وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

تجليات خطاب ما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة

–هياج الإوز أنموذجا–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبان:

- وليد ليول
- توفيق بن الصمة

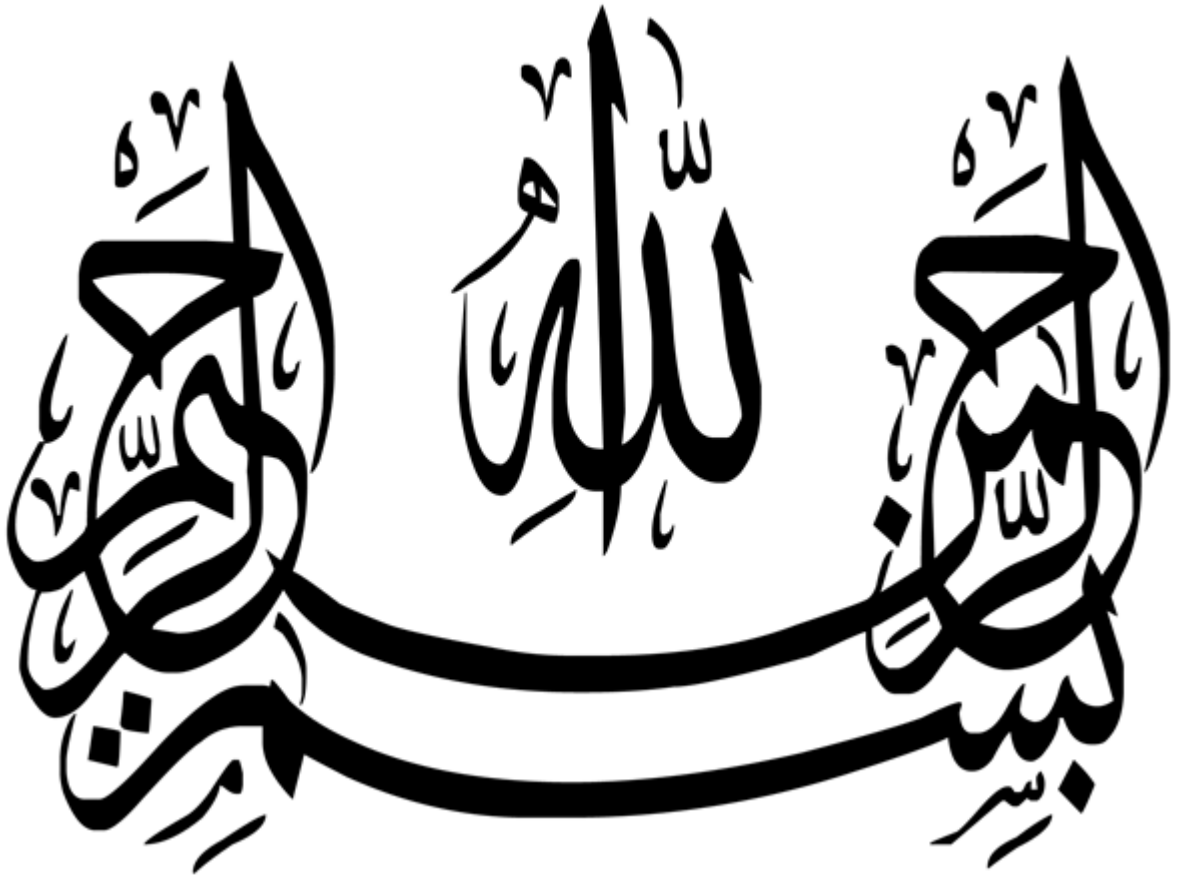
إشراف الدكتور:

عدلان رويدي

لجنة المناقشة

1– الأستاذ:مختار قندوز..... – جامعة جيجل–	رئيسا
2– الدكتور:عدلان رويدي..... – جامعة جيجل–	مشرفا
3–الأستاذ:كمال فنيش. ..... – جامعة جيجل–	ممتحنا

السنة الجامعية 2021/2020


بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

يـــا رب إن عظمـــت ذنـــوبي كثـــرة

فلقـــد علمـــت بـــأن عفـــوك أعظـــم

إن كـــــان لا يرجـــــوك إلا محســـــن

فمـــن الـــذي يـــدعو ويرجـــو المجـــرم

أدعـــوك ربـــي كمـــا أمـــرت تضـــرعا

فـــإذا رددت يـــدي فمـــن ذا يـــرحم

مـــــالي إليـــــك وســـــيلة إلا الرجـــــا

وجميـــل ظنـــي ثـــم إنـــي مســـلم

شكر وعرفان

بعد الحمد لله وشكره جل في علاه

نتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان وبأسمى مشاعر التقدير التي لا تسعها الكلمات إلى أستاذنا الفاضل الدكتور "**عدلان رويدي**" الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث وتحمل معنا عناء البحث ومشقته، فقد كان لنا خير سند وخير معين طيلة فترة البحث .

كما نتقدم بجزيل الشكر وخالص الاحترام لأستاذتنا الفاضلة "**الدكتورة أسماء العايب**" التي لم تبخل علينا بالنصح والإرشاد طيلة هذه المدة ، كما نشكر كل من ساندنا من قريب أو من بعيد، ولا ننسى الشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذا العمل ومناقشته.

مقدمة

مقدمة :

لعبت التطورات الحاصلة على نطاقات واسعة من الخطاب الثقافي المعاصر والسياقات المختلفة دورا في تطور المتن الروائي العربي عبر فترات من تاريخه سواءا من ناحية التيمات أو الأساليب وصولا إلى موجة ما بعد الحداثة هذا التحديد الذي صار يطلق على الكثير من الكتابات كما صاغ مفهوما مغايرا للكتابة الروائية .

وتأتي هذه المقاربة النقدية لرواية هياج الإوز بغية معرفة مدى انخراط الكتاب العرب في موجة الكتابة ما بعد الحداثية، لأن أغلب النتاج الروائي اليوم قد يتقاطع و يتميز بخصائص هذا الفكر وبذلك فالرواية العربية المعاصرة في منعرج انتقالي حاسم من رواية الحداثة إلى رواية ما بعد الحداثة **وكل هذا يجعلنا نتساءل** حول هذا التغير وأشكاله ومميزاته وكذا تأثيره على كل من المبدع والنص الإبداعي العربي.

ويعد هذا الموضوع بتشعباته وتمفصلاته من الموضوعات التي لقيت اهتماما كبيرا من قبل الباحثين العرب، إلا أن الغموض لا يزال يكتنفه ويحيط به وهو بذلك يحتاج إلى بحث ودراسة **هذا ما دفعنا وحفزنا لاختيار موضوع بحثنا الموسوم** " ومميزاته وكذا تنوعاته واختلافه في فترة زمنية مهمة من تاريخ الرواية العربية ،كما ساعدتنا الرغبة في المغامرة وحب الاستطلاع لما هو جديد في ميدان الرواية العربية المعاصرة، والخوض في موضوعات تتلاءم وتواكب ما يحدث في واقعنا الراهن.

ومن الدراسات السابقة التي تتقاطع مع موضوع بحثنا على وجه التحديد، في بعض الجوانب وتختلف في جوانب أخرى دراسة الباحث الجزائري **عزيز نعمان** والموسومة "جدل الحداثة و مابعد

الحداثة في نص سيمرغ لمحمد ديب، وهي رسالة ماجيستار قدمها الباحث سنة 2009، بجامعة مولود معمري، تيزي وزو، التي ركز فيها الباحث على رواية سيمرغ و تداخل الأجناس، و كذا اضطراب النصوص و اختلاطها و تباين خطاباتها شكلا و مضمونا و تفاوت الدلالة فيها.

كما نذكر مؤلف الناقد محمد الباردي الموسوم "التحولات السردية الحداثة ومابعد الحداثة، وهو دراسة في تحوّل السرد في الرواية العربية المعاصرة، والذي خرج للنور سنة، 2015.

ونذكر أيضا دراسة الباحثة أسماء العايب الموسومة "مابعد الحداثة خصائص وسمات في الرواية العربية المعاصرة، وهو في الأصل مقال جاد نشر بمجلة التحبير سنة الجزائرية، 2021تطرقت فيه الباحثة إلى خصائص وسمات ما بعد الحداثة في كل من روايتي أنتخرستوس ورواية عمت صباحا أيتها الحرب.

على أن هناك مواضع أغفلتها هذه الدراسات التي ذكرناها والتي لم تذكر، فكان ذلك مسوّغا لفتح مسار جديد لهذا الموضوع، وتوجيهه نحو مستوى آخر من الدراسة وفق ما تفرضه تلك العلاقة المتشكلة من خلال التداخل القائم بين الرواية وفكر ما بعد الحداثة .

وحسبنا لم تكن هناك دراسة سابقة ركزت على روايات أنتجها صوت الهامش-أكراد سوريا- وسلطت الضوء على خصائص الكتابة مابعد الحداثية وبالذات في هذا الصنف من الروايات، ورواية هياج الإوز بالضبط كأنموذج للدراسة والبحث.

وقد انبنى موضوعنا أساسا على إشكالية مُفادُها تتفرع منها استفهاماتٌ عدّة هي كالآتي:

-ماذا نقصد بما بعد الحداثة وما أبرز خصائص هدا الفكر ومميزاته؟وكيف تجلى هذا الفكر في مختلف الفنون؟

-هل لكتابة ما بعد الحداثة خصائص، وسمات محددة مسبقا يلتزم بها الكاتب قبل ولادة نصه؟ وإن وجدت فما مدى توافر النص الروائي العربي المعاصر على هذه الخصائص والمميزات؟

-وهل تتجلى من ناحية الفكرة أم من ناحية الشكل ؟

-والى أي مدى تجلى في رواية "هياج الإوز" لسليم بركات؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة توسلنا جملةً من الآليات النقدية التي تمكننا من دراسة الموضوع فكان لزاما علينا أن لا نتقيد بمنهج واحد فاستعننا بمقولات تحليل الخطاب بآليات تاريخية،بنيوية سيميائية .

فاستعنا بالمنهج التاريخي لرصد تطورات الفكر الغربي من الحداثة إلى مابعدها، وكذا تطورات الرواية العربية في إطار ما بعد الحداثة، كما استعنا بمقولات مقولات التحليل البنيوي الدلالي لجيرار جنيت، وفيليب هامون وكذا إجراء التأويل كفعل يغوص بنا لاستكناه الدلالات البعيدة، واستقصاء البنية العميقة للنص الروائي من أجل الغوص في عمقها واستجلاء معانيها إضافة إلى الاستعانة بالوصف والتحليل كإجراءين ملازمين لكل المناهج النقدية.

وفي محاولتنا الإجابة عن الإشكالية والأسئلة المطروحة تم تقسيم العمل إلى فصلين:

الفصل النظري منها جامعا لعدة مفاهيم رئيسة لموضوع البحث لا مسوّغ لتجاوزها :كمفهوم الحداثة وما بعدها، تحولات ما بعد الحداثة، كما تطرقنا إلى تجليات هذه الأخيرة في فن الرسم، الموسيقى، الأدب، المعمار، وكذا تطرقنا إلى نقد هذا الفكر ومآخذه ، لنعرج بعدها إلى دراسة الرواية العربية ما بعد الحداثية وأهم خصائصها ومميزاتها من ناحية الشكل والمضمون، إضافة إلى مقدمة وخاتمة ومجموعة من الملاحق التي لا يمكن الاستغناء عنها.

أما الفصل الثاني: فهو دراسة تطبيقية لنستقريء البنى السردية التي وأهمها العتبات النصية، الشخصيات الروائية، إضافة إلى المكان أو الفضاء الروائي وأثره في تجلّي الخطاب الهوياتي، كما تطرقنا لمجموع المواضيع التي غلبت على الرواية من قبيل: تشظي الأنا والتماهي ضمن الآخر، الرد بالكتابة و تمثلات خطاب الأنوثة وجدل التهميش في الرواية،كسر النسق الديني ومساءلة المقدس.

وفي الأخير خاتمة كانت حوصلة رتبنا فيها أهم نتائج البحث التي توصلنا إليها. وكما لا يخلو أي موضوع من عراقيل قد تكون في أحايين كثيرة محفزا على البحث والمواصلة فكان أهم ما جابهنا من عراقيل؛ هو: التعامل مع الموضوع نظرا لطبيعته الهلامية واتساع أطرافه كونه يركز على الرواية العربية المعاصرة –مابعد الحداثية–التي لا تزال قيد التأسيس ،أما أهم المصادر والمراجع التي استعنا بها فكانت كثيرة تفاوتت فيما بينها من الناحية الكمية والكيفية لتقديم المعلومات، **ليكون أهم مصادر الدراسة؛ رواية هياج الإوز لسليم بركات،** إضافة إلى عدد من المراجع المهمة، مثل كتاب ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، وكتاب رضوان جودت زيادة : صدى مابعد الحداثة في زمنها القادم، وغيرها من المراجع التي لا تقل أهمية عن هذه التي ذكرناها.

و أخيرا أرفع شكري الخالص إلى الأستاذ المشرف على مساعدته، وتوجيهاته وطول صبره، منذ بداية هذا العمل كما نشكر لجنة المناقشة.

الفصل الأول: ما بعد الحداثة بين الثقافة الغربية والعربية وتمثلاتها في الرواية العربية المعاصرة

أولا– من الحداثة إلى ما بعد الحداثة:

1– مفهوم الحداثة:

ترتبط الحداثة ارتباطا وثيقا بكل ما هو جديد، وتبتعد عن كل ما هو قديم، وتعتبر الحداثة من أكثر المفاهيم التي لها معان كثيرة متعددة؛ إذ يرى الباحثون في هذا الميدان "أنه من الصعوبة القبض على المعنى النهائي لمصطلح الحداثة، وتحديده أو محاولة التماس ضبط لمحتواه ووضع صورة دقيقة له، هذه الصعوبة مردها أسباب كثيرة وعوامل عدّة تتشابك فيما بينها لتزيد من حدّة هذه الصعوبة ، فاختلاف الرؤى والآراء بين الفلاسفة والمفكرين في تحديد تاريخ الحداثة وضبط مضمون محدد لدلالتها فهو من بين عناصر الصعوبة"[1]

والإجماع الحاصل في تعريف الحداثة هو كونها "مرتبطة تماما بفكر حركة الاستنارة الذي ينطلق من فكرة أنّ الإنسان هو مركز الكون وسيده، وأنّه لا يحتاج إلا لعقله سواء في دراسة الواقع أو إدارة المجتمع، أو للتمييز بين الصالح والطالح"[2] وهذا ما نلمسه في أغلب التعريفات "فهذا **جان بودريار** يقول بأنّ الحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيا أو سياسيا أو تاريخيا، وإنّما في صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد، أي أنّها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية"[3]، أما **"بودلير"** فمفهوم الحداثة عنده محدد في "العابر والهارب والعرضي إنها نصف الفن الذي لا يكون نصفه الآخر صوت الأبدي والثابت وللحداثة وجهان؛ سلبي وإيجابي وهو ما عكسه عالم المدينة الكبيرة بما فيه من غياب التحضر والذي يتجلى في التّقدم القائم على التقنية المعتمدة على

---

[1] محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة، دا توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، ص8.

[2] عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشرق الدولية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص34.

[3] محمد برادة: اعتبارات نظرية لتجديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ع3، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص21.

البخار والكهرباء، ووجه فات، هو وجه الإثارة"[1]، ويذهب الروائي الفرنسي **"فلوبير"** إلى ربط مفهوم الحداثة بالزمن وفعل الكتابة، فيقول: «الحداثة هي التعصب للحاضر ضد الماضي بمعنى أنّ الوعي الحداثي ليس تشيعا لسلطة ماضوية وحنينا إلى أمل تليد وحقبة ذهبية بل هو تمجيد للحاضر، وانفتاح على الآتي»[2]

أما في مجال النقد الأدبي فيعرفها الناقد الفرنسي **"رولان بارت"** بقوله: "الحداثة انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان إلى السيطرة عليه"، ويقرّ بأنّ الحداثة لا تقدم أعمالا معصومة وكاملة، ومع ذلك يجب التمسك بها والدفاع عنها، وينبغي أن نتخذ موقفا من الحداثة وندافع عنها في مجموعتنا راضين بما تنطوي عليه من نقائص لا يكون في استطاعتنا تقديرها بالضبط[3]، كما يعرفها **"تودوروف"** بربطها بما بعد الحداثة فيقول في ذلك: «الحداثة مشروع لم يكتمل بعد، وهو قابل للاستكمال و مرغوب فيه أمّا ما يسمى ما بعد الحداثة فكان من الأجدى أن يسمى الحداثة المتطرفة»[4] الحداثة إذن نتاج غربي محض، محملة بسياق التطور التاريخي الغربي، حيث امتدت إلينا من العصور القديمة مرورا بالعصر اليوناني، إلى عصر النهضة وعصر التنوير ، لتنتهي بوصفها الزمن التاريخي الذي كشف معارف العصور السابقة.

إنّ مصطلح الحداثة قد نشأ أول الأمر –كما يبدو– في حقل النقد الأدبي، ثم استُثمر ووُظف في حقول معرفية غير أدبية، كالاجتماع، والسياسة، والتحليل النفسي، والألسنية والاقتصاد، ليشير إلى فترة زمنية مرّ بها المجتمع الغربي .

---

[1] مطاع صفدي: نقد العقل الغربي الحداثة ومابعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيوت ، لبنان، دط، 1990، ص 203.

[2] محمد الشيكر: هايدغر سؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2006، ص12.

[3] رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص44.

[4] المرجع نفسه، ص44.

وتسعى الحداثة إلى تأسيس ذاتها من خلال البحث عن كل ما هو جديد وغير متوقع، وقطع الصلة مع الماضي، إنّها في مفهومها الجمالي عند **"رامبو"** تمثل أساسا عملية تدمير للأشكال الثابتة، التي تحول دون تطوّر الفن، والمشاعر، والأفكار، والعادات...إلخ، ويؤكد **"رامبو"** هذه القطيعة بقوله :«من الضروري أن نكون محدثين قطعا»[1]

ليتضح لنا أنّ الحداثة جاءت في محاولة للبحث عن جديد لا يتشابه ومفهوم الماضي، جديد يحرّر الإنسان من قيود أفكار متجذرة وضاربة في عمق التاريخ القديم.

وبحديثنا عن مصطلح الحداثة ونشأته لا بد أن نذكر ما قاله **"بودلير"** في مقالته الشهيرة **"رسام الحياة الحديثة"** والصادرة عام (1863م)، حيث يقول فيها: «إنّ الحداثة هي المؤقت سريع الزوال والجائز هي نصف الفن بينما الأبدي والثابت هو النصف الآخر »[2] ونفهم من مقولة **"بودلير"** أنّ الحداثة في تغيّر مستمر سريع الظهور سريع الزوال، وهي عكس الثابت الأبدي، والحداثة هي مرحلة وفترة زمنية مهدت لظهور ما بعدها.

2-مفهوم ما بعد الحداثة:

استخدم مصطلح ما بعد الحداثة "في وصف جملة واسعة من المجالات المعرفية، كما أنّنا لا يمكن أن نسلم بوجود ما بعد الحداثة كفكرة موحدة أو نعترف بجملة مواقف متماسكة ضمن بوثقة واحدة، فالمشكلة التي تواجه الباحث في هذا المصطلح هو كونه أساسا ثورة ضدّ كل تعريف وتحديد"[3] ولعل أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها على أنّها "ردّة فعل ومعارضة للحداثة ومعطياتها، التي نادت بقطع الصلة بالماضي والاهتمام

---

[1] محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هربرماس، ص110.

[2] ديفيد هارفي : حالة مابعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، تر محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربي، ص 27، 28.

[3] غربي اسمهان: نقد الحداثة ومابعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 2008، ص 25.

بما هو راهن وعابر، فعلى الرغم من بريق ومثالية المفاهيم التي أطلقتها الحداثة إلا أنّها اصطدمت بالحياة الواقعية؛ باللحظة العابرة، اصطدمت بتجربة القرن العشرين المريرة، إذ كانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروبا ومشاحنات طاحنة، واستعمار وإرهاب، وقمعا للآخر وتفاوتا طبقيا واقتصاديا، وقمعا عسكريا، وقنابل ذرية ، وخطر نووي إضافة إلى الظلم الإجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة الاجتماعية، هذا الجانب المظلم من الحداثة هو الثابت الذي يدفعها إلى إطلاق الشعارات المثالية المتحولة"[1]

أمّا مصطلح ما بعد الحداثة وعلى النقيض من مصطلح الحداثة، فيعود ظهور هذا الأخير في خطاب السبعينيات والثمانينيات من القرن 20، وكان فلاسفة العمارة أسبق في استخدامه، وإن ورد لفظا لدى نقاد الأدب من قبلهم ، ويعدّ **"فريدريك جيمسون"** أحد أهم نقاد ما بعد الحداثة، والذي يُعيد نشأتها إلى ميدان العمارة فيقول: «ليس هناك حقل من الحقول أحسّ فيه الناس بموت الحداثة أعلنوا بصورة حادّة عن ذلك مثلما أحسوا في فنّ العمارة، وليس هناك حقل آخر أوضحت فيهم الحدود النظرية والعلمية للنقاش على هيئة برنامج مثلما جرى في هذا الحقل»[2] ، كما نجد هذا التشخيص كذلك عند **"جون فرونسوا ليوتار"**، الذي يعتبر "مجال العمارة هو المجال الذي طرح فيه سؤال ما بعد الحداثة بأشد الطرق حدّة"[3]

تعتبر مرحلة ما بعد الحداثة نقلة نوعية ليست لها سابقة في الفكر الغربي، وإذا أردنا وضع تعريف دقيق لها فهي ليست مصطلحا قارا واضح المعنى، مضبوط الحدود "فقد استعمل في وصف جملة واسعة من المجالات المعرفية

---

[1] ينظر:عبد العزيز حمود، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، تخصص النقد العربي ومصطلحاته ،كلية اللغة والأدب، جامعة قادي مرباح ، ورقلة، الجزائر، 2012،2013، ص106.

[2] رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة، ما بعد الحاثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 14.

كما لا يمكن أن نسلم به فكرة موحدة أو نسلم بجملة مواقف متماسكة ضمن بوثقة واحدة، فالمشكلة التي تواجه الباحث هو كونه مصطلح يقف ضدّ كل تعريف وتحديد[1]

ولعلّ أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها بأنها "معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها التي نادت بقطع الصلة بالماضي والاهتمام بما هو راهن وعابر، فعلى الرغم من بريق ومثالية المفاهيم التي أطلقتها الحداثة إلاّ أنّ الحداثة اصطدمت بالحياة الواقعية، باللحظة العابرة المعاشة، اصطدمت بتجربة القرن العشرين المريرة، إذ كانت حصيلتهن للإنسان حروبا ومشاحنات طاحنة واستعمار وإرهاب وهيمنة وقمعا للآخر، وتفاوتا طبقيا واقتصاديا، وقمعا عسكريا وقنابل ذرية، وخطرا نوويا إضافة إلى الظلم الاجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للجميع، هذا الجانب المظلم من الحداثة هو الثابت الذي يدفعها إلى إطلاق الشعارات المثالية [2]

ويعيد أغلب الباحثين ظهور مصطلح ما بعد الحداثة للدلالة على التحول الذي أدّت إليه الثقافات الغربية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، لينتقل المصطلح بعد ذلك إلى ميدان الأدب؛ سعيا إلى وصف أو تسمية الأدب الأمريكي الذي أفرزته ما بعد الحرب، ولم يفرض نفسه إلا في ستينيات القرن الماضي، أمّا في فرنسا فكان الفضل للفيلسوف **"جان فرانسوا ليوتار"** في تكييف المصطلح، وجعله محلّ نقاش وجدال في الأوساط النقدية الأوروبية وكان ذلك عام(1971م) بعد نشر كتاب **"الظرف ما بعد الحداثي تقرير حول المعرفة في المجتمعات الأكثر تقدما"**[3] ، حيث جاء هذا المصطلح لتقويض الميتافيزيقا الغربية وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي، كاللغة، الهوية، الأصل، العقل...الخ وقد استخدمت في ذلك آليات

---

[1] غربي اسمهان: نقد الحداثة و ما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 2008، ص25.

[2] عبد العزيز حمود: المرجع السابق، ص57.

[3] Marc gorutart, le romane françois posmodernisme ecriture http :lshs,cosd.cnr.pr 2005.

التشتيت والاختلاف والتغريب[1] و يتضح لنا أنّ الظروف التي وافقت نشأة وبروز تيار ما بعد الحداثة متعددة ومتشعبة ، فجاءت كمحصلة للتحول التاريخي الذي شهده الغرب، والذي أفرز مجتمع ما بعد صناعي قوامه النزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة، و تسليعها وصناعة المعلومات والخدمات التي حلّت محلّ المصنع التقليدي، كما أنّ الظرف الفكري والسياسي الذي ولدت فيها ظرف صعب يرجعه الباحثون إلى فترة "ما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وبداية الحرب الباردة بقيادة المعسكر الشرقي والغربي، وظهور خطر السلاح النووي، وأسلحة الدمار الشامل، وإعلان حقوق الإنسان وظهور فلسفات اللاعقلانية كالسريالية والوجودية والعدمية والعبثية وغيرها، كما ارتبطت ما بعد الحداثة في بعدها الاقتصادي والتاريخي بتطور الرأسمالية الغربية، وتطور وسائل الإعلام ، فجاءت كرد فعل على المقولات البنيوية اللسانية، والمقولات الغربية التي تحيل على الهيمنة والسيطرة والاستغلال والاستلاب، فقوضت الفلسفات الغربية، وقامت بتعرية المؤسسات الرأسمالية عبر آليات التفكيك، ومنه كانت ما بعد الحداثة مدلولا مضادا للحداثة "[2]

3- ما بعد الحداثة نحو فكر جديد:

إنّ ميلاد الحداثة كوعي جديد قد حمل في ثناياه ضدية وثنائية وسط المجتمع الذي ظهرت فيه، حيث انقسم المجتمع الغربي آنذاك إلى قسمين: قسم يدافع عن الأفكار الحداثية، وقسم آخر يرفضه رفضا تاما، وسعى جاهدا من أجل تقويض وإلغاء تلك الأفكار التي جاءت بها الحداثة، وهذا ما أدّى إلى دخول الحداثة في أزمة صراع أفضت إلى نهاية فكرها وحلول فكر ما بعد الحداثة «فالتطور الخطي للتاريخ يفرض الإيمان بفكرة التقدم الكلي التي بلورها هيجل، لكن التاريخ غالبا ما أظهر أنه لم يسر بالخط نفسه أو بالنهج ذاته على حدّ تعبير

---

[1] Marc gorutart, le romane françois.

[2] ينظر: دفيد كارتر: النظرية الأدبية ، تر باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق ، سوريا، ط1، 2010، ص1302.

فوكو، كما أنّ تحقيب العصور وصولا إلى عصر الحداثة يختزن مسبقا وضع الحداثة كنهاية للتاريخ، وكغاية للحضارات جميعا، عليها أن تسعى إليها كي تحقق حلمها في الوصول إليها، يضاف إلى ذلك كلّه الجدل الذي لا يخفت حتى يحتدّ ويتعلق بتاريخية المصطلح ولحظة اكتشافه التي تعني حتما بداية تفكير من نوع جديد"[1]

ويتضح من خلال هذا القول أنّ الأفكار التي جاءت بها الحداثة على يد مفكريها قد لاقت إعراضا من قبل مفكري ما بعد الحداثة، و يجذر بنا ذكر أنّ بعض مفكري الحداثة هم نفسهم مفكروا ما بعد الحداثة فالثورة حصلت داخل منظومة الحداثة ومنها انطلقت، ويختلف أغلب المنظرين في تحديد العلاقة بينهما، فهناك من يراها امتدادا للحداثة، وهناك من يصفونها بردّة الفعل اتجاه الحداثة وهناك من يعدّها " مرحلة تاريخية تصبح فيها التعدّدية الراديكالية سمة واقعية معترف بها عموما في الحياة الاجتماعية، وتفسير هذه التعددية أنها عملية إلغاء خالصة من شأنه أن يكون مجانبا للصواب على الإطلاق فهي إيجابية بعمق وجزء لا يتجزأ من الديموقراطية الحقيقية"[2].

وهناك آخرون لا يرون فيها مرحلة تاريخية فحسب وإنّما"حالة روحية يعيشها الغرب، هذه الحالة التي تتصف بعدم التحديد والقطيعة مع الحداثة ، و غياب اليقين و فقدان الأنا، والسخرية، والتهجين، الكرنفالية والاختلال البنائي"[3]ففكر ما بعد الحداثة مختلف نسبيا عن مفهوم الحداثة وهذا ما جعل بعض الحداثيين يعلنون القطيعة مع الفكر الحداثي الذي" ارتبط أساسا بفلسفة التفكيك، والتقويض، وتحطيم المركزيات الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية منذ أفلاطون إلى يومنا وفي هذا السياق يقول دافيد كارتر: تعتبر هذه المواقف من ما بعد الحداثة مشكك جوهري بجميع المعارف البشرية، وقد أثرت هذه المواقف على العديد من التخصصات

---

[1] رضوان جودت زيادة : صدى مابعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، ص32.

[2] ينظر،المرجع نفسه، ص 22

[3] رضوان جودت زيادة : صدى مابعد الحداثة في زمنها القادم، ص23.

الأكاديمية وميادين النشاط الإنساني المعرفي كعلم اجتماع، القانون، الدراسات الثقافية، وغيرها من الميادين الأخرى، وبالنسبة للكثيرين تعدّ ما بعد الحداثة عدمية على نحو خطير، فهي تقوض أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة"[1]فكر ما بعد الحداثة هو فكر تميز عن فكر الحداثة فهو ثورة على اليقينيات وكذا إيمان باللامعقول و كسر لكل القواعد وإسقاط للسرديات الكبرى التي كرستها الحداثة، كما أنه فكر قلق رآه أغلب منظريه حالة فكرية أكثر من كونه فترة زمنية، فكما جاءت الحداثة "لتؤسس لشرعية العقل وإعطائه نوعا من القدسية المطبقة، جاءت ما بعد الحداثة لتقلب هذا النمط من التفكير ولتدحض هذه الشرعية المطلقة التي اكتسبتها الحداثة والمتمثلة في أسسها على حدّ زعم أنصارها الذين آمنوا بأفكارها إيمانا راسخا لا يشوبه أي نقص، ورأينا كيف أنّ الحداثة أوقعت الفرد الأوروبي في جوف أزمة لم تجلب له سوى الويلات والنكبات ولم تحقّق له ما كان يطمح إليه من حرية ولذلك قلبت ما بعد الحداثة المقولات، والنظريات، التي نادت بها الحداثة، حيث أنّه لا يوجد ثابت يحكم المتحول وليس هناك عقلا يفسر تفسيرا غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري، كما أنه لا وجود لثقافة عليا وأخرى دونية جماهيرية بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر، لا يمكن تبريره أو تفسيره "[2] كما احتفت ما بعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت، و اللاتقريرية كمقابل للشموليات الحداثية وثوابتها وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني ، وبعلاقة النتيجة بأسبابها وحاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تناسب مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية، كما رفضت الفصل بين الفن والحياة"[3]ولذلك "احتفت ما بعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة، وثوابتها وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني وبالخطة التقدمية، وبعلاقة النتيجة بأسبابها

---

[1] ينظر : جميل حمداوي، مدخل إلى مفهوم ماب عد الحداثة، مجلة الألوكة ، المغرب، 2012،12،18.

[2] ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط3، 2002، ص 226

[3] ديفيد كارتر: المرجع السابق، ص 12

وحاربت العقل والعقلانية ودعت إلى خلق أساطير جديدة"[1] تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية وضرورة قبول التغيير المستمر والتجديد في كل مناحي الحياة وفروع البحث، والفنون التي تجلت على مستواها خصائص لم تعرف من قبل.

4- تمثلات ما بعد الحداثة في مختلف الفنون:

ومما لاشك فيه أنّ الفن هو طريقة التعبير عن الأفكار الجمالية بتوظيف المرء لخياله وإبداعه، وعندما يتحدث عن فنون ما بعد الحداثة، فهي ببساطة تلك الفنون المختلفة كالآداب والفن المعماري والموسيقى والسينما...الخ وغيرها من الفنون التي " سعت ثقافة ما بعد الحداثة لتقديمها ... لتثبت أنها اتجاه فلسفي ونقلة إبستيمولوجية"[2]

أ-الفن المعماري:

وهو الفن الذي يهتم بتطبيق مجموعة من التصاميم الهندسية التي تعتمد على رسم الهيكل التخطيطي لبناء المباني والسكنات، حيث يعكس طبيعة الثقافة العامة والتراث السائد بتلك المنطقة ، وأدّت أفكار ما بعد الحداثة إلى ولادة مفهوم جديد للعمارة، عوضا عن المفاهيم الجامدة البليدة المضجرة التي تبنتها الحداثة "[3] فتميّزت بالوفرة والكثرة "والزخم في التفاصيل والاقتباس و الغموض فوق الوحدة والنقاء، و التناقض والتعضيد على التناغم والبساطة"[4] في أبرز الأمثلة على أسلوب ما بعد الحداثة ، ما بعد قدمه المعماريان اليبانيان تادو وايزوز المي من

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 227.

[2] ينظر: محمد مفتاح:المفاهيم معالم ، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص115.

[3] بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة ، دط، 2017، ص22.

[4] ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، تر شيا ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، دط، 2005، ص24.

أفكار حركة مابعد الحداثة في اليابان ، من خلال السفريات الواسعة لتادرا في أمريكا الشمالية وإفريقيا وأوروبا واستوعب الأنماط الأوروبية والأمريكية والإفريقية مبدعا مبانيه وسكناته من الخرسانة الخام في أشكال مكعبة، كما استخدم لاحقا الخشب كمواد للبناء، وقدّم عناصر في العمارة اليابانية الكلاسيكية وخطة يدمج فيها المنازل بمهارة مع المناظر الطبيعية ، تميز الفن المعماري أو فن العمارة في فترة ما بعد الحداثة بظهور الزخرفة السطحية، والإشارة إلى المباني المجاورة في مجال العمارة الحضرية والمرجعية التاريخية في الأشكال الزخرفية، والزوايا غير المتعامدة ساعين إلى تحقيق الكمال والمثالية، والتناغم بين الشكل والوظيفة، فهندسة ما بعد الحداثة واحدة من الحركات الجمالية الأولى[1] التي تعترض على الحداثة علنا بأنها غنية وشمولية.

ب–الأدب:

يحسن قبل أن نتحدث عن أدب مابعد الحداثة نقدم تعريفا موجزا للأدب فهو أحد الألوان التعبيرية الإنسانية حول أفكار الإنسان وعواطفه ومخاوفه والتي يعبر عنها باستخدام الأساليب الكتابية المتنوعة"التي تعطي مجالات واسعة للتعبير والتأثير وكل تأثير يحدث عن طريق اللغة هو أدب"[2]فرغم اختلاف التعاريف التي وضعت للأدب مع تطورات النظرية الأدبية إلا أنه "يظل لغة إبداعية تتوسل بتقنيات وآليات للتعبير عن فكرة ما، بمعنى أن سؤال الغائية يظل حاضرا على جميع مستويات هذه اللغة، سواء عن طريق الانفتاح على ما هو ذاتي صرف أو مجتمعي عام؛ فما من أدب إلا وترقد وراءه مجموعة من الخلفيات والغايات المحركة لفعالياته وتكويناته المفترضة ... وبالطبع فإن توصيف كتابة ما أدبا، ونزع هذه الصفة عن أخرى تتحكم فيه بالضرورة أبعاد الحكم الجمالي الذي يسيطر بإتقان تام داخل النسق الإبداعي المحلي؛ علما أن قواعد التوصيف والتصنيف تتعرض بدورها إلى التحول

[1] سوليفان لويس: ، مجلة لينكوت ، آذا مارس،1996، ص22،64.

[2] طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، دت، ص20.

والتغيير اتصالا بالتغيرات التي يعرفها النسق العام"[1]، هذا النسق الذي ينطلق من المجتمع ويتفاعل معه لا ينفك أن يكون متصلا به و ببنياته المتعالقة التي لا تنفك ترتبط به بطريقة لاشعورية نظرا لكون الأدب لا يمثل "عالما سحريا مغلقا بل هو جزء من الثقافة الإنسانية يتميز بخصائصه التي ينفرد بها ومهما كانت طبيعة ووظيفة الأدب فإن ذلك لا يمنع من أن يرتبط بالخلفيات التي أسهمت في تكوينه"[2]، فلا وجود لنص أدبي عبر تاريخ الأدب ولد خارج اللغة ولا وجود للغة خالية من الأفكار والمعاني، وذلك لأن اللغة مادة الأدب ومعينه الذي يصله بعالم يتشكل من فعاليات وخطابات مختلفة ترتبط أغلبها بالإنسان وممارساته اليومية والسياسة واحدة من بين الفعاليات والخلفيات والعناصر التي ترتبط بالأدب و تتعالق معه.

ويعطي رواد ما بعد الحداثة أهمية كبيرة" للغة، فهي لا تعبر عن واقع فقط بل تخلقه وتمارس تأثيرها عليه وعلى الطريقة التي يرى بها العالم وتعكس كيفية تفكيرنا كما يقول ميشال فوكو هي خطاب والخطاب حياة خاصة قائمة بذاتها، وبما أنّ الأدب نتاج لغوي بالدرجة الأولى فقد حظي باهتمام بالغ من طرف ممثلي تيار ما بعد الحداثة ، باعتباره فنا مميّزا من بين الفنون ما بعد الحداثية أمثال: جاك ديريدا، رولان بارت،فأدب ما بعد الحداثة وبصفة عامة هو"شكل من أشكال الأدب الذي يعنى استخدام القصص والروايات، وهذا النمط من الأدب التجريبي الذي برز بقوة في الولايات

[1] أنور عبد الحميد الموسى: علم الاجتماع الأدبي "منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1،2011م، ص16-17 .

[2] عبد القادر شرشار : الرواية العربية مسار مثقل وتحديات كبرى ، مجلة ذوات ، مجلة ثقافية إلكترونية ، ع 20-2015-الرواية العربية التحول والتحدي ، مؤسسة مؤمنون بلاحدود، المغرب، ص26

المتحدة في الستينيات من خلال كتابات بعض المؤلفين ...وغالبا ما يتعدى ما بعد الحداثيون السلطات، وظهر هذا النوع من الأدب لأول مرة في سياق الاتجاهات السياسية في الستينيات"[1]

ولا يمكن القول عن كتاب ما بعد الحداثة أنّهم شكّلوا حركة موحدة تستطيع صياغة نظرية متماسكة، بحيث لا يختلف اثنان في هذا القول، إذ أنّ الروايات والقصص القصيرة التي ألّفها هؤلاء الكتاب تختلف اختلافا بالغا إلاّ أنّه ثمة بعض الأمور المشتركة بينهم"وتشمل القسمات المسيطرة في قصص ماب عد الحداثة مثل؛الاضطراب الزمني، تآكل الإحساس بالزمن، الاستخدام المنتشر الذي لا طائل من ورائه للمحاكاة الأدبية، ووضع كلمات متشظية في المقدمة، وعدم ترابط الأفكار والبرانويا* وتتكرر هذه الخصائص في المشاهد الباعثة على الارتباك في القص المعاصر"[2] وهذا ما أدى بأدب ما بعد الحداثة إلى إنتاج مع مختلف أنماط النظريات النقدية ، خاصة أساليب استجابة القارئ والتعددية ، التخريبات بين العقد الضمني مع المؤلف ونصه ومتلقيه، كنظرية القراءة والنظرية التأويلية، النظرية التفكيكية، النقد الثقافي، النظرية النسوية...الخ، وهذا ما تحدث عنه فيدلر عن كون"الحلم والرؤيا والتشوه أصبحتا الآن من الأهداف الحقيقية لأدب ما بعد الحداثة، متخطيا كلّ الحدود والحواجز، جاعلا من نفسه أكثر حرية ومرونة"[3]

---

[1]أدب مابعد الحداثة، مجلة فكر الثقافية، ع30، السعودية (من أكتوبر 2020-يناير 2021)تاريخ الإطلاع يوم 14 أفريل، 10:05 سا .

*الخيال المرضي.

[2] ينظر: ستيوارت سيم، دليل مابعد الحداثة، مرجع سابق، ص 185.

[3]ينظر:أدب ما بعد الحداثة ،إبراهيم الحيدري، صحيفة الحوارالمتمدن، ع4222، 2013/04/12، تاريخ الاطلاع، 14أفريل15:30سا

فهذه الكتابة إلى جانب قيامها على الانفصال تتركز على الخلط والمزج، وهي المسألة التي تفرعت عنها مصطلحات مترادفة نسبيا كالتهجين والتجنيس و الأجناسية النصية وهذه المصطلحات كلها تنافي مبدأ النقاء الجنسي المميز للكتابة الحداثية " ...فتبدو بذلك فسيفساء جامعة لأجناس أدبية عدّة تتداخل فيها عناصر ملصقة بشكل غريب أو مركبة قد يختلف الإلصاق مع التركيب في كون الأعمال الملصقة تقوم على مزج أشياء لا رابط بينها وإنما الخلط والمزج أما التركيب أو التقطيع فهي كلمة متداولة، في أوساط المبدعين تدل إما على عدم نشر العمل أو عدم استكماله.

إضافة إلى ما يمارسه الكتّاب من لعب على صعيد الشفرة، اللغة التقاطع الازدواجية التبديل وأساليب أخرى يطول الحديث عنها ، تتنوع وتختلف كما أنها تتشابه أحيانا فهي مختلفة عما سبقها تتشابه مع العصر الذي كتبت فيه ، فأشكال الرواية فيما بعد الحداثة تجعلنا نحس بأننا إزاء " أدباء ونقاد، رافضين للجنس الصرف، تواقين إلى جنس عام شامل لمختلف الأجناس الأدبية وإزاء مبدعين ومحللين معرضين للمبدأ البنيوي الذي تستخدم بمقتضاه ثنائية سوسير لسان/كلام ، لتوضيح العلاقة بين النص والجنس المناسب تلك العلاقة التبسيطية التي تضع الجنس في مستوى اللسان والنص في مستوى الكلام وهي النظرة التي تحصر النص في بنيته جاعلة إياه تحقيقا للجنس التاريخي المناسب"[1] فمن منطق هذا التعارض و تعارضات أخرى قيل عن أدباء تلك النزعة التعددية بأنهم ممثلوا تيار ما بعد الحداثة فهم ذوي نزعة ضد تمثيلية ضد ما هوية، ما بعد الحداثة فتحت أفق النقد أمام وعي جديد

[1] أسماء العايب: مابعد الحداثة خصائص وسمات في الرواية العربية المعاصرة دراسة في نصوص مختارة، مجلة التحبير، ع1، جوان 2021، ص46

هذا الوعي المختلف المتميز بكل أنواع التشظي واللامعقول كما حاول استنطاق منظومات فكرية كبرى و سرديات طالما كانت بمثابة المقدس الذي لا يجوز الشك فيه أو مساءلته .[1]

كما اعتمد روائيو ما بعد الحداثة على تقنيات سردية جديدة مثل التجزؤ ، التناقض ، الراوي غير الموثوق. وغالبا ما يتم تعريفها وفق منظومة التنظير الباختيني الذي جاء مواجهها للمنظومة الحداثية الإبتسارية وذلك بتنظيره للخيال الحواري والكرنفالي واللاتجانس النصي وإعادة الاعتبار للثقافة الشعبية ونهاية اليقينيات فيما يتعلق بالتنظير الثقافي، إن الرواية ما بعد الحداثية ترتكز في صناعتها الغرائبية والمشاهد السحرية والمنوعات والأوبرا الكوميدية والكوميديا أكثر مما تنتمي إلى الرواية الواقعية الكلاسيكية.[2]

ج- الموسيقى:

تعتبر الموسيقى من أهم الفنون التي يميل إليها الناس وهي مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية وتختلف باختلاف الأرضيات والثقافات، حيث نقف في مقدمة العناصر المكونة للحضارة الإنسانية فهي نمط تعبيري يترجم مشاعر الناس وأذواقهم.

وموسيقى ما بعد الحداثة هي تلك الموسيقى التي احتضنت مختلف الاتجاهات الجمالية والفلسفية، ولقد بدأت تتضح معالمها في ثمانينيات القرن 20 عندما بدا واضحا أنه"من المطلوب إحداث تغيير في النموذج المعرفي الموسيقي، لكي يمكن العثور على إجابات وحلول للمأزق النظري الذي حدث في مجالات عديدة"[3] حينها

---

[1] المرجع نفسه، ص50.

[2] ينظر : أسماء العايب، المرجع السابق، ص 47.

[3] ستيوارت سيم: المرجع السابق، ن ص.

لامست الفن الموسيقي مثل فكرة ، جمهور المستمعين الذين يقومون بالاستهلاك السلبي لمنتجات ثقافية وموسيقية صارت موضوع شك وعدم ثقة أيضا، إعادة رسم خريطة المؤثرات والتطورات الموسيقية، وإهمال الطريقة التي يحدّدها السياق الثقافي وأساليب العزف والغناء كما نجد أيضا وجوب دراسة تأثير التكنولوجيا على الموسيقى والتاريخ على تقنية تشفير الموسيقى رقميا، موسيقى مابعد الحداثة اتصفت بأنّها ليست أسلوبا موسيقيا متميزا فمعظم المنتجات الموسيقية في تلك الفترة الزمنية يدين بالفضل إلى الماضي أي يتنافس معه أو يتبع أسلوب تعددي يهدف إلى دمج الأساليب المتاحة، وهذا ما لوحظ على الألحان الموسيقية حينها، والتي تتشابه تشابها كبيرا مع غيرها من أعمال ما بعد الحداثة، وعلى سبيل المثال ماقام به (بيريو) من خلال جمعه لعدّة اقتباسات من شتى أنواع المصادر الموسيقية، لأجزاء من لحن ديبوسي(مقطوعة البحر) وأجزاء من مقطوعة أفيل رقصة الفالس وغيرهما، مشكلا ما يشبه كولاج ساخر يعج بالتداخل النصي.

ولقد زالت وتلاشت في السنوات الأخيرة، فكرة عدم وجود موسيقى متميزة ومتفردة في زمن ما بعد الحداثة خاصة مع بزوغ وسطوع ما يسمى بالموسيقى النسائية والموسيقى النقدية والموسيقى الجنسية المثلية"[1] موضحين معالم موسيقى ما بعد الحداثة .

د– السينما:

يعدّ فنّ السينما واحدا من أكثر الأنواع الفنية شعبية، ويدعى هذا الفن بالفن السابع ويعدّ من ضمن الفنون التي أثرت وتأثرت بحركة ما بعد الحداثة، وخاصة في علاقته الوطيدة بالأدب .

[1] ستيوارت سيم:المرجع السابق، ص 221.

تتشابه سينما ما بعد الحداثة مع ما أنتجته السينما الجماهيرية في فترة الحداثة من خلال بنياتها السردية وأعرافها، إلا أنه هناك ما تميزت به سينما ما بعد الحداثة من "اختلاف بنيتها في كل من التنظيم ، الجنس، الأنثى في نطاق بنية النص، لتصبح معظم السيناريوهات تدور حول قضايا الجنس والنزعة الجنسية و الإثنية لتجعل منها سلعة يستثمر فيها اقتصاديا، كما تتميز سينما ما بعد الحداثة على المستوى الظاهري بقيمها التبادلية و الاستعمالية تخبرنا كيف صنعت وكم تكلفت ؟ وعمّا تتحدث"[1] ومن نماذج سينما ما بعد الحداثة «فيلم الحركة film action وتتداخل فيه الكثير من الأنواع السينمائية الأخرى، الفيلم البوليسي، فيلم الرعب، فيلم الحرب، القصة الغرامية وفيلم الدراما العائلية"[2] لينتج في الأخير للمتلقي سلعة تحتوي على أنواع المتع والألم وتساير أكبر عدد ممكن من الأسواق العالمية وكان لهذه الهيمنة مخلفاتها وعواقبها سواء بالنسبة "لشكل الفيلم وبالنسبة لباقي المنتجات السينمائية القومية والمحلية والمستقلة، فالفيلم الأمريكي يضطر إلى الحدّ من خصوصيته الثقافية كي يرضي الطلب ليكون عالميا"[3] إلاّ أنّ غالبية النتاج السينمائي يحمل الكثير من قيم الرأس المالية ومن هذا المنطلق أصبحت العديد من الدول عبر العالم تنسج منتجاتها السينمائية على نفس الشاكلة، لتنافس المنتجات الأمريكية الهوليودية؛ مثل السينما التركية، الكورية، في محاولة لنشر ثقافتها والتعريف بها ، وبهويتها ومعالمها السياحية وحتى منتجاتها الإقتصادية المختلفة، فالسينما أضحت فنا متعدد الخدمات ، وصناعة ثقافية في ظل تغيرات ما بعد الحداثة.

---

[1] ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة ، ص 158.

[2] المرجع نفسه، ، ص 159

[3] المرجع السابق، ص 158

4- ملاحظات حول ما بعد الحداثة:

لا تزال ما بعد الحداثة ساحة صراع للأفكار المتناقضة والقوى المختلفة التي لا يمكن تجاهلها ولعلّ أبرز هذه الأفكار مضمرة تحت هذا التساؤل: هل تمثل ما بعد الحداثة كسرا جذريا مع الحداثة ؟ أم أنّها ببساطة انتفاضة داخل الحداثة ضدّ شكل من أشكال الحداثة العليا؟

وقبل الإجابة عن هذا التساؤل وجب بدئيا التفريق بين ما بعد الحداثة Post modrn isme كمطلح يشير إلى نوع من الثقافة المعاصرة، وما بعد التحديث Post modrnite كحقبة زمنية يمرّ بها أو مر بها الغرب، نتيجة لبعض المتغيرات التي لحقت بعملية الإنتاج والارتباك الذي يتنامى ويتضخم في ظل الرأسمالية "ما بعد التحديث تشير إلى الفترة التاريخية أو المدة الزمنية؛ أما ما بعد الحداثة فتشير إلى أسلوب أو طريقة تفكير أو لحركة الفكرية والثقافية التي انبثقت من هذا الوضع التاريخي الذي يطلق عليه ما بعد التحديث"[1]

وللإجابة عن السؤال السابق وجب علينا التمييز بين موقفين:

أ/ حركة ما بعد الحداثة تنتهج نهجا ينفي الحداثة ويعلن رفضه لكل أسسها ومبادئها، ويمثل أصحاب هذا الرأي كل من؛ **إيجلتون** و **هارفي** و**فريديريك جيمسون**، بحيث يرون أن الخطاب مابعد الحداثي؛ هو خطاب يقوم على مبادئ ترتكز على هدم القيم التي أورثتها الحداثة كفكرة النقاء، والشعور بامتلاك اليقين وأحكام القيمة والسلطة الأبوية بكل صورها، خاصة أشكال السلطة التي أفرزها المجتمع الرأس مالي، كالعقل الأداتي و اللوغوس، وكنقيض لهذه القيم تبنت ما بعد الحداثة خطابا رافضا للكلي ومكرسا النسبي و اليومي، ومتحررا من الزمن الخطي وهادما التمايزات بين الاجتماعي والثقافي، ومهمشا الحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية .

[1] ينظر تيري إيجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، تر منى سلام ، أكاديمية الفنون، القاهرة ، مصر، دط، 1996،ص7.

يقول **جيمسون**:«ما بعد الحداثة ليست مجرد كلمة أخرى لوصف أسلوب معين، وإنّما على الأقل مفهوم لوظيفة زمنية تربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد»[1]

ب/ مابعد الحداثة؛ نوع من التأزم داخل حركة الحداثة " فحجم الاستمرار هو أكث بكثير من حجم الاختلاف بين التاريخ المتد للحداثة والحركة المسماة ما بعد الحداثة"[2] ويمثل أصحاب هذا الموقف كل من **ليوتار، ودولوز** وميشال فوكو، فيرى هؤلاء جميعا المشروع الغربي هو" مشروع متأزم من الأساس، حيث أنه يحتاج إلى تصحيح مسار، وأنّ نهايات هذا المشروع الحداثي في القرن الثامن عشر لعصر التنوير"[3]وهذا الفريق يرفض الرؤية التاريخية لما بعد الحداثة بوصفها شيئا يأتي بعد الحداثة، فما بعد الحداثة كامنة ف قلب المشروع الحداثي بحيث أنها لاتمثل انقطاعا عنه يقول **ليوتار**:«لا الحداثة ولا ما بعد الحداثة يمكن تحديدها كحقب تاريخية واضحة، تكون ما بعد الحداثة فيها شيئا يأتي بعد الحداثة يجب القول على العكس من ذلك إنّ ما بعد الحداثة محايث للحداثة بما أنّ الحداثة الزمنية تحمل في داخلها رغبة الخروج من ذاتها داخل حالة أخرى »[4] ما يتحدث عنه ليوتار يتوافق مع مبادئ المشروع الحداثي بوصفه مشروعا يقبل الاختلاف والتطوير.

ثانيا:الرواية العربية والخصائص الفنية للكتابة مابعد الحداثية:

لم تكن بالرواية العربية المعاصرة بعيدة عن تأثيرات فكر مابعد الحداثة الذي يقوم على مبدأ الاختلاف، الذي لا يؤسس للواحد بقدر ما يسعى جاهدا للتعامل مع المزدوج ، وضمن هذا الفكر شكلت الرواية العربية سردية المقاومة والرد، وخطابا ضد الأحادية ، واشتغالا لتفكيكها .

---

[1] فريديريك جيمسون: التحول الثقافي، تر محمد الجندي، أكاديمية الفنون، القاهرة، دط، 1997، ص23.

[2] هارفي : المرجع السابق، ص38.

[3] محمد سبيلا: الحداثة وانتقاداتها ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1997، ص23.

[4] المرجع نفسه، ص113.

ليعرف المتن الروائي العربي تطورات كبيرة عبر فترات من تاريخه المعاصر سواء من ناحية التيمات والمواضيع أو من ناحية الشكل والبناء "فالكتابة ما بعد الحداثية، تكسر عديد القوانين والمنظومات، فقد انفتح الشكل الروائي العربي المعاصر على أنساق سردية مغايرة للسّرد الكلاسيكي لتغتني الرواية العربية بأنماط كتابية جديدة "كالسّرد الدّائري والمتوازي والمتناوب والاسترجاع والتكرار كما خرج "عن الأشكال السردية المعروفة، من التسلسل الزمني وضبط المكان، وتحديد الشخصية والبناء الفني المنظم، كل هذا لا يتماشى مع تغيرات العصر، فلا يحسن البحث عن الترابط كما لا يحسن البحث عن صورة البطل، وتفاعله مع الأحداث والزمان والمكان"[1] فالرواية العربية فيما بعد الحداثة هي رواية"التحولات العميقة في الكتابة، على مستوى التخييل، والخطاب، وذلك باغترابها عن قوانين السرد السائدة، وتصدع بنيتها عبر ابتداع شكل روائي جديد تتداخل فيه الرواية مع الأجناس الأخرى من شعر ومسرح، وسينما"[2] ومن ضمن الخصائص التي صبغت الرواية للعربية في نطاق تحولات مابعد الحداثة مايلي:

1-تهجين اللغة:

يعد التهجين مفهوما نقديا لساني النشأة، دخل مجال الرواية وغدا إحدى سماتها التركيبية وأحد عناصرها البنائية، وصار أكثر حضورا في الروايات المعاصرة والدراسات المنجزة حولها، وظاهرة تميز الخطاب الروائي العربي ، ويعرفه باختين على أنه"مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء نظامين لغويين مفصولين، بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة الملفوظ"[3]

---

[1] شكري عزيز الماضي:أنماط الرواية العربية الجديدة، ص17

[2] بن جمعة بوشوشة:التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار، تونس، ط1، ص103.

[3] أحمد زاوي: بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015، ص40.

فالروائي عادة مايسعى إلى إنتاج لغة إبداعية، ضمن السائد والموروث ، المؤطر للمجتمع.

وقد اضطلعت الرواية العربية فيما بعد الحداثة بدور كبير، في تهجين اللغة تهجينا مخصبا، وطد علاقاتها النثرية الطامحة، إلى مسايرة التحولات المتسارعة، ليتخذ التهجين اللغوي عند روائيي ما بعد الحداثة طابعا بارزا، ووظيفة مغايرة، هدفها الأساسي إبراز تعددّ الأصوات، واللغات ومستويات الكلام.

2-الكولاج:

الكولاج في الأصل "مصطلح ينتمي إلى فن الرسم ويعني إدماج مواد مختلفة من الواقع في اللوحة الفنية، أي المزج بين ما هو واقعي وما هو متخيل، ظهر هذا المصطلح أول مرة ،حين أقدم بيكاسو Picasso ،وبراك Braque على إقحام أوراق ملصقة في صلب 14لوحتهما .

لتنتقل هذه التقنية إلى جنس الرواية واعتمدتها ضمن أدواتها السردية، فقد أصدر الروائي **ماكس أرنست** Ernest Max رواية بعنوان "**حلم فتاة صغيرة تريد الدخول إلى كرمن**" وأطلق عليها مصطلح رواية كولاج ،وكان عسيرا عليه إرفاق النص السردي بمواد صلبة كالخشب، والحديد والحجر فيصير من المستحيل إصدار النص وتوزيعه في شكل كتاب، فارتكز الكولاج في النصوص السردية على إقحام مقتطفات من نصوص أخرى متنوعة كالرسائل المقالات الصحافية والنصوص العلمية والتاريخية واليوميات الإعلانات، وعناوين الأخبار، إضافة إلى الصور والرسوم البيانية والخرائط والجداول

والنوتات.. ويمكن للنص السردي كذلك أن يقحم مختارات من نصوص سردية أخرى للمؤلف نفسه أو مؤلفين آخرين، لذلك يعد الكولاج مظهرا من مظاهر التناص في النص السردي [1].

إن تقنية الكولاج يمكن أن تضطلع بوظائف " سردية في صلب الخطاب، فقد تكون النصوص الملصقة في النص السردي قصة فرعية تحيط بالقصة الأصلية ...مرافقة للسرد ومستقلة في نفس الوقت بفصول خاصة بها، أي قصة داخل القصة، تضيء القصة الأولى وتضفي على المتخيل بعدا مرجعيا وتؤطر الفردي في الجماعي، وقد تساهم النصوص الملصقة في تنويع زوايا السرد وتكسير خطيته وتشظية القصة الأم إلى قصص فرعية متعددة متكاثرة"[2] ، وفي السرد العربي ما بعد الحداثي استثمر العديد من الروائيين، والقصاصين، تقنية الكولاج في أعمالهم، منهم تمثيلا لا حصرا"حمزة عباس، ليلى الجهني، أثير صف، هشام علوان، أحمد عبد اللطيف، أحمد عبد الكريم...وغيرهم[3]وتطرح هذه التقنية قضية نقدية معاصرة، فهي تعبر عن انهيار الحدود الفاصلة، بين الأجناس الأدبية، والنصوص، والكتابات المختلفة، وذلك بإشباك فنونها ومعارفها والسماح بعبور فن إلى فنّ آخر.

3-التناص أو الحوارية:

التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة لمصطلح الفرنسي «intertext» حيث تعني كلمة «inter»

في الفرنسية: التبادل، بينما كلمة «text»: النص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني «textere»

---

[1] معرف رضا : الكولاج الرقمي في الكولاج الرقمي في رواية ظلال العاشقة، لمحمد سناجلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ،مج 13، ع1، 2021، ص 7.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دارالعين للنشر و التوزيع، ط3 ، 2010، ص359..

[3] علي عواد: الكولاج السردي فسيفساء أدبية تنسف الحدود بين الفنون، مجلة العرب، ع1693، لندن،2020/04/30

وهــو متعــد ويعــني "نســج" وبــذلک يصــبح معــني «intertext» التبــادل الفــني وقــد تــرجم الي العربيــة: بالتناص الديني يعني: تعالق النصوص بعضها ببعض.

وصــيغته التناصــيص مصــدر الفعــل علــي زنــة "تفاعيــل" تــأتي علــي اثنــين أو أكثــر وهــو تــداخل النصوص ببعضها عند الكاتب طلباً لتقوية الأثر.

كمــا يــرد مصــطلح «intertextuel» وقــد تــرجم الي التناصــي أو المتنــاص وهــو مايفيــد العمليــة الوصـــفية في التنـــاص ومصـــطلح «intertextualite» وقـــد ترجمـــه النقـــاد العـــرب «التناصـــية أو النصوصــية» وهــذه الترجمــة جــاءت علــي غــرار ترجمــة مصــطلح «structuralisme» بالبنائيــة أو البنيوية.

ويــورد ســعيد علــوش في كتابــه: «معجــم المصــطلحات الأدبيــة المعاصــرة بعــض التعريفــات لمصــطلح التنــاص بــدء مــن جولياكريســتيفا وإنتهــا بــرولان بــارت.» [1] يعتــبر التنــاص عنــد "كريســتيفا" أحــد مميــزات النص الأساسية التي تحيل علي نصوص أخري سابقة عنها معاصرة لها.

و في كتابــه الآخــر "ديناميــة الــنص" يعــود ليعطــي التنــاص تســمية جديــدة هــي "الحواريــة" ويحــاول أن يســتخدم هــذا المفهــوم في إطــار مــنهج يســتمدّ في البايولوجيــا أغلــب مصــطلحاته ومفاهيمــه.في كتابــه الآخــر "المفــاهيم معــالم" الــذي حــدَّد فيــه ســت درجــات للتنــاص، مخالفــا بــذلك كريســتيفا وجيــني اللــذين قــدما ثــلاث درجــات لــه، وذلــك بعــد أن عــرَّف التنــاص: «باعتبــاره نصوصــا جديــدة تنفــي مضــامين

[1] سعيد علوش، ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص215

النصوص السابقة، وتؤسس مضامين جديدة خاصة بهايستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة وغير قائمة على استقراء أو استنباط.»[1] و الدرجات الست التي يحددها هي:

1. التطابق: ويتحقق في النصوص المستنسخة.

2. التفاعل: فأي نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى، تنتمي إلى آفاق ثقافية مختلفة، تكون درجات وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده.

3. التداخل: ويقصد به تداخل النصوص المتعددة، بعضها في بعض في فضاء نصي عام. وهذا التداخل أو الدخول أو المداخلة، لم يحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، وهي تظل دخيلة تحتل حيزا من النص المركزي، وإن شبيها إلى نفسه وهذا التشارك يوجد صلات معينة بينها.

4. التحاذي: وهو المجاورة أو الموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته.

5. التباعد: وهو التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي، وقد يتحول إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي.

6. التقاصي: ويقوم على التقابل بين النصوص الدينية والنصوص الفاجرة السخيفة على سبيل المثال.[2]

فالكتابة مابعد الحداثية، تمتاز بسمة الكونية والاتساع والشمولية وذلك لا يتحقق لها إلا من خلال التناص"الذي يعد آلة هدم وبناء، تجعل النص ضفيرة من نصوص متباينة، مندمجة مع بعضها،

[1] مفتاح، محمد، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- بيروت 1999- ص41

[2] مفتاح، محمد، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي

ذات بنيـة متناسـلة، لاتعـرف النهايـة، بمعـنى أنـه إعـادة إنتـاج للنصـوص، وتحويلهـا في سـياقات مختلفـة، يصـعب علـى القـارئ غـير المكـون ثقافيـا تمييزهـا"[1] وبـذلك ينـتج لنـا الروائـي روايـة «تعيـد اكتشـاف الشـعر الغنـائي والملحمـي ومـن خـلال مناظراتهـا المسـتمرة مـع الحـدث ومـع السياسـة ومـع المـآزق السياسـة والجنسـية و الفصامي"[2] فهي رواية مختلفة ومتعدّدة ومفتوحة، على شتى أنواع الخطاب.

4- السخرية:

يعرّفهـا **بـاختين** بقولـه: «الباروديـا نـوع أساسـي مـن الأسـلبة يقـوم علـى عـدم توافـق نوايـا اللغـة المشخّصـة مـع مقاصـد اللغـة المشخصـة، فتقـاوم اللغـة الأولى الثانيـة وتلجـأ إلى فضـحها وتحطيمهـا، لكـن تشـترط في الأسـلبة الباروديـة ألاّ يكـون تحطـيم لغـة الآخـرين بسـيطا وسـطحيا، بـل عليهـا أن تعيـد خلـق لغـة باروديـة وكأنّهـا كـلٌّ جـوهري مالـك لمنطقـه وكاشـف لعـالم فريـد مـرتبط ارتباطـا وثيقـا باللغـة الـتي بوشـرت عليها"[3]

هذه الباروديا أو الأسلبة تعني في معناها الشامل أنّ خطاب السخرية يحمل وجهين الظاهر والمضمر، فأن أتكلم بلغة أبدو فيها مادحا لكنّي أهجو الموضوع أو الشخص محلّ التّعيين، فاللّغة ستتطلّب خطابات مبطنة ومراوغة، كما يدخل في هذا الجانب طريقة الكلام التي يعبر بها " الاستخفاف بالشيء والعبث الهادف به، إنّها

[1] سعيد يقطين:القراءة والتجريب، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة العربية، مكناس، ط2، 1985،ص190

[2] بيتر بروكر:الحداثة ومابعد الحداثة، تر عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1995ص316

[3]ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987،ص18.

تثير الضحك في هزل أو غير هزل، لأنها كثيرا ما توحي بالجدّية رغم ظاهرها الضاحك فتوجه اهتماما خاصا إلى عيب ما تجسم هذا العيب وتبالغ فيه وتسعى إلى إبرازه بوسائل عديدة"[1]

السخرية "نقد صارخ، ونسف للعديد من الأفكار السائدة وضرب للمتعارف عليه، والخطابات المتراكمة في اللاشعور الجمعي للمجتمع المصري بواسطة أسلوب السخرية الذي تتابع في الرواية يمكننا أن نفهم ما لم نستوعبه في خضم الخطاب الروائي الجاد والمباشر.

فالغاية الأسلوبية من توظيف السخرية هو؛ تفجير لحقائق لا يمكن قولها بأسلوب آخر غيرها، ومن الروايات العربية المعاصرة التي يحضر فيها السخرية رواية "**جمهورية كأنّ**" في علاقة وشيجة بالخطاب السياسي فالسياسة والسخرية يتطلبان ذكاءً وحنكة، فالكاتب ربط بذكاء بين المقام، والمقصد لتنسجم السخرية مع خطاب السياسة"[2].ما استعمله الراوي كأسلوب لفضح ألاعيب السياسة، وموقفه من النظام السائد الفاسد وما ذلك

فالسخرية الأدبية تبقى من أجمل لمسات الفكر مابعد الحداثي ورغم طابعها الفكاهي والمتمرد على الجدية، ولعل توظيفها في الكتابة الروائية لديه غايات فنية كثيرة.

ثالثا: المضامين الروائية بين تجاوز المحظور ونقد الخطابات المسكوت عنها:

شهد الجانب الموضوعاتي تيمات لم تشهدها الرواية العربية من قبل من مثل موضوعات :الاغتراب الرّوحي والاستلاب الوجودي والجسد والآخر، الذآت والهوّية، متأثّرة بطروحات فلسفية مثل الوجودية والعدمية وانفتحت على الشّذرات المتناثرة و الميتاسرد، وثقافات أخرى غيرها كما تخلّى أغلب

[1] حامد عبده الهوال : السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر دط، 1982، ص16.

[2] أسماء العايب: الخطاب السياسي في رواية المحنة العربية المعاصرة –دراسة في نماذج مختارة، أطروحة دكتوراه، إشراف حياة أم السعد، جامعة الجزائر2، أبو القاسم سعد الله، 2019،2020، ص 175

الكتاب عن الشّخصية النّموذجيّة أو الشّخصية التي تعاني الاغتراب وغيرها بل أصبحت الشّخصية السّائدة هي الشّخصيات الهامشية مستفيدة بذلك من طروحات "نيتشه" و"هيدجر" و"ميشال فوكو" ضمن ثقافات الهامش وفكر التنوع كما اعتدّت روايات ما بعد الحداثة بالبطل النّسوي المهمّش، فأصبحت المرأة المتحكّمة في صنع القرار مفكّكة البطريركية الأبوية كما اهتمّت سرديات ما بعد الحداثة بالواقعية القذرة، التي تنقل لنا الشّوارع الخلفية والجنس والمخدّرات، من أجل كشف زيف السّلطات الحاكمة، مُمارسة نوعا من التفكيك والضرب لكل السلطات المركزية، فتعيد بذلك صياغة التّمثيلات الفلسفية والفكرية والجمالية لإرسالها عبر تواردات ميتاسردية ترتكز بفاعلية فائقة لتتجاوز التّخوم الزّمكانيّة للمسرود الرّوائي مابعد حداثي باعتماد جناحي " العولمة والعالمية وانطلاقا من هذا نطرح"[1]

فقد استطاعت رواية ما بعد الحداثة، الولوج إلى المناطق المحرمة والتغلغل فيها ، لتبرز التناقضات والمفارقات القائمة، بين المعلن عنه المعتمد على اللغة الآمرة، والمسكوت عنه، المهمش الضارب في بجذوره في أعماق المعيش.

1-الجنس:

الجنوح للكتابة عن الطابوهات ، خرق المحرم، ونبش غواياته والخوض فيه كنوع من أوجه التحديث كتيمة الجنس وربطها بمتجذراتها النفسية "التي مثلت أرضية التأثيث لمثل هذا النوع من الكتابة إذ اعتبر ت تأزمات الذات المبدعة الركيزة الأساسية في الفعل، وهذا ما أثبته البحث في هذا الموضوع إذ مثل التجريب مستقطب للمبدع بعد أن وجد فيه كل احتمالات الكتابة القادرة على

[1] أسماء العايب:مرجع سابق،ص40،41

استيعاب الضائقة النفسية و الأزمات التي أحدثتها التغيرات الإقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، من خلال الاعتماد على آليات اشتغالية جديدة أعطت للرواية المرونة للتماشي مع هذه التغيرات، كما مثلت الكتابة الجديدة بابا انفتح على مصراعيه في النبش فيما وراء المجتمع وفضح ممارساته المندثرة تحت الميثاق الأخلاقي كالتطرق للمحرم من خلال الكتابة عن الجنس ، وكذا الحديث وتعرية كل التجاوزات التي تقام في حق الذات وتأزم من فعل وجودها"[1]

الحديث عن الجنس هو الحديث عن واقع كذلك ، فالجنس كمشروع كتابي ليس وليد اللحظة بل نجده متجذر في الموروث العربي حتى وإن كان على شكل تلميحات أو ظهور طفيف له ، فالعملية الجنسية متأصلة في المجتمع . إن التأثيث السردي للجنس في الخطاب بصياغته ما بعد الحداثية عمل على تصعيد وتيرة الجسد كنوع من السياسات المخروقة في الخلفية الثقافية العربية، و بذلك جاءت الرواية التجريبية بهدف تدوير اللعبة فأصبح البداية/ النهاية و الحلم/ الهزيمة، كل الهزائم على خريطته وهو فغدا الجسد" موضوعا للمعركة الوحيدة ،من أجل تصعيد عملية السرد "فمن الجسد تنبثق حركة الحدث وتنمو الدلالات وتتناسل الخطابات.

2-الدين

حظى الخطاب الديني بتوظيف مكثف في الرواية العربية المعاصرة، لأنه يعكس الثقافة العربية ويصور المنظومة الفكرية للمجتمع، من هذا المنطلق تعدّدت أشكال هذا التوظيف لأنها تشكل مرحلة متطورة في الكتابة الروائية العربية، حيث توسلت بجميع آليات المعاصرة التي يتفاعل معها المتلقي .

[1] سهيلة علي صوشة ، عمار بن لقريش ، الفعل الجنس ي كمضاد نفس ي لتأزم الذ ات في رواية الخبزا لحافي لمحمد شكري (كتابة الطابوهات وخرق المحرم)،مجلة الجامع في الدراسات النفسية والعلوم التربوية المجلد: 6 ،العدد1، 1 202.

فإن التطرق "إلى النبش في الموروث الديني والعقائدي يعد من أبرز"الأسباب التي أدت إلى الخوض والأخذ والرد الطويل في التجريب كممارسة روائية عربية ، دون ما الاهتمام لكل تلك التجاوزات الواقعية التي أغرقت المجتمعات العربية باسم الدين وباسم الفهم المغلوط له والغلو في الممارسة والتشدد من منظمي الفتاوي"[1] ... الخ.ويحتل موضوع الدين حيزا لا بأس به من الخطاب الروائي مابعد الحداثي، حيث تحرص مجموعة من الروايات على تجسيد العلائق والاختلافات في رؤيا العالم، مستعرضة مختلف التساؤلات الميتافيزيقية، التي تلاحق الإنسان باستمرار.

ومن ضمن هذه الرويات"بمناسبة الحياة، لياسر عبد الحافظ، رواية فاصل الدهشة، التي تحمل خطابا مغايرا، إلى جانب نصوص أخرى، مسّت جميعها، الجانب الديني مثل، رواية تغريدة البجع، لمكاوي سعيد، وغيرها من النصوص"[2] التي كسر أصحابها سلطة المقدس وراحوا يناقشون ويحاورون موضوعات شتى تتعلق جميعها بالديانات المختلفة، وخطاباتها المتعددة.

3-السياسة:

إن الحديث عن السياسة إنما هو الحديث عن مبدأ وثورة ضد سياسة تعسفية وتجاوزات في حق الفرد/ املجتمع هو انتصار لقضية، هو وعي الذات بضرورة الكتابة كمحاولة للبقاء، للحلم، للبحث عن الذات الضائعة وهذا ما كشفناه من خالل النماذج أعاله. طيب عند الحديث عن السياسة كواقع معاش"[3]

[1] سهيلة علي صوشة ، عمار بن لقريش ، الفعل الجنس ي كمضاد نفس ي لتأزم الذ ات، ص443

[2] محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية: دار الصدى، ط1، مايو 2011، ص62

[3] سهيلة علي صوشة ، عمار بن لقريش ، الفعل الجنس ي كمضاد نفس ي لتأزم الذ ات، ص441

"من بين هذه الفعاليات التي ترتبط بالأدب وتتعالق معه يحضر الخطاب السياسي كموضوع مرتبط بالأدب، في علاقة قديمة دائمة التّجدد يجدّدها الصّراع الاجتماعي في حقل الكتابة ومن هَذه الأسئلة، سُؤال علاقة الكتابة بالسّياسة، أو سؤال دور الكاتب في المجتمع أو وظيفة الكتابة في الحياة الاجتماعية[1]

فعلاقة الكتابة/السياسة متلونة تحتاح عمق الخصوصية بين الاثنتين فيصير شكلها مربكا صعب الفهم، ذلك "لأن تحقيق العلاقة الصحيحة بين الكتابة والسياسة يقضي بنقد جميع التصورات المبتذلة لهذه العلاقة، لأن تحديد معناها هو الشرط الأساسي لإنتاج علاقة صحيحة بين الكتابة والسياسة، وقوام هذا التحديد هو تأكيد التمايز بين المعيار العلمي للمعرفة والمعيار البرجماتي للسياسة "[2] فرغم كون السياسة تتطلب الكتابة والكتابة تتطلب نوعا من السياسة مع وجود حدود فاصلة رغم تشابه المعايير إلا أنها تنفصل في نفس نقطة اللّقاء"[3]

فرواية مابعد الحداثة إذن في مجملها ؛ تخترق الطابوهات وتتجاوز المألوف على كل المستويات، سواء ناحية التشكيل السردي أو البناء الفني، أو من ناحية الموضوعات، حيث لم تعد تختص بالموضوعات الأخلاقية والراقية فقط وإنما صارت تتطرق إلى كل المواضيع وبكل الطرق، مستعملة تقنيات، الكولاج، التناص، التهجين اللغوي وغيرها ،كما صارت تتناول مواضيع من الهامش، والمحرم، والممنوع، كالدين السياسة، الجنس وبكل جرأة ودون خوف من الرقيب.

وفي الأخير يمكن القول أن فكر مابعد الحداثة عصي على الفهم بعيد عن الدّقة يرفض أن يتجلى في صورة واحدة وهو بأشكاله المتعددة وخصائصه المناقضة لما عرف بالفكر الحداثي يتجلى اليوم في أغلب النصوص

---

[1] ينظر، فيصل دراج: في علاقات الكتابة بالسياسة، سياسة الكتابة وكتابة السياسة، مجلة الكرمل فصلية ثقافية،ع6، ربيع 1972، مطابع الكرمل الحديثة، بيروت، لبنان، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص34.

[3] أسماء العايب: الخطاب السياسي في رواية المحنة العربية المعاصرة –دراسة في نماذج مختار،ص31.

الروائية العربية، حيث تفقد المركزيات بريقها وسطوتها ويعلو صوت الهوامش التي غابت طويلا عن صنع المشهد السردي العربي والروائي بصفة خاصة نظرا لتعالق هذا الجنس الأدبي بحياتنا المعاصرة .

و سنتناول في الفصل التطبيقي، رواية هياج الإوز باعتبارها موضوع بحث عن خصائص ومميزات الكتابة مابعد الحداثية، وسنقوم بتفكيك الخطابات المضمرة، التي تناولتها الرواية.

الفصل الثاني: خصوصية الكتابة ما بعد الحداثية في رواية هياج الإوز لسليم بركات

أولا : بنية الشكل الروائي بين الاغتراب والتشظي:

1-اغتراب العتبات:

يعدّ سؤال العتبات سؤالا ذو طابع نصي وهو سؤال مهم في مجال التلقي الأدبي لا يمكن تجاوزه لما له من دلالات غنية وموحية، باعتبارها"هوية تفضي إلى هويات أخرى، فهي تضفي على القراءة قراءات أخرى"[1] أمّا علاقتها بالاغتراب في الرواية المعاصرة، فلا تخلو هذه الأخيرة منه إلا ما نذر خصوصا أنّه"حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد، فتجعله غريبا وبعيدا عن واقعه الاجتماعي"[2]أمّا شعور القارئ بغربة العتبات فهو نسبي، يقتصر على جماعة القراء النموذجيين، وتتمثل أولى العتبات في رواية هياج الإوز، في لوحة الغلاف، التي تعدّ بمثابة الواجهة البصرية، الحائزة على اهتمام الناشر وانجذاب القارئ على حدّ سواء.

ويحمل الغلاف صورة تقع على البصر مباشرة-وهي علامة غير لغوية- تتكوّن من ضفتين الأولى أعلى من الثانية يفصل بينهما شلال، وقد تمنت امرأة وإوزة من العبور بينما تتأهب باقي الإوزات للطيران واللحاق بهما، يحتضنها اللون الأزرق المهيمن على مساحة واسعة من الغلاف، إضافة إلى اللونين الأبيض والأسود.

---

[1] أسماء الأحمدي: الهوية في الرواية النسائية السعودية، المؤتمر الدولي السادس للغة العربية، ص 160

[2] إديث كرويزويل: عصر البنيوية، تر جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993،ص264

وهي دلالة عامة على صورة المغترب عن وطنه بدافع شرعي أو غير شرعي(اختياري أو قسري)، كما تعبر عن حركة هجرة العنصر الأنثوي إلى أوروبا وتحديدا إلى السويد، تسكنهن رغبة عارمة في تشييد بلاد كردية في الضفة الأخرى هروبا من الواقع التعيس .

فغلاف الرواية هنا يلعب دور خطاب مساعد وموجّه لخدمة أشياء أخرى تشكّل وعي كينونته، فهذا المبدأ المناصي دائم الاتصال بنصه ووظيفته"[1] ويتشكل هو الآخر من عنصر لا يقل أهمية عن الغلاف وهو العنوان ، فالعنوان "أخطر البؤر النصية التي تحيط بالنص إذ يمثّل في الحقيقة العتبة التي تشهد عادة مفاوضات القبول والرفض بين يدي القاريء والنص، فإما عشق ينبجس وتقع لذة القراءة – وإما نكوص، ليتسيد الجفاء مشهدية العلاقة، فالعنوان هو الذي يتيح أوّلا الولوج إلى عالم النص و التّموقع في ردهاته ودهاليزه لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها وهكذا يعرف العنوان النص بتسميته وتحديد تخومه ومجاله، ثمّ يقتنص قارئا له ليدق من ثمّ نواقيس القراء"[2]

وعنوان الرواية **"هياج الإوز"** هو عنوان من نوع العناوين التي تدخل ضمن"شبكية يفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه، والعنوان بوعي من الكاتب يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي على اعتبار أنّه التسمية المصاحبة للعمل الأدبي والمؤشرة عليه"[3] ويتشكل عنوان الرواية موضوع الدراسة من كلمتين:

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص57.

[2] ثائر زين الدين : في دروب السرد- دراسات تطبيقية في القصة والرواية، دار لينـدا للطباعة والنشر، سوريا، ط1 2011، ص98،99.

[3] محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، دار يتراك للطباعة والنشر، القاهرة مصر.

هياج: المأخوذة من الهيجان، أي حالة الاضطراب واللااستقرار النفسي والجسدي.

الإوز: نوع من الطيور الصالحة للإستئناس البشري.

هذا من الناحية الاصطلاحية المباشرة، أمّا ضمنيا فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بصورة الغلاف، فهو يعطي دلالة واضحة على الحرب النفسية والجسدية التي عرفتها المرأة الشرقية المهاجرة إلى الغرب، وبالذات إلى السويد، وصراعها الأبدي مع الرجل والمجتمع والدين، كما يعبّر الهياج عن العلاقات الفاشلة في المنفى للنساء العشر في إطار الزواج أو أطر شاذة أخرى، وهي حالة الانهزامية واليأس التي سيطرت عليهن من بداية الرواية إلى نهايتها، فضلا عن التصدير في الصفحتين 5و6، والذي يعتبر هو الآخر من مفاتيح القراءة النقدية لنص **هياج الإوز**.

فالكاتب **سليم بركات** يوهم قراءه بواقعية الشخصيات(النساء العشر) وأنّ الأحداث المسرودة كانت على ألسنتهنّ دون تحريف، وهذا محاولة لإقناع القارئ ببراءته وحياده إزاء كلام الشخصيات تاركا لها حرية التعبير هروبا من المساءلة ، منتهيا إلى التدليل على صحة كلامه بأرقام هواتفهنّ المنزلية وهذا التصدير خطاب إغرائي، تنكري، يوحي بالبعد الهوياتي ذو الطابع المتشظي والمعقد "لتقريب طبيعة الجنس الأدبي للمتلقي، وإعطائه تصورا عن الكاتب كذات أنتجت المتن الروائي من جهة والكاتب كقارئ لعمله من جهة أخرى"[1] ويختص به عامة القراء لتحقيق غاية تواصلية مشفرة وأخيرا قضية العناوين الفرعية الداخلية وهي عناوين الفصول الإحدى عشر ونستحضرها تباعا:

"1- ثرثرات الأرواح في ثيابه

[1] شعيب حليفي:هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2005،ص 51.

2-جغرافيا دخان التبغ المتناثرة الأطراف بلا شواطئ أو سكان الصوت وحدائقه

3-نضوج دموي لابدّ منه :شهقة واستغراق.

4-أسرة مفقودة.

5-قبلة بلا انقطاع.أو: قبلة لم تنجز بعد.

6-أضلاع مشوية: أرز مفلفل.

7-سبت السناء.

8-أحذية عالية الأعقاب.أو : خيبات عادلة.

9-أريكة واطئة لن يفصلها النجار أو : حكم الإعدام.

10-المساء الركلة.أو بغال الأسبوع العاشر من الخريف.

11- الحاقة وأخواتها:تلك الارتباكات الرائعة"[1]

عموما لاتصل العناوين الداخلية في قيمتها إلى مستوى العنوان الرئيسي، كما أنّ غيابها لا يحدث خللا في مضمون الرواية، أمّا حضورها بأشكال مختلفة ودلالات متعدّدة فهو استفزاز للقارئ وفتح لباب التأويل وتعدّد القراءات.

[1] سليم بركات:هياج الإوز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص7، 295.

قسم سليم بركات روايته إلى إحدى عشرة فصلا، وكلّ فصل يكمّل الآخر الذي يسبقه والذي يليه، رغم الاختلاف الكبير بينها، إضافة إلى تركيبها جميعها والذي لا يخلو من جملة اسمية-على الرغم من كونها عناوين تجاوزت المألوف وجمعت بين المتنافرات والمتناقضات (المساء الركمة- جغرافيا دخان التبغ- الحاقة وأخواتها-نضوج دموي) وهي رؤية فوضوية تشعر القارئ بالغرابة والغموض، وحالة من الانشطار العشوائي، إضافة إلى إحساسه بالتشيؤ، وفرض الرقابة على الإنسان وحريته.

أمّا الطول الذي يميّز ثمانية عناوين عن البقية، فهو تجسيد للذات العربية والكردية خصوصا التي تعيش حالة من الاغتراب الذاتي والجمعي، انطلاقا من وجهة نظر متمردة ومتعدّدة في محاولة جريئة لكسر طابوهات المسكوت عنه، الذي بقي غريبا لردح من الزمن.

وبالتالي خضعت هذه العناوين إلى لغة التلميح لا التصريح انطلاقا من ثنائية(مقبول/مرفوض) لأنّ حالة الاغتراب لا تحصل إلاّ نتيجة لصراع الرفض أو القبول إجبارا أو اختيارا ، تتبعا لمتغيرات الذات والواقع وهو ما نلحظه في أداة العطف"أو" التي تفيد الشك والتخيير(العنوان2، 5، 8،9،10) وانطلاقا منها نعثر على:

-متناثرة الأطراف بلا شواطئ ـــالصوت.

-بلا انقطاع ـــ لم تنجز بعد.

-عالية الأعتاب ـــخيبات عادلة.

-لن يفصلها ـــحكم الإعدام.

-الرلكة ـــبغال الأسبوع.

وهي مجموعة من المتقابلات التي تتأسّس عليها الرواية المتأرجحة بين الواقع والخيال، والعوالم السيكولوجية و المورفولوجية، مشكلتا توازيا دلاليا وتناظرا محوريا واقعيا يمكن اكتشافه من البنية السطحية التي بين أيدينا لعناوين مكتوبة –صورة بصرية- إلى البنية العميقة ذات البعد التأويلي لرحلة سردية خاضعة لقانون التجاوز والاختلاف أو الجذب والتنافر.

وفي السياق نفسه؛ يرتبط كل عنوان بأرقام سردية ومكونات دالة في كل فصل لما يحمله من زخم فكري وأيديولوجي و هووي يتعلق بالشخصيات الأنثوية، كما أنّ عملية الاتصال والانفصال التي لا تغيب عنها، نجد لها حضورا بارزا في النسق الروائي، فكل العلاقات مبنية على هاتين الثنائيتين من باب(الزواج والطلاق) أو (الوحدة والصداقة) أو (الوطن والهجرة) وكلها درجات متفاوتة من درجات تقنين الوجود الإنساني وتحقيق الكينونة الفعلية للإنسان المعاصر.

2-تشظي الشكل السردي:

تجمع الرواية المعاصرة عناصر التشكيل السردي الضرورية لإحداث التماسك والانسجام فيها، فتغدو كلاّ متماسكا متفاعلا مع الخيال والواقع، ومن ثمة ارتباطها الوثيق بمختلف السياقات الخارجية المتنوعة فتكون«بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية و اجتماعية محدّدة»[1] وبالتالي فهذه البنية النصية المتميزة بالإنتاجية المؤطرة سياسيا و ثقافيا واجتماعيا، لا تخرج عن إطار التحول والتطور من وإلى الاغتراب الذاتي والسردي أو عن إطار التصادم والاختلاف من والانشطار و التشظي الداخلي والخارجي، وكلاهما يخدم الآخر ويكمله.

[1] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001،ص 32.

أ-الشخصية:

تعدّ الشخصية مكونا سرديا غنيا عن التعريف، يلعب دورا رئيسا في تحريك الأحداث وتحديد الموضوع وصناعة الهيكل العام للرواية "لأنها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أو تصارعها معها"[1] هذا من ناحية أمّا من ناحية أخرى أي من خلال تفاعل الشخصية مع الطرق الجديدة في الصياغة الشكلية للأحداث، ونعني بذلك الخروج عن الطرق الكلاسيكية الأحادية النظرة والصيغة والواقع إلى انزياحات نصية وبنائية ودلالية .

يقول **عبد الله إبراهيم**:«اعتاد السرد التقليدي الاحتفاء بالحكاية المحبوكة ومدار تسلسلها المنطقي الذي أخذ في الاعتبار التدرج المتتابع وصولا إلى نهاية تنحل فيها الأزمة، ويعاد التوازن المفقود إلى حاله الأولى»[2] وبالتالي تعمل الشخصية الحداثية في إطار هرمي جديد لا يخضع للخطية والتسلسل بل يتابع خلخلة وكسر النمطية هروبا من وإلى الاغتراب.

وتختلف الشخصية الروائية باختلاف"الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس"[3] إذن فتعدّد هذه العناصر والمكونات من شخصية إلى أخرى أو عند الشخصية نفسها وتشتتها كفيل بتحريض النص الروائي على الانفتاح والتوسع والامتداد على بؤر هووية متنامية وعلامات لغوية معقدة، وعلى هذا الأساس يمكن تقسيمها إلى:

---

[1] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007، ص11

[2] عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2013، ص196

[3] عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص73.

شخصية رئيسة : وهي التي تتميز بالحركة والديناميكية وتفعيل الأحداث وتنشيطها على نحو يسمح بتشييد الصرح السردي هدما وبناء ، والشخصيات الرئيسة في رواية هياج الإوز هي؛ تاسر عارف ميران بك، نازلي راكان، شيزاز رحمان رحماني، راوت خليل، زنتانا حسن، شتولا جيري، ريحاني محمد سيكر، درخو خلاص، زليخا عبد القادر، سلام شيخ غردق.

شخصية ثانوية: وهي التي لا تؤثر في المسار السردي كثيرا، مع مساهمتها في الربط بين الشخصيات الرئيسة وحضورها في الرواية كبير وواضح يتراوح بين أزواج وأولاد البطلات الرئيسيات العشر في الرواية ، وهي موضحة في الجدول.

شخصية سياسية	أبناء	أزواج	آباء/ إخوة	أصدقاء	شخصيات أخرى
تاسو	رند، هس، كمال، بدران	حليمو	/	/	/
نازلي	بانونا، نوح، توفو، شامو	هارون		/	/
شيراز	زابو، جوهر، حسني	وسام شتو			
راوت	مدد، روهلات، ريتانة، عاليا	جناب جلو			
زتنانا	سيرين	كمال، خليل			

شتولا	توشتيشا	سروار شوليك، أرتين قومجيان			
ريحاني	رونوش، أونو	عادي رامش			
درخو	زكي، كامو، عصمت، نمرودة، نديم، عزبت	رابو			
زليخا	هادين، كاري، آرو	النجار			
سلام	كاسيلا	رحبت زي نوري قادر			

وانطلاقا من الجدول نجد الروح الهامشية المسيطرة على شخصيات الرواية والنزوع من الجماعة نحو الفردانية (طلاق الشخصية من زوجها أو انفصال أولادها عنها مع أصدقائهم) وهي الفردانية الرافضة للطروحات الثابتة والرجعية بين جنة/جحيم الداخل وتيه حضور الخارج من منطق اللإنتماء وحتمية التغيير .

ولعل انشطار ذات الشخصية (الأساسية منها) راجع في أساسه إلى الصراع التاريخي والحضاري بين عالمين(الشرق /الغرب) في ظل الظروف المأساوية التي تدفع بالذات 1 إلى تقمص الشخصية الذات 2، وإيهام الأنا والآخر بإفراغ ذاتها من الماضي وملئه بالمستقبل والحاضر الأخري ومنه نجد:

البطل المنحط في زمن منحط:

ونقصد به تخلي البطلات العشر عن الأخلاق والمبادئ العربية الكردية والانفصال الكلي عن عاداتها وتقاليدها وأعرافها والشروع في اتباع طريقة العيش في السويد لما فيها من حرية مطلقة في العلاقات والزواج واللباس والفتاوى الدينية والمعاملات وغيرها وهذا ما يدل عليه المقطع التالي:"دخنت كثيرا اليوم، علبتان ونصف العلبة من التبغ ... قالت سلام وهي تضع قدح النبيذ في يد شتولا ... غطت الوشم ببنطالها ... سأضع وشما على سرتي ... قبل ساعتين من لقائها الشاب الصغير"[1]

ومظاهر انحطاط النساء العشر تتجلى في اللباس أأوروبي ، التدخين، شرب الخمر، العلاقات الجنسية غير المنظمة مع المراهقين رغم أنّ أعمارهنّ تتراوح ما بين 40-50 سنة (أصغرهن شيتولا 27 سنة) وغيرها من السلوكات المتسمة بالحرية المطلقة في بلد أوروبي .

لذلك فتخلي الشخصية عن أصولها الكردية هروبا ولجوءا رغم أنّه يخفي طموحا خفيا عند بعضهن في تأسيس بلد كردي في السويد (تاسو مثلا) إلاّ أنّ الاغترار بمظاهر الحياة الغربية والاحتكاك القسري بها ساهم في تفجير الكوامن والمكبوتات المنحطة من جوانب الشخصية والتي تظهر في حياتها الأولى وموطنها الأصلي"لقد كان الانشطار في الرواية ناتجا عن اختلاف المنطق الحضاري، بين ثقافة

[1] سليم بركات: هياج الإوز، ص195،178،50،31.

شرقية ذات طابع روحاني، وثقافة أوروبية ذات طابع مادّي، وبالرغم من محاولة الراوي تجاوز ذلك إلا أنه يفشل في الانعتاق من ذلك المكون"[1] إذن مظهر الانشطار الذاتي ينطلق من حالة الفراغ إلى حالة الامتلاء وهذا العبور له دور كبير في وجود المتقابلات في كل المكونات الرواية (بين الرجل والمرأة، بين الرجل والرجل ، بين المشرقية والغربية، بين الكرد والسويد بين الوطن والمنفى ...) ومابين البنين يقبع الإنسان حائرا في اختيار فلسفة الوجود المثالية أو يوتوبيا الثقافة.

ومحاولة التمرد التي تنشدها الشخصية تظهر في كينونة الأحداث وطريقة سيرها فرغم أنّها تبدو للوهلة الأولى تسير وفق تسلسل ممنهج ومنطقي، إلاّ أنّها غنية بمظاهر الفوضى واللاعقلانية وانفصال السرد عن الأحداث وهو مايقوم عل "استعمال الرسائل والمذكرات واليوميات والصور... وبداهة أن تنتهك هذه الطريقة وحدة الفعل الدرامي بصغة تقطيع العمل وتجميعه، أو تفكيك المروي وتركيبه، وإنّما يقوم بتشظية ثورة السرد عن طريق خلق فجوات /شواغر/انقطاعات/طيات بين ثنايا السرد، تستمد انشطارها من الفعل الدرامي الذي لامحالة قوة السرد الدال على سرد آخر"[2] إذن فمجموعة الفجوات والانكسارات السردية التي يخلقها اغتراب الشخصية عن الذات والزمان والمكان لها فاعلية درامية لا يستهان بها من ناحية الكاتب الذي يواكب التطورات المعاصرة في جميع المجالات ومن ناحية النص الذي يكتسي حلّة حداثية وتقنية جديدة ، ومن ناحية ثالثة القارئ الذي يترك بصمته في تتبع وإضاءة تلك المجاهيل الفوضوية وإعادة تركيبها في ذهنه.

---

[1] أحمد بن سعيد العدواني: انشطار الذات وتشظي السرد، قراءة في رواية والبحر ملآن ، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، ع، ديسمبر2016، ص 90

[2] عباس عبد الجاسم : ماوراء السرد ماوراء الحكاية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005،ص105.

فيكون الثلاثة على موعد مع التشكيك في الواقع ودحض ثوابته ومسلماته ومن ثمة "العجز عن التمييز بين الحالة المشروعة والأخرى اللامشروعة، بحيث يفقد الفرد القدرة على معرفة وضعه الحقيقي، ليعيش حالة التمزق اليومي، فلا يمثل ذاته، بل يمثل حياة الناس"[1] أي البطل المنحط الذي لم يجد سبيلا في إظهار مواطن النقص فيه إلا من خلال التجرد من أصله وهو الشعور الذي يلازم الشخصيات من بداية الرواية إلى نهايتها خصوصا مع هيمنة الحوار الخارجي على أغلب فصول الرواية حيث لم يترك الكاتب حرية الكلام إلاّ للنساء العشر، أمّا بقية الشخصيات؛ فيتراوح حضورها في بضع صفحات(الاقتصار على ذكر الأسماء حقيقة أو بضمير الغائب) فتغدو في محاورة ومساءلة "المسكوت عنه في مناطق الذات والمجتمع والعلاقة بالسماء ومن ثمة تغدو الرواية وسيلة تفاعل في استكناه مخبوء الظلال، وصوغ لغة نثرية تكشف ... تستبطن و لا تقدس ، تصرخ وتفضح وتبوح وتحاور الظاهرات المقلقة"[2]

ب–الزمن:

الزمن عنصر قار وواحد من عناصر البناء السردي، لا يمكن إغفاله سواء على مستوى تقانيات الكتابة أو على مستوى القراءة النقدية فهو واحد من العناصر الهلامية المعقدة خاصة في نطاق الكتابة مابعد الحداثية، وهذا مايهمنا، فقد صار الاحتفاء به بالغا ومتجاوزا السيرورة النمطية المنتظمة وهذا ما نلحظه في رواية **هياج الإوز** لم تعتمد على الزمن الخطي الذي تأتي فيه الأحداث متسلسلة وإنّما بشكل مغاير للخطيّة أو ما يدعى بالزمن اللّولبي

[1] زكريا إبراهيم:دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة والنشر، مصر،داط،دات،ص441.

[2] محمد برادة: الرواية العربية ورهانات التجديد، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011، ص50.

الدّائري، الذي لا تتسلسل فيه الأحداث بشكل خطي واضح وإنّما تدور في فلك المفارقات التي تصنع منه بطلا بامتياز، عبر مختلف التركيبات والبنيات المشكّلة لهذا الصرح السردي.

فهو يقوم بالإشارة إليه في بداية كل فصل، معبّرا بواسطته عن إيقاع وحركية الحياة المعاصرة، ونجد الزمن المتكرّر في الرواية : اليوم(السبيت)—التوقيت(مساء—التاسعة ليلا) —الفصل(الخريف)

وقد تكرّر هذا النمط من التغيير في رقم الأسبوع حيث احتلت الرواية 11 أسبوعا من فصل الخريف، وكل نهاية أسبوع تختم بلقاء النساء العشر في منزل إحداهن لإقامة حفلة عشاء، وشرب النبيذ، والرقص، وتبادل الأحاديث حول أمور مصيرية ووجودية بطريقة، عبثية عشوائية.

فالزمن في هذه الرواية"مرن متحرّر من قيوده يتّسع ويتقلص، وتتجلّى مهمة الرواية في خلق إحساس بالمدّة الزمنية الروائية والإيهام التام بأنّ ما يعرضه الروائي واقعي محسوس "[1] وهو ما يعكس تذبذبه عبر تفريعات فصلية كالتردّد بين الحاضر والماضي والمستقبل، أو الطبيعة المزدوجة للزمن حيث يخترق الماضي، ليدخل الحاضر ويشدّد على الحاضر ليخترق المستقبل كأنّه يعيش فيه، وهي متجاورة في ذهن الشخصية تدل على (الهوية والمصير) فنجدها مختلطة في الذهن صعب فصلها وتعريتها لولا العلاقات التجريدية التي تتنبأ بها انطلاقا من الوعي الذاتي القوي في توليد النص الحاضر من النص الغائب، وكثيرا ماتحضر بطريقة ساخرة تهكمية أو من خلال النظام الزمني القائم على تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

فإذا كان زمن القصة يخضع للترتيب التسلسلي المنطقي وزمن السرد الذي يخضع لمجموعة من التغيرات، حذف وإضافة، تقديم وتأخير وغيرها، فإنّ ما يهمنا هو الزمن المتحول المتحور من خلال:

[1] مهدي عبيدي:جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص299.

الاسترجاع:

وقد عرّفه سمير المرزوقي في كتابه مدخل إلى نظرية القص بالقول: «إنه إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد»[1] وتتمثل أهمية العودة إلى أحداث سابقة لزمن السرد، في كونها تفيد القارئ وتضئ الجوانب الملتبسة من الرواية ومن ثمة الإجابة عن الأسئلة العالقة في ذهن المتلقي، فيتعرف على خلفيات الشخصيات أو مرجعياتها وأهدافها و أسرارها .

وتتميز أغلب الاسترجاعات الحاضرة في الرواية بعودتها إلى الحياة الماضية للشخصيات النسوية العشرة، ونستدل على ذلك من الرواية، ونستدل على ذلك من الرواية بالمقاطع التالية:

حياة زنتانا ص56"بلغت زنتانا مطار إرلندا في عاصمة السويد...بتدبير من أخيها سلمان ...كتبت زنشانا رسائل مثقلة برصاص حنينها إلى أخواتها الست...لم تنجب زنتانا من خليل ...ويأتي زوج جديد بحقائبه..."[2] حياة نازلي"لن يعرف أحد أين أخفيت الوثائق، التي دخلت بها نازلي، وزوجها هارون وأمها وأمه وأبوها وأبوه... أرض مملكة الشمال...قدّموا طلبات لجوء إلى السويد قبل ثلاث وعشرين سنة"[3]

حياة شتولا"كبرت الفتاة منذ قدومها إلى السويد مع أبيها الأرمل محمود جبري، وهي بعد في الثامنة شتولا هجرت الجامعة حين تزوجت من سروارشوليك لتعمل معه في محل الفيديو ...تزوجت شيتولا من أرتين قوميجان الأصلع"[4]

---

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1985، ص80

[2] سليم بركات :هياج الإوز، ص56-69.

[3] المصدر نفسه ، ص 106.

[4] المصدر نفسه، 139،155.

حياة درخوص"منذ السابعة عشرة كتبت درخو الشعر رقيقا كخيال النهر...حملت شعرها معها إلى بيت عمّها بردغيلي...أحبت ابن عمّها جوان ...بعد سبعة أشهر من وجودهم في السويد لفظ جوان أنفاسه"[1]

حياة شيراز " مات أبوها رحمان رحماني بعد أحد عشر شهرا منا لزواج بأمّها مرمر، تركها حاملا تحت بصر نظمي أسمان ... أنجبت شيراز من زوجها وسام ابنها جوهر وأخاه حسني وأختها زابو منذ الأيام الأولى من أقدامها على الدخول مترجمة عن الكردية"[2]

حياة ريحاني"قامشلو التيي غادرتها وهي في الثانية عشرة أخوها اصطحبها مع ابنتيه الاثنتين وزوجته مدعيا أنها ابنته، ولما بلغت الحادية والعشرين استورد لها أخوها ابن صديقه عادي جلال رامش، الذي طلقته في السنة الخامسة بعد ولادة رونوش"[3]

حياة سلام "في الخامسة والعشرين هربت سلام زليخا مع صانع بيترزا تركي من ستوكهولم إلى عائلته في مدينة ساند سفال تزوجته على عجل عند شيخ سويدي الأصل اعتنق الإسلام ... لم تدم علاقة زليخا بصديقها السويدي أكثر من سنة ...حمل السويدي ابنته وأمتعته إلى صديقة جديدة"[4]

حياة تاسو"جاءت تاسو إلى السويد في الثانية والعشرين بدعوة من ابنة خالتها تصحب طفلين هما بدران البالغ من الثالثة آنذاك وكمال الذي يصغره بسنة، زوجها حليمو غالب في نوبة صرع"[5]

---

[1] المصدر نفسه:ص188،179.

[2] المصدر نفسه، ص202،201.

[3] سليم بركات:هياج الإوز ، ص288.

[4] المصدر نفسه، ص568 .

[5] المصدر نفسه، ص288.

حياة راوت"قدمت إلى السويد من ركن الدين إحدى ضواحي دمشق...قدمت راوت وهي في الرابعة والعشرين مع زوجها جناب خلو، وابنتها عاليا البالغة أربع سنوات من عمرها آنذاك وابنها مدد"[1]

بعد كل هذه الحساسيات الاستذكارية –التي لم نذكر أغلبها– والتي تمتزج بالشعور الداخلي والموقف الذاتي المتعلق بكل شخصية على حدة وكيفية هجرتها من بلدها الأصلي إلى السويد عن طريق اللجوء ومن ثم استقرارها للعمل في الترجمة، وتعدّ الحبكة الهشّة مركز هذه الاسترجاعات إذ لا توجد حبكة أو عقدة سردية تقليدية تنتشر من بداية إلى وسط فنهاية الرواية، وهو تمثيل للعالم في صورته المفككة، في صورته غير المتوازنة ضمن معادلة الزمن الشرقي/ الزمن الغربي أو الزمن الآتي / الزمن الأخري، فالشخصية التي تتأرجح بين عالمي الماضي والحاضر في رحلة إثبات الذات هروبا من عالم يفتقد الإنسجام والاستقرار، تخضع لمنطق الاسترسال تارة(تصل إلى عدّة صفحات) أو التداخل والتكرار وسرد المشاهد.

الاستباق:

ويعرفه **ديفيد لودج** بالقول:هو«توقع الشيء قبل حدوثه»[2] وهو عكس الاسترجاع يقوم بخلق سلالة حكائية تسبق نقطة تمركز السرد، وتخلق التفاعل بين الرواية والقارئ على نحو مشوق يكسر أفق التلقي، ونعثر عليه في الرواية بصورة محتشمة لاتخرج عن إطار الجنس والسياسة والهوية والدين أو التنبؤ بحالة السويد بعد دخول الإسلام وتغلغله فيها، ونجد مثلا يقول الروائي:" سيأتيني ذات يوم،

[1] المصدر نفسه، ص248،245.

[2] ديفيد لودج: الفن الروائي، تر ماهر البطبوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص86.

حاملا نصف خروف مسروق"[1] ويقول أيضا:" ربما بدأ يتخيل السويد بمطاعم مقسمة إلى أجنحة يسمح في بعضها بتقديم الكحول، ويمنع في بعضها تقديم الكحول، وبدأ يتخيل مدارس السويد، تخصص ساعة أسبوعيا لتدريس الدين الإسلامي"[2]

وفي مقطع آخر "وهي تستعرض، باستباق من خيال الذائذ، لقاءهما القادم، بعد ساعات، بنوح قبل العصر تحديدا، ستودع ابنتها الذاهبة إلى صديقات لها على النداء ...ستتهيأ شيراز بكامل الطبائع الأزلية في ذاكرة جسدها"[3]

وتتمثل مهمتها في التكهن بمصير المكان / المرأة المحتمل الحدوث بصورة تجزيئية لا تلعب دورا مهما في تحريك الأحداث سوى في كونها لا تخضع لمنطق السببية أو التعاقب حيث لانشعر ونحن نطالعها أنّنا نتقدم أو أنّ الأحداث تنمو ، وهو ما يؤكد طريقة سليم بركات في الكتابة مابعد الحداثية التي تحتفي بسير حركة السرد مع عدم وجود حدث محوري، فتغدو الاستباقات مجرد انتقال إلى انتقال آخر دون وجود علاقة أو وحدة ترابط.

ووفقا لمبدأ الانشطار تستدعي الشخصية الحياة في عالمها الحقيقي ومايقابلها في الوعي الذاتي أو الجمع بين التركيب الخارجي والتوتر الداخلي من خلال توقيف الزمن تارة وتمديده تارة أخرى بين طرفي الانشطار .

---

[1] سليم بركات:هياج الإوز، ص47.

[2] سليم بركات:هياج الإوز، ص90.

[3] سليم بركات: هياج الإوز، ص256.

ج-المكان (الفضاء):

المكان مكون سردي مهم في تشكيل بنية الخطاب الروائي، حيث لا يمكن صناعة حركة سردية من غير هذا المكون ، ورغم كثرة الدراسات التي تحتفي بالمكان إلاّ أنّها لم تصل إلى مقاربة حقيقية جامعة مانعة لحدود المكان الروائي وأنواعه، ويعرفه حسن بحراوي بالقول :«مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث»[1]والفضاء في رواية هياج الإوز هو فضاء إستراتيجي بالنسبة لموضوع الرواية، فقد جاء خادما للفة التي يتحدث عنها الكاتب، فهو المكان المشتت للكردي الذي لا يشعر بالانتماء، فهو الباحث عن مكان يرتاح فيه عن مكان ينتمي إليه.

وقد انقسمت الأمكنة في الرواية إلى أمكنة ثنائية ، وتلك دلالة على تلك الثنائيات التي تشغل الكتاب المعاصرين ، وهي ثنائية الأنا والآخر، المركز والهامش، فالكردي الذي يشعر بالاغتراب يبحث عن الانتماء وبناء عالم خاص به في قلب أوروبا.

لتكون حركية الشخصيات في رواية هياج الإوز بين فضائين اثنين يعتبر الأول منها مركزا والثاني هامشا كما هو مبين في الجدول.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 2009،ص31.

المشرق العربي( )	أوروبا(السويد)
قامشلو،عفرين،اصفهان،درباسية شمال سوريا،عالوكة الحسكة، ديركي، عومودا شمال سوريا.	ساحة رنكبي، شارع كاترين باركن، فلامنغزبيري،ستوكلهوم، خليج لوفستا، فيلفينفي، شارع يوهان سفارتفيكس، أكالا، شارع أولاف، ساند سفال، شارع ألبينسترومر، منطقة ألفيك

وتتميز الأمكنة المذكورة في الجدول بكونها أمكنة تدل على جغرافيات عالمية مفتوحة (قرية، شارع، مدينة) وهو ما يعطي للشخصيات حرية التحرك والتعامل، والتنقل، ويظهر ذلك في سلوكاتها وتصرفاتها النابعة من حرية تعطيها إياها الجغرافيا الغربية الأوروبية بالدرجة الأولى.

وعلى الرغم من كون سمة الفضاء الرئيسية هي صفة الانفتاح إلا أنّه يصطبغ بالكراهية والعداء، والهروب، فهو مكان "غير مألوف ، يمثل الضياع والخوف ، والموت بالنسبة لشخصية الروائية"[1] وهذا ما يقوي صورة الشخصية التي تعاني من الإضطراب النفسي والخوف المستمر من مصيرها المأزوم، المحكوم بمنطق الصراع، فلا الأول سمح لها بتأسيس كيان قوي ، ولا الثاني سيسهل لها عملية العبور السلس رغم الاختلاف، الفكري، العرقي، الديني، الفكري.

فرغم انفتاح المكان الروائي و شساعته، إلا أنّه يدل على عكس ذلك فهو خرق لأفق القارئ الذي يتهيأ له أنّ شساعة المكان ستمنح دلالات الانفتاح والحرية، لكنّه في الحقيقة يدل على الضيق

[1] ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك: آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2000، ص288.

والصراع لدى الشخصيات التي تراه حضورا ممتلئا بالقيم السلبية، فهي تحاول "إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية على المحيط الذي يوجد فيه، يجعل المكان بذلك دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسط يؤطر الأحداث "[1] ويزيد على ذلك في ربطه بمختلف الحمولات الهووية والسياسية ونعزيز العلاقات المتنافرة وتحقيق الإيحاءات الاغترابية، علما أنّ "المثقفين الأكراد قد عبّروا عن تطلعاتهم الجديدة بخرائط دمجوا فيها المناطق السكانية الكردية الثلاث ووصلوا بينها في الشمال السوري (الجزيرة السورية) أي بين الحسكة، وعين العرب(كوباني) وعفرين وهي مناطق يقطعها ويصل بينها في الآن نفسه، استقرار جماعات سكانية عربية، تركمانية وسيريانية وهكذا"[2]

وهو ما تؤكده الرواية حيث تبرز شخصياتها تائهة بلا وطن، تتأرجح بين اللجوء والهجرة ومحاولة تغيير الشارع من(كارتينا باركن إلى الملا علي خابوت) وهي محاولات يائسة من شخصيات تختار أمكنة ومسمياتها بطريقة غريبة، إذ ليست لهم الأولوية في السكن والشارع والطرقات وتظل النظرة إليهم نظرة دونية مملوءة بالاحتقار.

أمّا الأمكنة المغلقة فتتمثل في منازل النساء العشر –في كل أسبوع تستدعي إحداهن البقية لإقامة حفلة عشاء في بيتها– فرغم انغلاقه وضيقه ومحدوديته، إلا أنّ الشخصيات الأنثوية وجدت حرية التعامل والكلا والتفكير، ولم تجد إشكالا في البوح عن المشاكل الوجودية والسياسية والعاطفية.

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص71.

[2] شمس الدين الكيلاني: المسألة الكردية في ضوء تحوّل اتجاهات النخب والأحزاب الكردية السورية، المركز العربي للأبحاث، دراسة السياسات، قطر ، 2016، ص20.

من خلال التعريف بثقافتهم ولغتهم وسيادتهم وتراثهم، وأنّ الانتصار في نهاية المطاف سيكن لهن، سيصفق لهنّ الشرق وتنحني لهنّ أوروبا، هذا الانتقال العكسي بين الأمكنة المفتوحة والمغلقة وقلب لأدوارها المألوفة، دليل على خلخلتها و تشظيها في فكر الشخصيات الروائية، وهي محولة لإعادة تركيبها وصفها من جديد في أمكنة وجودهم، ويؤكد هذا قول الدكتور سعيد يقطين:«الانتماء إلى المكان هو الذي يحدّد طبيعة العلاقة بالمكان من ناحية الغربة والألفة، فالمكان الأصلي هو المكان المحوري بالنسبة للشخصية إذ تحققت فيه مطالبها ورغبتها ووجدت فيه الجانب الحيوي، وفي حالة افتقار هذا الجانب تبحث الشخصية عنه في مكان آخر، ومن ثمة يحصل الانفصال عن المكان المركزي والاتصال بالمحيط»[1] وهي علاقة تسود الأخريات بالمكان المركزي –المشرق- والمحيط –أوروبا ، السويد- الذي تحول إلى مركزيات ثان مؤقت، حيث أنّ المكان المركزي الحقيقي الذي تبحثن عنه هو دولة كردية ومكان كردي يخص الأكراد لوحدهم.

وهذه اللعبة المكانية تظهر في كتابات سليم بركات، وهو الحلم المشترك الباحث عن الخلاص والاستقرار من خلال :الهجرة الهروب ، الابتعاد—الاقتراب ، الاستقرار، بمعنى أنّ هناك اغتراب في الوطن واغتراب في الغربة الحقيقية اغتراب ين مزدوجين في شخصية واحدة، واغتراب ين مكانيين في جسد واحد، إنه انتقال هلامي بين السكون والحركة أو بين الحقيقة والوهم «وبين البداية والنهاية في رحلة مستمرة وحركة لولبية ، والنهاية ترسخ الشعور بالاغتراب، وزيف أحلام الإمتلاء التي مافتئ

[1] سعيد يقطين: قال الراوي:البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 1997، ص92.

الإنسان يسعى وراءها، فالتشظي نتيجة لعدم القدرة على تحقيق الإتزان في العلاقة مع المحيط"[1] ويلخص الرسم أدناه العلاقة المكانية.

د-السرد البوليفوني:

تعدّ تقنية السرد البوليفوني مظهرا من مظاهر ما بعد الحداثة، لما لها من دور مهم في تجاوز هيمنة السرد الأحادي وطغاينه على فصول الرواية لردح من الزمن، فغدت هذه الأخيرة حقلا من حقول التجريب السردي وتقسمت إلى عدّة روايات جزئية تطرح قضايا إنسانية متنوعة .

وقد تبلورت هذه النزعة السردية نقديا في كتابات ميخائيل الذي عرّف الرواية البوليفونية بالقول:«تشتمل على العلاقات الحوارية بين جميع عناصر البينة الروائية مثلما يحدث عند مزج مختلف الألحان في عمل موسيقى»[2] وقد تنبه إلى هذه الخاصية عند دوستويفسكي التي تميزت رواياته بتعدّد الأصوات فيها، بمعنى تعدّد الأصوات يفضي إلى كسر هيمنة الراوي الواحد السلطوي، والنرجسي، وترك الحرية لشخصيات القصة دون قيد ممّا يجعل النهاية مفتوحة الاحتمالات.

ومن ثمة فخطاب رواية "هياج الإوز" خليط من الأشكال والأصوات والمركبات الدلالية وبالتالي فالخطاب الذي يشكله البطل حول نفسه"يتكون من الخطابات التي يكونها الآخرون حوله، إنه

[1] ينظر:أحمد بن سعيد العدواني:انشطار الذات وتشظي السرد، مرجع سابق، ص98،99.

[2] ميخائيل باختين:شعرية دوستويفسكي، تر جميل نصيف التريكي، دار توبقال، الدار البيضاء البيضاء، المغرب،ط1، 1976، ص 59.

يتكلم ويفكر من خلال الآخر، ومن هنا تتداخل أصوات متناقضة وأحكام ووجهات نظر متنوعة عن فهم واحد"[1]

و هو ما نلحظه في أحداث الرواية حيث يوجد عدد من الرواة المتناوبون على السرد وذلك على مساحة إحدى عشرة فصلا، وهي الشخصيات العشر الرئيسة:تاسو، نازلي، زنتانا، شتولا، راوت، درخو، سلام، زليخا، شيراز، ريحاني؛ إذ تسرد هذه الشخصيات علاقاتها القديمة، فشلها، أهدافها، حيث يشتركن في تاريخ اللجوء، وفي حالة الطلاق لمرات عديدة، وكذا المصير المجهول الذي يبدأ بالبحث عن الملجأ، فيكتسح بذلك ضمير المتكلم فصول الرواية، من خلال :المذكرات، اليوميات، المغامرات التي تسرد في منزل إحداهنّ كل مساء سبت.

وهي تقنية سردية تهدف إلى جذب القارئ للتماهي مع الحوارات المتشعبة والمدمجة مع بعضها البعض فيخيل إليه أنّه يتنقل من شخصية إلى أخرى، كما نجد ملمحا آخر لبوليفونية السرد في توظيف الكاتب لتقنية اللعب بالضمائر، و تماهي الرواة في سرد الأحداث والتناوب على ذلك في أكثر من مرّة في الصفحة الواحدة مثال ذلك:«ضحكن، دفعت تاسو الزجاج الهشيم، بقدمها الحافية أسفل الأريكة :اختبئا يا أمي وأبي هنا الآن، سأعود إليكما صباحا»[2] كما نجد أيضا مقطعا آخر، يقول بركات«إنها تستمتع الآن، تخيلي أنت زليخا، ماتفعله تسولا واستمتعي يا لنا نحن فتيات الأسرة المفقودة»[3] فالروائي ترك مساحة كبيرة للحوار الشخصيات فيما بينها، وكل شخصية تعبر عن رأيها ورؤيتها كما

---

[1] جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،علم السرد، تر، ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1986، ص11.

[2] سليم بركات:هياج الإوز، ص15.

[3] سليم بركات: هياج الإوز، ص137.

تشاء ومتى ماتشاء، ممّا يوقع القارئ في حيرة من أمره، هل يكون تلقائيا في تفاعلها مع جميع الشخصيات ؟ أم يختارها جميعا؟ تبعالدواخلها النفسية وسلوكاتها الخارجي، تتخللها خطابات جريئة ومعقدة.

كما نعثر على صيغة الراوي العليم، الذي يعرف كل شيء عن الشخصيات، نفسياتها، أسرارها وقد يعلم أكثر ممّا تعلمه هي عن نفسها، ونجد ذلك فالاسترجاعات –المذكورة سابقا- حول ماضي الشخصيات القديم والتغيرات الطارئة على حياتها.

كما نجده في مواقع أخرى مثل قوله:«تشهق نازلي عتبا على عينيها، اللتين خدعتا، لكنّها ستعلل نفسها، (كانت تشبه فتى) لا يهم، في اليوم الثالث، ستحمل نازلي ثلاث ورود صفر متجهة إلى المستشفى، لم يعد حاسما... ستصارح نازلي نفسها –وجود قضيب أو فرج بعد اليوم-لتحديد جنس الإنسان ...و الأيور حساب متقن للتجانس بين الفراغ والكتلة»[1] ويقول في موضع آخر:«كان كل شيء على ما يرام، طلب استيراد زوجة ... فاتضح له ماليس لغزا : صديقه القديم الذي يماثله عمرا، قدّم مهرا مغريا إلى عمران...اختفى حسن عباسو، اختفى أخوه علي عباسو الأصفر، اختفى عمّه الأصغر، اختفى جارا حسن، اختفى سلمان، شاهد مريد ، عادل...سبعة وعشرون شخصا من مؤيدي حسن... اختفوا»[2] ويقول أيضا «سلام وحدها بدت كئيبة أمام رهافة الصحفتين الجليلتين وسط منضدة الطعام»[3] وكلها تصب في خانة الراوي العليم المحيط بكل الأحداث وبدواخل الشخصيات، وفي ما لا تعلمه الشخصيات من حولها، ويعمل الإيقاع السردي

---

[1] المصدر نفسه ، ص 144.

[2] المصدر نفسه، ص 190،191.

[3] سليم بركات: هياج الإوز، ص 235.

على تدخل الراوي العليم بين الفينة والأخرى وصفا وتفسيرا، وإيضاحا لبعض جوانب الشخصية ودفع الأحداث إلى الأمام، من منطق التدخل والتعدد وترك الأصوات الأخرى تستجمع قواها بعد أو أثناء حواراتها دون إلغائها أو هيمنته، فنلحظ كيف أنّه على علم بما جرى لنازلي في حادث طعن فتى القطار، الذي كانت تركبه ويحيط بنفسيتها ومصارحتها لنفسها حول ظاهرة عدم التفريق بين الرجل والمرأة في الوقت الحالي، ويعرف قضية زواج حسن عباسو بطرق ملتوية، وقد تخلى عنه المؤيدون في نهاية المطاف، ولم يبق منه غير اثنين فقط، كما يعرف حالة سلام الكئيبة قبل صديقاتها التسع، وتمّ ذلك من خلال ضمير الغائب الذي لا يتجاوز الصفحة أو نصف الصفحة.

وإضافة إلى الرواي العليم نجد أيضا حضورا للراوي غير العليم، الذي يعلم أقل ممّا تعلمه الشخصية، وقد تمّ توظيفه لخلق المتوازن بين ماعرفه المتلقي من الشخصيات نفسها وبين مايجهله، ودمجه في إشكالية البحث والتساؤل عن الفجوات الموجودة في الرواية، وتوجد شواهد على هذ الرأي من الرواية كقوله:«لا شيء واضحا في سيرة سلام... أكانت عانسا؟ماذا عن عمرها قبل السادسة والعشرين؟ ماتحصيلها في المدارس؟ ماذا كانت تفعل في عمرها ذاك؟ أتزوجت الكردي الذي هربت معه؟ أننجبت منه؟ أأنجبت أولادا من أحد قبل الهرب معه»[1] وفي مقطع آخر «ألا تتوقعين وصول زابو إلى البيت؟ساءلها صوت من غرفة نوم غرب الصالة...ماذا عن إبنيك جوهر وحسني؟ ساءلها الصوت فردّت شيراز»[2] كلها أيضا تصب في خانة الراوي غير العليم.

[1] المصدر نفس ، ص246.

[2] ا لمصدر نفسه، ص194.

يبلغ التعدد الصوتي ذروته عند السارد غير العليم، الذي يظهر في مواقع تستحق النظر، ممّا يجعل القارئ الضمني في حوار مع المؤلف الحقيقي، وليس الحوار المألوف الذي نعرفه، بل حوار الأحداث والأفعال والآراء والاقتراحات، وربما تجاوز ذلك بوصول القرّاء إلى الفجوات بتفسيراتها الخاصة من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل، وهذا تعبير عن حجم الأزمة النفسية للشخصية الروائية «التي تتعرض للانقسام والتمزق بين الرغبات الذاتية والأعراف العامة، وهذه الشخصية الإشكالية التي لا تستطيع الأخذ بالقيم العامة، ولا تستطيع تعميم قيمتها الذاتية على الآخرين»[1] وبما أنّ المسرود بوليفوني فإنّه يقتضي قارئا متعدّدا، وتفسيرات لا نهائية لقضاياه المعتمة انطلاقا من المشاهد المتشظية والأحلام والرؤى والأفكار الإغترابية أو الإعترافات واليوميات التي تتبادلها تاسو والأخريات.

وبالتالي تتماهى في البنية السردية، الشخوص الرئيسية ومعها الثانوية في الإدلاء بشهاداتها والاعتراف بطموحاتها، بين الواقع الراهن والمتخيل المحتمل والخوض في مسائل سياسية متعدّدة الأطراف والمنابع، والمصادر-أكراد سوريا، أكراد إيران، أكراد باكستان- وهذا التعدد القوي وإن كان باطنه واحدا يستلزم حضورا مكثفا لعدة رواة يتولى الواحد منهم الكلام عن نفسه، ولسان غيره دون النزوح نحو شخصية بعينها —رغم اهتمام تاسو الأكبر بقضية تغيير اسم الشارع.

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، الأبنية السردية والدلالية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص15.

و- اللغة الشذرية :

مـن ضـمن القـوانين الجديـدة الـتي اقتحمـت مجـال السـرد، نجـد قـانون الكتابـة الشـذرية، الـتي ولـدت في رحـم الفلسـفة ثم انتقلـت إلى الشـعر، ومـن ثمـة إلى الروايـة، وتتميـز بكونهـا مقـاطع فوضـوية الأسـلوب فضفاضـة الألفـاظ، متنـافرة الكلمـات، وجوديـة الأفكـار وعبثيـة الـرؤى، وتعـارض هـذه الكتابـة"كل فكـر نسـقي وتسـتعمل غالبـا بمثابـة سـلاح هجـائي ضـد الـزمن الـراهن، روحهـا التمـرد والثـورة والـرفض والاخـتلاف والتفكيـك، وهـي حقيقـة مبنيـة علـى أسـئلة مـا ورائيـة وميتافيزيقيـة عويصـة تعمـل علـى الهـدم والتقـويض و التشـظية»[1]، بمعـنى أنّهـا مجموعـة مـن الكلمـات الـتي تتطـرق لعـدد لا متنـاه مـن المواضـيع الرفيعـة والدنيئـة، وتخـرج عـن نظـام النسـق المـنظم لأنّ طابعهـا محكـوم بالتفكـك اللفظـي والمعنـوي، وهـدم المسـلمات والهويـات والثوابـت، وخلخلـة القـيم والمعـارف، ونعثـر علـى هـذا النـوع الكتـابي في الروايـة بشـكل لافـت في نمـاذج نـذكر منهـا مـا قالـه الروائـي في عـدّة مواضـع:«البشـرية كلهـا، البشـرية الفارغة؟الـذيل، الحذاب المثقوب، البشرية، السعال، مصارف المياه الوسخة، العرق، ألعاب البقرة، البشرية»[2]

ويقـول في موضـوع آخـر«أنظـري مـن حولـك علامـات القيامـة الصـغرى، كـلاب نباتيـة، تأكـل البطـيخ الأحمـر، الفريـز و الكيـوي، قطـط نباتيـة تأكـل المكسـرات، و الحبـق المجمـد مكعبـات، دجـاج يتغـذى بشـحم الخنزيـر، عصـافير تأكـل جلـود دجـاج مجففـة مطحونـة، بشـر يـأكلون أحذيـة مدخنـة»[3]«في السـويد شـركات، جمعيـات مـن كـل نـوع، نقابـات، مطـاعم، مصـانع، عصـابات هندسـة

---

[1] جميـل حمـداوي: تطـور الكتابـة الشـذرية، المغـرب، ع28، magazinewww.adabislami.org //http، تـاريخ الاطـلاع، 2021/05/22، 15:50.

[2] سليم بركات :هياج الإوز، ص125.

[3] المصدر نفسه، ص157

معمارية، قطاع طرق...ينهضون من فراشهم يأكلون، يتجشأوون، يغتسلون، يمارسون حركات رياضية، يغتسلون، يأكلون، ينامون، ينهضون، يتلاسنون أحيانا، يتناكحون، يبكون أحيانا من ضجرهم»[1]وفي ممقطع آخر يقول:«كل شيء قريب من جلده: الأصوات، الثرثرات، الملح البحري والصخري والسبخي، تتحدث سلام عن النهائي واللانهائي في مكالمة واحدة، تاريخ البشرية ، تاريخ الثياب، تاريخ اللاشيء»[2].

تظهر الإقتباسات أعلاه أمثلة على تلك اللغة الشذرية، التي ميزها الاقتصاد اللغوي رغم فوضويته، وتنظيمه العشوائي، إلاّ أنّها كافية لآداء زخم معنوي معتبر، يتوافق تارة ويتناظر تارة أخرى فأصبحت بذلك قيمة فكرية وشكلا من أشكال الحضور الإنساني متجاوزة فكرة كونها«نظام إجتماعي مهمتها الأولى الربط بين العمليات الإنسانية والعمليات الخارجية إلى احتواها للإشعاعات الفكرية والعاطفية»[3] وبما أنّنا أما رواية تعاني مشكلة الوجود، والبحث عن الحقيقة المثالية، فقد تأسس الاغتراب اللغوي بانتهاك تلك اللغة أو اللعب اللغوي في إطار الكينونة الإنسانية، على اعتبار أنّ اللغة أصلا "هي الوجود، إذ لا وجود خارجها أو بدونها، فهي الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك"[4]وبالتالي فقد وظّفت الرواية، الجانب الشذري للغة انطلاق مما هو كائن قبلا، ومؤسس للكينونة الآن، وما يكون في المابعد أي في البيئة المنتجة للغة، فإذا كان هذا التشظي الموجود في المجتمع ظاهرة سلبية، فإنها

---

(1) سليم بركات، هياج الإوز، ص 183.

(2) المصدر نفسه، ص245.

(3) نبيلة إبراهيم:نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتب غريب، القاهرة، مصر، دط، دت، ص23.

(4) محمد سالم محمد الأمين: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في سينماطيقا السرد، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص16.

في النص حالة طبيعية، تتسم بالإيجابية، تضمن للنص وجوده وحضوره ككيان يتعايش مع الداخل والخارج.

وبما أنّ الرواية خليط هوياتي، جنسي ، وعرقي وفكري وديني ..إلخ فإنّ أفضية المعنى ستتعدّد وتتلون وتتحول من مسار إلى مسار آخر أعلى منه، وكأنّنا أمام لعبة مرايا، و كل مرآة تتوّلى مهمّة توليد الدلالة في إطار تمزقات نفسية واجتماعية، تعرفها نساء الرواية العشر وبقية الشخوص الأخرى، المكتظة بالرغبات الظاهرة والمكبوتة.

وأكثر الشخصيات سمحت بفتح شهية الكاتب وحضور أكبر قدر من الشذرات اللغوية التي تحضر بين الفينة والأخرى، مايجعل القارئ عائما مابين دهاليز الجدوى و اللاجدوى، وبين الوعي واللاوعي، وبين الرفض واموافقة، يجعله أيضا لا يؤمن بالحياد بل يضع نفسه في الإطار المتشظي نفسه، الذي تبعثرت فيه الذات الساردة ، والملاحظ أنّ هناك صراعا بين الحكي اللغوي (الصورة الرمزية وبين الحكي المرئي – الصور الطبيعية الموظفة) أيّ بين اللغة والصورة أو بين الحقيقة والوهم وهو ماتنبني عليه البنية السردية أساسا.

ثانيا: التمزق الهوياتي وتعدّد المضامين في رواية هياج الإوز:

1-الهوية والسرد:

تعد الهوية من المفاهيم الفضفاضة التي فرضت نفسها كموضوع في الخطاب الروائي المعاصر، سواء في استثمارها من طرف الأدباء أو اتخذها وسيلة تفسير وتوصيف وتأويل للإبداع من طرف النقاد.

وقد ظهرت نزعة البحث عن الهوية في ثنايا الرواية مابعد الحاثية، فقد أصبح اهتمام القارئ منصبا على "تحديد هوية من يتكلم"[1] بما أنّ الاختلاف أصبح يخلق أزمة حقيقية.

وتعدّ الهوية أيضا مجموعة من الخصائص المشتركة بين فئة معينة من البشر، كالعرق والدين والتاريخ والمعتقد وغيرها، ولكنها عند الشخصية الروائية تنتقل بنفس الطريقة، فنجد هذه الأخيرة تدافع بشراسة عن هويتها، أو تنقص من الهويات الأخرى.

والملفت للانتباه أنّ الرواية العربية تأثرت أيّما تأثر بالرواية الغربية في ذات السياق، حيث مرت بثلاث مراحل أساسية في الوعي بالهوية وتكريسها سرديا وهذه المراحل هي "مرحلة البحث عن الهوية، حيث يتناول النص الأدبي محاولة اكتشاف طبيعة ال(نحن) من خلال اكتشاف طبيعة الآخر ...مرحلة مساءلة الهوية وفيها ترصد اغتراب البطل في عالمه الآخر وعالمه الحضاري والثقافي لعدم قدرته على تحقيق الإنتماء لعالمين مختلفين، مرحة فقدان الهوية وهي ضياع الذات واستغراقها في تفاصيل الآخر والانبهار به"[2] فرغم كونها الهوية ممجرد افتراض تتمركز حوله جماعة بشرية، إلاّ أنّها تجسد بشدّة صراع الذات مع نفسها، وعالمها الأصلي والعالم الآخر يعني هنات أنا وآخر ، الذات والغير.

2-تشظي الأنا والتماهي ضمن الآخر:

تحضر قضية الهوية بشدة في رواية هياج الإوز، من خلال الإحساس المزدوج لشخصيات الرواية بالاغتراب المضاعف، داخل الوطن وخارجه، أي ثنائية أوروبا والشرق / السويد، سوريا، فلا هو متطابق مع نفسه، لا هو يتطابق مع غيره، وهي السيرورة الراهنة لكلّ كتابة أدبية تواكب الحركة الهوياتية

[1] أبو بكر عبد الرزاق محمد : الطابع مابعد الحداثي للرواية مابعد الكولونيالية، مجلة تباين، ع20، ربيع 2017، ص07.

[2] ينظر: هاجر مباركي، محمد سعيدي، إشكالية الهوية في الرواية العربية، مجلة العلامة، ع6، جوان 2008، ص138.

للإنسان المعاصر وانفتاحه على مختلف الثقافات والإثنيات، في إطار صراع الكينونة بين ماكان وما سيكون في إطار الواقع المأزوم والتفكير المتأزم.

ويتجلى الصراع من أوّل الرواية إلى آخرها، إن لم نقل أنّ القضية التي تبدو أساسية فيها هي التأسيس للهوية الكردية داخل كيان غربي، ونعثر على ذلك في المقاطع التالية:يقول سليم بركات على لسان إحدى الشخصيات «الأكراد لا يتوقفون عن التدخين، أولادهم مدمنو تدخين من غير أن يدخنو روحهم كانت تبغا في الأصل...إذا غيرت اسم هذا الشارع سيطالب الصوماليون بتغيير أسماء الشوارع كلّها رنكبي ياتاسو، ستظهر جمهورية صومالية»[1]

ويقول أيضا«ربما تعني أم الاسكندر الكبير، أم الاسكندر كردية يا سلام وليست أم نابليون، والله كل شيء كان كرديا في هذا العالم قبل انقلاب الأكراد على الله ... أن يحافظوا على أنفسهم بلا تاريخ، كل من لاتاريخ له يعدّ انقلابا على الله...الأكراد أباء دائما ولدوا آباء... الكرديات آباء ولدن آباء، تخرج الكردية من فرج أمّها أبا لا أمّا»[2]

وفي هذه المقاطع طرح لقضية الثنائية مركز/هامش والصراع المرير بين من ينتمي إلى المركز ومن ينتمي إلى الهامش، وهم الأكراد والأوروبيون، لكن سليم بركات يقلب الإنتماء ويخلط كل الأوراق والمفاهيم ، فيجعل الأكراد مركز العالم، فهم من يغيرون اسم الشارع، ولدوا آباء، وكلها تجسد الاحتياج النفسي الذي تسعى الذات الكردية خلف إشباعه، وبناء تطلعاتها وأفكارها على أنقاض الآخر الذي تقصيه من الوجود، وتنفيه إلى الهامش بعدما كان مركزا، بتقنية الطارد الهامشي المتخيل،

[1] سليم بركات:هياج الإوز، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص 19.

فهي مجرد اقتراحات تسعى خلفها الشخصيات الروائية مثل: تاسو مثلا التي تسعى إلى تغيير اسم الشارع وتلقى تأييدا في المواقع ولكنها تنصدم في الأخير بمظاهرة مجوعة من الصوماليين بتغيير اسم الشارع نفسه، وهي قضية أخرى داخل الثقافة الهامشية نفسها المتمثلة في صراع الإثنيات و العرقيات الإنسانية المختلفة، وهي حالة من التمرد والانفصال المزدوج عن الموطن الأصل والموطن المستقبل، وإقامة دولة داخل دولة.

يقول **سعد البازعي** في كتابه استقبال الآخر حول الخصوصية ونظرة البعض لها بحيث هي:«لدى البعض مفهوما سلبيا من حيث هي توحي بالاختلاف المتضمن معنى الانقطاع والعزلة، وتكون خصوصية ثقافة أو حضارة ما ضرب من التباعد عن بقية الثقافات والحضارات بالإضافة إلى معنى سلبي آخر هو دعوى التميز بما ينطوي على التفوق»[1] وبالتالي يتشكل هذا الصراع في خضم الثنائية الضدية، حالة لا اتصال خارجي بين الذاتية والغيرية المزدوجة-الصومالي/السويدي، لا تستجيب للحاجيات الداخلية بوعي أو دون وعي لإمكانية الانفصال القسري أو الاختياري.

وفي ذات السياق نجد في الرواية :«تعرفين السويد وأهل السويد، يحذرون المساس بأي شيء يعتبر مقدسا عند الغريب، هذا يكفي لكي يتغاضوا عن نقل طن من الذهب إلى سوريا، يشترون الأراضي في سوريا بذهب السويد... كل أمة إذا لم تقدر أن تنهب الأمة الأخرى علنا، تتحول إلى أمّة لصة فتنهب هذا قانون، كلّنا ولدنا إمّا غزاة أو لصوصا...سترجعين إلى بيتك ذات يوم بلا عنق سيخطفه بالذهب المعلق إليه، كرواني أو بولندي غجري أو فنلندي أو بلغاري أو هنغاري أو روماني أو ليتواني ...فقاطعتها ستاتو مضيفة أو سرياني أو أرماني أو إتيوبي أو باكستاني أو بنغالي أو سيريلانك»

[1] سعد البازعي : استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص45.

[1]ويضيف أيضا:«من ذكرتهم ليسوا أوروبيين فلنبق في أوروبا ... لم يصر الأتراك أوروبيين بعد، إسرائيل صارت أوروبية في مجمع الأغاني، مملكة المغرب تطالب بالجنسية الأوروبية، الأكراد هم آلهة أوروبا ...الميتانيون الكرد سموا أوروبا باسمها حين كان واضحا أنّ اليونانيين لا يعرفون أين تقع بلادهم بالتحديد، الأكراد تعلقوا بأرض اليونان الطائرة في الهواء فأنزلوها لتستقر على ماء المتوسط، الكرد هم آسيا، أثينا»[2] وكل هذه المقاطع تدخل ضمن مايدعى بالرّد بالكتابة من قبل الهامش على المركز "لأنّ الآخر المستعمر ينشأ في الوقت نفسه الذي يتم فيه إنتاج المستعمرين أتباعا له، ويتم تجسيد هذه الأخرية الأبوية من خلال الوظيفة التربوية للقوة الاستعمارية"[3].

يتضح هذا من خلال ربط الذهب بسوريا والسويد، أي الأطماع الأوروبية التي لا تنتهي إزاء العالم الثالث، فإذا لم يقدّر لأمة أن تكون تابعة تكون متبوعة، لا محالة لتتجسد في ثنائية المستعمر/الممستعمر، ويطلق عليها سليم بركات اسما آخر –الغزاة/اللصوص مستشهدا ببلدان مهمشة أو حديثة العهد بالاستقلال، والرابط المشترك بينها كونها تصارع من أجل الظفر بحصتها من العالم، إذ لم يقدر لها أن تستعمر، ستعمل على خلق أساليب وحيل أخرى تزج بها في خريطة العالم الكولونيالي الذي لا يخرج عن ثنائية ضدية والأمثل كثيرة في الرواية منها(إسرائيل/المغرب) التي ذكرت على لسان تاسو، والتي تجسد الانبهار بالآخر من خلال نسيج حواري، مبني على فضاء متنافر ومختلط لا يؤمن بالتعايش الكلي، بل هدفه كسر أو لنقل قلب المعادلة الأصلية إلى معادلة جديدة تستغل على التاريخ

[1] سليم بركات:هياج الإوز، ص 23،24

[2]سليم بركات:هياج الإوز، ص 24،25.

[3] أبو بكر عبد الرزاق: الطابع مابعد الحداثي للرواية مابعد الكولونيالية، ص55.

الثقافي المختلف والمشترك والمزيف، وفيها يحضر التقابل في وعي الشخصيات الورقية بهوية المكان والزمان والشعور بالانتماء .

وبالعودة إلى رواية هياج الإوز نجد الكاتب يقول:«تأتي أنثى شرقية، فاشلة في ارتداء ثيابها، فاشلة في الطبخ، فاشلة في التدخين، إلى سوق الأدب لإنقاذ نفسها من الفشل، تكتب شيئا عن طاحونة فرجها فيحصل ماي حصل ...ترنمي أوروبا مذهولة على قدمي الكاتبة الإلهية بالترجمات، والصلاة لها في مجالس نوب دولها، تفاجأ أوروبا كلما تحدثت كاتبة شرقية عن فرجها ...تفو على القارات...رأيت رجلا في النظارات بثياب طالبان ولحاهم، يالله أوروبا انتهت...آكل باميا تركية، البميا المصرية مقطوفة من عهد الفراعنة، لايلام المصريون، يلام السويديون على استيراد هذه الباميا المومياوات»[1] ويضيف «علم معدني صغير تبدى في راحتها، علم ذو لاصق مغناطيس، هي الحواف على أطرافه المتماوجة كعلم في ريح البزوغ البشري على كبرياء البشرية...هاذ أحمر هاذ أبيض دهان أخضر بنسب متساوية التراتب...يليق بالمنطق العاصف الألم كبير، وأمل كبير حتى الغرق، وآت فردوس وسط البياض تحديدا شمس الأكثر مالا...أناس أدعوا أنهم عراقيون لكنهم يتحدثون بلهجة ليست عراقية، ترجمت للمحققين لغة طالبي لجوء أكراد من لهجات شيطانية، وجبرائلية وميكائيلية ...لهجة صورانية، لهجة كرمانجية، لهجة توتنجية»[2] .

تعكس المقاطع المذكورة حجم الصراع الحضاري والأبدي بين الشمال الذي يدعي الحضارة والرقي، والجنوب المحكوم بالتخلف والرجعية ولكن سليم بركات يقلب المعادة، ليصور أوروبا الحضارة في

[1] سليم بركات: هياج الإوز، ص 26، 29،34.

[2] المصدر نفسه، ص39،40،41.

أكثر صورها حقارة، وتتجلى في الاحتفاء المبالغ بالأمور الجنسية، والممارسات المنحرفة ، من قبل المنحرفين والفاشلين، كما يصور نظرة الغرب للعرب في قالب عدائي يرى فيهم التطرف، والعنف والإرهاب رغم أنّ المنتج والممول لهذه الفئة هي أوروبا بنفسها، تخضع هذه العملية لإفتعال منظم يكرّس الهيمنة بشتى الطرق، وهي عملية "مراجعة التاريخ وإعادة كتابته سرديا، وتوجيه حوادثه نحو هذا الصراع بين السلطة ومحاولة تغييرها"[1] وهو ما وافق الروائي في تكريسه وتكوينه للمستقبل على أساي الماضي والراهن في إطار حبكة تاريخية بالدرجة الأولى، كما أشارت المقاطع أيضا، عن قضية لجوء السياسيين هروبا من الواقع العربي المحبط والهوية المستلبة و الإرتباطات الفاشلة رغم الذل الذي يلاقيه اللاجئون في مكاتب التحقيق والترجمة وهي "ذاكرة الهزيمة المترسخة في عمق الذات العربية، عبر فضاء الوطن والحب والحرب وعدم تمكنها من تأسيس وطن حقيقي"[2] .

كما تحضر قضية التهميش من خلال الأمكنة والجغرافيات يقول الكاتب«مهاجرون أغبياء لماذا لا يستعينون بنا قبل قدومهم لنقدم لهم نصائح حول ماينبغي اختلاقه من أسباب للهجرة لايستطيع أي محقق دحضها —اللجوء ادعاء البلاهة —هي الطريق إلى أوروبا، أنوفهم، طريقة حديثهم بالكردية ، كل أولادكم يتحدثون بالسويدية في البيت، إلاّ أولادي يتحدثون بالكردية مستنسخة عن صوت أبيهم...سأهرب قلت سأهرب لا سأهاجر، سأحرق ورائي أنوفا وأصواتا، قبل أن أهرب... نسميها مادلين أو لونا أو يونا، هذه أسماء سويدية، نعم ليست أرمانية وليست كردية يا أرتين، لم أقبل

[1] محمد مصطفى علي حسانين: الرواية العربية ومابعد الاستعمار، التمثيل السردي وسحرية التأريخ، مجلة مقاليد، السعودية، ع6، جوان 2014، ص200.

[2] هاجر مباركي، محمد سعيدي: إشكالية الهوية في الرواية العربية، ص140.

يا شتولا اتفقا بلغتهما المشتركة السويدية أن يسميا الجنين توشتيشا، اسم صوت لا معنى له»[1]، تجسد هذه المقاطع، حجم المأساة التي تتسرب من خلال المكان الأصلي والمستقبل، وكذلك النظرة التشاؤمية المليئة بالعنصرية اتجاه الطرف الآخر، انطلاقا من سلسلة الخيبات والهزائم المتكررة والتي تجعل الوثوق في الطرف المعادي أمرا مستحيلا، وهو صراع ثقافي إيديولوجي حيث "إنّه بقدر ماتكون المجتمعات حصيلة ثقافة، فالثقافة أيضا هي حصيلة تفاعل الأفراد في المجتمعات"[2] ومجموعة المتقابلات الضدية الواردة في المقاطع المذكورة(الهجرة/ اللجوء- الكردية/السويدية- أرمنية سويدية/لاصوت لامعنى) فهي تشكل الأرضية الخصبة للأنا المستلبة أمام الأخرية السالبة في مسارها الإجباري وقدرها المحتوم في مقابل الحضارة الإنسانية المزيفة التي ينادي بها الآخر المختلف، وهي عملية تركيب وصناعة الآخر ونقل سلطته المركزية إلى الهامس الذي انتقل من مرحلة السكون والركود إلى مرحلة الحركة وإثبات الذات.

وهو ما يناسب طريقة التشظية وتقسيم المقاطع التي قامت عليها الروية، وبالتالي تجسيد قيم مابعد الحداثة التي تؤمن بالمنطق والمعقول ، همها الوحيد فصل الثابت والمتحول عن بعضه البعض وتحطيم سلطة التسلسل في الأحداث ، على طريقة الرواية الكلاسيكية.

وفي المقطع الأخير الذي نجد فيه حديثا حول اسم توشتيشا الذي لاصوت له ولامعنى حسب الرواي، هو كونه يمثل مظهرا حيويا حول ظاهرة التآلف الهوياتي والتداخل الثقافي، بين الثقافة السويدية

---

[1] سليم بركات : هياج الإوز، ص 53،84، 110،153، 154.

[2] عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات، مركز دراسات الوحدة القومية، بيروت ، لبنان، ط2، 2008، ص42.

والأرمانية ، رغم أنّ شتولا من منبت كردي، وهذا يعني امتزاج الهويات، أو ما يدعى بالهجنة *، فالحوار القائم بين شتولا وزوجها حول تسمية المولودة الجديدة ، يوحي ويعبر عن صراع رهيب يفضي إلى عدم نقاء النوع وصفائه، وخلق ازدواجية طبقية واجتماعية، تتداخل مع الرواية كوسيط إنساني يجسد هذه الظاهرة بامتياز في صورة صوتين متضادين يعتبران عينة عن منظورات أخرية وعلاقات حوارية مبنية على ثقافة الاختلاف التي لا تفارق الكتابات مابعد الحداثية.

واستكمالا لقضية الهوية في الرواية نستدل بالمقاطع التالية: «تسعة آلاف صوت بلغ التأييد بتغيير اسم الشارع، تسعة آلاف صوت، أرى بيوت قامشلو متقابلة عى جهة شارع كاترينابارکن...باتت السويد مستعمرة كردية...باتت السويد بيضة ترقد عليها دجاجة كردية...هنالك حرب في الدانمارك المهاجرون المسلمون يطالبون المملكة بدفع الجزية لهم، حين تغير اسم الشارع ياشتولا، أفي المستطاع وضع الاسم الجديد بالكردية ؟بحروف لاتينية؟بحروف عربية ياتاسو، بحروف عربية تارة وبحروف لاتنية مرة، قالت زنتانا، هل نضع اسم الشارع بالكردية قبل السويدية على اللوحة يا شتولا، تحت الاسم بالسويدية ياتاسو، لماذا ليس فوق الاسم بالسويدية؟ كي يتمكن موزع البريد من قراءته...إلى حين تغيير اسم الشارع...سيكون كل موزع بريد في السويد كرديا »[1] .

وهذه المقاطع في أغلبها تحمل خطاب الاستشراف استشراف المستقبل، وحالة تأمل فلسفي عميق، لما بعد التغيير حيث بلغ تأييد تغيير اسم الشارع رقما لابأس به(تسعة آلاف) وهو ماسمح

*الهجنة: مصطلح يعني تجمع اللغات والأساليب والخطابات التلفظية داخل ملفوظ روائي واحد...وهو تنويع اجتماعي منظم للغات والأصوات، والتعابير الأيديولوجية، ويعبر هذا التهجين عن مختلف المواقف والأطاريح والرؤى الفكرية والذهنية والسياسية والاجتماعية والأيديولوجية والطبقية. ينظر: جميل حمداوي: التهجين في روايات أحمد مخلوفي، دار الريف للطبع والنشر الإلمتروني، المملكة المغربية، ط1، 2002، ص32.

[1] سليم بركات: هياج الإوز، ص175،170،169.

للأصوات السردية بالنقاش حول، اللغة التي يكتب بها الاسم الجديد هل ستكون عربية؟أم لاتينية؟ أم مزيجا بينهما؟ وكيف سيكون ترتيب الاسم أولا سابقا على المكتوب بالسويدية؟ أم ثانيا تاليا للمكتوب بالسويدية؟ ليتم الاتفاق على وضعه ثانيا بهدف أن يفهمه السويديون الذين لا يفقهون في اللغة الكردية شيئا.

وهي إشارة ضمنية إلى الفكر الهامشي والهيمنة المطلقة للآخر الأوروبي مهما حاول الكردي مجاراة المركزية الأوروبية، إلاّ أنّه سيظل عاجزا أمام حيلها وخططها ووسائلها التي تستعصي عليه الإحاطة بها ، وتكنيك منظوماتها وتكتلاتها الظاهرة والمضمرة.

ولعلّ تطهير الوعي الجمعي من مخلفات الهيمنة المترسخة يحتاج وقتا طويلا للهدم وإعادة البناء، ليس من باب الإختيارات الفردية العشوائية، بل من باب جماعي منتظم يضع الاختلافات جانبا فالمهم في تحديد" هوية معينة، ليس وضع كشف لمجموع السمات الثقافية المميزة لها، بل البحث في السمات التي يستخدمها أعضاء المجموعة لتأكيد التميز الثقافي وآليات عملهم للمحافظة عليه"[1]

وهذا ما يعني أنّ المواد الثقافية و التشكيلات الإنسانية هي كلّ متكامل، ومتلازم لا ينفصل بعضه عن بعض، ويستلزم تكوين ثقافة معينة(كردية، عربية، أوروبية، سويدية) شرعية وجود الفرد المشكل لها أولا؛ فشخصيات الرواية نسوية كردية الأصل غير معترف بها تحاول تأسيس كيان ثقافي داخل كيان ثقافي آخر وبيئة مختلفة لا تؤمن بذلك، تفشل في نهاية المطاف في صراعها مع هوية هامشية أخرى قبل أن تباغتها الهوية المستقبلة، فلماذا كان الفشل حليفها ؟ فالشرعية في التفكير

[1] عماد عبد الغني: الهوية والمعرفة، المجتمع والدين، علم اجتماع المعرفة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، دط، 2017، ص134.

والتغيير و الوجود والكيان والهوية والحرية وأمور أخرى ، يمنح الأنا نصف الحضور، أمّا النصف الآخر فتكمله بالنموذج الهوياتي الأمثل في تفوقه على الهويات الأخرى .

ولذلك يرى **أنطونيو غرامشي** أنّ "صعود طبقة اجتماعية معينة وهيمنتها يرتبط ارتباطا عضويا بهيمنة ثقافية وفكرية تهيئ لذلك الصعود"[1] وهو ماتجسد حقيقة في بداية التخلص من الهيمنة، وخلق حرية وهمية تسمح بادئ ذي بدء بتغيير اسم الشارع«الكردي يبدو عصبيا، أتعرفينه يا زوليخا؟ أعرفه ، أعرف أمه...تكرهيين الآسيويين والأفارقة واللاتينين والأمريكان، والعرب والأكراد، من يعجبك يا زوليخا؟ أحب الجلود المضيئة...تنهدت تاسو لو أنّ لي شعرا كشعر امرأة سويدية، لو نهضت من نومي صباحا وقد نمى لي شعر امرأة سويدية، لركبت الطائرة من فوري عائدة ألى قاشلو...ردّت درخو تأتيني امرأة تشيكية إلى البيت ولا تتقاضى نصف ما كان يتقاضاه ابن حكومة طالبان آصف الباكستان...لوترين حسد السويديات حين أترك شعري طليقا، حلقات متداخلة، متلاحمة، رجراجة... أول خصلة سوداء دخلت الأقاليم الإسكندنافية ظنتها النساء الذهبيات رسالة سقطت سهوا من جيب الله»[2]. تجسّد شخصية زليخا الإنسان المشرق المتأرجح بين انتمائين مختلفين، ولكنها تعبر عن حقدها وكرهها للأجناس البشرية المختلفة –الأفارقة ، اللاتين، الآسيويين، الأمريكان، العرب، الكرد– ولكنها تفضل الجنس الأبيض، الذي وصفته بالمضيء تكريسا لتسامي الأوروبي وتفوقه، وهو ماتضيف عليه تاسو، رغبتها الملحة في الحصول على شعر سويدي، لذا يصل بها الأمر إلى العودة إلى قامشلو لو تحقق لها ذلك.

---

[1] ميجان الرويلي ، سعد البازعي: دليل اناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص347.

[2] سليم بركات: هياج الإوز، ص 241،240،238.

لتليها محاولة أخرى يائسة من درخو في إعادة الاعتبار للشعر الكردي المجعد الذي ينال حسد وغيرة السويديات ، فبناء الهوية لا يتم مباشرة دون وعي أو تخطيط مسبق، بل يحتاج سيرورة علائقية تمس نطاقات واسعة من الثقافات النخبوية المتسلطة، والثقافة الهامشية التابعة لها في موادهة حضارية مصيرية تتساند" في مختلف مراحلها في صياغة جماليات سردية شتى: الاستعباد والقبول، التواصل، وسوء الفهم، بالقدر ذاته الذي تتقاطع في الإحالة على مستويات متنوعة من صيغ التفاعل مع المقابل الجنسي والعقدي والعرقي واللساني والإفضاء إلى معادلات معقدة من الاستبطان التخييلي للذاكرة الجماعية ولنوازع التمركز داخلها"[1] ومنه فالانبهار بالآخر سيظل قائما، رغم التغيير الذي تطرحه النسوة العشر وتطمحن إليه، لأنّ فكرة الغالب والمغلوب نظام كوني يوازن بين المتقابلات والأضداد وبناء تصورات، لاتصل إلى تصادم الأنا المزدوجة بالآخر المختلف يبقى قضية جوهرية تستمر إلى أبعد آفاق مابعد الحداثة ، تبعاتها على الأدب والفنون وشتّى ضروب الثقافة.

3- الرد بالكتابة وتمثلات خطاب الأنوثة وجدل التهميش في الرواية:

أصبحت الشخصية الأنثوية تحتل مكانا أكثر من ذي قبل في رواية مابعد الحداثة، خاصة مع تصاعد مدّ الحركات النسوية في العالم، وقد حضرت الشخصية الأنثوية في رواية هياج الإوز بصور مختلفة؛ متمردة، مهمشة، بورجوازية، مثقفة، ماجنة؛"إذ تحيا وضعا إنتقاليا بين ذاتها، وبين وضعها،

[1] شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الدار الرباط، ط1، 2012، ص82.

ووضع آخر تتطلع إليه، وبين مجتمعها كما هو، فهي تعي هذا الانتقال وتقصده ، وتكافح من أجله"[1] .

وهناك رأي يقول بأنّ المرأة تتفوق دائما في التعبير عن المرأة أكثر من الرجل الذي يجهل الكثير عن عالم المرأة الواسع والمتشعب والعميق يقول حسين المناصرة في هذا:«لا يمكن لكاتب مهما بلغ من نضج فني وموضوعي، التحدث عن المرأة، وسبر أغوارها ورصد مشاعرها الحميمية، كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها»[2]، و ما سنبحثه هنا هل وفقت رواية هياج الإوز في إعادة الاعتبار للمرأة من قبل الكاتب الرجل ؟وكيف جسد الهوية الأنثوية وجعلها تتمركز وترد بالكتابة؟

تصور الرواية صراعا حيّا لحياة المرأة العربية/ الكردية من أجل إثبات مكانتها وتأكيد هويتها السوية أو الشاذة مع الطرف الآخر أو المجتمع، ولابد من الاستشهاد من الرواية، إذ يقول سليم بركات؟:«ألا تتصيدن أحدا يا مطلقات السويد ، الكرديات ؟الكرديات آباء تخرج الكردية من فرج أمها أبا لا أمّا... جيئيني بأيؤ لا يخذلني، وسمني ما تشائين، ردّت شتولا... عندي رغبة في جراحة تجميلية لشفتي، نساء سوري كلهن منتفخات الشفاه، أنا سورية، قالت سلام، أرسلت من فمها قبلامتفجرة في الهواء، سأهيئ شفتي وليمة هائلة لرجل فليأكلني»[3] ، تقدم شيتولا وسلام نموذج المرأة المختلفة ، فأغلبهن تعرضن لحالات طلاق متعددة سواء في بلداهن الأصلية، أو السويد، وهي هوية ناقصة تطلبن فيها الرجل ليكمل ذلك النقص، إذ وفي كل تدرك هويتها –من حيث هي نقص-إلا بالمرور مما حوار نسائي تذكر الحاجة إليه انطلاقا من التجارب السابقة الفاشلة"فالذات تدرك هويتها –

[1] محي الدين صبحي: أبطال الصيرورة، دراسات في الرواية العربية والمعربة، دار الطليعة ، بيروت لبنان، ط1، 198، ص05.

[2] حسين المناصرة : المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، دار الساقي، بيروت، لبنان، دط، 2002، ص05.

[3] سليم بركات : هياج الإوز، ص 14، 19.

من حيث هي نقص- إلا بالمرور مما يمنحه الذاهر عن عمق نحو باطن غير مدرك وهذا المرور لا يتحقق إلا من خلال تجريب الذات نفسها في علاقتها بموضوعها وفي علاقتها بالآخرين"[1]، وفي سياق تجربة الطلاق المتكرر ـــفقدان الرجل الزوج السند، وتجربة اللجوءـــفقدان الوطن ، نجد أن المرأة الكردية مرّت بتجربة مزدوجة في فهم الذات مع الرجل والمجتمع في إطار هوية هشة ، محكومة باضطراب، وقلق تواصلي، شعاره إقصاء الآخر وتغييبه، ولا يمكن بذلك فهم الذات إلا بوجود الآخر الذي يساعد على ذلك.

كما سجل الجسد حضورا مكثفا في الرواية ، وكان مركز العديد من الأحداث كما كان سبب تشظيها وكسرها والعبث بها في كثير من الأحيان، فالجسد الذي يعدّ"معطى أولي، إنه موضوع يشكل منبع الحياة والحركة، والفعل والوعي، وهو مكتسب قبلي سابق، وأنّ النفس مبدأ محرك للجسد يتحكم فيه عقلا، ويشغل قدراته العلائقية اليومية، فإنّ الروح هي التي تقوم بوظيفة القوة الحياتية المحركة للجسد"[2]

بمعنى أنّ تاسو وصديقاتها يتخذن من الجسد في منحاه الجنسي دافعا للتغيير الهوياتي ومشجعا نفسيا روحيا على النظر إلى الحياة الجديدة نظرة تفاؤلية، فغياب الرجل/الجنس، سبّب لهن صراعا ذاتيا مريرا وعقد نفسية وسلوكات شاذة نتيجة الكبت الجنسي والقمع الجسدي الممارس عليهن، بما أنّهن مطلقات، فكان الجسد بوابة التحرّر من القيود المحيطة.

---

[1] عبد الرحيم جيران : الهوية والسرد، ملخصات أولية، الهيئة المصرية للكتاب، مجلة فصول، دراسات نقدية، ع88/87، 2013،2014، ص128.

[2] فريد الزاهي:الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999، ص47

تقول إحدى النسوة العشر: «احزم ثيابك في الحقيبة وارحل، لاتنس أن تحزم مع ثيابك كرشك ...على تنظيف البيت من رائحتهما وظليهما...الرجال أولا حورياتي في الجنة، بين أفخاذهم أعمدة إضاءة ...لايدعى الرجل حورية ياشيتولا، لم لا حورياتي رجال، أنا حرّة في تدبير ماأشاء لو كنت نبية»[1]

تعكس الذات الأنثوية في هذه المقاطع رغبتها المميتة في الانتقام من الرجل، وقلب هامشيتها إلى مركز، فطرد الزوج من البيت وتحويل الرجل إلى حورية هو قلب لما اعتدنا عليه، فالروائي ينفذ بعمق إلى دواخل الذات الأنثوية التي ترغب في إخضاع الذات الذكورية، وبالتالي إعادة تأسيس منظومة جديدة وبناء ثقافي جديد يعكس الأدوار الإجتماعية ويقلب الموازين والمعادلات، ويضرب بكل التقاليد والموروثات عرض الحائط، فتنفي الآخر الذكور وتهدم كيانه وتحرمه حق البقاء والمشاركة وتكسر بذلك سلطته ومركزيته.

كما تعالج الرواية قضية أخرى لم يكن من السهل تناولها في روايات الحداثة وهي قضية الجنس الثالث وهذا مانستشفه من المقاطع التالية "يكتب لي ولادة أير ...ما أدراك أني لست رجلا ...هذه أوّل مرة أعرف فيها أنّ للرجل رحما ...نعم أنا رجل له رحم، أتتهكمين بالله إن خلق للرجل رحما..الجريح ليس فتاة ، بل شاب ذكر ... لم يعد حاسما وجود قضيب أو فرج بعد اليوم، لتحديد جنس الإنسان"[2]

[1] سليم بركات: هياج الإوز، ص68،80.

[2] سليم بركات: هياج الإوز، ص33،114.

وهنا إشارة إلى ظاهرة التحول الجنسي-اصطناع رحم- فالرواية بتناولها لهذه القضايا التي برزت في إطار الموجات مابعد الحداثية هو تأسيس للمسكوت عنه ضمن النسق الذي يعرف صراعا بين القيم الراسخة، والقيم المستحدثة .

ومن ضمنها قضية الأنثى والجسد-في الثقافة الغربية المعاصرة –وكيف أنّ الأفراد والمؤسسات هم من يقومون بصناعة الشخصية المحبطة المهووسة بالعلاقات الجنسية، هذه الكينونة المستقلة لا تتحقق إلا عبر هذه الممارسات سواء بوعي أو دونه ويصل الإنهيار الأخلاقي إلى الإجهاض كفعل غير إنساني، وفي الرواية مقطع يعبر بوضوح عن هذه الظواهر"بلد لا يتوقف عن النكاح غمضة عين، في حدائقه العامة، وفي السيارات، وفي محطات القطار وفي مصعد العمارة، وتحت مناضيد العمل، من وداخل البيوت، من لا يتوفر عى مكان من هذه الأمكنة يطلب من الواقفين أن يغمضوا أعينهم لدقيقة هذا ما يجري في السويد...منذ يومين جلب لها ابنها نوح صديقة سويدية في السادسة عشر حبلى هي حبلى منذ ثلاثة أشهر، فلترسل نازلي الفتاة إلى تركيا، ستجد من يجهضها بخمسين دولارا"[1]

ويصل الإنحطاط الأخلاقي إلى الإجهاض مقابل خمسين دولارا ، وهو مبلغ رمزي يعكس هيمنة قانون السوق على أسمى ما يميز كل أنثى، إذ أنّ هناك تحولا من قيمة استعمالية مقدسة، إلى قيمة تبادلية مدنسة، وبالتالي يصير الإنسان والإنسانية مظهرا من مظاهر الرأسمالية، التي تشيء الإنسان وتجعله يحس بالاغتراب، ومعاملته كسلعة، لا ككائن حي عاقل، وهي حالة من القهر والاستيلاب، التي دفعت بالذات المقهورة إلى تنويع أشكال الجنس واختلاف أطرافه ، وفقدانه لأسس الحياة السليمة والصحية، فالحداثة التي جعلت الإنسان مركز الكون لم تدم بعد أن عاث في الأرض فسادا ، لتهبط به

[1] المصدر نفسه، ص190،191، 274.

ما بعد الحداثة إلى مستوى الشيء والسلعة حتى صار بلا قيمة وبلامبادئ يخلط حتى في ممارساته الجنسية بين المرأة والرجل ، فتنتشر ظاهرة الشذوذ الجنسي ومن الأمثلة في الرواية "كان شابان عاريان في نافذة إحدى شقق العمارة المقابلة، المكشوفة الستائر يتبادلان القبل بينهم ، لا يعنيهما من الفراغ الذي يلي نافذة شقتهما إلاّ ما ينعكس على جسديهما عليه، كانا في برهة تلتهم فيها الروح العمارات من حولها، بأسنان لحم كحلم لحم" [1]

وفي مقطع آخر"أأنت سحاقية؟ حصل ذلك قبل عشرة أسابيع...ذلك المساء الذي قبلت فيه الفتاة البولندية ...قبلتها من فمها، لم تقاوم، تجمدّت فسكتت"[2] ، إذ نعثر على معادلة ذكر/ذكر-أنثى/أنثى، وفيها يتماهى السارد في إظهار صورة الرجلين في الشقة في صورة مقززة منفرة، وصورة المرأتين فهي صور، تزيح الستار عن الممارسات الشاذة، سواء في المجتمع الغربي أو الشرقي دون استثناء، وكلها تعبر عن عقد نفسية يعاني منها أحدهما، أو كلاهما، دون الاكتراث لقيود المجتمع الخارجي، وهي البيئة التي سمحت لشخصيات الرواية بالبحث عن شرعية الوجود.

ومن المظاهر الأخرى التي حاولت النساء العشر بواسطتها تكريس المركزية الأنثوية ، وإثبات الذات دون الاكتراث بالآخر ، تلذذ هؤلاء النسوة بإقامة علاقات مع أبناء صديقاتهن المراهقين، ومنحهم مبالغ مالية مقابل ذلك خصوصا مافعله ريحاني مع نوح، توفو، أبناء صديقتها نازلي يقول الكاتب معبرا عن ذلك: «كان مربكا أن تعري ريحاني ذلك الشاب الصغير بتمهيد مرتبك ...قبلته بنهم..اقترب الصوت خارجا من غرفة النوم سلمي على أمي ...تقدمت من شيراز احتضنته واعتصرته

[1] سليم بركات: هياج الإوز، ص199

[2] المصدر نفسه، ص297،296،296.

وهي تتحسسه براحة يديها وتدس في جيب بنطاله مغلفا صغيرا مطويا»[1] والكتابة عن هذه المظاهر، كسرت حواجز أخرى لم تكن موجودة في الرواية الحداثية.

"فالرواية الكلاسيكية العربية عالجت المسائل المألوفة المرتبطة بالزواج /الخيانة/ الفحولة /معاناة أحد الطرفين من عدم الإشباع الجنسي فإن الرواية المعاصرة تناولت أزمة المثلية الجنسية بجرأة انتهكت من خلالها حرمة الموروث الحكائي العربي في مقاربة الجنس، وتجاوزت تلميحها القديم إلى تصريح العصر، هنا نرى أنّها جاءت أكثر جرأة في وصف المشاهد الإباحية وتسمية الأعضاء الجنسية بمسمياتها يتساوى في ذلك الكتاب من الجنسين"[2]، وهذا يعني أنّ المثلية الجنسية التي تمّ ذكرها في الرواية بأوجه مختلفة، وأطراف مختلفين أيضا تعكس نوعا من النزوع السردي الجديد نحو الوصول بطابو الجنس إلى أبعد الآفاق، وأقصى الحدود.

فغلبت على الرواية"ظاهرة توظيف الجنس من أجل الجنس"[3] تماشيا مع التفكير الجنسي في المجتمع لدى مختلف فئاته ومن أجل العمل الأدبي، فالأنثى في نص هياج الإوز تحال تكريس ذاتها كمركز لكل شيء، وفي كل شيء حتى في العملية الجنسية تتسلط بجسدها وبمالها، وبقدراتها ، من أجل ضحد ثنائية الذكر/ أنثى، وتصير الأنثى هي السيدة والمحور، لتبلغ أقصى درجات التطرف، وهو مادعت إليه النسويات بمختلف التوجهات فنلمح، فلفسفات النسوية مابعد الحداثية حاضرة بقوة في رواية هياج الإوز.

---

[1] سليم بركات:هياج الإوز، ص195.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط،2005، ص04.

[3] رضا ناظميان: دراسة المثلية الجنسية في الرواية السعودية على ضوء نظرية الانعكاس، مجلة إضاءات نقدية، ع32، كانون الأول، 2018، ص27.

4-كسر النسق الديني ومساءلة المقدس:

يحضر البعد الديني في رواية هياج الإوز، وهو الآخر مفهوم فضفاض لا يتوقف على تعريف واحد ويعرفه محمد البهي بالقول: «هو ماكان الله وما كان من عند الله، ومفهوم الله ليس شخصا وجد في زمن دون زمن، وتأثر بيته دون أخرى، وإنما مفهوم الله حقيقة أبدية خالدة، ترتفع فوق المستويات، وتتجرد عمّا للكائنات جميعها من صفات الكمال المطلق بذاته»[1] فموضوع الدين على تنوعاته شغل بال الإنسان سواء كعقيدة يؤمن بها، أو كمادة بحث، يبحث في أصولها .

وهذا الموضوع حاضر في رواية هياج الإوز، وخاصة فيما يتعلق بنقد الخطاب الديني كثابت تمت الثورة عليه ضمن ما ثارت عليه مابعد الحداثة باعتباره من قبل فلاسفتها سردية كبرى يجب تجاوزها، رغم تنافي هذه الفكرة مع تركيبة البشر وضعفهم وعجزهم أمام ظواهر الكون وصعوبات الحياة التي كثيرا ما لا يحميهم منها سوى تعلقهم بقدرة خارج قدرتهم وقوة أعظم من قواهم، فميل الإنسان إلى التقديس والعبادة هو فطرة جبل عليها، لكن مساءلة هذا الخطاب صار ينطلق من فكرة البحث والحفر عن الحقيقة ، خاصة وأنّ بعض الجاهلين من البشر يغلفون أشنع أفعالهم بغطاء ديني ويسوقون لأفكار كثيرة باستعمال الخطاب الديني ونستدل على ذلك من الرواية بالمقاطع التالية"باتو يشرعون في المغرب زواج البنات في العاشرة من أعمارهن ...سيأتي يوم يفض فيه ذوو اللحى كل طفلة في شهرها العاشر ...الدين سيسمح بذلك ...سنكون في الجحيم حتى لو دخلنا الجنة ...مفتشوا الأغذية المستوردة، لا يتعرضون للباميا والملوخية، حتى لا يتهموا بإهانة خضار إسلامية...إنّها مثل اللحم

---

[1] بوفضة هدى: دور الدين في بناء الحضارة في فلسفة آرنولدتوينبي-المسيحية أنموذجا- رسالة ماجستار، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007،2008، ص27.

الحلال والأكياس الحلال...أكتبي على الكيس كلمة حلال على المبنى، على الشارع، على فرجك، كل شيء يغدو حلال، إذا كتبت عليه كلمة حلال، لا مسلم يتزوج إلا من خارج السويد فرجا حلالا"[1]، وهذه المقاطع تمثل بعمق حجم الممارسات الدينية الدنيئة، التي يمارسها بعض الذين يمارسون الانحراف تحت مسمى الدين، كزواج القاصرات، تستر المستوردين على أضرار سلعهم باستعمال مصطلح حلال، هروبا من المراقبة، بل ويتعمدون عدم تفتيش بعض السلع خوفا من اتهامهم ، وهي قيم وأفعال وممارسات تعكس ، التزييف الحاصل للخطاب الديني ، و الخروقات من جهة أخرى .

فعملية كتابة حلال ، هو استعمال الحكم والمفهوم في غير سياقه، يمنحه قابلية التطبيق رغم اختلاف السياقات، أي انتقال الثابت بين متحولين اثنتين، يقحم القارئ في نقاشات فلسفية، دينية، تجعله يفهم مسارات الأنساق الدينية و تغلغلاتها واستغلالها لصالح الانحراف، والغش والكذب.

كما تكسر الرواية بعض المفاهيم الدينية وتنزع عنها هالة التقديس كقضية آدم عليه السلام وقصة الخلق يقول الكاتب على لسان إحدى الشخصيات:«تذوق آدم التبغ في الجنة، فطرده الله حرصا على السر، لكن هناك من خذل الله وأشاع التبغ في الأرض، التبغ سر الحقيقة، قالت درخو : أكان لآدم شاربان ؟ تساءلت تاسو، فردّت درخو: لاقبل أن تولد حواء من ضلعه كان يستخدمGILLETTE...يا الله أنت تعرف ألم الطمث، وخيبة الطمث، ومغص الطمث، لو أعيطيتنا برزة غير الدم، لو جعلت قبلة الرجل كافية للحمل ...انتهينا والحمد لله من المعضلة، أعطينا الرجل فرجنا، وأعطانا أيره، على الله أن يقرر الآن ترتيب اللحم على الأجساد»[2]، في هذه المقاطع

[1] سليم بركات: هياج الإوز، ص 27،28،36.

[2] سليم بركات:هياج الإوز، ص 38،44.

نقض للمسلمات الدينية، المتعارف عليها وممارسة للقلب والهدم الذي يخص حقائق طبيعية ، حيث تترك الدوال وتغير المدلولات، فهي حوارات للذات اللاواعية مع عالم مفترض ميتافيزيقي ، وتلعب بمسلماته كيفما شاءت، وهو لقاء وعيين منفصلين لا يلتقيان في الواقع لكنها يلتقيان في خيال الكاتب، فقد تحولت المسلمات من موقع الثبات واستمرارية في العقل البشري، إلى موقع تغيير وحركة وانزياح في العقل الورقي، الذي اقتحم المقدس المعاش، فصار هذا الأخير نوعا من المغامرة في الكتابة المعاصرة، وهو أكثر الرموز تدنيسا، مقابل الجنس والسياسة،وتفوقا عليهما، رغم أنّه كان قابعا خلفها إلا أنّه أخذ مكانته في التدنيس"مافي الكون ينزع إلى أن يكون رمزا يعامل الفكر، الذي يستوجد العلاقات الفاجئة بين العالم الخارجي والداخلي"[1].

وتواصل الشخصيات تناول مسائل دينية، حساسة، تدور الأولى حول الجنة والنار تقول تاسو: «سيرمي أهل الجنة بأنفسهم من سورها، هاربين إلى الجحيم، يستصرخون الشيطان كي يتدبر لهم إثما في حضن امرأة ، يستطعون الاستغناء عن الخمر والعسل والحليب، لاموت في الجنة حتى لو صا الإنسان إلى أبد الآبدين، ولكن بلا فروج تكون الجنة، هولا»[2] هذه الأحاديث الجنة والنار ، فالخمر والحليب والعسل وكل الملذات التي وعد بها الله المؤمنين لا تعوض الجنس، كما ترى تاسو، فتتساءل عن قيمة الجنة في غياب الفروج وهي كلها خوض في مسائل غيبية ذكرت في الكتب السماوية.

كما تتطرق الرواية في نقضها وتفكيكها للخطابات الدينية إلى مختلف الديانات، ولم يتعرض لما جاء في الخطاب الديني الإسلامي فقط بل حتى الخداب الديني المسيحي كان حاضرا في شكل أسئلة

---

[1] أنطوان كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث، دارالعرب، بيروت، لبنان، دط، 1947، ص06.

[2] سليم بركات:هياج الإوز، ص135.

وتصورات "أنت مسيحية، أتعرفين ماذا طلب المسيح قبل تثبيت يديه"[1] وهذا تقويض لمجموعة أفكار دينية ، وحوار معها بالانطلاق من منطق العبث في توظيف هذه الخطابات .

وكما ينقد الكاتب تلك الخطابات، يعرض أيضا لفكرة ظهرت في نطاق العولمة وهي ظاهرة التعايش والحوار بين الأديان ، وظاهرة إلغاء الدين الآخر تحت غطاء التعايش كما هو واضح فيمايلي" المطاعم في السويد كلها مقسمة إلى أجنحة، كحول مع الطعام، لا كحول مع الطعام، نساء في جهة ورجال في جهة، بينهم ستائر، عائلات محجبة من جهة وعائلات سافرة من جهة أخرى...قوائم طعام تتصدرها البسملة، وقوائم طعام تتصدرها الشوكة والسكين"[2] وهي مظاهر لتقبل الآخر وجاحترام معتقده دون تعصب لذلك ولا تعسف في حقه بأن يدين بما يراه مناسبا.

ومن ضمن الأنساق الدينية التي يتعرض لها سليم بركات ويكشف مضمراتها ، قضية الفتوى العشوائية التي يعمد أصحابها من مشايخ إلى تخريجات تبدو غير معقولة في واقع الممارسات الشرعية المعهودة وتكون مناقضة لها أحيانا، وفي مواضيع عدّة يشتغلون بتوافه الأمور عن عظيما كما يبين المقطع التالي "علماء مسلمون في بريطانيا محتارون، هل حلال أم حرام؟ أينبغي قطع شجرة في الحديقة على شكل قضيب؟ أيجوز للمرأة أن تلعق شفتيها في حضور رجال؟ أيجوز للمرأة أكل الموزة بأسنانها أم ينبغي تقطيعها في صحن؟ لقد أفتى أحدهم بجواز ضرب المرأة لزوجها اسوة بضرب الرجل زوجته؟ هل تتوقف إذا سال الدم من أنفه ؟ وهل عليها أن تضربه بالحذاء أم بالكؤوس"[3]، كما تتمركز هذه الفتاوى على أمور طالما اتهم بها الإسلام وهو برئ منها كقضية العنف ضد المرأة، وقضايا الإرهاب

---

[1] سليم بركات:هياج الإوز، ص172،173.

[2] المصدر نفسه، ص90.

[3] سليم بركات: هياج الإوز ، ص136.

والإضطهاد التي صارت من أكثر المواضيع شيوعا هذه المواضيع التي صارت سمة ملازمة للمجتمعات الإسلامية" إرهابي هي وصف لم يتبناه فرد أو جماعة على الإطلاق طوعا، وإنما يصفه به الآخرون"[1]

وهذا التعسف في إطلاق الأحكام سببه الفهم الخاطئ للدين الحقيقي، وتركيز بعض المشايخ على قضايا تافهة وقد مثل الكاتب لهذه الظواهر بمجموعة كبيرة من الأمثلة كقول إحدى الشخصيات في الرواية: «دوختني أخبار إمام مصري في أحد المساجد النروجية، أفتى بإعدام التوابل، التوبل السافرة بلا حجاب، العارية؟ سألتها سلام ممازحة، يزعم إمام المسجد أنّ التوبل تلهي العقل عن استذكار الله، لمذاق التوابل فتنة،...التوابل بدعة، منطق دعواه يلقى صدى الآن في ضواحي المدن الإسكندنافية، قرأت ذلك على الأنترنت»[2] وهذه محاكاة ساخرة تستعرض حجم الفجائعية التي آل إليها الجانب الخطاب الديني.

فغلب الاستهتار والاحتقار، وخلق للبدع، التي لا تنفع المجتمع في شيء سوى؛ أنّها توسع الهوة بين الذات الفاعلة وغيرها، وهي دلالة على الفوضى والعبث للأطاريح النظرية والتطبيقية في الدين من منظور الأنا المتقمص لشخصية الآخر المختلف، أو هي مسخ وتشويه للسلطة الدينية وجعلها لعبة في أيدي هؤلاء الذين، استخدموا الأقنعة للتلاعب بالثوابت الدينية، واستثمار شعائرها وشرائها لخدمة أغراض أخرى تختفي خلف ما يبدو السبب الحقيقي.

وكل ما سبق هو نقد للمقدس الديني، على لسان الكثير من شخصيات الرواية وفي مواضع مختلفة ومواضيع مختلفة، الله، المسيح، شهر رمضان، الزواج، قصة الخلق، وغيرها من الأمور المرتبطة

---

[1] تاونزند تشارلز: الإرهاب، مقدمة قصيرة جدّا، تر سعد طنطاوي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص09.

[2] سليم بركات: هياج الإوز ، ص 266.

بالمقدس الديني ،فقد نزعت رواية هياج الإوز صفة التقديس عن كل الخطابات ومارس عليها صاحب الرواية كل أشكال الحفر الأركيولوجي والتفكيك للوصول إلى أبعد النقط في تاريخ الثقافات والأديان دون الإجابة عن كل الإشكاليات التي طرحها وهو خصيصة تفتح الرواية وتحفز القارئ على البحث .

"في الواقع إن هذه الرواية هي توصيف" ثقافي لسير المجتمع السوري المعاصر، تجسد ردة الفعل اتجاه المنظومة السردية الاستيطيقية الحداثية لتفعل التقطيع السردي بصورة مكثفة كما أنّها رواية تحمل ملامح التداخل بين عوالم الواقع السياسي المرير وعوالم السرد الساحر الذي يضفي جمالا ورونقا في نفس المتلقي .

وفي الأخير يمكن القول أن فكر مابعد الحداثة عصي على الفهم بعيد عن الدّقة يرفض أن يتجلى في صورة واحدة وهو بأشكاله المتعددة وخصائصه المناقضة لما عرف بالفكر الحداثي يتجلى اليوم في أغلب النصوص الروائية العربية، حيث تفقد المركزيات بريقها وسطوتها ويعلو صوت الهوامش التي غابت طويلا عن صنع المشهد السردي العربي والروائي بصفة خاصة نظرا لتعالق هذا الجنس الأدبي بحياتنا المعاصرة[1].

فصاحب **رواية هياج الإوز** فتح نصه وخرج به من النمط التقليدي، إلى نمط جديد يجرب فيه أشكال السرد والبناء الذي ينقطع صوته فجأة ليعود إلى الواقع ، كما تتضامن بنية السرد في رسم الواقع السوري الكردي بوسائل فنية جديدة تنفتح على التقاليد الفلكلورية والشعبية، وإحياء النزعات الإثنية والإقليمية، وبعث الطابع الأثنوغرافي للطوائف والأديان .

[1] ينظر :أسماء العايب: مابعد الحداثة خصائص وسمات في الرواية العربية المعاصرة دراسة في نصوص مختارة، مجلة التحبير، ع1، جوان 2021، ص 52، 53.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة البحثية التي قادتنا إلى عوالم الرواية العربية المعاصرة في علاقتها بمحالة ما بعد الحداثة والتي هدفنا من ورائها إلى إزالة اللبس عمّا يعتري هذه العلاقة من غموض وتعقيد، وبعد دراسة وتمحيص لجوانب الموضوع رست خاتمة البحث على نتائج هي كالآتي:

في الفصل الأول من الدراسة توصّلنا مجموعة نتائج أهمها :

-ما بعد الحداثة معارضة وردة فعل على الحداثة ومعطياتها التي نادت بقطع الصلة بالماضي والاهتمام بما هو راهن وعابر، فعلى الرغم من بريق ومثالية المفاهيم التي أطلقتها الحداثة إلاّ أنّها اصطدمت بالحياة الواقعية وبتجربة القرن العشرين المريرة، التي كانت مخلفاتها على الإنسان حروبا ومشاحنات طاحنة واستعمار وإرهاب وهيمنة وقمعا للآخر، وتفاوتا طبقيا واقتصاديا، وقمعا عسكريا وقنابل ذرية، وخطرا نوويا إضافة إلى الظلم الاجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للجميع، هذا الجانب المظلم من الحداثة هو الذي دفع أغلب الذين نادوا بها إلى الثورة عليها والدعوة إلى تجاوزها.

-مابعد الحداثة ليست حقبة زمنية بقدر ماهي حالة فكرية يعيشها وينادي بها إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية حيث سقطت كل أصنام الحداثة وتراجعت قيمة العقل ومركزية اللوغوس، بل هي حالة روحية عاشها الغرب مستمرة تمتد شيئا فشيئا إلى الثقافة العربية، هذه الحالة التي تتصف بعدم التحديد والقطيعة مع الحداثة ، يميزها فقدان الأنا، والسخرية، والتهجين و الكرنفالية والاختلال البنائي ففكر ما بعد الحداثة مختلف نسبيا عن مفهوم الحداثة وهذا ما جعل بعض الحداثيين يعلنون القطيعة

مع الفكر الحداثي الذي ارتبط أساسا بفلسفة التفكيك، والتقويض، وتحطيم المركزيات الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية منذ أفلاطون إلى يومنا .

-بعد الحداثة مشكك جوهري بجميع المعارف البشرية، وقد عمت وميزت مختلف ميادين النشاط الإنساني و مختلف التخصصات الأكاديمية و المعرفية كعلم الاجتماع، القانون، الدراسات الثقافية، وغيرها من الميادين الأخرى

-مابعد الحداثة عدمية على نحو خطير، فهي تقويض لكل نظام وكل معنى .كما أنها كسر لكل القواعد وإسقاط للسرديات الكبرى التي كرستها الحداثة.

-سعت ثقافة ما بعد الحداثة لتقديم مجموعة كبيرة من الأعمال شملت معظم الفنون، لتثبت أنها اتجاه فلسفي ونقلة ابستيمولوجية .

انعكست أفكار مابعد الحداثة على العديد من أشكال الثقافة وبرزت أول ما برزت في الفن المعماري أو فن العمارة، فهندسة ما بعد الحداثة واحدة من الحركات الجمالية الأولى التي تعترض على الحداثة .

-كما برز في الفن التشكيلي و الموسيقى ، إضافة الأدب الذي ظهرت عليه خصائص جدديدة إلى ما يمارسه على صعيد ، اللغة ،التقاطع، الازدواجية ،التبديل وأساليب أخرى يطول الحديث عنها ، تتنوع وتختلف كما أنها تتشابه أحيانا فهي مختلفة عما سبقها تتشابه مع العصر الذي كتبت فيه خاصة فن الرواية، فأشكال الرواية فيما بعد ، رافضة للجنس الصرف، تواقة إلى جنس عام

شامل لمختلف الأجناس الأدبية فأدباء وروائيو مابعد الحداثة ينادون إلى النزعة التعددية ضد تمثيلية ضد ما هوية، فما بعد الحداثة فتحت أفق الرواية أمام وعي جديد .

-اعتمد روائيو ما بعد الحداثة على تقنيات سردية جديدة مثل التجزؤ ، التناقض ، الراوي غير الموثوق، كما تميزت بالخاصية الحوارية و اللاتجانس النصي وإعادة الاعتبار للثقافة الشعبية ، كما ركّزت رواية مابعد الحداثة على صناعة الغرائبية و المشاهد السحرية والمنوعات .

- الكتابة مابعد الحداثية هي كتابة ثورة وكتابة تدعو إلى الاختلاف والتعدد كتابة تعيد للهامش صوته وتضرب عمق المراكز بأنواعها وتفكك الخطابات المختلفة وتدعو إلى مساءلة السرديات الكبرى دون تقديس أو إعجاب .

-أدب ما بعد الحداثة يعنى باستخدام القصص والروايات، وهذا النمط من الأدب التجريبي برز بقوة في الولايات المتحدة في الستينيات .

لم تبق الرواية العربية بعيدة عن خصائص مابعد الحداثة، فقد عرفت أشكالا سرديّة متعدّدة ؛ تختلف أنماطها باختلاف موضوعاتها، وسبب ذلك هو الحاجة التّجريبيّة التي شغلت عقول الروائيين العرب طوال النصف الثاني من القرن الماضي، ومن أهمّ الأشكال التي شكلت علامة فارقة في الكتابة السّرديّة السردية العربية ؛ السّرد الواقعي والسرد القصصيّ، والسّرد النسويّ والسرد الأسطوري، والسرد التراثي، والسرد التاريخي والسرد التوّثيقيّ .. إذْ تحمّل الروائي العربي عبْء التجديد مجاراة لأسلوب الكتابة السّرديّة في العالم وبدوافع التّجديد في بنية النّص والمنظور الروئ.

هـذا عـن نتـائج الجانـب النظـري أمّـا في الشـق التطبيقـي فـيمكن القـول أنّ روايـة هيـاج الإوز لصـاحبها سـليم بركـات هـي روايـة تجمـع أسـاليب السـرد المـا بعـد حداثيـة؛ كاللصـق التغريـب ، كسـر رتابـة الـزمن ،تنـوع الأمكنـة وعجائبيـة الأحـداث والشخصـيات وحـتى المحادثـات الـتي كانـت تجـري بـين شخصياتها، جاءت بشكل الكولاج الذي يجمع عدّة مواضيع وبشكل غريب وعشوائي ..

-عالجـت الروايـة مواضـيع مـن الهـامش وجعلـت شخصـياتها أصـواتا هامشـية، كـالمثليين، النسـاء المطلقـات، الأكـراد، كلّهـا كانـت شخصـيات تصـنف ضـمن الهـامش، ليمنحهـا سـليم بركـات الفرصـة للتعبـير فبينمـا نجـد في الروايـة الحداثيـة، البطـل الرجـل والمـرأة المثاليـة الراقيـة، جعـل بركـات المـرأة الكرديـة التائهة التي تبحث عن الانتماء محورا أساسا في روايته فعبّرت عن الكثير مما يجهله المتلقي .

-الـزمن في روايـة هيـاج الإوز هـو زمـن لـولبي، دائـري غـير مفهـوم، كمـا أنّ للأمكنـة هويتهـا الخاصـة التي تشعر القارئ بمدى اغتراب الإنسان المعاصر.

-اقتحمـت الروايـة الطابوهـات المحرمـة والمشـكلة لمـا يـدعى بالثـالوث المحـرم الجـنس الـدين والسياسـة و أسـقطت صـفة التقـديس عـن كـل الخطابـات، الـتي مـارس عليهـا بركـات الروايـة كـل أشـكال الحفـر الأركيولـوجي والتفكيـك للوصـول إلى أبعـد الـنقط في تـاريخ الثقافـات والأديـان والأعـراق دون الإجابة عن كل الإشكاليات التي طرحها وهو خصيصة تفتح الرواية وتحفز القارئ على البحث .

-تعـبر الروايـة عـن التشـظي الهويـاتي وتكسـر كـل الثوابـت المتعـارف عليهـا وتفكـك منطـق الثنائيـات، لتشـكل ثـورة سـردية ومضـمونية، كمـا تعـالج وتصـور اغـتراب الإنسـان المعاصـر –مابعـد الحـداثي- وتشـيئه ضـمن المنظومـة الرأسماليـة، كمـا مـارس بركـات قلبـا للمفـاهيم وقلبـا للمركزيـات الـتي رمـى بهـا إلى حافـة

الهامش، كما مارس فضحا وكشفا للزيف الحاصل في عقول القراء حول البريق الساطع الذي كثيرا ما بدى في نفس الإنسان الشرقي، عما يدعى بحضارة الغرب، لتكشف الرواية صورة أخرى عن الغرب الأوروبي وبالذات السويد الذي تعارف أغلب العرب على أنّه جنة أوروبا وفردوس العرب المفقود.

وفي الأخير يمكننا القول أن الرواية، العربية المعاصرة قد تأثرت بخطابات ما بعد الحداثة؛ كما اغتنت بمواضيع جديدة، كما نرجو أن يكون هذا البحث فاتحة لبحوث مستقبلية في ميدان علاقات الأدب بمابعد الحداثة خاصة فيما يتعلق بالرواية العربية المعاصرة التي تطرح عديد القضايا التي لا تزال تحتاج إلى الدّراسة والتمحيص.

الملاحق

الملحق رقم (01): سيرة المؤلف:سليم بركات

روائي وشاعر سوري كردي من مواليد سنة 1951م قرية موسيسانا التابعة لمدينة عامودا في ريف القامشلي، القامشلي بسوريا، قضى فترة الطفولة والشباب الأول في مدينته، انتقل في عام 1970 إلى العاصمة دمشق ليدرس الأدب العربي، ولكنه لم يستمر أكثر من سنة، لينتقل بعدها إلى بيروت، ويبقى فيها حتى عام 1982 وبعدها سافر إلى قبرص، وفي عام 1999 انتقل إلى السويد.

عمل سليم بركات محررا في صحيفة الكرمل الفلسطينية التي كان يترأسها محمود درويش، كما دخل المسرح وهو في بداية العشرينيات من عمره، ولفت الانتباه إليه من خلال لغته الشعرية المتمردة، أمّا موضوعاته فلم تكن مألوفة لدى القراء العرب، فأسلوبه يجمع التاريخ والجغرافيا، والقصة، والأساطير، قال عنه أدونيس، "هذا الشاب الكردي يجمل مفتاح اللغة العربية في جيبه"

من إصداراته الشعرية :

-ثادريميس

-موتى مبتدؤون

-السلالم الرملية

-لوعة الأليف

ومن إصدارته الروائية:

-هياج الإوز

-فقهاء الظلام

- الريش

-عبور البشروش

- أنقاض الأزل الثاني

- دلشاد وفراسخ الخلود المهجورة

- هياج الإوز

-سبايا سنجار

-ماذا عن السيدة اليهودية راحيل؟....

-كما له مجلدين في الكتابة السيرذاتية

ا

الملحق رقم (02): مضمون الرواية" هياج الإوز":

تمثل رواية هياج الإوز لسليم بركات نموذجا مثاليا عن الكتابة السردية مابعد الحداثية، لما تتميز به من تجاوز لخصائص السرد الحداثي من ناحية الشكل والمضمون معا، كما تجسد تجليات الطرح مابعد الحداثي في أبعاده المختلفة: كالاغتراب، الهوية، الجنس، كما يحضر فيها السرد البوليفوني أو خاصية الحوارية(تعدّد الأصوات) وتمثله النساء العشر اللواتي ذكر الكاتب أسماءهن وأعمارهن وأرقام هواتفهن في تصدير الرواية، وبطلات الرواية هنّ من يقوم عليهن النظام السردي للرواية حيث، تمّ تقسيمه إلى إحدى عشرة فصلا وكل فصل يحمل عنوانا وموضوعات عدّة .

المقطع الأول:

وتدور أحداثه في منزل تاسو التي تبدأ السرد بضرب ابنها رند، ثم تواصل حديثها عن رغبتها في تغيير اسم الشارع من كارثرينا باركن السويدية إلى مشكوكي الملاعلي خابوت ولي القشدة.

تتناول النسوة عشاءهن، والنقاش لا يفتر بينهن حول اللجوء إلى السويد، ومكانة الأكراد، في خريطة العالم الجديد، بلغة سياسية واضحة، وألفاظ نابية تنبع من ذات مزدوجة.

المقطع الثاني:

تبدأ الأحداث فيه كل سبت من فصل الخريف مثلما حدث الأمر في المقطع الأول، ولكن هذه المرة في بيت نازلي، تتناول الصديقات العشاء ككل مرة، مع استرجاع أحداث حياة زنتانا، التي ولدت في عفرين ثمّ أكملت دراستها الجامعية في حلب تزوجت بعد ذلك ثم طلقها زوجها، لتهاجر إلى السويد عام 1991، بمساعدة أخيها سلمان حسن، قادها القدر للعمل في تجارة المخلات مع خليل

رموك وكمال أسلان، لتتزوج أحدهما بعد الآخر، وتنجب أبناءها، وتتولى رعايتهم بعد طلاقها من والدهم.

المقطع الثالث:

تدور أحداث هذا المقطع في منزل زنتانا الذي شهد غياب نازلي التي ركبت القطار متجهة إلى حفلة عشاء لكنها تشهد حادثة قتل ذكرأو أنثى ولا تتمكن من تمييز جنس الضحية نظرا لانتشار ظاهرة التحول الجنسي، وفي هذه الفترة تعيش إرهاقا نفسيا حادّا تحسّ فيه بتأنيب الضمير لأنها لم تقدم شهادتها للشرطة بل فرّت هاربة من مكان الحادث من جرّاء الصدمة.

تحاول الصديقات مواساتها وإقناعها بفكرة الاعتراف بكيفية حدوث الجريمة كما نعثر على استرجاعات من حياة نازلي بداية من سوريا إلى السويد وزواجها من هارون وطلاقها منه وهي أمّ لأربعة أطفال قامت بتربيتهم في أجواء السويد وعوالمها الظاهرة والخفية.

المقطع 04:

تدور الأحداث في منزل راوت ، الاجتماع الذي يشهد غياب شتولا وهي التي رحلت إلى السويد مع أبيها الأرمل محمود جبري الذي تزوج ثانية، مادفع بها إلى العيش مع إخوتها، وكيف أن والدهم يرغمهم على الرقص الكردي وتفاصيله دون كلل أو ملل لتتمرد شيتولا على هذا القانون، وعند بلوغها سن الرشد تلتحق بتقنيات الضرائب بجامعة ستوكهولم وتنتقل للعيش في منزل صديقها السويدي، لتكتشف بعد حين خيانته لها، وتكمل حياتها بزواج تلوى الآخر ، وتنجب ابنة تسميها توشتيشا لتتخلى عنها وتتركها لدى أم طليقها أرتين بحجة أنّها لا تصلح أم غير صالحة، أمّا راوت

فكرهها للكردية جعلها تبتعد عن أطفالها وزوجها جناب الذي طلقته رغم مضايقاته المستمرة بغية الاستيلاء على مجوهراتها وضربه لها في كل مرة والذي استدعى تدخل السكان المجاورين لهم.

المقطع 05:

تتواصل حفلات العشاء أمسية كلّ سبت في منزل إحداهنّ في المقطع الخامس تمّ الأمر في منزل شتولا التي تحكي لصديقاتها عن لقائها مع رجل بعد غيابها في اللقاء السابق، وكيف أنّها تفاجأت بالوشم الخاص بها والمختلف عن وشم الكرديات، والذي تمثل في ثلاث إوزات كندية مرسومة .

أمّا درخوا التي تمّ استرجاع حياتها في هذا المقطع فقد أنجبت ستة أولاد أكبرهم في سنّ التاسعة والعشرين، تعمل في الترجمة بين المهاجرين الكرد والعرب، وتحكي لصديقاتها في كلّ مرة جنسيات المهاجرين ولغاتهم وأسباب لجوئهم.

المقطع السادس:

تدور أحداثه في بيت ريحاني وفي أثناء تناول الطعام تتطاول الصديقات على بعضهن البعض بخصوص مغامراتهن الفاشلة، وحاجتهن إلى علاقة جديدة تخلصهن من الفراغ العاطفي القاتل، وفي ثنايا ذلك تسترجع حياة شيراز التي مات أبوها وهي في بطن أمها .

تزوّجت أمّها بعد سنين من ولادتها، ووجد زوج أمّها طريقة للهجرة إلى السويد، تزوجت من ابن أخ زوج أمها وسام شتو، أنجبت منه ثلاثة أبناء لتطلب الانفصال دون طلاق، وهي في الثامنة والعشرين من عمرها ، وبعد أن تعرفت على نازلي أقامت علاقة جنسية مع ولديها المراهقين-أحدهما يبلغ من العمر18 سنة والآخر 16 سنة- نوح وتوفو مقابل مبالغ مالية معتبرة.

المقطع السابع:

تبدأ الأحداث فيه من حادثة اقتحام زوج ريحاني لمنزلها، ضربها بشدة ضربا سبب لها عجزا لمدة 18 يوما، تطلب من ابنتيها رونو ورونوش امدادها بسكين تخلص به نفسها لكنها بعد عناء كبير في الاختيار، يزداد خوفهما من والدهما في أن يقتل أمهما، تذكر مطالب نوح المتكررة للمال لكي يستمر معها في العلاقة فتستجيب له، وهو الأسبوع السابع الذي جمع الصديقات في منزل درخو وقد استفضن في الحديث فيه عن الأجساد التي تختلف من شعب لآخر.

المقطع الثامن:

تستقبل زليخا صديقاتها في منزلها وما إن يبدأن الأكل حتى يأتي معصوم وسونيل العاملان المسؤولان عن نصب صحن للقط في شرفة منزلها ولكن محاولاتها باءت بالفشل لوجود أشجار طويلة في الخارج طلب منها قطعها ، ليغادر المنزل وعلامات الغضب بادية عليهما بفعل الاستفزاز الذي تعرضا له من الصديقات التسع.

المقطع التاسع:

تور الأحداث حول شيراز وابنتها زابو المتعلقة بالجياد إلى حدّ الجنون، حيث تصحبها صباح كل سبت إلى حلبة التدريب، وتعود مساءا لتحضر طعام الصديقات المدعوات إلى بيتها ولكن القلق يسيطر عليها نظرا لغياب نوح عنها وعدم اتصاله بها فيظهر ارتباكها باديا أمام صديقاتها وفي نفس الإجتماع تعلمن بأنّ راوت غادرت إلى شمال السويد هروبا من أصلها الكردي، مع الاتصال المتكرّر بنازلي التي تأخرت في الوصول وغياب ريحاني التي لم يشير الراوي إلى غيابها.

المقطع العاشر:

في الأسبوع العاشر يتمّ الاجتماع في بيت سلام وقبل حضور الصديقات تلتقي شيراز وريحاني وتاسو تحت المطر فيذهبن إلى مطعم حانة لشرب النبيذ وهناك يدور حوار طويل حول حرمانهن العاطفي والجنسي، وفي خضم ذلك يعود الراوي إلى حياة تاسو التي هاجرت إلى السويد في مطلع الثمانين ، ولها أبناء هم ، روند، وهمس فقط من بقيا معها من زواجين وطلاقين.

المقطع الحادي عشر:

يعاد في هذا المقطع حادث .... تاسو للفتاة البولندية الأسبوع الأول وهو السؤال الذي وجهته لها نازلي حول كونها سحاقية أم لا ، تذهب الاثنتان إلى الشارع الموعود لانطلاق مظاهرة تغيير الشارع، تتنظر طويلا ولم يحضر أحد ، وعند مغادرتها تشتبك مع جماعة صومالية تسعى هي أيضا لتغيير اسم الشارع، تعود بعدها تاسو مخذولة إلى قبو العمارة لاتجيب على اتصالات الهاتف وتدخن باستمرار إلى حين صراخها مع صندوق لم تجد فيه سوى جثة من ورق مقوى أصدر صوتا مدويا أثناء سقوطه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

المصادر:

1-سليم بركات:هياج الإوز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010،

المراجع بالعربية:

-المعاجم:

1-بن جمعة بوشوشة:التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار، تونس، ط1،

2-سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت.دط،دت.

3 - محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار العين للنشر و التوزيع، ط3 ، 2010.

الكتب:

4- عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998

5- محمد سالم محمد الأمين: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تطبيقية في –سينماطيقا السرد، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

6-أنطوان كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث، دارالعرب، بيروت، لبنان، دط، 1947.

7-أنور عبد الحميد الموسى: علم الاجتماع الأدبي "منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

8-بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة ، دط، 2017.

9-ثائر زين الدين : في دروب السرد- دراسات تطبيقية في القصة والرواية، دار لينـدا للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2011.

10-حامد عبده الهوال : السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر دط، 1982.

11-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 2009.

12-حسين المناصرة : المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، دار الساقي، بيروت، لبنان، دط، 2002.

13-حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

14-رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة، ما بعد الحاثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط.

15-رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

16-زكريا إبراهيم:دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة والنشر، مصر،داط،دات

17-سعد البازعي : استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

18-سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

19-سعيد يقطين: قال الراوي:البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 1997 .

20-سعيد يقطين:القراءة والتجريب، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة العربية، مكناس، ط2، 1985،

21-سليم بركات:هياج الإوز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

22-سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1985.

23 -شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الدار الرباط، ط1، 2012.

24-شعيب حليفي:هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

25-شمس الدين الكيلاني: المسألة الكردية في ضوء تحوّل اتجاهات النخب والأحزاب الكردية السورية، المركز العربي للأبحاث، دراسة السياسات، قطر ، 2016.

26-طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، دت.

27-عباس عبد الجاسم : ماوراء السرد ماوراء الحكاية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005

28-عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات، مركز دراسات الوحدة القومية، بيروت ، لبنان، ط2، 2008

29-عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، الأبنية السردية والدلالية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

30-عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2013.

31-عبد الله الغذامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط،2005.

--32عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشرق الدولية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

33-عماد عبد الغني: الهوية والمعرفة، المجتمع والدين، علم اجتماع المعرفة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، دط، 2017.

34-غربي اسمهان: نقد الحداثة ومابعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 2008.

35-فريد الزاهي:الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999.

36-محمد الشيكر: هايدغر سؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2006، ص12.

37-محمد برادة: اعتبارات نظرية لتجديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ع3، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984.

38-محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية: دار الصدى، ط1، مايو 2011.

39-محمد برادة: الرواية العربية ورهانات التجديد، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011.

40-محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة، دا توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ، ط1،دت.

41-محمد سبيلا: الحداثة وانتقاداتها ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1997.

42-محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007.

43-محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، دار يتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

44-محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هربرماس،دد، دت.

45-محي الدين صبحي: أبطال الصيرورة، دراسات في الرواية العربية والمعربة، دار الطليعة ، بيروت لبنان، ط1، 198 .

46-مراد عبد الرحمان مبروك: آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2000.

47-مطاع صفدي: نقد العقل الغربي الحداثة ومابعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيوت ، لبنان، دط، 1990-

48-مفتاح، محمد، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- بيروت، لبنان، 1999.

49-مهدي عبيدي:جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

50-ميجان الرويلي ، سعد البازعي: دليل اناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

51-ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط3، 2002 - محمد مفتاح:المفاهيم معالم ، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

52-نبيلة إبراهيم:نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتب غريب، القاهرة، مصر، دط، دت

المراجع المترجمة:

53-إديث كرويزويل: عصر البنيوية، تر جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

54-بيتر بروكر:الحداثة ومابعد الحداثة، تر عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1995

55-تاونزند تشارلز: الإرهاب، مقدمة قصيرة جدّا، تر سعد طنطاوي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

56-تيري إيجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، تر منى سلام ، أكاديمية الفنون، القاهرة ، مصر، دط، 1996.

57-جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،علم السرد، تر، ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1986، ص11.

58-دفيد كارتر: النظرية الأدبية ، تر باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق ، سوريا، ط1، 2010.

59-ديفيد لودج: الفن الروائي، تر ماهر البطبوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

60-ديفيد هارفي : حالة مابعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، تر محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربي.

61-فريديريك جيمسون: التحول الثقافي، تر محمد الجندي، أكاديمية الفنون، القاهرة، دط، 1997

62-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

63-ميخائيل باختين:شعرية دوستويفسكي، تر جميل نصيف التريكي، دار توبقال، الدار البيضاء البيضاء، المغرب،ط1، 1976.

المراجع باللغة الأجنبية:

64- Marc gorutart, le romane françois posmodernisme ecriture http :lshs,cosd.cnr.pr 2005.

الرسائل الجامعية:

65-أحمد زاوي: بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015.

66-أسماء العايب: الخطاب السياسي في رواية المحنة العربية المعاصرة –دراسة في نماذج مختارة، أطروحة دكتوراه، إشراف حياة أم السعد، جامعة الجزائر2، أبو القاسم سعد الله، 2019،2020.

67-العزيز حمودة، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، تخصص النقد العربي ومصطلحاته ،كلية اللغة والأدب، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة، الجزائر، 2012،2013.

68-بوفضة هدى: دور الدين في بناء الحضارة في فلسفة آرنولدتوينبي-المسيحية أنموذجا- رسالة ماجستار، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007،2008.

المجلات والدوريات:

69-عبد القادر شرشار : الرواية العربية مسار مثقل وتحديات كبرى ، مجلة ذوات ، مجلة ثقافية إلكترونية ، ع 20-2015-الرواية العربية التحول والتحدي ، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، المغرب .

70-أدب ما بعد الحداثة ،إبراهيم الحيدري، صحيفة الحوار المتمدن، ع4222، 2013/04/12، تاريخ الاطلاع، 14أفريل15:30سا

71-معرف رضا : الكولاج الرقمي في الكولاج الرقمي في رواية ظلال العاشقة، لمحمد سناجلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ،مج 13، ع1، 2021،

72-علي عواد: الكولاج السردي فسيفساء أدبية تنسف الحدود بين الفنون، مجلة العرب، ع1693، لندن،2020/04/30

73-جميل حمداوي، مدخل إلى مفهوم ماب عد الحداثة، مجلة الألوكة ، المغرب، 18،12،2012.

74-مجلة الجامع في الدراسات النفسية والعلوم التربوية المجلد: 6 العدد1، 1202،

75-فيصل دراج: في علاقات الكتابة بالسياسة، سياسة الكتابة وكتابة السياسة، مجلة الكرمل فصلية ثقافية، ع6، ربيع 1972، مطابع الكرمل الحديثة، بيروت، لبنان، ص33.

76-أحمد بن سعيد العدواني: انشطار الذات وتشظي السرد، قراءة في رواية والبحر ملآن ، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، ع، ديسمبر2016.

77-محمد مصطفى علي حسانين: الرواية العربية ومابعد الاستعمار، التمثيل السردي وسحرية التأريخ، مجلة مقاليد، السعودية، ع6، جوان 2014.

78-أسماء الأحمدي: الهوية في الرواية النسائية السعودية،أشغال المؤتمر الدولي السادس للغة العربية.

79-أبو بكر عبد الرزاق محمد : الطابع مابعد الحداثي للرواية مابعد الكولونيالية، مجلة تباين، ع20، ربيع 2017. هاجر مباركي، محمد سعيدي، إشكالية الهوية في الرواية العربية، مجلة العلامة، ع6، جوان 2008.

80-أسماء العايب: ما بعد الحداثة خصائص وسمات في الرواية العربية المعاصرة دراسة في نصوص مختارة، مجلة التحبير، ع1، جوان 2021.

81-جميل حمداوي: التهجين في روايات أحمد مخلوفي، دار الريف للطبع والنشر الإلمتروني، المملكة المغربية، ط1، 2002.

82-عبد الرحيم جبران : الهوية والسرد، ملخصات أولية، الهيئة المصرية للكتاب، مجلة فصول، دراسات نقدية، ع88/87، 2013،2014.

83-رضا ناظميان: دراسة المثلية الجنسية في الرواية السعودية على ضوء نظرية الانعكاس، مجلة إضاءات نقدية، ع32، كانون الأول، 2018.

84-أدب مابعد الحداثة، مجلة فكر الثقافية، ع30، السعودية (من أكتوبر 2020-يناير 2021)تاريخ الإطلاع يوم 14 أفريل، 10:05 سا .

المواقع الإلكترونية:

85-جميل حمداوي: تطور الكتابة الشذرية، المغرب، ع28، www.adabislami.org http//magazine، تاريخ الاطلاع، 2021/05/22، 15:50.

فهرس المحتويات

مقدمة **5**

الفصل الأول: ما بعد الحداثة بين الثقافة الغربية والعربية وتمثلاتها في الرواية العربية المعاصرة....هـ

أولا- من الحداثة إلى ما بعد الحداثة: 2

1- مفهوم الحداثة: 2

2-مفهوم ما بعد الحداثة: 4

3- ما بعد الحداثة نحو فكر جديد: 7

4- تمثلات ما بعد الحداثة في مختلف الفنون: 10

أ-الفن المعماري:..... 10

ب-الأدب: 11

ج- الموسيقى:..... 15

د- السينما:..... 16

4- ملاحظات حول ما بعد الحداثة: 18

ثانيا:الرواية العربية والخصائص الفنية للكتابة مابعد الحداثية:..... 19

1-تهجين اللغة: 20

2-الكولاج: 21

3-التناص أو الحوارية:..... 22

4- السخرية: 25

ثالثا: المضامين الروائية بين تجاوز المحظور ونقد الخطابات المسكوت عنها:..... 26

1-الجنس:..... 27

2-الدين..... 28

3-السياسة: 29

الفصل الثاني: خصوصية الكتابة ما بعد الحداثية في رواية هياج الإوز لسليم بركات..... 32

أولا : بنية الشكل الروائي بين الاغتراب والتشظي:..... 33

1-اغتراب العتبات:..... 33

2-تشظي الشكل السردي:..... 38

أ-الشخصية:..... 39

البطل المنحط في زمن منحط: 42

ب-الزمن: 44

الاسترجاع:..... 46

الاستباق: 48

ج-المكان (الفضاء): 50

د-السرد البوليفوني: 54

و- اللغة الشذرية : 59

ثانيا: التمزق الهوياتي وتعدّد المضامين في رواية هياج الإوز: 61

1-الهوية والسرد: 61

2-تشظي الأنا والتماهي ضمن الآخر: 62

3- الرد بالكتابة وتمثلات خطاب الأنوثة وجدل التهميش في الرواية: 72

4-كسر النسق الديني ومساءلة المقدس: 79

الخاتمة **80**

الملاحق **80**

قائمة المصادر والمراجع **80**

فهرس المحتويات **80**