب " عند الغنائيين الأمريكيين " روى ليختشتاين " و" أندي وارول " هذا كان حين ظهر فنهما في الخمسينيات والسبعينيات أي زمن " ما بعد الحداثة ".

كما نلمس الفن" ما بعد الحداثة " يرفض التمدن الحداثي، لكنه يخبئ الشعور ويجعله سلاحا فعالا في مواجهة كل الشكوك والظنون اليومية.

وقد تجمعت فئات المجتمع من كلى الجنسين، ونلمس الجانب الأنثوي خاصة ومثال ذلك برز مع فنانات فترة الثمانينيات من القرن العشرين في تحدي منهن ومواجهة الفئة الأخرى أي الذكور ومحاولتهن تأسيس الفن، حيث نجحت فئة منهن في ذلك هي فئة اسمها "ضمير عالم الفن"، هذه الأخيرة استخدمت المسرح في عملية التنبيه إلى دور النساء القاصرات في قاعات السينما، وفد جعلت هذه الفئة من نفسها هي من تقرر وتحكم على

(1) ينظر سيمون ما لباس: ما بعد الحداثة، ص69

(2) ينظر ستيوارت سيم، دليل الحداثة و ما بعد الحداثة : تاريخها و سياقها الثقافي، تروجيه سمعان، عند المسيح ،ط1،2001، ص137.

الفن بالنجاح أو الفشل، إذ جعلت معيار ذلك ملصقات لكنها سايرت " ما بعد الحداثة" متجاوزة للحداثة في الفن من خلال التعري في هذه الملصقات وجعلت نسبة النجاح للتعري والنسبة الأخرى الفاشلة القليلة تمثل التقليد.

وهنا نلمس عنصرا منفردا في الفن وهو المادة الخام في نظر الأمريكيين والجنس، يتمثل عند الرجال والنساء تيار تقليد " الحداثة " وتيار تجديدي " ما بعد الحداثة "[1].

تجربة هؤلاء الفنانين ليست فاشلة وسعت تجاربهم، فأدخلت أصواتا وأساليب جديدة للعرض، لكن كل هذا التوسع قوبل بخسارة لمستوى النقد، لأن الفن يلم بكل الأنواع، فشعبية الأعمال الفنية تعانق البرجوازية " التي لم تتعارض مع الحداثة " أي الفن ولعل أواخر القرن العشرين ساعدت على بروز أسواق فنية نمت نموا فنيا في التاريخ، فظهر الفن والمال عند قلة من النقاد، وهذا ما أدى إلى وجود اختلاف في الفروق بين نخبة من الناس وعامتهم. كل أدى إلى بروز فئة من الفنانين على قنوات الصرف المعرفي الإعلامي.

2– فن العمارة: بدأت مقدمة " ما بعد الحداثة " داخل الفن المعماري بمناقشة دورها في فن العمارة « وهذا يعود لعدة أسباب منها " الأسلوب المعماري" الذي له تأثير فعال ومباشر في الحياة العادية واليومية »[2]: أي الوسط المعاش كالسفر والعمل، هذه الرؤية التي من خلالها يمكن للناس رؤية أنفسهم والاتصال فيما بينهم وتجاربهم في العالم .والسبب الآخر حاجة للمهندسين المعماريين وذلك لجمع ثروة مالية كبيرة هذا العمل داخل فن العمارة بشكل مباشر وقد قام مجموعة من الكتاب بالتنظير لهذه المبادئ " ما بعد الحداثة المعمارية " باستخدام اللغة الشاملة العامة حول تقديمهم لكل المعارف والتعريفات الواضحة .

تتجلى " ما بعد الحداثة المعمارية " في الأسلوب والمأخذ العالمي الأوروبي الذي نشأ بعد الحرب العالمية الأولى أثناء قيام مرحلة الإعمار العالمي، وهي حركة كانت تهدف إلى تجديد عمليات البناء والتصميم والهيكلة والهندسة وصب اهتمامها على القواعد المعمارية العالمية التي تلتزم تطورات المجتمع من سكن وتتبع نفس القوانين في العالم

(1) سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ص40.
(2) المرجع نفسه، ص 80.

الأوروبي ككل وسينظم فن العمارة عقلا جديدا ووظيفة أحسن، حيث سيعتمد في ذلك على استخدام مواد حديثة ويرفض كل ما هو زخرفي لا حاجة له، وقد برز فن العمارة سنة 1970 حيث اكتسحت المدن الصناعية العالمية وبأشكال قمة في الحداثة .

فنجد " تشارلز جينكس"Charles Jenck" أحد المنظرين في فن العمارة " ما بعد الحداثي " يقدم تحليلا دقيقا في غاية الوضوح للوصول إلى الأسلوب " ما بعد الحداثة " في أحد كتبه المعنون " لغة العمارة ما عبد الحداثي" فيقول« لحسن الحظ يمكننا تحديد تاريخ وفاة فن العمارة لحظة زمنية دقيقة »[1]، أي أن فن العمارة عمره محدد بتاريخ زمني من ميلاده إلى وفاته كفن عالمي يتمركز حول الهندسة المعمارية وأشكالها، وهذا الفن قد جاب العالم بأسره حتى أسس مبدأ قيامه داخل مجال العملي العام، فانتشرت المعالم الحضارية الشاهقة في أصلها الأوروبي وقد كان لهذا الفن المعماري أهداف في الحياة الإنسانية نذكر منها الهدف البارز وهو اجتماعي يتمثل في « تلبية احتياجات المواطنين كافة بطريقة منظمة لا توفرها بيئتهم التقليدية بشكل بارز والمقصود هنا البيئات الأحياء الصناعية العشوائية والفقيرة في القرن التاسع عشر»[2].

وهنا يمكننا القول أنه بالرغم من كل الأهداف البارزة إلا التأثير المباشر لهذه الأهداف والبرامج والتخطيط قد أدى بالحضارة إلى الترقي على حساب الفن المعماري الذي كان الدعامة الأساسية لقيامه وجعل من الفن المعماري سببا مباشرا في تقديم البناء المعماري بالطراز العالمي لدى الغرب. ولعل خير مثال نستشهد به حول فن العمارة " ما بعد الحداثي " يتمثل في ذلك البناء المعماري الفني « فندق ويستن بونافتنور في لوس أنجلس» [3] وخير مفكر ألقى جل اهتمامه على تأطيره مدينة مصغرة ذات بناء معماري قمة في الابداع كان شكله الفني وهو " فريدريك جيمسون "وقد تشعبت المعالم الفنية داخل كل مبنى، أي فنون داخل فن واحد أي حيز فني مدرج حتى أصبح

([1])سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ص29.

([2]) المرجع نفسه، ص30.

([3]) المرجع نفسه، ص33.

الفن المعماري الشاهق متاهة في نظر أهل الفن وغيرهم، وهذا كله ناتج من الارتباك والدهشة داخل هذا الزخم من الفنون المعمارية " ما بعد الحداثية " الذي يختلف تماما عن الحيز القديم المعتمد عليه قديما والمتعارف عليها.

تسعى " ما بعد الحداثة في فن العمارة أن تكون تضاد للحداثة التي جعلت من كل المواد الجديدة تواجه التماثل الهندسي الاجتماعي لكن في الوقت نفسه " ما بعد الحداثة تقوم باستشهاد وصف بالسخرية للأساليب التي قبلها، أي القديمة منها، وهذا ما يجعل من " ما بعد الحداثة سابقا عن غيره، هذا لا يعني أن " ما بعد الحداثي قد اختفى منة مجتمعنا.

إن نشأة " ما بعد الحداثة " داخل فن العمارة كان هو الآخر عاملا اجتماعيا بالدرجة الأولى قبل كونه فنا والخروج لعالم البناء والهندسة إنه مشكل للأجيال كمرحلة لا بد منها من المرور عليها، فما بعد الحداثة داخل فن العمارة قد أزاح أعباء كانت تبقى المجتمع في أحياء فقيرة تعزله عن الحداثة والمعاصرة وتغلق جميع منافد التطور هناك .

فهل يمكن للفن داخل المجال الفلسفي أن يقصي جوانب أخرى لها بعد الحداثة ؟

3- في الفلسفة:

انطلقت ما بعد الحداثة داخل المنظور الفلسفي وقد كان ذلك جليا داخل الموروث الفلسفي الفرنسي الحديث، حيث حدث صراع حول مصدر كثير من النظريات التي تشكل " ما بعد الحداثة " أحد مرتكزات الفلسفة وأحد المعايير الثقافية والسياسية « وقد وردت في عوالم الفكر الغربي منذ الفلسفة اليونانية الكلاسيكية التي سبقت " ما بعد الحداثة بأمثلة الفلاسفة وخير مثال على ذلك ما قدمه فيلسوف القرن التاسع عشر الألماني على العادات والتقاليد " فريدريك نيتشه « ُهو إعادة تقييم القيم »[1]. أي القيم السابقة إعادة قراءتها ومعرفة أصولها وتصنيفها في " ما بعد الحداثة " دون أن ننسى ما قام به " ليوتار " فنجده يصنف أنواع الخطاب المختلفة في نشأة " ما بعد الحداثة الفلسفية " إضافة إلى البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية وغيرها كلها كانت شبه

([1]) ينظر : ستيوارت ميل، دليل ما بعد الحداثة، ج1، ما بعد الحداثة، تاريخها و سياقها الثقافي، ص11، 12.

منعدمة لكنها عادت وانتشرت من جديد فأنتجت لنا حقلا واسعا للذات الفلسفية، حيث شكلت تطورا وجدانيا في الفكر الفلسفي الذي أتى على " ما بعد الحداثة " داخل مزارع الفلاسفة الغربيين الذين أقاموا ثورة على التقليد لإحياء وبعث " ما بعد الحداثة " على شكل ثورة فكرية بطابع فلسفي.

وقد يتساءل البعض عن أقوى صوت مؤثر في فلسفة " ما بعد الحداثة فنقول إنه " ليوتار" فهو بمثابة حبلها السري الرابط بين الحداثة و" ما بعد الحداثة، دون غض البصر عن مجال فلاسفتها.

« كما نجد العمل الذي قدمه " بوديار"boudrillond" والذي يعد تعبيرا مهما عن فلسفة " ما بعد الحداثة " حيث يرفض في عمله فكرة وجود بنى خفية وراء الظواهر الأخرى والتي يجب على المحلل توضيحها ويرى بوديار أن عالم " ما بعد الحداثة هو عالم المحاكاة أو الصور المحاكية.

وما يمكننا ملاحظته داخل " ما بعد الحداثة من منظورها الفلسفي هو ذلك الارتياب المميز لها " ما بعد الحداثة "داخل النظريات الكبرى، الاجتماعية، السياسية، الجنسية، الفنية، الفكرية أي مجالاتها المتعددة.

إن هذا الارتياب في النظريات الكبرى ومزاعمها السلطوية ما يمكن اعتباره السمة المميزة لفلسفة " ما بعد الحداثة "، والحقيقة التي تميز " ما بعد الحداثة " في البحر الفلسفي الواسع أنها قد جعلت في أعين بعض الفلاسفة بابا إلى إقصاء التقليد ورجم جعل منطلق التجديد.

« تبقى " ما بعد الحداثة " والحداثة تتعاقب عبر الزمن وتستمر في ذلك في تتابع لا نهائي » [1]أي أن " ما بعد الحداثة " وجدت أيضا في المستقبل وأننا نعيش الآن في عصر " ما بعد الحداثة " هذا من المنظور الفلسفي لكن حسب رأي لا ماضي للحداثة نعتز به وحاضر نفرح به ولا مستقبل نتأمل إليه، وهذا يعتبر شيء قليلا يقال في نشأة " ما بعد الحداثة " وحقها في المجالات الأخرى أوسع.

([1]) ينظر : ستوارت ميل، دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص29، 27.

كما نجد الفلسفة العدمية « إن المتأمل لجوهر جل الفلسفات " ما بعد الحداثة يجدها فلسفات عديمة تقوم على تغيير المعنى وتقوض المعقل والمنطق والانسجام »[1]، بمعنى أن هذه الفلسفات " ما بعد الحداثة " هي لا تقدم بدائل عملية واقعية وبراغماتية بل تخلق فوضى في أوساط المجتمع وهذا ما لا يحمد عقباه لكونها مرض فكري.

5- مرتكزات ما بعد الحداثة:

استندت " ما بعد الحداثة " في الثقافة الغربية إلى مجموعة من المكونات والمرتكزات الفكرية والذهنية والفنية والجمالية والأدبية والنقدية تمثلت في عناصر مهمة نذكها في ما يلي :

5-1 التقويض:

« هنا نجد " ما بعد الحداثة " تسعى إلى تقويض الفكر الغربي، أي هدمه وتحطيم أصوله المركزية ويتسم ذلك من خلال التشتيت والتأجيل والتفكيك »[2]. بمعنى أن " ما بعد الحداثة " قد تسلحت بآليات الهدم والتشريح، هذا سعيا منها لتعرية الخطابات الرسمية وجعل منها لوحة فوق مياه الفكر بعد أن كانت جسدا ثقيلا مستقرا في قعر المياه العكرة، وفضح الأيديولوجيات المنتشرة والمتكاملة، وذلك باستعمال واصلة الاختلاف والتضاد والتناقض، وكل ما يجعل منها، درعا مضادا حاملا لكل أشباه المتناقضات وكل متعارض من فكر وغيره .

5-2 التشكيك:

« من أهم ما تتميز به " ما بعد الحداثة " هو التشكيك في المعارف اليقينية وانتقاد المؤسسات الثقافية المالكة للخطاب والقوة المعرفية والسلطة، ومن ثم أصبح التشكيك آلية ووسيلة تستخدم للطعن في الفلسفة الغربية المبنية على العقل والحضور والدال الصوتي »[3]. فتفكيكية "جاك دريدا" مثال هي الحقيقية تشكيك في الميثافزيقا الغربية من أفلاطون إلى فترة الفلسفة الحديثة،وبالعودة إلى "ما بعد الحداثة" نجسد التشكيك كعنوان مركزي لمميزات "ما بعد الحداثة " هذا ما نراه واقعا باديا وظاهرا للجميع.

---

(1) جميل حمداوي، المقارنة الشدرية بين التصور و الإجراء، ط 1، دد، 2007، ص17.

(2) المرجع نفسه، ص 20.

(3) المرجع نفسه،ص20.

5-3 الفلسفة العدمية:

« إن المتأمل لجوهر جل الفلسفات " ما بعد الحداثة فإنه يجدها فلسفات عديمة وفوضوية، تقوم على تغييب المعنى، وتقويض العقل والمنطق والنظام الانسجام »[1]، بمعنى أن هذه الفلسفات " ما بعد الحداثة " هي فلسفات لا تقدم بدائل عملية واقعية وبراجماتية والفوضى في أوساط المجتمع، وهذا في اعتقاد ما لا يحمد عقباه، وهو بمثابة مرض فكرى انتهى.

5- 4 التفكك والانسجام:

« إذا كانت فلسفة الحداثة أو التيارات البنيوية والسميائية والخطابات وتجميعها في بنيات كونية، وتجديدها في قواعد صورية عامة، من أجل خلق الانسجام والتشاكل، وتحقيق الكلية والعضوية الكونية »[2] فإن فلسفات " ما بعد الحداثة " هي ضد النظام والانسجام، بل هي تعارض فكرة الكلية وفي المقابل تدعو إلى التعددية والاختلاف واللانظام، وتفكيك ما هو منظم ومتعارف عليه، أي كسر القاعدة العامة داخل المناهج الغربية عامة والعربية خاصة وهذا ما نجده في جل صور " ما بعد الحداثة "كعنصر عام.

5-5 هيمنة الصورة:

« لقد رافقت " ما بعد الحداثة " تطور وسائل الاتصال فأصبحت الصورة البصرية علامة سيميائية تشهد على تطور " ما بعد الحداثة "، ولم تعد اللغة المنظم الوحيد للحياة الإنسانية في غياهب المجالات العامة منها والخاصة »[3]، بل أصبحت الصورة هي المحرك الأساسي للتحصيل المعرفي، ولا عيب أن نجد " جيل دولز " Gille deleuze " أحد المهتمين بالصورة السيميائية، حيث قسمها إلى الإدراك والانفعال والصورة، وتعتبر هذه العناصر التي لجأ " دولز " أحد أبرز الصور المعاكسة للدراسات السميائية كالرسم والفن خصوصا والمسرح

([1]) جميل حمداوي، المقارنة الشدرية بين التصور و الإجراء، ص21.

([2]) المرجع نفسه ص ن.

([3]) المرجع السابق، ص ن.

والموسيقى بشكل عام وهذا ما جعل العالم مخادعا لنا، في زي تنكري، كخداع السينما للزمان عن طريق طيف خداع الحواس.

5-6 الغرابة والغموض:

هذا المرتكز نجد له أوجها معاكسة " في ما بعد الحداثة " « لقد تميزت بالغرابة والشدود وغموض الآراء والأفكار والمواقف »[1] وخير مثال على ذلك هو دائما نجسده والمتمثل تفكيكية " جاك دريدا" Jack Derrida"، حيث لا تزال مبهمة وغامضة، ومن الصعب فهمها واستيعابها، لكونها تعمد إلى الهدم والبناء وإقصاء الهامش والداخل والخارج والتركيز على المركز والداخل والأصلي بغية إعادة البناء بطريقة مختلفة حتى أن مصطلح التفكيك نفسه بقي عائقا أمام عديد النقاد والفلاسفة وخاصة اليابان والولايات المتحدة الأمريكية، لكونهم أول من باشر بالنقد في مرحلة ما بعد الحداثة كما لا ننسى التعقيد والغموض الذي دخل فلسفة "دولز " وصعوبة تمثيلها وتتمثل في الإبداع والرغبة والواقعية والصيرورة والتحليل النفسي هذا ما جعل منها غامضة *.

5-7 التناص:

لا تخلو الروايات المعاصرة من عناصرها التركيبية الأساسية والتناص أحد هذه المكونات « يعد التناص أداة من أدوات التعبير الأدبي المعاصر الذي انغمس في مساحات تجريبية نقدية أدبية تكاد لا تعرف حدا»[2].

« يعني اكتساب نصوص الآخرين بطريقة واعية أو غير واعية »[3] والتنوع والاختلاف المعرفة الخلفية وترسبات الذاكرة وبقاياها، ويعود ارتباط التناص من الناحية النظرية مع النقد الحواري والذي يمثله "ميخائيل باختين "، وهذا يوحي باكتساح مجالات الغير ملائمة في غالب الأحيان، أي ربط المجال الاجتماعي بآخر سياسي.

([1]) جميل حمداوي، المقارنة الشدرية بين التصور و الإجراء ، ص21.

* فلسفة دولز تقوم على خلط عناصر النص أو جعل الإرتباك عنصرا أساسيا و هذه العناصر التي تقوم عليها هي: الرغبة، الإبداع الصيرورة، التحليل النفسي .....إلخ.

([2]) ثامر فاضل، دراسات نقدية في إشكالية النقد و الحداثة و الإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1987،ص130.

([3]) جميل حمداوي، المقارنة الشدرية بين التصور و الإجراء، ص ن.

5-8 إعادة الاعتبار للسياق النصي:

و هنا نجد " جميل حمداوي قد أعاد الاعتبار للنص بعد أن كانت البنيوية والسيمائيات قد أقصته من حسابها السياقي الخارجي والمرجعي، وفي هذه الأخيرة تكون قد قتلت الإنسان والتاريخ والمجتمع، عن طريق " ما بعد الحداثة " وفلسفتها، كما نجد ها قد أعادت الاعتبار للمؤلف وللقارئ والإحالة والتأويلية وجمالية التلقي والمادية الثقافية، والنقد الثقافي ونظرية ما بعد الاستعمار والتاريخية، أي أن كل النصوص لها سياقات داخلية وخارجية تختلف باختلاف البنية التركيبية التي جعلت من النص نصا قابلا للهدم وإعادة البناء ودون ترك مجال لتهميشه.

5-9 تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية:

إن ما جاءت على منوال الشعرية والبنيوية أي ما قبل الحداثة حيث نجدها تحترم الأجناس الأدبية، فتضع وتصنف كل جنس على حدى، تصنيفا وتنويعا وتنميطا، حيث حددت قواعدها وسطرت أدبيتها التجنيسية، رغم كل هذا إلا أن " ما بعد الحداثة " هتكت عرض الحدود بين الأجناس فأصبحت لا تعرف بهذه الحدود الأجناسية فحكمت كل قواعد التجنيس الأدبي، وسخرت من نظرية الأدب، ومن ثم أصبحنا نتحدث عن الأعمال أو النصوص أو الآثار غير المحددة وغير المعينة جنسيا .

إلى هذا القدر مما ذكرنا من مرتكزات " ما بعد الحداثة " (التناص، الغرابة و الغموض، همنة الصورة، التقويض، التشكيك، ...) هناك مرتكزات أخرى غير أننا لم ولن نحصيها داخل بحثنا هذا لاسيما أنها تعتبر ضمن النكهات التي نجدها في كل اتجاهات النقد.

الفصل الثاني: تجلي سرديات

" ما بعد الحداثة " في رواية فأرة المسك

- قانون الانشظار
- الكتابة الشذرية
- اللهجة العامية
- الحلم و الهديان
- تداخل الأجناس و الفنون
- تحجين السرد
- الاستباق
- الاسترجاع
- التشظي
- المحاكات الساخرة
- تداخل الأجناس
- النص متعدد الدلالة

تمهيد:

لقد نجحت الدراسات الحديثة في الوصول لمبتغاها والذي يتمثل في التحديث داخل الأجناس الأدبية، هذا داخل الحداثة ولكن فترة " ما بعد الحداثة " تختلف عن مرحلة الحداثة لكون السرد أحد أبرز عناصرها وتجلياتها كانت متمة لذلك العمل النقدي عبر طريق نظريات مختلف ومتعددة منها:

1- قانون الانشطار:

يعمل قانون الانشطار على تمزيق وتشقيق النص، ويتوسع ويختلف ويجاوز التناقض نحو معنى معين « لا يمكن للنص أن ينطبق مع ذاته لأنه مكسور ومجزئ بمحكيات وآثار وبنيات وفسحات وأغراض متشاكلة ومتباينة ومتنازعة شفافة معتمة وانطلاقا من هذا تصعب فرضية الشكل والتكوين البسيط للنص الروائي أو الرواية، إضافة إلى اختفاء التعارض التبسيطي بين الإيجابي والسلبي وبين الهامش والمركز وبين الانقطاع والتواصل وبين العمدة والفضلة وبين الشقف والجوهر فيظل هذا التعارض الثنائية التي يحددها المؤلف في النص الروائي يمكن أن تِول باعتبارها مبنيا فيزيقية يشكل من خلالها المعنى المزدوج وحركة جدلية إضافة إلى الصور البيانية والعلامات المعاكسة للنسق وتعد بمثابة مقاومة للهيمنة والتمركز »[1].

فقانون الانشطار يعمل على تغييب المعنى وتعقيده، من خلال هذا التجزؤ والانشقاق الذي يرد عليه النص الروائي، غير أن هذا التجزؤ والتفكك الذي يستعمله المؤلف في نصه يعود بالفائدة من خلال خلق وانتاج حيوية للنص بفضل تلك الرموز الدلالية الجديدة التي ينتجها ذلك الحكي المتجزئ فهو « لا يقدم شفرات النص ومرجعياتها التخييلية وفق قانون الخطية الذي يحفظ لكل نسق حدوده، بل تخضع لإرغامات تنظيم داخلي ييسر وفق قانون الانشطار المضاعف الذي يحول النص على المستوى العمودي إلى طبقات حفرية تتفاعل عن طريق أشكال متعددة من المتوازيات والتعالقات النصية والرمزية مشيدة جغرافية تخييلية بديلة عوالم مداخل عوالم »

(1) ينظر، سارة كوفمان، روجي لابورت: مدخل إلى الفلسفة جاك دريدا/ تر: دريس كثير عز الدين الخطابي، افريقيا الشرق البيضاء، ط2، 1994، ص 116، 117.

[1].يتبين لنا من هذا أن قانون الانشطار هو عبارة عن تمزق وتفكك للرواية إلى مقاطع وأجزاء متعددة ومنفتحة، تهدف إلى بعث روح جديدة للرواية وهذا ما تضمنته الرواية التي بين أيدينا فهي تعد خير مثال على ذلك من خلال انقسامها وتفرعها إلى عدة مقاطع حكائية.

تنطلق رواية" فارة المسك" بالحدث الرئيسي الذي يسميه المؤلف "بوغطاط" العالم الذي عرف العديد من الأحداث أبرزها فقدان الدكتورة " سميرة القط" وابن خالتها عبد العالي اللذان فقد أميهما في تلك السنة المشؤومة بالنسبة لهما في حوادث الدار البيضاء وما يترتب عنها من تأثيرات عاطفية واجتماعية لكن هذه الحكاية ليست سوى حكاية مركزية أو خيط رابط لأنها تتداخل مع حكايات أخرى تاريخية ومتخيلة، وهذا ما نجده مع بداية الرواية في الاستهلال الأول مع نهاية الألفية الثانية حين تناقلت الصحف الوطنية وعلى مختلف صفحاتها الخبر التالي طيبة تقتل عشيقها ثم تنتحر لتضعنا الرواية بذلك أمام حكاية واحدة تتماهى بطرق مختلفة تبدو متباعدة ومتناقضة لكنها في العمق متداخلة، فأنت على هذا الشكل التالي مقدمة وثلاثة عشر جزءا متفككة ومتفرعة:

1– مقدمة: وتتضمن العنوان الرئيسي للرواية والمتمثل في الجريمة.

2– الطيب والنتن: ويتضمن هذا المقطع من الرواية حوار دار بين كل من الأمير وصديقه، إذ اقتصر على سرد حكاية فارة المسك والمعاني التي يمكن أن تتطابق وتتماشى معها ومع صفاتها، وهذا ما يتضح لنا من خلال قول السارد « قيل ليس لأمر وجه واحد وإن عن لم يظهر إلا وجه واحد»[2].

3– ذات النطاق: أما بالنسبة لهذا المقطع من الرواية الذي نجد فيه مبالغة كبيرة من الروي في وصفه للفأرة من خلال حديثه عنها وعن حركاتها التي تقوم بها، غير أنه لم يكتف بهذا القدر من الوصف، وعمد حتى إلى تصوير طريقة نظرتها إليه فيقول وهو متعجب « كيف تستطيع أن تخيف بهذه الحجة اللطيفة ؟ فأرة »[3].

([1]) محمد بوعزة : سرديات ثقافية، من السياسة الهدية إلى سياسة دار الإيمان، الرباط ،ط1،2014، ص153.

([2]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص10.

([3]) المصدر نفسه، ص13.

لكنه فجأة يغير منحى حكيه، وهذا بالرجوع إلى ذكريات تتعلق بالفأرة وتذكره دراسته في الابتدائي والأناشيد التي كان ينشدها مع رفاقه إضافة إلى القصص العجيبة التي يرويها ساخرا من أمه، وكذلك صوت أخته أمينة التي تؤكد على أن الفأران يشبهن النساء في طريقة انتقامهن.

نلاحظ أن التفكك والتجزؤ في السرد ،كان من خلال استرجاعه لهذه الذكريات وتوظيفها في سرده ووصف مشهد الفأرة غير أنه لم يقتصر على ذلك بل نجده عاد إلى إكمال وصف مشهد الفأرة وهي في الطابق الرابع، لكنه هنا نجده يقصد في هذا الوصف الثاني أفعال إنسان من خلال تطرقه لعدة أمور لا يمكن للفأرة أن تقوم بها حيث نجده يقول « إذا كانت قد وصلت إلى الطابق الرابع غير خائفة فماذا يمنعها من أن تصل إلى شقتي وأن تقاسمني المطبخ والمرحاض ولم لا الثلاجة والسرير؟ ومن أكل قطعة الجبن التي تركت أول أمسس قرب سلة الخبز ؟ الخادمة التي اتهمت لا تحب الجبنة سميرة الفأرة في آخر عمري أعشر فأرة بالرغم من ! »[1] ومنها يتبين لنا أنه لم يعد يعتمد على نمط منظم ومستقيم في طريقة سرده بل نجده يحب الانتقال والسفر العشوائي من حكاية إلى أخرى فتارة نجده يتحدث عن فأرة لا هي حيوان وتارة أخرى نجده عكس ذلك يتحدث عن فأرة وقصد بها أفعال إنسان، مما يولد ويحدث فوضى وتشويش واضطراب كلي لدى القارئ في الفهم والإمساك بالمعنى والمقصود بالضبط.

4- المرض الملعون:

يتحول الراوي في هذا المقطع من الرواية إلى السرد والحكي عن أحداث احتمال تعرضه لمرض الطاعون، وذلك من خلل توهمه أنه يعاني من أعراض هذا المرض فنجده يقول « حرارة جسدي مرتفعة ..... هل أشكوا لحال هذه أني مصاب بالطاعون »[2]. لكنه عند قيامه بإجراء التحليل تبين له أنه لا يعاني من شيء، والأمر الذي يلفت الانتباه أنه دائما يستحضر الفأرة في حديثه، ويؤكد على أنا السبب في سبب هذا الشعور أو شكه في

(1) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص16.
(2) المصدر نفسه، ص25.

مرضه بالطاعون فيقول « كل شيء منها بنت القمر الأسود الفأرة سميرة والأمن أين سأصاب بالطاعون ؟ الأكل والنظافة »[1].

و الأمر الذي يلفت الانتباه أنه قام باستحضار الكلام عن الفأرة بغرض التخلص منها ويتجلى ذلك من خلال قوله « ثم أمسك بها من ديلها إلى أن أبلغ أقصى سرعة قبل أن أضرب بها أي حائط »[2].

5- الأدهم:

يدور في هذا المقطع من الرواية حوار بين سميرة وكمال، من خلال مدح كل منهما لنفسه، إلى غاية تذكره الحلم فيقوم بسرده للأمير فيقول « اركب حصان أوهم رأسه رأس أسد بجناحين قصيرين وذيله دنب أفعى »[3]؛ فنلاحظ أن هذا الحلم منافي تماما للواقع فهو يعد من الخرافات والأساطير التي تعتبر من المستحيلات، لأنه كلام مناقض للعقل والواقع من خلال تماديه في الوصف والتخيل المفرط هذا بالنسبة إلى الحلم الأول أما الحلم الثاني فهو متعلق بالخيل، تلك الخيل التي تخرج من دواوين الشعر التي كانت في الدار البيضاء.

6- هواء البحر: يتضمن هذا الجزء من الرواية حوار دار بين محمد الديب وكمال عن الحب وما ينجم عنه، فكل واحد منهم يتكلم عن رؤية الحب وما يمكن أن ينجم عن هذا الحب فإما يكون نجاحا وبالتالي سعادة وإما عكس ذلك خذلانا وخسارة وبالتالي حزنا وتعاسة .

7- الفأرة والضفدع: تضمن هذا المقطع من الرواية ثلاث حكايات ؛ الأولى يمثلها هذا المقطع « لم أكن مع سميرة يوم شعرت تقضم السفينة فأمر نوح الأسد أن يلد المهر فعطس الأسد فخرج المهر من أنفه فاختبأت»[4].أما الحكاية الثانية فيمثلها هذا المقطع « لم أكن مع سميرة يوم قررت أن ترتبط بالضفدع »[5]؛ فنلاحظ هنا أن كلتا الحكايتين من إنتاج الخيال والوهم، وهذا ما يعبد الطريق للفوضى وتغييب المعنى واختفائه

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك ، ص26.
([2]) المصدر نفسه، ص28
([3]) المصدر نفسه, ص39.
([4]) المصدر نفسه، ص59.
([5]) المصدر نفسه، ص60.

إضافة إلى التلاعب بالأحداث، أما بالنسبة للحكاية الثالثة التي تميل إلى تجسيد الواقع وتلامس الحياة اليومية أو الواقع، مبتعدة في ذلك عن الفوضى والغموض والإبهام فتتجلى في هذا المقطع« كنت مع سميرة في الدار البيضاء في بلوك سيدي عثمان قبالة المسجد والحديقة، ولم أستطع أن أفعل أو أن أقول شيئا:1965 »[1]؛ فهنا يطل تطرقه إلى حياته الحقيقية للأحداث التي عرفتها تلك السنة التي سمها "بوغطاط"، حيث يبتعد في ذلك عن الخيال والوهم والحلم وغيره واقتصر بحديثه عن الحقيقة التي عاشها وما خلقه من أحداث وأزمات عاطفية واجتماعية أيضا.

8- خيل المغارة: دار حوار بين سميرة وكمال عن الحب، وذلك من خلال إقدام كمال بوصف مشاهد ومغامرات الحب غير أنه نجده في الأخير يعمد إلى تقديم نصائح لسميرة « يا سميرة احذري القطط تصطاد وهي نائمة »[2]. والأمر الملفت للانتباه هو الحوار في هذا المقطع دار عن الحب لكنه في الختام ينتقل إلى موضوع آخر أو حكاية أخرى، حتى العقل لا يمكن له ان يستوعب هذه الحكاية وهذا من خلال تطرقه لقصة مغايرة تماما وهي قصة الحصان الأبيض الذي يخرج من الماء وهو في طريقة إلى كلية العلوم بالرباط.

9- فئران التنكر: عاد في هذا الجزء من الرواية إلى الوراء لاستكمال وإتمام ما كان يسرد في السابق، عندما وقع حادث الحافلة وهو ينتظر أن نقدم له الإسعاف، إذ عمد إلى استحضار ذكريات تتعلق بالأمير البربري الذي يعاني من مرض الوسواس بسبب حبه المفرط للنساء « تذكر حكاية ذلك الأمير البربري، صاحبي وقد كان ربما واحدا من أهراء سحلماسة : حمادي بعزي »[3]. فما كان يميز هذا الأمير هو عدله وتقواه وجاهه، كالعادة نجده يختم حكايته بقصة مغايرة لما ينطلق منه.

10- صفات الاحتمال: ينطلق هذا الجزء من الرواية بطرح العديد من الأسئلة سعيا منه في ذلك لتقديم تعريف للوحش « من أنا ؟ أيكون هذا الوحش مني أنا؟ أكون أنا من هذا الوحش؟ أنا الذئب متنكر في ذاتي؟

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص61.

([2])المصدر نفسه، ص69.

([3]) المصدر نفسه، ص78.

ومن يكون هو؟ صفاتي الوحش ما لا يستأنس من دواب البر! »[1] ؛ فالملاحظ هنا أن البطل عمد على تقديم صفات للوحش العاشق، إلا أنه كعادته الأولى يختم قصته بقصة مغايرة من خلال عنصر سفر والانتقال العشوائي دون فاصل مما يحدث في ذهن القارئ فوضى وتناقض للأحداث وعدم التمكن من القبض على المعنى الذي يطمح إليه القارئ في هذا الجزء من الرواية انطلق يعرف الوحش، واختتمه بقصة الأمير حمادي بعزى.

11- رأس الفأرة:

يسرد في هذا المقطع حكاية الرجل الذي صادفه الأمير، لكنه لا يسردها بل يسرد قصة الرجل نفسه عندما كان طفلا معهم في سيدي عثمان، الذي كان شديد التعلق والهوس بصيد الفئران وأكلها والمعروف " بمحمد البهلول" الذي كان يتعرض للسخرية والتهكم، لكنه بعد غياب طويل عاد، وصار يعرف " أبو يوسف رأس الفأرة " يشتغل حداد وله هبته الخاصة، كما عمد إلى إهداء كمال السيف.

12- الفأرة والسيف:

ينطلق في هذا المقطع بحوار بين "كمال " و" سميرة " عن الزواج ورفضها له للمرة الثانية بحجة أنها صارت لا تصلح للزواج « هل تعرف أني لم أعد صالحة للزواج »[2]. لكنه فجأة يرى نفسه مع الذئب متهما أمام القاضي وسميرة جثة هامدة، وكأنه يتوهم أو يعلم، وبعدها تعود سميرة إلى الحياة بعد أن قاموا بخياطة جسدها، وتقبل الزواج منه ثم تموت مرة أخرى ثم تعود للحياة، يتم تزوجها من رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، ثم تموت وتدفن .

نلاحظ من خلال هذا الجزء كثرة التلاعب بالأحداث والايهام بالحلم والواقع والأسطورة وتحر القارئ وتدخله في حيرة التصديق لما لا مسه من تلاعب في الأحداث .

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص87.

([2]) المصدر نفسه، ص103..

13- عرس الأمير: ينطلق الحوار بين "سميرة "و "كمال" ثم يتوقف ويصير المستشار هو المتحكم بحكمة من الهم والراحة والموت الأ لم فمن خلال الأ لم يستحضر ويتذكر قصة " أميرة زغورة " وما عانته من آلام ويطلب من الأمير سردها، الأمير الذي طلب الزواج من أجل الصلح غير أنها توفيت.

14- الوداع:

تضمن هذا المقطع حوارا دار بين كمال وسميرة وهي تحتضر على فراش الموت في المستشفى وتجلى اعترافات كلى الطرفين بحبهما الذي ظل مختبئا ولم يستطيعا أن يبوحا به ويصرحا به، إلا أن من خلال تتبع القراءة نجد كل ما سبق ذكره من أحداث وأساطير ما هو إلا حلم وهذيان استفاق منه كمال وهو يعاني في المستشفى بعد خضوعه لعملية جراحية على مستوى القلون.

إذن قانون الانشطار يعمل في حد ذاته على « تحليل الصور الكبرى والصغرى التي تحكم وتنظم النص ويقسمها إلى محكيات تفاعلية واختلافية كما يعمل على كشف مرجعياتها الاستميولوجية وذلك من خلال انتقاله وهجرته من حقل معرفي إلى آخر فضلا على سيرته التكوينية عبر التدرج والنمو والنضج والرسوخ والتخيل والنسيج، إضافة إلى تكويناته الدلالية والمعرفية الضمنية في البلاغة »[1].

2- الكتابة الشدرية :(الشدرة)

مفهومها لغة : جاء في المصطلح اللغوي لسان العرب « قطع من الذهب يلفظ من المعدن من غير إذابة الحجارة، ومما يصاغ من الذهب فرائد يفصل بها اللؤلؤ والجوهر»[2].

أما من الناحية الاصطلاحية فهي : « نص منقسم ومنفصل إلى مجموعة من القطع لفقرات ومتواليات مستقلة بنفسها على المستوى البصري ومتكاملة مع الشدرات الأخرى دلاليا وتركيبيا وتداوليا ومن ثم تتسم الشدرة

([1]) ينظر: ادروار سعيد، العالم و النص و النقد التكون، تر: راتب حوارلي، العرب و الفكر العالمي، 1989، 130.،ص131.

([2]) ابن مضور لسان العرب، الجزء السابع، دار بيروت، لبنان، ط1.

بالتفكك وانفصال على مستوى الظاهر، فضلا عن الاتساق والانسجام والترابط والتماسك والتلاحم الموضوعاتي والرؤى والمقصود»[1].

لكن في الغالب نجد أن الشدرة تحمل مضامين ورؤى فلسفية من الحياة اليومية يستغلها المؤلف عما هو موجود في ذاته فهي « عبارة عن تأملات ما ورائية صارمة حول الحياة وتعبير شاعري عميق عن تجارب ذاتية وموضوعية فنية، كما أنها تعد بمثابة جمل أو ملفوظات أو مقاطع او نصوص نثرية أو شعرية أو فلسفية أو صوفية أو تأملية أو غيرها »[2].

إذن، فأسلوب الشدرة مخالف ومغاير تماما لنظيره في الكتابة النسقية الذي كان يعتمده المؤلفون في هذا الأسلوب على التحليل المنطقي الصارم القائم على البرهان الفعلي، وقوة الحجاج والاستدلال والتحليل والتماسك ومن ثم فإن أسلوب الكتابة الشدرية « هو أسلوب الكتابة اللانسقية الذي يعتمد على القطع أو الشدرة أو النص الطية وبالتالي فالشدرات مقاطع تأملية وخطرية فلسفية واقتباسات نفسية في شكل خواطر شعرية تعتمد على المسرود الذاتي واستدعاء الذات المتكلمة، فالشدرة تجمع بين الشعر والفلسفة والشعور واللاشعور والعقل واللاعقل والصحوة والهذيان» [3].

أما بالنسبة لورود المقاطع الشدرية في رواية فأرة المسك لم يكن بذلك الكم الكبير، غير أن البطل أو السارد تطرق في بعض الأجزاء من الرواية إلى مقاطع شدرية قدمها للقارئ في شكل صورة تمثيلية عن الحياة اليومية يمكن حصرها في أربع آليات وهي كالآتي :

2-1 آلية التزمين:

يقسم الزمن في رواية " فأرة الزمن " بالانكسار والبعد عن التعاقب والتسلسل المستقيم الذي تسير عليه في الغالب مختلف الروايات كالرواية التقليدية مثلا او الرواية الواقعية أو الرومانسية فالزمن في رواية فأرة المسك زمن

(1) جميل حمداوي، المقارنة الشدرية بين التصور و الإجراء، دط، ط1، 2007،ص11.
(2) جميل حمداوي، المرجع نفسه، ص 12.
(3) المرجع نفسه، ص12،13.

فنطازي وهذا لعدم انتظامه فهو زمن مكسور متميز بالسفر العشوائي والانتقال المفاجئ من المستقبل إلى الماضي أو من الماضي إلى الحاضر من دون إحداث فاصل بين هذا الانتقال مما ينتج عن ذلك فوضى سردية عارمة، وخير مثال على ذلك ما نجده في هذا المقطع من الرواية حينما عاد فيه البطل إلى الواقع متذكرا في ذلك دراسته في الابتدائي « أتذكر قراءتي في الابتدائي يا أحمد شوقي، وأذكر النشيد الجنائزي لأصحابي » [1].

نجد في مقطع آخر وهذه المرة ينتقل من الماضي إلى المستقبل فيقول « أين أذهب وممن أطالب النجدة؟ قسم المستعجلات ؟ سيتركونني أنتظر إلى أن أموت : حوادث السير، حوادث الليل والحبيب أسبق» [2].

2-2 آلية التقابل:

نقصد بهذه الآلية التقاء وتصادم الثنائيات مع بعضها البعض فهي شدرة « قائمة على بلاغة التضاد والطباق والتناقض والجمع بين المتناقضات »[3] . وقد تجلى ذلك في الرواية في قول الراوي « لا الدمعة تنزل من العين ولا البسمة تخرج من الفم ولا نرى بالبصر ولا نتكلم باللسان الدم أبلغ حينا يكون وعاء غطاء»[4] .كما نجده في جزء آخر يقول: « شخصان فقط في الدنيا يا عزيزي المتحرر أن يحي، ذلك الذي رغب ولم ينل، وذلك الذي لم يرغب في ما ينال، وشخصان يا سميرة محجوب عن الحب الذي ألف أكل الجيفة وذلك الذي صدم حتى العظم في الحب»[5] .

فنلاحظ من خلال هذه المقاطع من الرواية التقاء وتصادم العديد من الثنائيات المتنافرة والمتناقضة مع بعضها البعض في شكل مقابلة أو مقارنة قام بها الراوي، في مثابة حكمة تنطبق على الحياة اليومية.

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص14.
([2]) المصدر نفسه، ص26.
([3]) جميل حمداوي، المقارنة الشدرية بين التصور الإجراء، ص77.
([4]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص10.
([5]) المصدر نفسه، ص 59.

2-3 آلية الترميز:

تعتمد هذه الألية على التحول والتغيير متكئة على الإشارة والرموز المخفية في الباطن فهي « رموز ولطائف ورقائق وإشارات والتلويحات، بمعنى أن دلالات هذه الشدرات تتجاوز الظاهرة نحو الباطن فتصبح علامات سميائية وقرائن دالة ولطائف موجية من الصعب معرفة مدلولاتها إلا باستكشاف وتشبث بمبدئ التأويل المحلي »[1]. ومثالنا على هذه الآلية في رواية " فأرة المسك" محصور في عدة مقاطع أبرزها « فأصل الفسق الخروج عن الاستقامة والجهرية »[2] أيضا « وأتلي الرباط بحيث تستطيعين فكه فقانون العدد في قانون الربط نفسه، وإذا ارتبطت بالدنيا بالضفدع، ويا فأرة في عنفوان العمر لا تنسى أن آخر العمر فكاك منها، لكي لا تضيع بقتة العمر في فك لا يؤدي إلى غاية » [3]. إضافة إلى مقطع آخر « أيها الصديق تذكر أنه كلما نقص الاشباع ارتفع الحلم ومعه الوهن والهم والحزن » [4].

فكل هذه الأساليب مماثلة لما تتميز به آلية الترميز فالرواية مبنية على الرموز الحيوانية ومجموعة من الوسائل البلاغية والتصويرية من كناية إلى تشبيه إلى مجاز مرسل وأسطورة وغيرها .

2-4 آلية التجريد:

المقصود بهذه الآلية تلك الكتابة التي تعارض وتخالف الواقع والمعقول، من خلال معايشتها ومجاورتها لعالم الخيال بدل الواقع الحقيقي فهي آلية تبتعد عن « العقل والمنطق والمحسوس والواقع، وتشويش اللغة العادية باستعمال الإشارات والرموز والإيحاء والتلويح والإحالة » [5].

([1]) جميل حمداوي، المقارنة الشدرية بين التصور الإجراء، 75.
([2]) الميلودي، شغموم، فارة المسك، ص 17.
([3]) المصدر نفسه 60-61.
([4]) المصدر نفسه، ص39.
([5]) جميل حمداوي، المقارنة الشدرية بين التصور الإجراء، ص73.

برزت هذه الآلية في رواية " فأرة المسك في مثالين : الأول يمثله هذا المقطع « الصفات للتنكر ومن ليس له صفات غير ذاتي أو صفات التحول لا ينكر إذن لا يحي ولا يحب »[1] .أما الثاني فيتجلى في هذا المقطع « والظن قد لا يخطأ ولكنه لا يعقل وإذا عقل لا يفهم، إذا فهم لا يعلم يتكلم والكلام غير اللغة المؤكدة »[2] .

فالمتأمل لهذه الشدرة يلاحظ أنها تتمحور حول الظروف الاجتماعية والسياسية، إضافة إلى الأحوال النفسية الذاتية في دائرة مبهمة لا يبرز مضمونها أو محتواها بصورة واضحة كما أنها وردت وفق نمط متفرق وغير متسلسل في الرواية، ولذلك فإن الكتابة الشدرية « بمثابة جنس أدبي منتقل بنفسه ونوع فكري جديد يعتمد على شعرية الإنفصال وخاصية التنوع وبلاغة الصمت، والتجزؤ والتشدير والتقطيع واللاثبات وبلورت كتاب منشظ أو منكسر أو مخلخل أجناسيا»[3]

فهي تجمع بين المتناقضات وتقزم الكلمات للتوسع في رقعة المعنى، وتتضارب إحالاته لدى القارئ كما أنها تضل صالحة في كل مكان وزمان رغم تغير الظروف.

3- اللهجة العامية:

استندت رواية فارة "المسك" في بعض الأحيان من أحداثها على جمل مستقاة من الكلام اليومي أو العامية على الرغم من عدم ورودها بذلك الكم الهائل في الرواية إلا أن الراوي قام بتوظيف جمل باللهجة العامية واعتبرها كمتنفس لجأ إليها للتعبير عن حاجة في نفسه وقد تجلى ذلك في بعض صفات الرواية أبرزها « قولي للأخت فين عاملة شهادة السكنة عندي أو عند صاحبك لآخر »[4] .

بالإضافة إلى ورودها في مقطع آخر حين قال: « شممت رائحة الطاجين، تهبل! وأخذت تضمها، تعصرنا الواحد بعد الأخر، تواحشتكم، تواحشتكم، تواحشتكم .....بزاف! »[5] .

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص 84.

([2]) المصدر نفسه، ص98.

([3]) جميل حمداوي، المقارنة الشدرية بين التصور الإجراء، ص 95.

([4]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص 27.

([5]) المصدر نفسه، ص66.

فالغاية من توظيف الكلام اليومي في الرواية إنما يكون هروب الراوي أو البطل من التعقيد اللفظي والمعنوي الذي قد يصادفه مفضلا في ذلك الاتجاه إلى الكلام العام، واستعارة قوالب معانيه وتوظيفها في تعبيره.

4- الحلم والهذيان:

4-1 الحلم:

تعد سنة 1965 المنطلق الرئيسي للرواية التي يسميها المؤلف بعام "بوغطاط" ويتطور عبر مضاعفات وأحداث ستعرفها عائلة الدكتورة سميرة القط وابن خالتها الدكتور عبد العالي من خلال وفاة أميهما تلك السنة في حوادث الدار البيضاء سيدي عثمان، إلا أن قبيل هذا كان في فقدان أبويهما وهما طفلين.

لتعرض الرواية تلك الانعكاسات والحوادث التي مست كل من سميرة وعبد العالي وما نتج عنهما في محيطهما العاطفي والاجتماعي.

لكن هذه الحكاية تعد حكاية مركزية أو خيط نجدها تتداخل فيه مع حكايات أخرى تاريخية ومتخيلة ومتوهمة، لأن الرواية تتميز بطابعها المفتوح لكونها تؤمن بالتعدد وتنفر من الثبات والاستقرار على حقيقة وحكاية واحدة مع نهاية الألفية الثانية للرواية تناقلت مختلف الصحف الوطنية وعلى مختلف صفحاتها الخبر التالي طبيبة تقتل عشيقها ثم تنتحر هي الأخرى .

فكان انطلاق الرواية بالحدث الأبرز المتمثل في قتل الطبيبة لعشيقها ثم تنتحر هي الأخرى، فالانطلاقة توحي لنا أن الرواية ذات طابع مشوق ومثير لكن من خلال تتبع القارئ لأحداثها ومسارها يجد نفسه وسط دوامة ومتاهات سردية أساسها العلم والحلم والهذيان والاستبهام وتداخل الأزمنة وتخطي ما هو لا عقلي، لتحيله بذلك الرواية من تتبع حكاية مشوقة ومتشابكة الخيوط إلى الخوض في إشكالية فلسفية متعلقة بالذات والصفات والهوية، فهي تركز على الوجود الإنساني والأفكار لا الواقع .

حيث نجد اعترافا من السارد نفسه يصرح به فهو لا يعرف حلا يتذكر أم يعلم فيقول في تلك « وكأني أتذكر أحلم أو أهدي» [1]. بالإضافة إلى التلاعب في الأحداث والخلط في الوصف والانتقال من فكرة إلى أخرى دون ترتيب ومثال ذلك في الرواية ما تضمنه هذا المقطع « كانت قد بدأت تلفها، مئات من أسراب النمل ثم تشاهد النمل يتحول إلى براغيث، ثم إلى يرقانات، ثم إلى فوهة بركان عاج، ثم رأيت فوهة بركان تتحول إلى حصى أدهم » [2].أيضا « فأرة جميلة صارت رشيقة أسنانها ناصعة البياض فائقة الانتقام »[3] . في هذا المقطع يوضح أنه يتحدث عن الفأرة كحيوان لكن بعدها يتبين له أنه يقصد سميرة .

فنلاحظ أن السارد يتلاعب بالأحداث وهذا من خلال استحالة تحول الإنسان إلى حيوان أو العكس فالأحلام تعتبر أحد التقنيات الداخلة في جوهر العمل الأدبي« ومن بين آليات المعروفة التذكر التجربة، وتناسب مستويات فاعليتها فيه استنادا إلى عاملين أساسين الأول خاصة النوع الإبداعي والثاني طبيعة الشخصية الإبداعية من خلالها يتخذ عدم حضور الحلم وسبل تأثيره ونمادج تخصيصه، ويتمحص تأثير الحلم في العمل الإبداعي على قدر معين من الإبهام الذي هو أساس حياة النفس البشرية لا مفر لنا من مواجهتها إن نحن أردنا فيما يصف النفس ويلمس حياتها لمسا حقيقيا»[4].

كما يعد الحكم على ذلك أحد الأسباب والتقنيات التي يعتمد عليها السارد من اجل تقديم شخصية سواء كان في أحلام اليقظة أو المنام، فهي تساهم في خلق فضاء عام يجري في اللاوعي وعدم الإدراك .

4-2 الهذيان:

لم تكن مفردة الجنون تدل على فقدان العقل وستره، غير أنها لجانب دلالات الستر أخرى أبرزها الهذيان والتغيب المتواترة عن مفردة الجنون.

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص12.

([2]) المصدر نفسه، ص27.

([3]) المصدر نفسه، ص14.

([4]) محمد صابر، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع أربد الأردن،ط1، 2006، ص 159.

فالهذيان هو ذلك الاضطراب المؤقت الذي يجعل عقل الإنسان لفترة زمنية معينة أو مجموعة من الأفكار المتكور فيها المنافقة للواقع المعاش فهو« بؤرة المواجهة أبدية والخطة مواجهة بين الحاجة والافتتان بين عزلة الكينونة وتلألأ الظاهرة وبين المباشرة ولا ليونة الوهم»[1] .

فالهذيان يعتبر طريقة أو وسيلة لاخراج المكبوتات الخيالية داخل الفرد فالكتابة الهديانية تسعى « أن تكون الناطق بلسان كل شيء أن تنزع عن الأشياء صفاتها الحسنة، وتصبها صفات خاصة من خلال فعل الكتابة ورؤيتها لعالمها لتكون الكتابة الهذيانية هي الميلاد الوحيد للإنسان فيما هو عليه تفكيرا وتدبيرا إلا تعود مجرد وسيلة للبقاء، وإنما تكون محط آمال، تكون الجامع المشترك بين الذين كانوا والذين سيأتون، وكأنها تحقق الأبدية لكل هؤلاء مع فارق أنها لا تهب نفسها لأحد لأن لا أحد قادر على أن يحررها باسمه لأنها تتبع نظاما هاما»[2] .

أي أن الكتابة الهذيانية تستوجب تأملا وترتيبا واندماجا وتوحيدا لكل القوى الحركية والنفسية للفرد حتى يطهر الذات من آثار الذاكرة إلى خلفها الآخرون فيها وذلك من خلال سفره وانخراطه في عالم الرمزية والصور الخيالية التي تنتجها المخيلة الإنسانية، كل هذا يسمح للفرد برسم حدود عالم جديد وغريب وهو عالم الجنون والهذيان ويحدث هدا التغيير أو الارتباك المخل بالخطاب الهذياني عندما يتزايد حسن إخراج في الذات ويصير ليصبح بذلك السارد « كائنا لفظي والنص آلة مجرد تغريد مأساوي خطابي النبرة دون تمعن في اختيار الكفاءات التعبيرية للنصوص نتيجة تقاطع جملة من العوامل والمركبات النفسية والاجتماعية والثقافية تدفعه كما يبدو إلى الإبقاء على أثر المفهوم الاجتماعي للممارسات الأخلاقية المنحطة العادلة لمبدأ السخرية وبالتالي السعي للكشف عن حقيقتها واستمرار التعبير عن مكبوتاتها أو الوصف ما يعرفه ويتوهمه عبر مصفة اللاوعي وأحلام اليقظة»[3] ؛ معنى هذا أن الفرد لا يستطيع عالم الوعي إنشاء العلاقة التي يطمح إليها مع الآخرين لذا ليلجأ إلى الهذيان المتدفق من جسده إضافة إلى تحرير العقل من القيود التي تحكمه.

([1]) ميسالسفكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر- سعد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006، ص364.

([2]) جاك دزيدا، المهماز أساليب نيشة، تر- عزيز لوها، إبراهيم محمود، ط1، دار الحوار، سورية، اللاذقية، 2010، ص34، 36.

([3]) ينظر محمد العباس، سادنان العمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، مؤسس الإنشاء العربي، و، ط، ص54.

و هذا مانلاحظه في رواية " فارة المسك" التي تجسد فيها الهذيان من خلال تكرار العديد من الأسئلة « هل كنت أرى؟ وأتذكر أو أحلم أو أنتقم أو كنت في حداد ؟ هل كنت أتخبط في الظلمةأو في الماء أو كنت أبكي؟ » [1]. فكل هذا التكرار على عدم وعي الذات وتخبطها في الهذيان.

ليتواصل هذيان الذات ليصل مرحلة الاختناق « أنا كنت أختنق في الظلمة أو في الماء أو في ترقان أو في شعر كثيف أسود متشابك كالتنية أو هي التي كانت تعرفني وهي تغرق في القرقرة »[2] .

فالاختناق مشابه تماما للظلمة التي تحجب وتمنع الفرد من رؤية النور، وبالتالي عدم وصوله لهدفه وغرضه الذي يطمح إليه فالظلام يجعل الشخص مسجونا في حلقة غامضة وفقا لحريته.

فنلاحظ هنا في رواية " فارة المسك" أن الذات الإنسانية لم تستقر على حالة واحدة بل تعددت واختلفت من حالة الجنون إلى الهذيان إلى الحلم والانعزال، وكذلك الانتقال العشوائي من حالة إلى أخرى في التصرفات فالذات الإنسانية تتميز في عصر ما بعد الحداثة بلا استقرارا وثبات « تعيش الذات في ما بعد الحداثة التجزؤ وعدم التحديد وانعدام الثقة الشديد بجميع المطالبات بالحقيقة المطلقة أو المعايير الأخلاقية الكونية وذلك أدى لتبني المواقف الدفاعية والانشغال المتزايد بالجماعية الذاتية والرغبة في السلطة واسترجاع السيطرة»[3] .و هذا ما لاحظنها في الحوار الذي قام به السارد وندبه " محمد الديب " فهذا الإجراء يعتبر كردة فعل غرضه استرجاع قيمته وذاته الضائعة أمامه وأمام سميرة بالخصوص أنه دائم الاحباط بتواجدها.

5- البارانويا:

خاصية أفرزتها فلسفة ما بعد الحداثة متمثلة في مشهد يتقمصه شخص معين يكون معبرا عن حالة من الخوف أو الشك أو القلق أو التهديد « تشعر كثرة الشخصيات المسرحية في قصة ما بعد الحداثة شعورا حادا

([1]) الميلودشغموم، فارة المسك، ص22.

([2]) المصدر نفسه، ص32.

([3]) أماني أو رحمة، أفق بتباعد من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، دار نينوى، الدراسات و النشر و التوزيع، سوريا، دط، 2004، ص51

بالبارانويا أو التهديد بالابتلاع من قبل نظام شخص آخر، ومن المغزى تخمين أن هذا الشعور تمثيل محاكي غير مباشر لمناخ الخوف أو الشك الذي سار طوال فترة الحرب الباردة»[1].

أما بالنسبة لرواية " فارة المسك فقد تجلت فيها عديد من المواقف البارانويا أبرزها ما نقله لنا البطل، وهو يروي لنا كيفية خوف الفأرة فيقول « خفت أرعبتني بتحديها الهادي فخفضت بصري وانصرفت مسرعا نحو شقتي، خائفا من الفأرة، تأتي لم أكن طفلا يوما»[2].

اتخذ البطل من كلمة أرعبتني بتحديها الهادي ليصف لنا بها الإحساس الذي يشعر به، ونوع العلاقة التي يشعر بها اتجاه سميرة، مستخدما في ذلك هذيان المطالية فهو هنا شعر بالخوف، فراح يصرخ ويطالب بذلك، سعيا منه لإيجاد من يحميه ويحمي تلك المصالح التي يسعى ويطمح إليها والتي تخفيها فهو في وضعية المضطر. لهذا نجد السارد يستعمل كلمة الرعب كثيرا، مما يدل على خوفه الذي أصبح يعيشه ويعاني منه، إذ نجده يقول مرة أخرى « أرعبتني مرة أخرى بتحديها الهادي فخفضت بصري من جديد وانصرفت مسرعا نحو شقتي »[3] .فنلاحظ أن البطل لديه إحساس مضطرب فتارة نجده يصف خوفه من الفأرة الذي يقصد بها " سميرة " وتارة أخرى نجده يصور لنا خوفه من أنه مصاب بالطاعون فنجده يقول « وهنا المفاجأة المرعبة أدخل إبطي بيضتان م في حالي بيضتان، هل أشك والحال هذه أني مصاب بالطاعون، والأشد رعبا يا مولاي، أين أذهب وممن أطلب النجدة؟ قسم المستعجلات سيتركونني أنتظر إلى أن أموت » [4]. فمن شدة خوفه لم يصدق ما أخبروه به الأطباء، أنه لا يعاني من الطاعون ولا شيء أخر، غير أنه بقي يعيش في هم وخيال.

6- تداخل الأجناس:

تمكنت رواية ما بعد الحداثة من محاورة الأجناس الأدبية الأخرى إذ نجد رواية "فارة المسك" : من بين النصوص إلى مثلث ضرب من التشتت ومخالفة الأحكام وانفلات المعايير وذلك لما يتضمنه من تداخل أجناس

(1) ستيوارت سيم، دليل ما بعد الحداثة، ص196.
(2) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص 13
(3) المصدر نفسه، ص32.
(4) المصدر نفسه، ص25 ، 26.

مختلفة، فهي لم تكن بذلك النقاء والصفاء الذي يسير عليه الجنس الأدبي الواحد، لأن المتأمل لصفحات الرواية يلاحظ أن هناك العديد من الانتهاكات لمعايير الحداثة التي سادت من قبل، وذلك من خلال محاورتها كل من الأسطورة والسيرة الذاتية وغيرها، هذه المحاورة جعلت منها نصا روائيا منفتحا« من بين الخصائص الشكلية التي يوفر عليها الفن الروائي قدرته على إدخال أجناس فنية أخرى إلى جسده وتلعب هذه الأجناس المتخللة دورا في بنية النص المركزي، كما تساهم في تنويع وتحديد لغاته وأساليبه وقضاياه» [1].

أي أن رواية "ما بعد الحداثة" جاءت بتطور جديد ولما هو سائد ومتعارف عليه في النصوص السردية، وذلك من خلال انفتاحها على مرجعيات ثقافية ودينية مغايرة وكذا على الذات والمجتمع والتاريخ أيضا.

مثلت رواية " فارة المسك " عالما جديدا تسكنه مجموعة من القضايا أهمها رحلة البحث عن الذات بالإضافة إلى مسألة التهميش وإعادة قراءة الماضي واستشراف المستقبل أيضا مسألة التأصيل ومثال على ذلك في هذا الجزء من الرواية « يا مولاي الفأرة في الأصل امرأة من أيام سيدنا نوح، وأول امرأة تنكرت في صفات فأرة هي الفأرة التي حاولت أن تحطم سفينة نوح»[2].

أيضا « كأن حكاية الفأرة، وبينهما الغراب حكاية لا تنتهي أربعة عصافير في منقار غراب في عزلة السماء لا أحد لنا إلا نحن إلا الخيط الذي بين الفأرة والضفدع وإلا صور الأشلاء تطير أو تغرق»[3] . إذ نجد السارد هنا أو البطل يحاول دائما الرجوع إلى الأصل كعودة إلى زمن النبي نوح عليه السلام، وهذا دليل منه لإعادة قراءة الماضي والبحث عن الأصل .أما بالنسبة إلى السيرة الذاتية فنجد أن رواية " فأرة المسك" تشكلت من مقاطع قريبة إلى السيرة الذاتية لأنها تكون في الغالب اعترافات همشة من التاريخ.

معتمدة في سردها للأحداث على الذاكرة، تلك الذاكرة التي تحمل لحظات تجاهلها التاريخ، ممزوجة بالواقع والخيال ومتعلقة بصورة ذكرياته وهذا ما نجده في رواية " فأرة المسك" بالضبط في العنصر التالي يقول فيه البطل

([1]) أبي الفضل جمال محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، م3، دار صادر للطباعة بيروت، لبنان، ط1،ص 212.

([2]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص11.

([3]) المصدر نفسه، ص78.

«أتذكر قراءتي في الابتدائي يا أحمد شوقي، أذكر النشيد الجنائزي لأصحابي فارة، فارة، فارة، فارة، اللي كالها يتزار لا شك العمارة قد ملئت بالفئران» [1]. كما نجده يقول في مقطع آخر « في تلك الحافلة المقلوبة تحت حوافر الحصان تذكرت حكاية ذلك الأمير البربري، صاحبي، وقد كان ربما واحدا من أمراء سجلماسة حماد يعزي، بكسر الزاي وتشديدها، لكثرة تلقيه أو تقديمه، للعزاء، لقد تعددت على مخاطبته بالأمير يعزي بينما كان هو يقدم نفسه بيعزي»[2]. فنلاحظ أن هناك شارع في الاعترافات المتبقية من حرائق الذاكرة، كما أنها ممزوجة بين الماضي والحاضر.

7- اللامعقول:

ضربت لنا الرواية كثيرا من الأمثلة اللامعقولة واللامنطقية متراوحة بين الواقع والأسطورة، لخرق الجانب المنظور من الواقع باستخدام الفنتازيا لتشتت شفرات مجازية ذات دلالات ضمنية، ويمكن النظر إلى الفنتازيا بوصفها « توهما أو خيالا أو حلم يقظة، ولأن الفنتازيا تتخطى حدود المنطق والزمن والواقع، فإن التأثير الأولي لها هو ابتعادها عن المألوف أم تأثيرها الأهم والأروع فمصدره صلتها بما هو مألوف والطريقة التي تسلط بها الضوء على عدم الاستقرار والتناقض أو حتى اللاعقلانية التي ينضوي عليها المألوف نفسه»[3].

أما بالسبة للرواية التي بين أيدينا نجد العديد من المقاطع التي تتجسد فيها الفنتازيا واللامعقول، من خلال التلاعب والخلط في الأحداث كمقتل سميرة وخيط جسدها، لتعود للحياة من جديد، ثم تموت مرة أخرى، فكل هذا التناقض والاضطراب في الأحداث والإيهام بالحلم والواقع والأسطورة يدخلان القارئ في حيز التصديق، ليصبح يتساءل بنفسه هل هو سرد أحداث روائية، أم يروي أسطورة مضت ونقدت مثالنا على ذلك يجسد هذا العنصر التالي « كان الأطباء يعملون كالنحل يخيطون ويلصقون، حتى عادة الرقعة إلى مكانها وسرى الدم

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص 14.

([2]) المصدر نفسه، ص78.

([3]) عباس عبد جاسم، سرد ما بعد الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، ط1، 2012، ص46.

والإحساس فيها من جديد»[1].فكل هذا مناف تماما للكل ما هو حقيقي، ولا يمكن للعقل أن يستوعب هذه الأحداث، لأنها في الأصل مجرد أوهام أو خيال زائف غرضه الإثارة والتشويق.

8- أسلوب التكرار:

يقوم أسلوب التكرار على استعادة رواية الأحداث أو الحكاية من طرف واحد أو من وجهة واحدة « إن الوظائف والأفعال المكررة تتغنى بأهداف وغايات برؤية أكثر منها تعبيرية، فالمقطع المكرر يخدم أهدافا أكثر منها تعبيرية، والمظاهر السردية المكررة تخدم أهدافا ذات رؤية أكثر منها دلالية، كما بلغ التصعيد الآلي للتكرار درجة عالية كانت أكثر اتساقا وقدرة على الاتساع والانتشار بخطوط أفقية وعمودية، في بنية النص الروائي واكتسابه طاقة تعبيرية مضافة في تنويع مستويات التعبير وتعدد وجهات النظر»[2].

أي أن التكرار هو نسق دال على الكيفية التي يتحرك ويمشي فيها الزمن بخط دائري أو أفقي، والطريقة التي يتقاطع فيها الزمن بين الامتداد إلى الأمام والارتداد إلى الوراء والخلف، فمن خلال هذه الحركة والتقاطع يشكل التكرار وحدات سردية قائمة على الاتصال الزمني بالانفصال المكاني، لأن التكرار سعى إلى عرض وتصوير حركي السقوط والانهيار بأفعال تظهر في شخصية الفرد.

أما بالنسبة إلى التكرار في رواية " فأرة المسك" فإنه لم يرد بذلك الكم الكبير معاد التكرار في الأسماء أحيانا، حيث عرض صور حركة السقوط بأفعال تظهر شخصية سميرة باعتبارها الخيط والركيزة الأساسية داخل الشخصيات الموجودة في الرواية، ومن جهة أخرى باعتبارها أيضا العنصر البناء لأحداث الرواية او الحكاية مثلما هو وارد في هذا المقطع « كيف تستطيع أن تخيف بهذا الحد اللطيفة فأرة والإعجاب من أين لها كل هذا الهدوء بكل هذه الرشاقة والغرابة، كيف تسلطت علي، ومن سلطها على، والعجب كيف تكون فأرة مريضة ناقلة للطاعون قمر أسود»[3].

([1]) عباس عبد جاسم : سرد مابعد الحداثة، **ص** 91.

([2]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص32.

([3]) المصدر نفسه، ص32.

فنلاحظ خط التكرار البطل للعديد من الأسئلة بالإضافة إلى تكراره المبالغ فيه لمصطلح الفأرة والذي يقصد به سميرة، فكلمة فارة وردت بكم هائل جدا في الرواية .

9- تهجين السرد:

يعتبر التهجين مزج للغتين داخل منظومة واحدة، ويعرفه " باختين " بأنه « مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا إلفاء وعيين لغويين ملفوظين بحقبة زمنية وبقارق اجتماعي أو بهما مع داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون قصديا »[1] والتهجين hybrijisation " خاصية أسلوبية إيجابية في الرواية، فهو الذي ينقل الرواية من الخطاب متولوجي أحادي إلى خطاب روائي حواري متعدد وبالتالي يكسب الرواية قوتها اللغوية والأسلوبية والأيدولوجية .

وهذا السرد المهجن تولد منه رواية مهجنة ونقصد بالرواية المهجنة الرواية المتعددة الأصوات والأبنية واللغات والأساليب والمواقف والأطاريح الأيدولوجية .

وهذه الرواية لـ " الميلودي شغموم " نموذجا حي عن الأعمال التي خضعت للتهجين انطلاقا من جعل اللغة العربية والعامية تهجينا واضحا للرواية وذلك من خلال قوله « رشاقة عارضة أزياء وتحدي بائعة لذة ولكن في ليلة حداد انظر إلى الشتاء في الشوارع كأنها طالعة من باب الحد أو حسان من مجلة أو تلفزيون هذه الفأرة !

تحزمت، وتجردت، بنت الحرام، حتى تقول عادية للسهرة لعرس الذيب !»[2].

وهو في الحقيقة يجعل غطاء العمل الروائي يزدهر من خلال البنية التحتية للرواية وهو يبرز لنا عمل التهجين السردي من خلال تزاوج اللغة الفصحى مع العامية وهذا مع ذكر أنساق وألفاظ أخرى تجعل من السرد سردا.

والتهجين السردي يبنى على قاعدة أصلها الملفوظ اللغوي القصدي لأنه (التهجين) خاصية أسلوبية تبني الرواية من مواضع مختلفة انطلاقا من البنية الاجتماعية مرورا بفارق الزمن وصولا إلى لغة المجتمع .

([1]) محمد برادة : (موقع باختين في مجال نظرية الرواية) تحليل الخطاب الروائي لمخائيل باختين، ص 27.

([2]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص17.

كما يمكننا تجاوز الأصوات والأبنية والأساليب المستعملة داخل رواية " فأرة المسك " والتي وظفها الميلودي شغموم باسترسال في حلقات هذا المسلسل يقول « بقيت أحسن بأثر الماء، أو الظلام أو الشعر، أو الدمع....لا أدري، شيء ثقيل كالظلام، أسود كالماء، مالح كالدمع أو الدم، خافق كالإهانة »[1] لقد استعار الكاتب الثقل من الأوزان وأوصله بالظلام، وجعل من السواد صفة للماء وقد راوغ بالصفات المستعارة على سبيل الاستعارة التصريحية .

وفي موضع آخر يقول « أنت طيبة، متعلمة ... جميلة، ذكية .... »[2] هذا الأسلوب الذي وظفه الكاتب في سرد أحداث روايته وهو أسلوب مدح نال من ورائه أهداف إيجابية داخل الرواية كجنس خاص وداخل الفن بصفة عامة .

إن التهجين السردي يخلق مجالات داخل الرواية تجعل من القارئ يطير ويحط الرحال داخل عالم الكلمات والتعابير والصفات والأزمنة والأمكنة والمجال الخيالي الواسع، وبهذا لا يتمكن أي قارئ من معرفة التهجين داخل السرد الحداثي.

10- الاستباق:polepse

الاستباق ويعني السرد إلى الأمام prend d'avance أو كما يسميه " جيرار جنيت " prolepse أي الاتجاه نحو المستقبل بالنسبة لما هو الآن وهو يتمثل في إيراد حادث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه « لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما »[3] ولهذه الطريقة يبقى القارئ خصوصا والمتلقي عموما في حالة انتظار وتساؤل " ثم ماذا، ثم ماذا" ولكن لا مجال للتمهيد لها والإعلان عنها لأن انكشافها لن يكون إلا في وقتها، فيفاجأ المتلقي بتطورات غير منتظرة .

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص36.

([2]) المصدر نفسه،ص36.

([3]) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان،ط1، 2004، ص220.

وهذه التقنية لا يوجد اهتمام عندها بالتشويق السردي الذي عرفته الرواية الكلاسيكية والتي تنسجم مع التخيل التقليدي للسارد الذي يبدو أنه يكشف قليلا أو كثيرا من القصة في الوقت الذي يحكيها فيه « والشكل الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن شير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوبة بضمير المتكلم، حيث أن الراوي يحكي قصة حياته ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص »[1]يعني أن تكون الحكاية بضمير الحكي أحسن ملاءمة للاستباق من أي حكاية أخرى، هذا ما يعطي للسرد حرية التلميح إلى المستقبل ولا سيما إلى وضعه الحالي، ويبقى الاسباق عكس الاسترجاع الذي يتنامى صعودا من الحاضر إلى الماضي ليعود إلى الوراء استباقا وإلى المستقبل متناهيا صعودا من الحاضر إلى الأمام محدثا قفزة تتخطى النقطة التي وصل إليها السرد.

و لا تخلو قصص الكتب من الاستباق فكثيرا ما يسبق السارد أحداثا يكون وقوعها في المستقبل متجاوزا الحكي والإشارة إليها، وهذا ما نلمحه في رواية " فأرة المسك" كإشارة عامة عن حوادث ماضية التي يشير لها قبل أوانها « وبعد مقتل أبيه وأمه وهو في السادسة من عمره آنذاك »[2] نجد لوقع الاسباق حضورا من خلال كلام الراوي مقتل أبيه وهو في عمر الزهور السادسة من عمره لأنه مازال لم يبلغ من العمر عتيا هذا الرحيل المفاجئ لأبيه كان الأول في سنواته الأولى من حياته، كما نجد استباقا آخر في قوله: «كنت أسير في شوارع مدغشقر وأنا أشاهد مراسيم موتي ودفني »[3] نلاحظ هنا كيف تلاعب الراوي بالتراكيب وترى الاستباق يسبح في نهر الرواية متسللا إليها من خلال فتحات السرد المتعددة التي جعلته فضاء لقضاء الأحداث الروائية الساخرة وغير السخرة .

11- الاسترجاع:analépse

هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للحدث الذي يحكى حاليا أو الآن أو اللحظة الضمنية أو اللحظة التي بلغها السرد، ويوظفه الرواة في غاب الأحيان لغايات فنية وجمالية « فكل عودة للماضي تشكل

([1]) سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 25.

([2]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص 24.

([3]) المصدر نفسه، ص 24.

بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحلها من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة »[1]. وما نلاحظه أن الكاتب "الميلودي شغموم" وظف هذا الأسلوب في أجزاء كثيرة من روايته إذ يعمد إلى تكسير النسق، ففي هذ الرواية نجد السارد اهتم بهذه التقنية إذ نجدها تعج برجعات كثيرة إلى الماضي في استذكار أحداث رحلته هذه مع سميرة والتي انطلقت من جريمة قتل بطلها طبيبة يقول« وسمعت صوتا من أعماقي لعله صوت أختي أمينة قادما من السجن »[2]. هنا الميلودي يسترجع ذكرى أخته في السجن بعيدا عن كل المسافات الطويلة، أم في قوله « خبران سعيدان في يوم واحد عودة سميرة من الخارج وخروج أمينة من السجن»[3]. هنا عاد بنا إلى سميرة وعودتها للمغرب وخروج أخته من السجن بعد أن يئس منها.

في موضع آخر يورد البطل الراوي عنصرا أو حدثا من الأحداث يقول:« بعيد عودتها من الخارج كنا في سيارتها، سميرة القط وعشيقها» ها هو الآن يسترجع الأحداث كاملة ويورطان في حدث آخر يثير شهوة القارئ لمتابعة الأحداث.

و في موضع آخر داخل حلقة من حلقات الرواية يقول " ذهبت سميرة إلى فرنسا وعادت ومعها محمد الديب " هنا نجد الكاتب يسترجع لنا حدث ذهاب سميرة إلى فرنسا وعودتها وعشيقها معها يقول « وأن القتيل فنان تشكيلي مغمور اسمه محمد الذيب، كان يعيش في باريز، على حساب النساء، قبل أن يصبح عشيقها ويعود معها إلى المغرب ليعيشا معا، في بيتهما بحي الرياض في الرباط ».

والحال هنا مثيرة للشفقة وفي الوقت تنفسه مثيرة للسخرية لكن الكاتب أذرك تركيزه الشديد على الديب، فأعد استرجاع الأحداث ليخبرنا أن سميرة هي من أحضرت الديب محمد معها إلى المغرب وقد ذكر ذلك في شكل متناسق مفعم بالحيوية مملوءة بالغموض سكنه الورع .يمكننا القول أن الكاتب يلعب لعبة الشطرنج وبالكلمات والتعابير ليترك لنا رواية تحمي عناصرها بالقضاء عليها وتشكل لنا ملكا أو بطلا .

([1]) حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (القضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص121.

([2]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص13، 21.

([3]) المصدر نفسه، ص33.

12- التشظي:

تتسم رواية " فأرة المسك " للمؤلف الميلودي شغموم " بتجربة سردية متميزة بحيث لا تصنف هذه الرواية ضمن الروايات التقليدية من ناحية أساليب السرد، فلقد اعتمد الميلودي في روايته على تكنيك في السرد جعل من روايته متشظية.

وما نقصده هنا من مفهوم " التشظي " إن الرواية تفككت وتقسمت إلى مقاطع منسجمة ومتداخلة في ما بينها بحيث تكون متناسبة مع ما يريد الكاتب الإفصاح عنه .

فالانفتاح والانغلاق داخل الرواية يتمثل في الأداء الرائع لهذا المؤلف من خلال طريقة التجديف داخل طياتها والصد الأول لهذا المفهوم يتمثل في تركيبه الرواية وانطلاقها من خلال تقسيمه لهذا الصرح الفني إلى ثلاثة عشر عنوانا أو حلقة وكل حلقة بأحداث، فتارة تمتص بداة مفعمة بالحيوية، تبدو كفتاة مراهقة وتارة تبدو كعجوز قارب السبعين تئن أنينا، هذه الحلقات جاءت متباعدة أحيانا وأحيانا أخرى متقاربة أحداثها فالتشظي فجر الرواية التي كانت حلقة واحدة في رأي القارئ العادي أصبحت حلقات مسلسل وهذه الأخيرة أنتجت لنا عملا فنيا تجسد في الدراما والمنو دراما.

يمكننا القول أن" الميلودي شغموم" قد عمد إلى هذا الأسلوب المتميز فنجد في الحلقة الأولى من الرواية والتي جاءت بعنوان " الجريمة " وحينا تفحصنا لهذا الجزء لاحظنا أمرا غريبا وهو كيفية تحضير المقدمة لهذا العمل جاء منفصلا عن العناصر التي بعدها، وذلك يبدو جليا من خلال جمل قد استعملها الكاتب، نذكر المثال الذي ورد على شكل خبر صحفي عن صاحبة القصة « طبيبة تقتل عشيقها وتنتحر»[1]. تباعد واضح في موضع كهذا كان بإمكان المؤلف أن يحدثنا عن الطبيبة من قبل ويقرب لنا الصورة وتتضح لنا الفكرة لكنه كما قلنا سابقا قد عمد لهذا وهذا التشظي كما يقول " ليوتار " يعمل عمل المد والجزر في نقل الأحداث، حتى يكتمل العمل الفني.

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص 12.

ولقد كان هذا العنوان بوابة للدخول إلى عالم مملوء بالأحداث الغريبة والمشوقة، لكنها في الوقت نفسه منفصلة عن بعضها البعض ففي الحلقة الثانية مثلا نجد اضطرابا وضياعا للذات والوقت والنسيان وفقدان الإحساس من طرف سميرة وهنا انفصال وتشظي في الشخصية .

تداخل أعمال سميرة مع بعضها البعض يولد فوضى كبيرة منها فوض الذات التي ظهرت مفاجئة وشتت للذات وضياعها.

خمدت نار الفوضى النفسية والذاتية للطبيبة أو القاتلة لتظهر لنا بوجه جديد درامي جميل، يواصل المؤلف استكمال الرواية بأحداث غريبة مبنية على الاستفهام والتعجب والاستعارة وغيرها وهذا في الحلقة الثالثة من هذا المسلسل، ونجدها عنصرا بارزا للتشظي الذي زاد الجمال في هذا العمل الفني داخل الرواية هذا العنصر هو ما يسمى بضياع الذات وعدم إدراكها، أو الصيد في المياه العكرة .

يقول: «إذ كنت اختنق في الظلمة أو في الماء، أو في يرقان، أو في شعر كثيف طويل، أسود، متشابك كالتيه، أو هي التي كانت تبكي، تغرقني وهي تغرق في القرقرة!»[1]. هنا ضياع تام للذات إلى عجزت عن إيجادها، وهذا انفصال وتشظي عن الذات والواقع الأمر الذي يبدو لنا مجرد زعزعة للعمل الفني. وفي الكثير من أحداث الرواية نجد الحوار الداخلي والهذيان يثبت لنا النزعة القوية للابتعاد عن محور الاتساق والانسجام داخل الرواية بهدف إبراز التشظي الذي يضم في طياته كل معالم الانسجام. « من أن المرض قد يفاجئني في كل لحظة بعد هذا المرض؟ من أن الوحدة قد تبدأ في مد خيوطها ... لأتماسك بمثل هذا الكلام ! لماذا أنا خائف طوال هذا العمر؟ قليل الأمل كثير الرجاء»[2].هنا نلمس حوارا داخليا مع النفس يدور حول ما يعاني منه المريض. الذي يبث في نفس الكاتب كل أساليب الخوف المفاجئ لكن يلبسه ومضة سحرية في عالم الإبداع الفني.

كما نجد أيضا في الصفحة التاسعة والأربعين من الرواية والتي نجد عنصر من الحلقة " هو البحر" يقول " لماذا تؤمن إلى هذه الدرجة بالحب كأنه موجود بالفعل؟ في هذا القول يتضح لنا أنه كلام خارج عن النص العام

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص40.

([2]) المصدر نفسه، ص ن.

الذي يدور حول القتل، اشظي جاء على شكل تنبيه داخل نفسية الكاتب الذي لعب دورا كبيرا في تجسيد الحب داخل المأساة، وهنا، انكسار وتشظي يجعل من لب الرواية مزيجا من الألفاظ الرنانة قتيلة وما يجعلها أيضا قوية بليغة تخبرنا عن الدراما التي قامت بتشييدها شخصية سميرة والديب .

13- المحاكاة الساخرة:

يعود مصطلح " المحاكاة الساخرة " أو الباروديا (paroddy) من أكثر المصطلحات لبسا وغموضا وتداخل المفاهيم مع المصطلحات التي تبحث في النص الادبي من قبل : التناص، الحوارية، التعلق النصي وغيرها وقد ظهر مصطلح" المحاكاة الساخرة في كتاب الباحث الروسي " ميخائيل باختين " خاصة في كتابه " شعرية دوستويفسكي" 1929 الذي يعد التربة الأصلية لهذا المصطلح وصولا إلى طروحات النقد الأدبي الغربي خاصة مع " جوليا كريستيفا والتي لم تبتعد كثيرا في استنتاجاتها عما توصل إليه " باختين " عندما اعتبر المحاكاة الساخرة " آلية من آليات اشتغال اللغة

ويعود السبق في التنظير لمصطلح " المحاكاة الساخرة " أو الباروديا في العقد الحديث للباحث الروسي " مخائيل باختين " (1895- 1975) الذي يصرح بأن جذوره الأولى تعود إلى الموسيقى، ويرى أن المحاكاة الساخرة تدخل ضمن السرد المنحط، وتعني في الأصل الغناء وتتمثل المحاكاة الساخرة في قوله « لغتان، أسلوبان، وجهتا نظر لغويتان، اللغتين ذات حضور شخصي، أما الثانية فذات حضور غير مرئي بوصفها خلفية فعالية»[1].

و الباروديا أقوى الأساليب التي تحقق التفاعل بين النصوص على مستوى اللغة،و التي " لا تتحقق إلا بوجود الحوار يبرز من من خلاله تعدد الأصوات والشخوص وحيادية الكاتب وتعدد اللغات واعتبر كل هذا من مقومات السرد.

(1) مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع القاهرة، ط1 ،1987، ص9

ويقول باختين « الرواية جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات والراوي هو منظم علائق حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس »[1].أي العمل الروائي مزيج بين لغات ورموز لا تتحقق إلا بتنظيمها من طرف الراوي، وهذا ما يحقق المحاكاة الساخرة .

و " المحاكاة الساخرة في أوضح تعريفها حسب " باختين " « هي حضور نص سابق في نص لاحق وهذا الحضور يكون على مستوى الملفوظات، والصيغ التعبيرية »[2]. أي ما يعبر عنه الراوي نوايا لغوية لا يتطابق مطلقا مع الشخصية، وما يحقق لنا المحاكاة الساخرة وهو الشرط الأساسي اللاتوافق بين النص السابق والنص الذي يليه سواء من حيث اللغة أو من حيث الشخصيات هذا العمل الروائي الذي بين أيدينا والذي قام به الميلودي في روايته " فأرة المسك" والذي يحوي في طياته مواقع بارزة " للمحاكاة الساخرة " ونذكر بعض الأمثلة عن ذلك التصور الواضح الذي جعل من حلقات هذه الرواية متاع للقارئ في البداية وفي أول حلقة يستحضر لنا الكاتب حكاية " فأرة المسك " وبعيدا عن الأحداث ففي الصفحة الأولى فقد استهلها بحادثة قتل الطبيبة لعشيقها لكنه يستحضرا لنا النص بذكر كلمات وتعابير تدل على ذلك يقول في النص الأول « طبيبة تقتل عشيقها ثم تنتحر»[3].

لكنه يستحضر لنا هذا النص في نص آخر لكن الكاتب غير صيغ تعابيره وملفوظاته يقول « ولقد أكدت لي سميرة وهي تلفظ أنفاسها إنما كانت تنتقم لها ولنا من بوغطاط»[4].

كما نجد يقول « أنا امرأة كل اهتمام الرجال بي وحتى النساء»[5].ليستحضر لنا هذا النص في نص آخر بعبارة أخرى وأسلوب سردي آخر وبصيغة أخرى فيتحول من ضمير المتكلم إلى المخاطب ليوم هنا بمحاكاة ساخرة هزلية بين عناصر النصوص وتداخلها يقول مستحضرا نصه « أنت طبيبة متعلمة ... جميلة، ذكية »[6] في

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص 11.
([2]) المصدر نفسه، ص14.
([3]) مخائيل باختين، مرجع سابق، ص 35.
([4]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص7.
([5]) المصدر نفسه، ص37.
([6]) المصدر نفسه، ص21.

غالب الأحيان يلجأ الكاتب إلى السخرية ليحقق تناسقا بين أحداث الرواية ويجسد عنصره بطريقة عبقرية تخدم الجو الحواري داخل الرواية.

إن العمل الروائي دائما بحاجة ماسة إلى منابع الإبداع وقد يوفق صاحبه أو يفشل في ذلك .كما نجد في الصفحة الواحد والعشرين يستحضر نص حلقة أخرى داخل نص آخر لكنه يتم معناه، وهذا كله دليل للولوج إلى عالم مليء بالأحداث فيقول « خبران سعيدان في يوم واحد : عودة سميرة من الخارج وخروج أمينة من السجن»[1]، لقد ورد الحضور التام لهذا النص في نص واحد متابع لما قبله وجاء بطريقة تحمل السرور والفرحة وذلك يتضح من خلال تحقيق حلمه فيقول « ها هي تخرج اليوم. أخيرا يا صغيرتي، يا عصفورتي ! هذا الحزن، والشفاء، وكثرة الانتظار والتوجس، أخيرا تكتمل الفرحة بخروج أمينة وعودة سميرة »[2].

14- تداخل الأجناس والفنون:

تتزاوج الأجناس والفنون فيما بينها فتنتج لنا من بعد ذلك جيلا بدون نسب ولا حسب، فيلق في الشارع ليلتقطها الأديب والكاتب والروائي والشاعر ليجعل منه فردا أدبيا يعتني به ليصبحا بعدها يعمل عملا أدبيا ويشكل حلقة للفنون وهذا كله داخل صرح أدبي بحر لجي من أمهات الكتب نعم أمهات الكتب والروايات والقصص دون تحديد النوع الذي هي بصدد الولوج فيه فتسمى بذلك لقيط الأدب كما قال العالم الاجتماعي " دنزين " « إن الأدب مدرسة لمجهولي النسب وكل فيها يبرز نفسيه بدورة وما يقوم به، لكنه يبقى وليد الشارع ولقيط الأدب » أي أن الأجناس مهما كانت طبيعتها لا بد من وجود عملها ودورها في حياة الأدباء والشعراء، وعلماء النفس وغيرهم.

فتجد الرواية والقصة والقصة القصيرة والمسرحية وغيرها من الأجناس الأدبية المتداخلة والفنون لا تكاد تخلوا من التزاوج والرواية هي الجنس الوحيد الذي يظم مجمل الأجناس الأخرى فنجد في غالب الأعمال الأدبية وهذه

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص4.

([2]) المصدر نفسه، ص 5.

الأخيرة وليدة المجتمعات القديمة حيث سطرت الملهاة والمأساة والأوديسا وغيرها وهذه الرواية التي بين أيدينا تحمل ما تحمل من معاني مختلفة حول التداخل الأجناسي والفنون.

فنجد " الميلودي شغموم " قد عمد في ذلك، فاستهل روايته برسالة والرسالة في غالب الأحيان لها أبعاد إما اجتماعية كالحب والصداقة أو اقتصادية كالتعاون المبني على اتفاقيات أو سياسي أو دبلوماسي « عزيزة لويز .... ماذا أقول، يا أميرتي؟ ... منسية !»[1]. هذه الرسالة يجتمع فيها الصحيح بالخاطئ والطاهر بالنجس من الأفعال والأقوال لكنه بعد هذه الرسالة يأتي بقصة قصيرة وكأنها مربط الفرس بحيث تلتقي الأجناس متفرقة ونقطة إلتقاء الرسالة مع القصة القصيرة تفتح لنا بابا واسعا للسرد والتفسخ مما جاء على لسان المرسل داخل هذه القصة، لكن العجيب في هذه الأجناس هو ما يسعى إليه الكاتب لخلق جو دامي منفرد هادف لجعل من عمله إبداعا مصورا على شكل نسيج من الجمل والتعابير والحيل المفبركة التي تجعل من القصة قصة ومن الرواية رواية وهكذا . وفي موضع يليه مباشرة نلحظ قصة أخرى بعد القصة، أي بعد قصة " الطبيب والتنين "، " وذات النطاق " أي بعد تتبع القصص بعضها البعض لكن لكل واحدة منها نظرة أخرى .هذه الأجناس التي وردت في رواية " فأرة المسك كانت بمثابة ضماد لجروح تلك الجمل الموظفة داخل هذا المجال الغني فنجد في التتابع القصصي والقصص العشوائي الذي يحكي فيه الراوي عن حلقات مسلسلة الروائي وعن رغبته في ذكر الأحداث وغيرها من الصور التي تعبر عن مدة الحكي وتجاوز المسكوت عنه.

كما ذكر " الميلودي شغموم " الجنس الآخر الذي طغى على الرواية بشكل كلي " السيرة الذاتية " حيث كانت روايته عبارة عن أجزاء وكل رواية تتضمن سيرة ذاتية لشخصية من شخصيات الرواية ولكن السرية الذاتية التي طفت على سطح اغلبية الأجزاء هي شخصية " سميرة " البطل الفأرة يقول « القاتلة طبيبة أخصائية اسمها سميرة القط اشتهرت، وهي لا تزال طالبة في كلية الطب، بلقب زوجة كبار الأساتذة ....»[2] حيث استهل هذا الجزء من روايته بذكر سيرة البطل دون تجاوز الجنس الأدبي والفني المتداخل وربطه مع ما يلزمه، أي أنه في رسالته

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص6.

([2]) المصدر نفسه، ص5.

تلك أدرج السيرة الذاتية، وقد تمكن حقا من تحقيق تداخل الأجناس والفنون، وفي موضع آخر ولكن بصفة مغايرة وردت في هذه الرواية جنس آخر تلاقح معها وتفاعل معها لكنه مات وحده إنها " المأساة " المأساة التي كانت نهايتها نهاية الرواية، ولكن هذه المأساة كانت بنكهة الحب، ومن الحب ما قتل ،إذ تتخللها أحداث غريبة حاضرة بالعقل فقط يقول « كنا في غرفتها بالمستشفى مباشرة بعد الحادثة وأفواج من الأطباء والممرضات .....»[1] ويقول « فكيف تفتح لي سميرة كفها وهي ميتة »[2] هنا كانت النهاية لكنها فتحت المجال لكل الأحداث الأخرى أي أنها لم تضع نهاية الأحداث بل استمرت بشكل عادي لكن الكاتب لعب على أوتارها وجعل منها بناء متينا جسد معنى التداخل الأجناسي بشكل منفرد أي كل جنس يتداخل مع الآخر في جنس آخر يختلف عنها مشكلا رمزا روائيا وصرحا أدبيا رائعا.

15- النص متعدد الدلالة :

النص الشرعي - أو القانوني – أو الأدبي أو المسرحي أو الروائي يجب العمل بما يفهم من عباراته أو إشارته أو دلالته أو اقتضائه لأن كل ما يفهم من النص بطريق من الطرق هو مدلولات النص و حقه عليه.

إذا تعارض معنى مفهوم بطريقة من هذه الطرق، و معنى آخر مفهوم بطريق آخر منها، رجع المفهوم من العبارة على المفهوم من الإشارة ،رجح المفهوم من أحدهما على المفهوم من الدلالة.

المعنى الإجمالي لهذه القاعدة: أن النص قد يدل على معان متعددة بطرق متعددة من طرق الدلالة، و ليست دلالته قاصرة على ما يفهم من عبارته و حروفه، بل هو قد يدل أيضا على معان تفهم من إشارته و هذه الطرق يكون مدلولات النص و يكون النص دليلا وحجة عليه، ويجب العمل به، لأن المكلف بنص ما مكلف بأن يعمل بكل ما يدل عليه هذا النص، بأي طريق من طرق الدلالة المعروفة لغة، وإذا عمل بمدلول النص ممن بعض الوجوه.

([1]) الميلودي شغموم، فارة المسك، ص 129

([2]) المصدر نفسه، ص ن.

ولهذا قال الأصوليون(يجب العمل بما تدل عليه عبارة النص و ما تدل عليه روحه و معقوله، و هذه الطرق بعضها أقوى دلالة من بعض ، ويظهر أثر هذا التفاوت عند التعاض)؛ أي بيان المراد بكل طريق من طرق الدلالة، فنجد الراوي ففي مقطع من كلامه يقول« من أين أجيء بزبل حمام، لأخلطه بعجين و أضعه لها في علبة الكارتون، ألا تقول الكتب القديمة، وكبار السحرة عند، إن هذه الوصفة إذا تناولها حيوان سواء كان فيلا أو فأرا أو رجلا، لا يمكن أن ينجو من الموت»(1).يا لها من خلطة جهنمية لجأ إليها و هي في الأصل واقع المجتمع المغربي المعاش فالكاتب يقصد دلالة المقتنيات(مكونات السحر عندهم) فهي تشتهر بالسحر و أنواعه و هذا النص الأدبي داخل الجنس الروائي يجعل من العمل الفني دلالة أو منصة تستحضر تقاليد و عادات و خرافات المجتمع المغربي.

لكن هذا لا يجعل منه شاملا للمجتمعات الأخرى، ومن ناحية الدلالة النصية قد نجدها هنا المقصود من كلامه أنه يبحث عن أصل الأشياء، أي إنه يقصد المعرفة فيقول من أين .....؟ أو يبحث الكاتب عن الإجابة مع أنه وليد مجتمعه، وفي العنصر " العرس الأميرة" يثيره الندم من سميرة ، فيضع لنا ندمه بطريقة عاطفية ذليلة وضع نفسه موضع ذل بسب تصرف الخاطئ، فاعتذر بشكل غريب فيقول« يا سميرة، إني نادم على كل ما فعلت معك ولكم أخجل من نفسي على كل هذا»(2). ففي هذا النص دلالة واضحة على خطأه الواضح من صياغة كلامه، على ندمه، و الخجل في الوقت نفسه و هنا يمكننا القول أنه جمع قول بدلالتين مختلفتين لكنهما متشابهتين خجول من الندم.

إلى هذا القدر نكون قد شكلنا بحثا وفق معايير " ما بعد الحداثة "، بأتم معانيها ، حيث مررنا على مواضع تجليات، السرد " ما بعد الحداثي " داخل رواية " فأرة المسك" للروائي المغربي" الذي جعل من روايته محطة من محطات السرد، وتجلياته كانت تختلف من عنصر الآخر، هذا الاختلاف جعلها من الرواية تسيير وفق ما دعت إليه الحداثة و" ما بعد الحداثة " وتصنفيها كرواية، " ما بعد حداثية "، أي تتجاوز سياقاتها الخارجية والوصول

(1) الميلودي شغموم، مصدر سابق، ص17.
(2) المصدر نفسه، ص115.

إلى الداخلية، مع ذكر الانساق العامة لها، لكن تجليات السرد " ما بعد الحداثي" تبقى عنصرا مهيمنا على الرواية المعاصرة، بكونها الجنس الوحيد الذي لا تمتلئ أحشاؤه إلا بالتهامه للأجناس الأدبية الأخرى .

الخاتمة

خاتمة:

بعد رحلة البحث هذه التي حاولنا من خلالها دراسة "السرد ما بعد الحداثي" وتجلياته داخل الرواية المغربية الموسومة بـ" فارة المسك "للميلودي شغموم"، توصلنا إلى أن:

ما قام به الراوي له أبعاد حداثية و ما بعد حداثية بنظرة فلسفية، لأن هذا الأخير شغل أستاذ فلسفة بمدينة مكناس، لكنه متشبع بالفكر الغربي فنلمس تأثره بالمفكرين الغربيين أمثال " نيتشة" و" جاك دريدا" من خلال أسلوبه الفلسفي داخل الرواية، فنجده يخرج لنا عمله الفني رواية " فأرة المسك" على هيئة مرآة عاكسة لعادات و تقاليد المجتمع المغربي بطريقة تتمتع بنظرة تجاوزت أفق الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وهذا العمل يجعل من السرد "ما بعد حداثي" يقوّم الرواية كجنس أدبي حاملة للأجناس الأخرى، إذ تحمل في طياتها قضايا نقدية وفلسفية ومرتكزات وكل عنصر منها يخدم الذي يليه بعد أن كانت هذه العناصر تهدم بعضها البعض، وفي آن معا نجد " ما بعد الحداثة" مرحلة متداخلة بين الفوضى والهدوء والسكينة والجنون والارتباك هذا بين الكلمات والأساليب والأزمنة والأحداث والشخصيات.

سرديات " ما بعد الحداثة " لبست حُللا جديدة داخل النقد العربي بصفة عامة والنقد المغربي بصفة خاصة، بعد أن كانت غائبة غيبها عن الميدان نقادها وأدباءها وقرائها، لأن الناقد في مرحلة " ما بعد الحداثة " كان يتمتع بأسلوب متأرجح تارة يمينا و تارة أخرى شمالا، لكونها هي الأخرى مرحلة الحرية التامة للسرد، لكن هذا اقتصر على أوروبا فقط، إضافة إلى هذا فهي تجعل الرواية تختلف اختلافا تاما سياقا و نسقا عن باقي الأجناس الأخرى، واختلاف عناصر السرد داخل الرواية و تعددها يوحي لنا أننا نبحر في بحر " ما بعد الحداثة ".

وصل بنا " الميلودي شغموم" في روايته إلى بداية عالم الأجناس الأدبية داخل الجنس الواحد، و هذا ما نسميه تداخل الأجناس و الفنون .

كلما أمعنّا النظر بين طيات هذه الرواية و تمعنّا في أحداثها و أجزائها وجدنا أنفسنا لانزال بعيدين كل البعد عن إدراك مرحلة "ما بعد الحادثة" و مازلنا في حاجة ماسة إلى نقاد وقراء يتمتعون بالحس النقدي المرهف والنظر البعيد المدى.

لقد صور لنا هذا الفيلسوف و الناقد كيف أثبت هذا التصور لعالم ما بعد الحداثة؟ وضع جذور الفلسفة في صورة توضح لنا الواقع الذي يعيش فيه المجتمع المغربي، فهو يشكل لنا رؤية فلسفية للرواية، هذه الأخيرة تشف عنى صوت ثائر هادر، وأصوات متقاطعة ومتضادة و متجاوبة في آن واحد، لأنها في النهاية أصوات شعب بأكمله بكل طوائفه و هواجسه، و بكل آماله وآلامه، و ما يعيشه الإنسان في هذه الفترة وهذا العصر الشقي والذي يعيشه العربي خصوصا، لأنه يعي جيدا بأن مجتمعاتنا في لحظات حرجة في تاريخها القومي.

إن ما قدمه "الميلودي شغموم" في عمله هذا و انطلاقا من دراستنا لهذا الموضوع يرقى إلى المستوى النقدي وبغض النظر عن مضمونه ومحتواه، لا يمكننا الجزم بأنه تمكن من العبور من الحداثة و الوصول إلى "ما بعد الحداثة".

وصفوة القول ليس بالضرورة أن يكون الناقد الفيلسوف المغربي قد وصل إلى عصر ما " بعد الحداثة " داخل المجتمع العربي لكونها بحرا مضطربا فليس من السهل ركوب أمواجه وهذا ما يجسده لنا الراوي بأسلوبه الذي بقي يتدحرج حتى كاد ينتهي به المطاف خارج الجنس الأدبي لولا امتزاجه بمواصفات النقد.

وختاما كانت هذه محاولة قمنا بها في بحثنا هذا "السرد ما بعد الحداثي في رواية فارة المسك " والتي أعطتنا كثيرا من الرغبة وبثّت فينا روح البحث والكشف عن عالم السرديات عامة، والسرد ما بعد حداثي الذي يبقى مجهولة النسب في عالم النقد.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

- **القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع**

- **المصادر:**

- الميلودي شغموم: فأرة المسك. الريشة السحرية، مكناس، المغرب،ط2008،1م.

- **المراجع:**

- **المعاجم:**

- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الأفريقي، لسان العرب: درا الصناعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان،ط1، المجلد 8.

- **المراجع العربية**

1- أحمد عبد الحليم عطية، نيتشة وجدور ما بعد الحداثة، دار الفكر الغرابي، بيرروت لبنان، ط1، 2010م.

2- أماني أو رحمة، أفق بتباعد من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، دار نينوى، الدراسات والنشر والتوزيع سوريا، دط، 2004م.

3- إيهاب حسن، من ما بعد الحداثية إلى ما بعد الحداثة، السياق المحلي العالمي ضمن كتاب العولمة النظرية الأدبية، اشراف عز الدين إسماعيل، أعمال المؤتمر الدولي الثقافي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة نوفمبر 2000، المنار العربي، الجميزة،ط1، 2002م.

4- إيهاب حسن، نحو مفهوم ما بعد الحداثة، من كتاب ما بعد الحداثة في فلسفتنا، دفاتر فلسفية نصوص مختارة، محمد سبيلا وعبد السلان بن عبد العالي دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 2008م.

5- بدر الدين مصطفى، دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هاي سترين وندسورSL4I2D المملكة المتحدة .

6- جميل حمداوي، المقارنة الشدرية بين التصور والإجراء، د،د، ط1، 2007م.

7- جميل قاسم، العرب وما بعد الحداثة (نقد الفكر السياسي)، دار النهضة العربية، دار الأنوار للطباعة النشر، ط1، 2006م.

8- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (القضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1990م.

9- رضوان جودت ريادة، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

10- رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القدم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ،ط1، 2003م.

11- سعد البازعي وميجان الولي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2002،2م.

12- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

13- صالح أبو اصبع، عز الدين المناصرة، محمد عبيد الله، غسان عبد الخالق: الحداثة وما بعد الحداثة منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن، ط1، 2000م.

14- عباس عبد جاسم، سرد ما بعد الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، ط1، 2012م.

15- عبد الحليم عطية، ما بعد الحداثة والتفكك، مقالات فلسفية، دار الثقافة العربية القاهرة، دط.

16- محمد العباس، سادنان العمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، مؤسس الإنشاء العربي .

17- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2012م.

18- محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من السياسة الهدية إلى سياسة دار الإيمان، الرباط، 2014م.

19- محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي: ما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب .

20- محمد صاير، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع أريد الأردن،ط1، 2006م.

21- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

➢ المراجع الأجنبية المترجمة:

1- أحمد عبد الحليم عطية: نتيشة وجدور ما بعد الحداثة، دار الفارابي بيروت،ط1، 2010م.

2- ادروار سعيد، العالم والنص والنقد التكون، تر: راتب حوارلي، العرب والفكر العالمي . 1989م.

3- بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب، علوب، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربي.

4- بيستوفربلاتكر، ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2012م.

5- تيربايلتون، أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون دط، 1996م.

6- جاك دريدا، المهماز أساليب نيشة، تر: عزيز لوها، إبراهيم محمود، ط1، دار الحوار،سورية، اللاذقية، 2010.

7- جيسني ماتر، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الديمي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد العراق،ط1، 2016م.

8- جيل دولوز، بروست والإشارات، تر: حسين حجة، دار الكتب للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2008م .

9- ديفيد هارفي، دروبما بعد الحداثة، تر: حسان، نشر block wwollpubhshers، دط، 2002م.

10- سارة كوفمان، روجي لابورت: مدخل إلى الفلسفة جاك دريدا، تر: دريس كثير عز الدين الخطابي افريقيا الشرق البيضاء، ط2، 1994م.

11- ستيوارت سيم، دليل الحداثة وما بعد الحداثة : تاريخها وسياقها الثقافي، تر: وجيه سمعان، عند المسيح ط1، 2001م.

12- سيمون ما لباس، ما بعد الحداثة، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر دمشق سوريا ط2012،1م.

13- سيمون مالباس: ما بعد الحداثة، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمسق سوريا، ط1، 2012م.

14- فكتور ايرليخ، الشكلية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2000م.

15- مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية، للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000م.

16- مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ط1 1987م.

17- ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر: سعد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م.

18- نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، تر: ناجي رشوان، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.

19- ينظر، ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، تر: وجيه سمهان وعبد السميع، شارع الجيلاية بالأوبرا الجزيرة، القاهرة، ط1، 2011م.

20- سميون مالباس: ما بعد الحداثة، تر: باسل المسامحة دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر دمشق، سوريا، ط1، 2012.

- **المواقع الإلكترونية:**

- **www.middlle.est.online.com**
- **www.ask oxford.com.**
- **www.wikipedia.org**

الملخص

الملخص :

يمثل السرد ما بعد الحداثي أول حالة وعي حضاري في النقد العربي، فهو على نحو ما ينبئ بانتقال العقلية العربية خاصة و العقليات الأخرى عامة، إلى طور جديد يتسم بتشخيص تجربة غنية توحي بوعي الناقد الحديث.

والواقع أن مثل هذه الخصوصية جعلت نهاية القرن الماضي تشهد بداية التجارب النقدية المتغيرة في الرواية العربية وفي هذا البحث حاولنا النهوض بالقراءة والتقصي في آليات السرد ما بعد الحداثي والمتمثل هنا في رواية " فأرة المسك " لكن برؤية من زاوية نظر الناقد المغربي والفيلسوف المتشبع بالثقافة الغربية وما قدمه من خلال منهجيته التي ترتكز على منهج مخضرم جمع بين الوصف والتحليل والسرد .....

مكونات هذا البحث الذي كان مركزا على الطابع الروائي "للميلودي شغموم" رواية مغربية بأبعاد غربية مهيمنة على مقتطفات السرد الحداثي وما بعد حداثي بالانتقال من مرحلة زمنية إلى أخرى، من مكان إلى آخر من شخصية حقيقية إلى أخرى خيالية ومن اللغة العربية إلى العامية من الأبيض إلى الأسود ومن الطاهر إلى النجس والربط بين مرحلة وأخرى، كان من خلال التجديد في كل مرة داخل هذا الصرح الأدبي الذي جعل منه نقديا بامتياز.

وهذا البحث في جملته يهتم بالتركيز على جماليات الرواية و الارتباك الذي حل فيها، دون تجاوز الأثر الذي تركته هذه الرواية في تكوين علاقة تفاعلية بين القارئ والمتلقي والراوي، والربط بين مفاهيم ومصطلحات تدور حول العملية الاختزالية التي تقوم بها ما بعد الحداثة في تنشيط حملات تحسيسية لتحريك جميع ميادين الحياة عامة وميدان النقد خاصة.

Summary :

La narration postmoderne représente le premier état de conscience civilisée dans la critique arabe, car elle prédit en quelque sorte le passage de la mentalité arabe en particulier, et d'autres mentalités en général, à une nouvelle phase caractérisée par le diagnostic d'une riche expérience qui suggère la conscience du critique moderne.

En fait, une telle particularité a fait de la fin du siècle dernier le témoin du début d'expériences critiques changeantes dans le roman arabe, et dans cette recherche nous avons essayé de faire avancer la lecture et l'enquête sur les mécanismes de la narration postmoderne, représentés ici dans le roman «Musk Mouse» mais avec une vue du point de vue du critique et philosophe marocain imprégné de culture occidentale Et ce qu'il a présenté à travers sa méthodologie, qui est basée sur une méthode expérimentée combinant description, analyse et narration ...

Les composantes de cette recherche, qui portaient sur le caractère romanesque de «Melody Shaghamoum», un roman marocain aux dimensions occidentales dominant les extraits de la narration moderniste et postmoderne en passant d'une étape à l'autre, d'un lieu à l'autre d'un personnage réel à un autre fictif et de l'arabe au familier du blanc au Le noir et du pur à l'impur, et le lien entre une étape et une autre, se renouvellent chaque fois au sein de cet édifice littéraire qui le rend critique dans la distinction.

Cette recherche dans son ensemble vise à se focaliser sur l'esthétique du roman et la confusion qui s'y est déroulée, sans aller au-delà de l'impact que ce roman a laissé en formant une relation interactive entre le lecteur, le destinataire et le narrateur, et en reliant les concepts et les termes tournant autour du processus réductionniste mené par la postmodernité en activant des campagnes de sensibilisation au mouvement. Tous les domaines de la vie sont généraux et le domaine de la critique en particulier.