مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 19 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2023 الصفحات 544- 558

المنجز السردي الما بعد الحداثي في الجزائر قراءة ثقافية في

–رواية أنا وحاييم للحبيب السائح أنموذجا–

The postmodern narrative achievement in Algeria is a cultural reading in The novel "Me and Haim" by "Habib Al-Sayeh" As an example.

مراد شنافي[1]،*

[1] جامعة آكلي محند أولحاج/ البويرة (الجزائر)، m.chenafi@univ-bouira.dz

مخبر اللغة العربية العلمية والتعليمية

تاريخ الإرسال: 2023/06/30 تاريخ القبول: 2023/12/24

الملخص:

تتغيا هذه الورقة البحثية البحث في ثنايا الخطاب السردي ما بعد الحداثي والوقوف على تحولاته الكبرى، والعلاقة بين الثقافة والسرد في خضم هذه التحولات الداعية إلى إشاعة روح التعايش والحوار بين مختلف الثقافات. وتتمثل هذا الطرح رواية أنا وحاييم للحبيب السائح، حيث مثلت منطقة حوار بين الذات الجزائرية المسلمة وبين الآخر اليهودي، والتي سعت إلى إزاحة كل الفواصل والحدود التي تفرضها الثقافة والعادات والتقاليد والتي يجمعها المجتمع، محاولة بذلك إدخال هذا الآخر ضمن دائرة الأنا حتى يحصل بذلك التعايش السلمي والحضاري الذي يكفله المنطق الإنساني وتمنعه الثقافة والمعتقد. إن السرد بعده فضاء تخييليا محضا أخذ على عاتقه تحسين صورة الآخر وتقديمها في شكل جديد للقارئ ضمن أنساق مضمرة تتفشى وتتسرب خارجا عند كل قراءة، وهذا ما أوقفنا عليه هذه المقاربة.

الكلمات المفتاحية:

السرد؛

الثقافة؛

التعايش؛

الحوار؛

النقد الثقافي؛

ABSTRACT:

This research paper aims to investigate the folds of postmodern narrative discourse and stand on its major transformations, and the relationship between culture and narrative in the midst of these transformations that call for spreading the spirit of coexistence and dialogue between different cultures. This proposition is embodied in the novel "Me and Haim" by Habib Al-Sayeh, as it represented a zone of dialogue between the Algerian Muslim self and the Jewish other, which sought to remove all the boundaries and boundaries imposed by culture, customs and traditions that the society gathers, trying to bring this other into the circle of the ego so that peaceful coexistence can take place. And civilized, which is guaranteed by human logic and prevented by culture and belief. After that, the narration is a purely imaginary space that took upon itself to improve the image of the other and present it in a new form to the reader within implicit patterns that spread and leak out at every reading, and this is what we stopped this approach on.

Keywords:
Narration,
culture,
coexistence,
dialogue,
cultural criticism,

* مراد شنافي

مقدّمة:

شكل السرد الحداثي مجموعة من الآليات المضبوطة التي تحدده وتميزه عن غيره من الأجناس الأدبية وظل وفيا للكثير من التقاليد في الكتابة السردية كالتسلسل الزمني وموقع الراوي ونمطية الأحداث ودور الشخصيات حتى مضامين السرد فقد كانت في خدمة المجتمع والحياة، والسرد الحداثي يقوم على مرجعيات محددة تضبطه كنوع من المعيارية التي تميز جنسا أدبيا عن آخر، ثم انبثقت موجة ما بعد الحداثة التي حاولت تقويض السرديات الكبرى، ونادت بانصهار الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية فأصبح العمل السردي خليطا من عدة أجناس، وقوضت المعيارية والتسلسل الزمني، وصارت الرواية مجرد لعبة تحدث اللذة وليست نصا يهدف إلى تحقيق غاية أو معالجة قضية معينة، وقوض السرد ما بعد الحداثي مركزية الذات في الخطاب السردي حيث أصبح مجرد متفرج لا يمثل ذاتا فاعلة في الخطاب وهدمت مركزية البطل في الرواية وأصبحت رؤيته ضيقة جدا ولا يرى إلا ما تراه الشخصيات وربما يرى أقل مما تراه الشخصيات والبطل في ما بعد الحداثة ليس مطالبا بتخليص المجتمع والقيام بدور بطولي وليس مثاليا ذا أخلاق عالية، إنه عبثي شهواني، لا ترجى منه حكمة ولا تسند إليه مهام سامية.

يأتي النقد الثقافي في خانة مفرزات ما بعد الحداثة، حيث يحاول كشف وتعرية الخطابات الأدبية وغير الأدبية التي عكفت المؤسسة الجمالية النقدية على تمجيدها متناسية ما تحمله من قبح، رغم ما تحمله من أشياء قد تسيء إلى ذواتنا وتهدم قيمنا، وكذلك توسلت هذه المداخلة بالنقد الثقافي لتعرية خطابات رواية أنا وحاييم التي تتحدث عن الأنا المسلم والآخر اليهودي الذي صوره السارد على أنه شخص تربى في هذا الوطن ويحس بانتماء لا متناه إليه وليس مستعدا لمغادرته رغم الفرص المتاحة له، لقد حاول السارد هدم بعض اليقينيات في المجتمع الجزائري منها صورة الفرنسي، وصورة اليهودي وصورة الخونة، وحاول تقويض مركزية الذكورة وهذا ما سوف نكتشفه من خلال هذه المقاربة التي رصدت أهم الخرجات التي قدمها السارد.

لقد قدم السرد ما بعد الحداثي الوجود بطريقة أخرى، حيث يحاول أن يسائل الوجود من حوله ويقدم الأشياء بصور جديدة ويهدم المرجعيات التي كرستها الحداثة فلا يقين في ما بعد الحداثة هذا ما جعل الإنسان يعيش في دوامة من العدمية واللاانهائية ومنه بإمكاننا أن نطرح بعض الأسئلة: ماهي حدود السرد ما بعد الحداثي؟ وماهي خصائصه؟ وكيف يمكن أن نطبق النقد الثقافي على رواية أنا وحاييم؟ وماهي الأنساق المضمرة التي تحاول الرواية تمريرها؟ وما مدى شرعية هذه المساءلة التي قدمها الحبيب السائح للمفاهيم حول الهوية! إلى أي مدى يمكن للأنا أن تحقق حوارا تتعايش من خلاله مع الآخر؟

1. سرديات ما بعد الحداثة والنقد الثقافي:

1.1. سرديات ما بعد الحداثة –مفاهيم أولية–:

لقد شكل السرد الحداثي تصورا مفاده ضرورة تمثل الواقع وانعكاسه، بغض النظر عن شكل هذا الانعكاس، وكان للتسريد وفق المنظور الحداثي غاية وهدف، يتراوح بين ما يندرج ضمن مهمة الأدب في تصوير الواقع ومعالجته، وبين ما يندرج ضمن تحقيق الجمال، التفرد بالأسلوب كون الحاجة إلى الجمال ضرورة وجودية، "لم يكن بمقدور

الرواية الحديثة أن تعمل من غير قناعتين أساسيتين: الأولى هي أن الرواية تمتلك القدرة في تمثل الواقع وعرضه وأن هذا الجهد يستحق كل ما يبذل لأجل تحقيقه، والثانية هي أن الناتج من وراء الجهد الروائي يمكن أن تكون له نتائج وتأثيرات طيبة للغاية على صعيد الجمال أو الحقيقة أو الاتساق أو المنظورات الروائية"[1]، ولكن مع ظهور المد ما بعد الحداثي الذي يضرب السرديات الكبرى، ويقوض المركزيات وينسف اليقينيات صار لزاما على السرد أن يعدل من غايته وان يصطنع لنفسه مجالا يتناسب مع طبيعة فكره الجديد.

ترتب عن ظهور هذه الموجة الداعية إلى اللامركز واللاحقيقة حالة من الحيرة الوجودية، حيث نسفت كل المرجعيات التي كانت يستند إليها الإنسان لفهم العالم والوجود وبتقويض هذه المرجعيات يصبح الإنسان بلا هوية، فهو يرفض كل عقيدة أو يرى بأن يقينه مجرد وهم، وهذا ما أثر على السرد، فالسرد ما بعد الحداثي "يطبق فوضى الوجود المعاصر بمختلف أشكاله، ويسعى إلى تفكيك اتفاقيات القصة من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم"[2]، وتصنع ما بعد الحداثة عالما جديدا للرواية، حيث لا توجد صورة واضحة للأساليب والموضوعات المطروحة، ولا يعكس السرد الحداثي الواقع ولا يمثله بل يرسم طريقه نحو هدم كل المراكز التي قولبت السرد الحداثي، وجعلته عرضة للتكرار والرتابة، ذلك لأنها تستند للواقع والحياة.

ينافي السرد ما بعد حداثي كل أشكال السرد السابقة، ويسير في حركة عشوائية غير قارة، تتلاشى فيه الأعراف الحياتية ويتجه نحو الاعتباطية، ففي السرد ما بعد الحداثي، "يوجد كل شيء في تلك الحالة الراديكالية من النشوة والانحراف، ما يتعذر معه معرفة من أي أوضاع العالم الواقعي استمدت، أو من أي معيار لسلامة العقل يمكن القول إنها تنطلق منه، وقد ألغيت أعراف الحياة من وجود لا كيان له، حيث يصبح سلوكها اعتباطيا على نحو لا يمكن تفسيره، ويتعذر الحكم عليه، لأن القصة نفسها استعارة لحالة اختلال يبدو أنه دون إثارة ويتجاوز القياس والتقدير"[3]، ومنه فإن عالم السرد ما بعد الحداثي يتميز باللاتحديد، حيث يخرج عن كل ما هو مألوف وينسف كل ما كان متعارفا عليه في السرد الحداثي، حيث يصطنع المؤلف لنفسه عالما جديدا ويحدد فيه القيم بشكل عشوائي، ويكون الهدف الأوحد من السرد هو اللذة لا شيء آخر.

حاول السرد ما بعد الحداثي هدم كل الأساليب القديمة التي أخذت طابعا موحدا وشكلا مستهلكا، وأصبحت الرواية تحتوي على حبكات كثيرة، تنتشر داخل النص السردي، وظهر بديلا عن الصوت الواحد تعددية الأصوات، حيث أصبح الفعل السردي أكثر حرية في عرض المسكوت عنه ونبش الهامشي وإعادة صياغة مفاهيم الأشياء وتعرية الأنساق التي عكفت البلاغة على تكريسها، يقول امبرتو ايكو: "لقد أصبح الجمهور العريض مقبلا على العديد من الأعمال الأدبية بفضل الحبكة الروائية التي كانت تنفر من الحلول الأسلوبية الطبيعية من قبل اللجوء إلى الحوار الداخلي ولعبة التسارد، وتعددية الأصوات أثناء السرد، وغياب الترابط بين المقاطع الزمنية، القفز على السجلات الأسلوبية، المزج بين سرد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم بخطاب غير مباشر حر"[4]، وتمشي الرواية ما بعد الحداثية في حركة تشبه الانتشار، حيث لا ترسم لنفسها طريقا خطيا، وإنما تنوع من أساليبها وتحاول تجاوز

الأساليب التقليدية وتتيح داخلها حوارا بين مختلف الشرائح والثقافات وتطرح المسكوت عنه والمهمش والمحظور، وتستند إلى خواص أسلوبية جديدة ومتفردة.

لا تحاول الرواية ما بعد الحداثية تمثيل الواقع ومحاكاته، لهذا فإنها ترفض أن تكون معيارية، وأن تحدد بقالب، فهي خيالية لا مرجعية لها تفكر في الآتي والحاضر والماضي بطريقة جديدة وتتيح لشخصياتها العيش وفق عالم جديد لا وجود له في الواقع، حيث "تستأنس الرواية ما بعد الحداثية بفكرة أن الرواية محض خيال، وأنها هيكل مختلف"[5]، والقصد من هذه الفكرة هو إشاعة فكرة أن الفن هدفه إحداث اللذة وليس معالجة قضايا الكون، ربما هذه الفكرة أفقدت الفن جوهره، حيث أن مفهوم الإنسان يتنافى مع اللذة المفرطة، وقد أثبتت هذه الفكرة إفلاسها مع وصول الإنسان إلى حالة من العدمية والضياع.

طورت ما بعد الحداثة في مفهوم التجريب، وجعلته يسير في طريق مجهول، حيث كان يأخذ في الحداثة مفهوم الخروج على التقاليد القديمة قصد تجريب الجديد وابتكار نظم تعبيرية جديدة، ولكنه في ما بعد الحداثة يأخذ مفهوما جديدا فتطور الأساليب فيه يكون في حركة عشوائية لا يرجى منها تحقيق حقيقة وجودية وإنما تكون هكذا بلا هدف ولا وجهة، فقد جعلت ما بعد الحداثة التجريب "شيئا مختلفا، شئيا مثل لعبة، لعبة تلتف حول خوائها الذاتي وعدم انتظار أو توقع أية نتيجة منها"[6]، ومنه يأخذ السرد مفاهيم جديدة في ما بعد الحداثة، حيث يحاول مواكبة العوالم التي صنعها لنفسه، ولكنه أغرق في عدمية فجة أفقدت الأدب جوهره وقيمته في تمثل الأشياء والتطبع بها.

2,1.خصائص السرد ما بعد الحداثي:

أ. التشظي:

يعد التشظي من أبرز المميزات الفريدة لأدب ما بعد الحداثة، حيث لا نجد شكلا محددا لهذا الأدب يكون عصيا على الإمساك، تجاوز في أحايين كثيرة العقلانية والتسلل المنطقي، وينفي هذا الأدب الروابط والعلائق، حيث "تشظت الممارسات والأحكام الجمالية إلى نوع من القصاصات الجنونية المملوءة بأنواع لا تحصى من المداخل الملونة التي لا رابط بينها، ولا يجمعها إطار محدد، عقلاني أو علمي"[7]، ومنه فإن السرد بوصفه أدبا قد تشظت كل أجزائه، ونسفت كل المرجعيات السابقة وتداخلت فيه كل الأجناس الأخرى.

إننا نعرف أن موت المؤلف من مفرزات ما بعد الحداثة، وكذلك حدث في السرد، فالكاتب لا يتراءى في نصوصه ولا يفرض صوته ولا يعي وجوده ووجود الآخرين، إنه مجرد رابط للأحداث، حيث " تكون الذات في العمل ما بعد الحداثي مجرد وحدة أو عامل يقوم بعنقدة المواد والأشياء، وفق منطق الصدفة، فتذيب من سيادة هذه الذات وتعيد بناءها في محتوى الأعمال، من خلال تفادي –وإظهار هذا التفادي–، بقايا الذات التالفة أو الذات الكاتبة"[8]، من خلال هذا نجد أن موقع الذات تراجع وأصبحت هذه الأخيرة هامشا بعد أن كانت مركزا، وصار السرد يعتمد على الحوارية بين الشخصيات دون تدخل الذات التي ظلت عقدا من الزمن تفرض رؤيتها في العمل السردي، ولكن هذا المنظور أثبت إفلاسه ذلك أن الإنسان لا يمكنه أن يعيش خارج الاعتقاد.

هدمت ما بعد الحداثة الرؤية الحداثية للبطل حيث يكون هذا الأخير في السرد الحداثي ذا رؤية متفردة يستطيع بها حل جل المشاكل التي تواجهه، ولهذا يختار أن يكون بطلا لأنه يمتلك قدرات خارقة وفريدة، بينما عمل السرد ما بعد الحداثي على "تفتيت الرؤية عند البطل، بحيث لا يستطيع أن يوحد بين الانطباعات الجزئية المختلفة التي يستمدها من التجارب المتعددة التي يتعرض لها من خلال حياته أو من خلال ما يمر به من أحداث"[9]، وهدم مركزية البطل في السرد هو هدم لليقين حيث تصبح الحقيقة مهلهلة معرضة للنقض في أية لحظة، حيث تتشظى الرؤية وتهدم المركزيات، والبطل ما بعد حداثي ليس كاملا ولا مثاليا فهو لا يسعى إلى تقويم أو إصلاح شيء، إنه عبثي ولا يكلف نفسه عناء، وليس مجبرا أن يكون موشحا بأخلاق حميدة إنه عبثي وعدمي، "يرى البطل الأشياء ولكنه يرفض تقويمها، أو تشكيلها بنفسه، يرفض أن يفرض عليها أي فهم محتمل، أي تآمر عليها، فهو لا يطلب منها شيئا البتة"[10]، لقد قلب السرد ما بعد حداثي كل الموازين، وهدم كل المرجعيات، وجعل السرد دون هدف، إنه يسير في حالة من التشظي واللاحقيقة واللايقين واللامركز.

ب. التهجين:

صهرت ما بعد الحداثة كل الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، حيث أصبح السرد خليطا من مختلف الأجناس الأدبية، ذلك أن القولبة تحد من الإبداع ولهذا فإن هذا المزج فتح مجالا جديدا وفريدا تنبذ فيه المركزيات، يقول مارتن كويل :" يجب أن نتعود أننا بصدد عملية هائلة تعيد صياغة الأشكال الأدبية وتصهرها في بوتقة تذهب بكثير من عناصرها المتقابلة، وتزيل معالم الحدود الفاصلة بينها التي طالما استحوذت على تفكيرنا"[11]، والتهجين لا يرتبط بالقالب الروائي العام فقط، بل مرتبط أيضا بمجموع اللغات داخل السرد، حيث تتشكل داخل العمل السردي الواحد العديد من الخطابات التي تنتمي إلى فئة معينة، تتحاور فيما بينها حيث تسهم في كسر أحادية الملفوظ.

حاول السرد ما بعد الحداثي كسر معيارية العمل الروائي وتعكير نقاوته، ذلك أننا نشهد في السرد الحداثي فصلا أجناسيا يحدد الاختلافات التي تميز جنسا أدبيا عن آخر وبالتالي فإنها تحدد قالبا معينا لكل جنس أدبي يصبح معيارا، فتكون الأعمال الجيدة هي التي تستطيع بشكل كبير أن تطابق معايير جنس أدبي معين، يختلف الأمر كثيرا في السرد ما بعد الحداثي حيث أصبح مفهوم الجنس متجاوزا وصرنا نتحدث عن مفهوم أعم وهو النص، يمكن فيه أن تتداخل كل الأجناس وأن يخدم بعضها بعضا، حيث يقوم السارد "بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضة أحيانا، وبارودية نقدية في الغالب، هذا التهجين يسهم في تكسير أحادية الملفوظ، ويحد من نقاء الشكل الروائي ومعياريته، فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفرض حوارا بصدد مسألة التجنس، وما يرتبط بها من وعي الكاتب وإدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية"[12]، إن هذه العبثية بقدر ما ساهمت في فتح أفق الإبداع ظاهرا بقدر ما شكلت خطرا على منجزات الإنسان الإبداعية، حيث لا يمكن أن يكون الشكل الذي يثبت الإنسان فيه وجوده بهذه العبثية، وإلغاء الحدود بين الأجناس لا يصنع تنوعا كما كان متوقعا.

ت. المحاكاة الساخرة:

تعد المحاكاة الساخرة من بين مفرزات السرد ما بعد حداثي، حيث يعمد المؤلف لاستحضار نصوص سابقة ويركز عليها قصد هدم المرجعيات السابقة وتقديم رؤية جديدة لتلك النصوص، وكشف زيفها الجمالي الذي أبهر الذوق العام لمدة طويلة، والمحاكاة الساخرة "ظاهرة أسلوبية –محاكاة مبالغ فيها الخصائص الشكلية التي تميز كاتبا أو نوعا أدبيا، وتتميز بتباينات لفظية أو بنيوية في الأفكار الأساسية، وهي تبالغ في الصفات لتجعلها واضحة، وتصنع جنبا إلى جنب أساليب متباينة وتستخدم أحد الأنواع الأدبية لتقديم موضوع يرتبط بنوع أدبي آخر"[13]،حيث يحاول السرد ما بعد حداثي تقديم مفهوم جديد للمحاكاة تكون فعالة تعيد قراءة السابق وتعريته من كل الأحكام المطلقة واليقينيات التي تشكلت عند تلقيه السابق.

تشبه هذه المحاكاة التناص ولكن استحضار هذه النصوص في السرد ما بعد حداثي يكون واعيا، وذلك قصد هدم المركزيات وتسفيه أعمال سرى أنها أعمال عظيمة والرفع من أعمال أغفلها القراء لأسباب عديدة، "السخرية التناصية ليست إقصاء بل هي تحفيز ودعوة إلى الإدماج كما كان من الممكن أن تحول القارئ الساذج، شيئا فشيئا، إلى قارئ قادر على الإحساس بعطر نصوص كثيرة سابقة على هذا الذي بين يديه"[14]،ومنه فإن هذه السخرية تفعل عقل القارئ، ومنطق مساءلة الوجود من حوله، فيصبح كل شيء قابلا للمراجعة والتمحيص.

ث. الانعكاسية الذاتية:

تحاول الرواية ما بعد الحداثية تجسيد الرؤى الفلسفية التي قامت عليها ما بعد الحداثة، حيث تحاول أن تكون انتقادية لكل الوجود ولا يمكن أن تطمئن لشيء، بل إنها تتجاوز ذلك كله إلى مساءلة ذاتها جماليا ولغويا، "هكذا تبدو الرواية منذ أصولها وبشكل عفوي، انتقادية إزاء المعرفة والسلطة واللغة الرسمية نفسها (...) معبرة عن تاريخية القيم وانتقاليتها بل وحتى عن هشاشة السنن الأدبي الذي تندرج فيه لذلك هي انتقادية إزاء اللغة مثلما هي انتقادية إزاء نفسها"[15]، ومنه فإنها تحاول إشاعة الشك، ولكنه شك ليس له قرار عند لحظة ثقة أو يقين بشيء، إنها تشك حتى في ذاتها، وتحاول أن تنتقدها عبر طرح مجموعة من القضايا النقدية داخل النص الروائي.

ولأن الرواية ما بعد الحداثية جعلت من الخيال مجالا لها، فإنها حاولت أن تجعل هذا الخيال في نقد ذاتها، فهي غير ملزمة بتمثل الواقع أو حل قضية ما، أو مساندة أشخاص معينين وإفشاء قيم حميدة، إنها تريد أن تحدث اللذة فقط، فالكتابة "بعيدة عن الواقعية، لأنها كانت ترفض التمثيل الواقعي المرآوي في التقاط تفاصيل الواقع، بل كانت تتلفظ مشاكل النوع الروائي نفسه وتحاكي نفسها بنفسها، من خلال مساءلة قضايا الجنس والقصة والخطاب، بمعنى أن الرواية الميتا سردية كانت تعنى بواقع أكثر تخييلا لنفسها يتمثل في عالم السرد نفسه"[16]، ومنه تصبح الرواية مجالا تنقد فيه ذاتها وتبين أخطاءها، كنوع من النقد الذاتي.

3.1 النقد الثقافي:

اضطلع النقد الأدبي بمهمة البحث عن الجمال الكامن في النصوص الأدبية وغالى في هذا البحث حتى تكونت العقائد وسادت خطابات لا تتلاءم مع طبيعتنا وذواتنا، فجاء النقد الثقافي لكشف هذه الأنساق المضمرة،

"يأتي مفهوم النسق المضمر في النقد الثقافي بوصفه مفهوما مركزيا، والمقصود هنا أن الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتوصل إلى هذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة وأهم هذه الأقنعة وأخطرها قناع الجمالية، أي الخطاب البلاغي الجمالي، يخبئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية"[17]، فكل النصوص التي كنا نمجدها ونقف أما زخرف ألفاظها وبديع معانيها كانت تخادعنا، ولا يعني الاهتمام بالنقد الثقافي إزاحة النقد الأدبي ولكنهما ضروريان بالقدر ذاته، فلا يمكن أن نقبل الخطابات الهشة حتى وإن كانت حاملة لأفكار تتلاءم مع ما نعرفه عن أنفسنا، ولا يمكن أيضا أن نقبل النصوص البلاغية المقنعة، دون قراءة فاحصة تكشف ما وراء الجمالي البلاغي.

ولا يمكن الجزم بأن الشاعر مثلا كتب قصائده التي تمجد السلطان وتساهم في ديمومة حكمه، كان قاصدا التأثير على الرعية وتمرير ما يسمى بالأنساق المضمرة، وأرجح ما يمكن استخلاصه، أن الذات التي كتبت القصيدة تنقسم إلى قسمين قسم واع، وهو الذي كتب لنا هذه النصوص البديعة وذلك مرتبط بالموهبة أولا وبالرصيد الفني الذي يملكه المبدع، وقسم غير واع، ساهم في تشكله الخطابات السابقة وما تفشى في الحياة الاجتماعية وصار قاعدة، يقول الغذامي: "غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص نسقا كاملا، وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، لكنه نسق له وجود حقيقي، وإن كان مضمرا فإننا نقول بمشاركة الثقافة بمؤلف فاعل ومؤثر، والمبدع يبدع نصا جميلا، فيما الثقافة تبدع نسقا مضمرا ولا يكشف ذلك غير النقد الثقافي"[18]، ومنه ففي غالب الأحيان يساهم الأديب مرغما في تسويق خطاب ما غير بريء، تشكل في ذهنه بفعل الخطابات المرجعية التي غذى بها موهبته الإبداعية، ومنه فإنه يكتب معنى قريبا وآخرا بعيدا، الأول يقصده هو والثاني تقصده الثقافة، وهذا ما يعرف بالتورية الثقافية، وهي "وجود معنيين، أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة... أي إن الخطاب يحمل نسقين لا معنيين أو أحد هذين النسقين واع والآخر مضمر"[19]، ومنه تغدو الجمالية في هذه الحالة أداة تسويق للمضمر القبيح الذي يهدد عرفنا الثقافي الجميل.

2. مقاربة ثقافية في رواية أنا وحاييم للحبيب السائح:

1.2. الحوار الهوياتي بين الأنا والآخر:

أ. حوار الأديان:

حاول الحبيب السائح أن يطرح في روايته الموسومة بـ: "أنا وحاييم" مسألة حوار الأديان وإمكانية التعايش، واختار هذا العنوان الذي يحمل أنساقا مضمرة تشي بالكثير من الرغبة في مسالمة الآخر والبحث عن آفاق التحاور والتعايش، حيث يبدأ العنوان بضمير المتكلم "أنا" في دلالة على الهوية التي تتمثل في هذا الضمير ثم اختار اسما يهوديا غير بريء من الصبغة الهوياتية، حيث يحيل هذا الاسم مباشرة على الآخر اليهودي، الذي عكفت المؤسسات السلطوية المركزية على تقديمه للفرد المسلم على أنه عدو الماضي والحاضر والمستقبل، حيث يرسم الروائي صورة حميمية بين الأنا والآخر في تعانق رهيب بين هذين القطبين.

ترتسم في هذه الرواية صور التعايش التي يحاول الروائي أن يمررها للقارئ، كاسرا كل المرجعيات السابقة التي تعارف عليها المجتمع الجزائري، حيث يصور الفرد الجزائري المعروف بتشدده وخاصة في قضية اليهود، وأحقية المسلمين

بأرض المقدس، حيث يقول على لسان أرسلان: "حتى عدت إلى النوم وجدت حاييم دخل سريره، وبين يديه كتاب التوراة"[20]، وهو نوع من التعايش وتقبل الآخر المختلف والبحث عن المشترك الذي يجمع تحت غطاء الإنسانية، دون معارضة العقائد التي تقر حرية المعتقد، جاء في الرواية: "كنت أعرف أن حاييم غسل يديه ووجهه قبل أخذ كتابه، دخلت الحمام فتوضأت وعدت فأنزلت من دولاب الملابس مصحفي، هدية والدتي الثمينة"[21]، في هذا القول يحاول الروائي أن يركز على المشترك الذي يجمع الأديان مثل الطهارة والنظافة فكلاهما اغتسل، وكذلك يشير إلى إمكانية التعايش بين الأديان، رغم أن كلتا الديانتين تقومان على مبدأ الهيمنة، أي أحقية الدين في الحكم كقاعدة حياتية، وهذا دليل على أن المؤلف يريد أن يجعل من الدين مجرد مناسك تعبدية وفصل العقائد عن أمور الحكم والسياسة.

يستعرض الروائي في نصه حوارا بين الأديان يحاول فيه البحث عن كل مشترك ونبذ الاختلافات التي تؤدي إلى التشتت، يظهر ذلك في حوار أرسلان بطل الرواية مع حاييم؛ حيث يقول له: "لا أعتقد أن في دينك كما في ديني عريا بهذا الذي كان عليه تمثال مدرستنا... يصفوننا بأهل الحرام، العري حرام، وأكل اللحم من غير ذبح حرام"[22]، لا يطرح هذا القول الحوار بين الإسلام واليهودية فقط، بل حتى مع الآخر الفرنسي، ولكنه يركز على اليهودي ويحاول أن يصطنع أفقا من التعايش والتسامح الديني، بل يستعرض في أحايين أخرى مساعدة كل واحد صديقه في شعائر دينه، يقول أرسلان: "عبر حاييم الحوش... يطلب مني إن تأخرت أن آتي معه لأوقد لهم النار يوم السبت"[23]، يحاول الروائي أن يزين صورة اليهودي للقارئ الجزائري المفعم بالهوية الإسلامية، يصور له جمال التنوع الديني وقدرة الإنسان على احتواء الآخر المختلف، وذلك ما جاء على لسان بطل الرواية حين قال: "مرت بذهني صور لبيع شاهدتها يوم دعتني حسيبة إلى جولة في حي القصبة... سكانه من الأهالي مسلمين ويهودا... ومصلياتهم وبيعتهم جنبا إلى جنب ولهجتهم العربية الصافية وملابسهم التقليدية"[24]، يحاول الروائي جعل اليهود أصحاب أرض وذلك بقوله "سكانه من الأهالي مسلمين ويهودا"، وأنهم ساهموا في تحرير هذه الأرض ولكن سلطة ما–حسب الروائي– ساهمت في تهميشهم وتصويرهم بطريقة خاطئة للشعب الجزائري.

يصر الروائي في تصويره لمظاهر التعايش الديني التي كانت سائدة –حسب اعتقاده– إبان الاستعمار الفرنسي، من مثل ظاهرة التزاور في الأعياد الدينية لكلا الطرفين المسلم واليهودي، حيث يقول حاييم: "عجيب! كل شيء أجده يتحول بسرعة، أمس فقط كنا ندخل داري عائلتينا العامرتين جدتك وأمي تتزاوران وتتبادلان أطباق الأكل والتحيات والتهاني في عيد الفطر كما في يوم كيبور"[25]، يستدعي الروائي صورة التراحم التي تحدث في الأعياد من التزاور وتبادل الأطباق والتهاني كي يؤثر على الفرد الجزائري ويمكنه من كسب التعاطف لليهودي الآخر، ليس هذا فقط بل يحاول تصوير هذا الآخر منصهرا في الثقافة الجزائرية ويستعمل في ذلك الأكلات التقليدية واللباس التقليدي الذي كان يشترك فيه المسلم كما اليهودي حيث يقول أرسلان: "عطلة الشتاء التي كنا خلالها نتناول في بيتي عائلتينا أشهى المأكولات التقليدية التي ترد البرد كنا نشتهي... الحريرة والبركوكس بالحشائش والمطلوع والرفيس بالشاي والرشتة بلحم الدجاج..."[26]، ويحاول الروائي أن يبحث عن أفق أوسع من الدين يمكن للإنسان أن يتعايش فيه مع

الآخر ناسيا كل الاختلافات والعقائد التي قد تشوش على العلاقات الإنسانية يظهر ذلك في قول حاييم: "لطالما تساءلت منذ التقينا بعد خروجنا من صلاة المساء في بيعة لارودوت، إن كانت الديانات صارت عاجزة تماما عن التقريب بين أبناء آدم، إذ يبدو أن الصلوات كلها في كنيسة هذه المدينة ومسجدها وبيعتها لم تزد هذه الحرب إلا أوارا"[27]، يحاول الروائي تمرير نسق مفاده أن الديانات تحمل في شق منها ما يدعو إلى عدم التسامح مع الآخر خاصة في مسألة الهيمنة، وأن الخطاب الأسمى ليس خطاب الدين وإنما هو الإنسانية التي تعد مشتركا بين جميع البشر.

ب. الهجنة اللغوية:

يحاول الحبيب السائح طرح قضية مهمة جدا وهي قضية يختص بها المغرب العربي عموما والجزائر خصوصا، وهي كون هذه المنطقة مركز عبور الثقافات والحضارات حيث تترك كل حضارة بعضا من هويتها وهذا ما ساهم في هجنة هوياتية وهجنة لغوية، حيث نجد في لغة الجزائري مزيجا بين العربية والتركية والأمازيغية والفرنسية وغيرها من لغات الحضارات التي مرت على هذه المنطقة، وهي إشارة إلى أن الجزائر بلد التنوع الذي هو حاضنة التعايش وفيه يمكن أن تتجسد الإنسانية بعيدا عن التشدد للعقائد ونبذ الآخر، حيث نلحظ في الرواية العديد من مظاهر الهجنة اللغوية ذلك في قول أرسلان: "غالبا ما حضر إلى جانبي عندما أخوض جدالا في ساحة الجامعة أو الكافيتيريا"[28]، حيث كان من الممكن أن يقول "المقهى" بدل". الكافيتيريا "ولكنه تعمد وضع هذا اللفظ الفرنسي تعبيرا عن المزج اللغوي الذي يميز لهجة الجزائري، والواقع أن الكثير من الجزائريين يتقنون اللغة الفرنسية ويتباهون بها، وحتى الذين لا يتكلمون بها فإن كثيرا من الألفاظ الفرنسية يتداولها الشعب الجزائري ويتغنون بها، يقول حاييم :" أنا أرى ما يجلب لك الانتباه أيضا، هو لغتك الفرنسية التي أجدها قبل زملائك متقنة دقيقة"[29]، وهي إشارة ضمنية أن الجزائري لا يمتلك لغة نقية من اللغات الأخرى، واللغة تعبير عن الهوية ومنه فإن هوية الجزائري هجينة وليست نقية.

وكذلك نجد في الرواية إشارة إلى العربية العامية التي تمثل جزءا من الهوية، حيث يقول أرسلان: "وصحت عاليا مثلما كان صاح والدي يوما: المكاحل يا رجال"[30]، وهذا التنوع الذي تشي به هذه الرواية هو تمهيد للقارئ كي يفهم أنه ليس له إلا إنسانيته، كي يروج لمشروع التعايش فهو يحاول أن يقنعنا أن اللغة مجرد وسيلة للتواصل والديانة والمعتقد واللغة لا يمكنها أن تقف في وجه السلام بين البشر.

ثم ينتقل الروائي إلى الآخر كي يصوره متسامحا مع اللغة العربية، فحاييم يتقن العربية جيدا، ولا يتحرج منها بل يستخدمها في حياته لأنها تمثل جزءا من هويته المهجنة ايضا، يقول أرسلان: "مسيو ويل... اسمه أوله لي حاييم بخبث إلى "ويل" لمعرفته اللهجة العربية، لأن أمه زهيرة كانت لا تتكلم غيرها، عكس والده الذي علمه العبرية"[31]، وحاييم لا يجيد العبرية والعربية فقط بل يجيد الفرنسية أيضا، ومنه فإنه كائن مهجن لغويا، وهذا ما يجعله يبحث عن أفق آخر يحدد هويته ويجعله يحس بالانتماء إلى هذه الأرض.

ت. الانتماء وصراع البقاء:

تطرح الرواية قضية إمكانية التعايش مع اليهود، حيث يحاول الروائي مداعبة مشاعر القارئ وتمرير أنساقه المضمرة، حيث يصور اليهودي معتزا بانتمائه للجزائر ومستعدا للتضحية بنفسه من أجل هذا الوطن الذي يشعر بالانتماء إليه أكثر من أي وطن آخر يقول حاييم: "قلت له أين تريدونني أن أغادر؟ هذا وطني هنا ولدت وولد آبائي، وأخلاط جسدي من هذه الأرض وفيها أدفن مثل آبائي، فلسطين ليست أرضي ولا وطني"[32]، حاييم رغم توفر بديل لهذا الوطن لكنه ظل متمسكا به؛ لأنه وطن ولد وترعرع فيه وأجداده عاشوا على هذه الأرض، وتلك إشارة أخرى من الروائي أن اليهود عاشوا على هذه الأرض قبل مجيء الاستعمار وهذا هو الفرق بينهم وبين المستوطنين ذلك أن اليهود عاشوا مع المسلمين حين كانوا أصحاب ملك وسلطان وهذا ما يوضحه هذا القول لوالد حاييم مجيبا إياه عن سبب قبوله بالجنسية الفرنسية: "كانوا يهينون أجدادنا باعتبارهم ذميين، لهم عليهم حق الحياة نفسه، وكانوا يفرضون عليهم الجزية، ويلزمونهم بلبس ذات ألوان صفراء، ثم خلص أنه يكفينا من النصارى أن نحافظ على ديننا ولغتنا، كما ينادي بذلك رجال المسلمين في البلد كذلك"[33]، وهذا القول يحمل الكثير من الأنساق المضمرة منها ما ذكرناه سابقا، أن اليهود كانوا جزءا من هذه الأرض لمدة طويلة جدا، فقد عايشوا كل الدويلات الإسلامية وصولا إلى الاستعمار، ونسق آخر مفاده أن السلطة الإسلامية لم تكن بذلك النقاء الذي يتصوره الجزائري، فلها عيوب ومطبات ولكن برغم ذلك فإن اليهودي ظل متراوحا بين الحضارات كي يستطيع المحافظة على انتمائه إلى الوطن.

ورغم الحجج التي قدمها والد حاييم إلا أن حاييم ظل ناقما على والده لأنه ورثه الجنسية الفرنسية، إنه لا يحس نفسه إلا جزائريا ويصور الروائي في مشهد عاطفي حرقة حاييم عندما كرم بوصفه مثالا حيا على نجاح الاندماج في الجزائر، حيث يقول معبرا عن تلك الحسرة: "فقد تم التنويه بي نموذجا حيا على نجاح الاندماج في مجتمع الجزائر الفرنسية الجديد، وذلك يعني في المسكوت عنه تدجين الأنديجان، لحظتها ازددت شعورا بالوزر لتجنس والدي واعتباري لذلك فرنسيا"[34]، ولا ينسى الروائي تذكيرنا أن هناك كثير من اليهوديين الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل هذا الوطن، كما جاء على لسان حبيبة حاييم حين قالت تحذره:" حذرتني لأول مرة من أنسى أني فرنسي، وذكرتني بمصير فاردنونايفتون"[35]، وهو مناضل يهودي أعدم من طرف السلطة الفرنسية لثبوت تعاونه مع الثورة الجزائرية، وكل هذا في سبيل تغيير الصورة النمطية حول اليهود، وعدهم إخوة الأرض حيث استدعى الكاتب كل الدلائل التاريخية التي تقر لليهود وجودهم التاريخي على هذه الأرض وانتماءهم لها ودفاعهم عنها.

2,2. تقويض المركزية الذكورية والجندرية:

لم ينس الروائي المرأة في روايته؛ حيث حاول أن يقدم طروحاته المعادية للذكورية بطريقة فنية إقناعية، وذلك من خلال الإشادة بدور المرأة الجزائرية في زمن الاستعمار الفرنسي، بداية بجدة البطل التي أطنب في وصف محاسنها وأفضالها، يقول أرسلان: "وجدت جدتي... ذات بلاغة فاتنة، لا تعرف إلا لخاصة من نساء الأهالي اللائي كن قبيل الاحتلال من الموسرات ومن المتعلمات في الكتاتيب"[36]، وقوله ذات بلاغة فاتنة إشارة على قدرة المرأة على

الكلام واستعمال اللغة والبلاغة، فقد أصبحت المرأة ضمن الطرح النسوي "تصارع هيمنة الرجال على اللغة"[37]، لقد أصبح صوت المرأة مسموعا حتى في النقاشات السياسية وأصبحت تشارك في تقرير مصير هذا البلد، بل إن صوتها مثل صوت الرجل يحدث زلزلة في النفوس إذا كان في سبيل تحقيق قضية عادلة، تقول حسيبة صديقة أرسلان في اجتماع للطلبة: "إن الما يجب لإزالة الظلم التاريخي يتطلب ثورة مسلحة، لم أنطق كلمة ولا صدرت عني إيماءة لشعوري بزلزال في كياني أحدثته عبارة ثورة مسلحة"[38]، لقد حاول الروائي تمجيد دور المرأة في المجتمع وضرب مركزية الذكر الذي عادة ما تكون كل الأعمال العظيمة باسمه.

لقد أعطى الروائي للمرأة صورة المناضلة التي تستطيع أن تقوم بما يعجز عنه الرجال أحيانا، فها هي زوجة أرسلان زليخة تكابر على الألم وتتحمل مشاق الجبل والحرب التي ظن أنها لم تخلق لمثل هذه الأشياء وأن دورها مقتصر على بعض الأشياء المحدودة، يقول أرسلان: "فضمدت قدميها... فوضعت حمالة سلاحها على كتفها، وسحبت ظلة قبعتها قليلا فوق جبهتها... وأومأت برأسها ممتشقة القوام، في إشارة إلى أنها على استعداد لمواصلة السير، برغم الالتهاب رمت خطواتها واثقة"[39]، لقد كانت هذه المرأة مثالا وصورة رسمها الروائي للقارئ كي يقنعه بأن المرأة تستطيع أن تثبت ذاتها وأن تقوم بالأعمال التي ظُن لزمن بعيد أنها لا تصلح إلا للرجل، بل إنها بالإضافة إلى ذلك فإنها بيولوجيا تعاني أكثر من الرجل وهو ما يوضحه هذا القول لأرسلان: "ومثل أي جندي عانت مغص الجوع، ولهيب العطش، وإنهاك المرض، وفوق ذلك، ما كانت تسببه لها هي بالذات دورتها الشهرية من وجع وصداع وحرج"[40]، فهي حسب الروائي تعاني بالإضافة إلى ما يعانيه الجنود الذكور من أشياء بيولوجية وهذا ما يجعلها متفوقة على الرجل ومنه فالسايح يوافق طرح ممثلات الحركة النسوية بوصف الصفات البيولوجية للمرأة مصادر للتفوق لا الدونية، فهي بذلك تتحمل أكثر مما يتحمله الرجل وتقدم أكثر مما يقدمه.

3.2 هدم الصور النمطية وإعلاء سلطة الهامش:

حاول الروائي هدم مجموعة من المرجعيات والمراكز المتعارف عليها، وألبس بعض المفاهيم لباسا جديدا، ومنها صورة الفرنسي، حيث يتصور الجزائري أن كل الفرنسيين كانوا مع احتلال الجزائر، لهذا فإن الجزائري يولد كارها لهذا الشعب لأن نصوصا عكفت على تسويد صفحة الفرنسي في مخيلة الإنسان الجزائري، ولذلك حاول الروائي من خلال هذا النص مساءلة الموروث وإعادة إعطاء صور جديدة للأشخاص والمفاهيم، ومنها كما قلنا صورة الفرنسي يقول أرسلان: "أتذكر وصية والدي عشية سفري إلى ثانوية معسكر، في الفرنسيس رجال أحرار عادلون لا تنسى هذا"[41]، ونجد أن السارد قام بتقديم صورة جديدة للإنسان الفرنسي العادل المتعاطف مع قضية الجزائريين العادلة، كذلك الأمر في هذا الجزء من الرواية: "أعرف يا بني، لأن السيد سانشيز متعاطف مع الأنديجان من اليهود والمسلمين، قال أبو ماكس يومها"[42]، حيث أشار إلى تعاطف الأستاذ مع أرسلان وحاييم لأنهما كانا على حق، وهذه الصورة التي رسمها الروائي حاول من خلالها تقويض مركزية التصور القائم حول الآخر الفرنسي.

وكذلك حاول هدم الصورة النمطية التي رسمها الجزائري حول الأوروبي الذي يدعم فرنسا في استعباد الشعب الجزائري، في مشهد تضامني لأحد الشيوعيين الأوروبيين مع القضية الجزائرية؛ حيث يعرض نفسه للخطر في سبيل

تقديم مساعدة للثورة الجزائرية، يقول أرسلان: "إن بعض الأدوية يجلبها من غير تسجيل لأنه يعرف مسؤولا شيوعيا من الأوروبيين من الصيدلية المركزية يخفي تعاطفه مع القضية"[43]، ومنه فإن الكثير من الأوروبيين والفرنسيين الشرفاء كانوا قد ساهموا في انتصار الثورة الجزائرية لإيمانهم المطلق بحق الشعوب في تقرير مصيرها، عكس ما يعتقده الجزائريون وما هو رائج، وهي محاولة لإحلال الهامش مكان المركز، فالحقيقة أن أغلب الفرنسيين كانوا مع احتلال الجزائر وعانى الأهالي من ظلمهم وتجبرهم وقلة قليلة بل شبه معدومة كانت تناصر قضيتهم العادلة.

تقدم الرواية تصورا جديدا للخونة فالقايد كما يعرفه الجزائريون ليس بتلك البشاعة –حسب السارد– فهو أيضا يسهم خفية في تقديم المساعدات للأهالي وما جعل منه يصبح كذلك ليست نفسه الدنية وإنما هو أسلوب حياة ليحفظ روحه وأملاكه، هكذا يقول أرسلان عن أبيه القايد: "بينما غالبا ما أرسل عثمان إلى هذا الفلاح أو ذاك بمبلغ مالي يساعده على تسديد ديونه اتجاه البنك، أو على تخليص رهن وأنه لما يقوم به المغامرون من أعمال خارجة عن القانون لن يسكت عن أحد في محيط منطقته صعد إلى الجبل ليحمل السلاح، وكان من حين إلى آخر يرسل معونات إلى أكثر من عائلة في الريف يعرف أن رجالها التحموا بجيش التحرير"[44]، كل هذا يندرج ضمن تجميل القبيح وزعزعة المفاهيم المتعارف عليها، وتقويض المركزيات واليقينيات.

الخاتمة:

تحاول الرواية إشاعة ثقافة الحوار الهوياتي بين الأنا والآخر، وإمكانية التعايش تحت غطاء الإنسانية وتذويب جميع الاختلافات التي تعد ضرورة حضارية، وأنه يمكن للأرض أن تحتوي الجميع خاصة الجزائر التي تعد مركز عبور الثقافات والحضارات ومن خلال المداخلة توصلنا إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

– يقوض السرد ما بعد حداثي كل المرجعيات السابقة التي عكفت الحداثة على تكريسها فهو يرفض القوالب المحددة، ويدعو إلى تداخل الأجناس، وهدم مركزية الذات في الخطاب الروائي حيث يصبح السارد مجرد متفرج.

– التشظي والمحاكاة الساخرة والانعكاسات الذاتية من الخصائص المميزة للسرد ما بعد الحداثي حيث يكون شكل الرواية متشظيا ويحاول السارد استحضار نصوص قديمة قصد مساءلتها ويستخدم السرد في محاولة نقد ذاتية.

– يحاول النقد الثقافي تعرية الخطابات غير البريئة التي تحمل في لا وعيها خطابات عكفت المؤسسات الرسمية على تكريسها لأغراض سياسية.

– حاول الحبيب السائح الدعوة إلى حوار هواياتي من خلال تصوير الأخوة بين الأنا المسلم والآخر اليهودي ونبذ الاختلافات والتفكير في شيء يجمع تحت غطاء الإنسانية.

– هدم السارد صورة المرأة النمطية وحاول تقديم المرأة المناضلة التي تستطيع أن تنافس الرجل في هيمنته على أمور عديدة كاللغة والنضال والصبر والتضحية وغيرها..

– قوض السائح بعض الصور النمطية التي ترسخت في مخيلة العقل الجزائري كصورة الفرنسي الذي يولد الجزائري معاديا له، وصورة الخائن أو القائد الذي حاول السارد تجميل قبحياته بمداعبة عواطف القراء ببعض الصور التضامنية.

المصادر والمراجع:

1. السائح الحبيب، 2008، أنا وحاييم. دار ميم للنشر، الجزائر، ط١.
2. ايكو امبرتو، 2009، آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1.
3. مصطفى بدر الدين، 2003، حالة ما بعد الحداثة الفلسفة والفن، الشركة العالمية للطباعة والنشر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1.
4. بيرنارفاليط، 1999، النص الروائي (تقنيات ومناهج) ترجمة : رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1.
5. حمداوي جميل، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، www.aluka.net
6. ماتز جيسي، 2016، تطور الرواية الجديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1.
7. سلدن رامان، 1998، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط.
8. إغستون روبرت، 2017 ،الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جدا)، ترجمة وإعداد: لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد العراق، ط1.
9. سيم ستيوارت وآخرون، 2001، دليل ما بعد الحداثة (ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي)، ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1.
10. شالون وليامز، خصائص الرواية في ما بعد الحداثة، ضمن كتاب : هيي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، ترجمة أماني أبو رحمة، دط، دت.
11. عقار عبد الحميد، 2000، الرواية المغاربية(تحولات اللغة والخطاب)، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1.
12. ابراهيم عبد الله، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، (بحث في تقنيات السرد ووظائفه)، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد16.
13. الغذامي عبد الله، واصطيف عبد النبي، 2004، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1.
14. كويل مارتن وآخرون، 1999، موسوعة الأدب والنقد، ترجمة وتقديم: عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ج1، ط1

15. والاس مارتن، 1998، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1.

16. برادة محمد، 1993، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، الهئية المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد11، العدد4.

17. زربرج نيكولاس، 2010، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة: ناجي رشوان، مراجعة: محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1.

الهوامش والإحالات:

[1]جيسي ماتر، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2016، ص260

[2]شالون وليامز، خصائص الرواية في ما بعد الحداثة، ضمن كتاب : هيي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، ترجمة أماني أبو رحمة، دط، دت، ص39

[3]ستيوارت سيم وآخرون، دليل ما بعد الحداثة (ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي)، ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص187

[4]امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص131

[5]روبرت إغلستون، الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جدا)، ترجمة وإعداد: لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد العراق، ط1، 2017، ص71

[6]جيسي ماتر، تطور الرواية الحديثةء ص290

[7]ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد حسان، ص29

[8]نقلا عن: نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة: ناجي رشوان، مراجعة: محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص77

[9]محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، الهئية المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد11، العدد4، 1993ص81

[10]بدر الدين مصطفى، حالة ما بعد الحداثة الفلسفة والفن، الشركة العالمية للطباعة والنشر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2003، ص169

[11]مارتن كويل وآخرون، موسوعة الأدب والنقد، ترجمة وتقديم: عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 1999،ص297

[12]عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية(تحولات اللغة والخطاب)، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص297

[13]مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص237

[14]امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، ص156

[15]بيرنارفاليط، النص الروائي (تقنيات ومناهج) ترجمة : رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص7، 8

[16]عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، (بحث في تقنيات السرد ووظائفه)، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد16، ص35

[17]عبد الله الغذامي، وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق– سوريا، ط1، 2004، ص26

[18]عبد الله الغذامي، وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص33–34

[19]جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، www.aluka.net

[20]الحبيب السائح، أنا وحاييم، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018، ص 123

[21]المصدر السابق، ص123

[22]المصدر السابق، ص33.34

[23]المصدر السابق، ص147

[24]المصدر السابق، ص271

[25]المصدر السابق، ص 146

[26]المصدر السابق، ص162

[27]المصدر السابق، ص202

[28]المصدر السابق، ص78

[29]المصدر السابق، ص120

[30]المصدر السابق، ص297

[31]المصدر السابق، ص31.82

[32]المصدر السابق، ص162

[33]المصدر السابق، ص206

[34]المصدر السابق، ص206

[35]المصدر السابق، ص208

[36]المصدر السابق، ص107،108

[37]رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998، ص197

[38]الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص87

[39]المصدر السابق، ص187

[40]المصدر السابق، ص178، 179

[41]المصدر السابق، ص22

[42]المصدر السابق، ص16

[43]المصدر السابق، ص189

[44]المصدر السابق،ص 191.192