ما بعد الحداثة بوصفه مقترحاً تجريبياً

م.م. إعتدال سلمان عربي التميمي

جامعة بابل / كلية التربية للعلوم الإنسانية

atdalslman@gmail.com

الأستاذ الدكتور علي إبراهيم محمد

جامعة بابل / كلية التربية للعلوم الإنسانية

ملخص البحث

نخلص أنّ الرواية ما بعد الحداثة لم تسرّ على خطى بديهية ومسلمات "أضحت اللغة من أخطر الأسلحة النظرية التي استعملها الإنسان بعد أن تفنن في نحتها"^(١) فما بعد الحداثة التي حملت كل هذه السمات التجريبية الجديدة على الساحة الأدبية كفيلة بالقضاء على براءة اللغة ونقاؤها، ودارت ظهرها للكتابة الشعرية والبلاغية، والتقت لكل ما هو غريب من لهجات وكلمات أجنبية، وامترجت عباراتها بالسخرية والتهكم والنكته ومارست الأعيب مبطنة للقضاء على الهوية والمراكز ورحبت بكل ما هو مهجن، بدءاً من اللغة المهجنة إلى الهوية المهجنة وأجناس مهجنة، فما عادت تتمتع بالبراءة أو النقاء التي وسمت به في الحداثة وقبلها، فصرنا نعتمد الميمات أو ما وراء النص لقراءة النص كما الميتانص وما وراء الرواية وما وراء اللغة وما وراء السرد، فاضحي النص السردى استهجمات وشذرات مضادة.

الكلمات المفتاحية: تجريب، سرد، لغة، صمت، صمت، ما بعد الحداثة، محاكاة، عبثية، العنف، رواية، الجسد

ABSTRACT

nakhlus an alriwayat ma baed alhadathat lm tsr ealaa khatiyin wabadil wamutaramat "fadht allughat min 'akhtar fi alnzri" () hataa baed alhadathat alty hamalat kl hadhih alsmat altajribiat ealaa alssahat aladibiat kafilat bialqada' ealaa bara'at allughat wanaqayih, wadarat zahriha lilkitab alshaeriat walealbiati, waitafat likuli ma hu ghurayb min lahajjat wakalimat eibaratiha bialsakhriat waltahakum walnaktih wamarisat alaeyb mabtanat alqira'at ealaa alhuiat walmarakiz warahabat bikuli ma hu mahjinun, bad'aan min allughat almuhjanat a ty wasamat bih fi alhadathat waqablaha, fasarna naetamid almitat 'aw mawara' alnas liqura'at alnas kama almitanis wama wara' alrawayat wama wara' allughat

key word: workout .language. Narrative. Silence. Postmodernism.

Simulation .Absurd. Violence. a novel.The flesh

التجريب قراءة في حدود اللغة والاصطلاح :

ارتبطت الرواية بالتجريب على طول المسيرة النقدية باعتباره مصطلحاً أو مفهوماً نقدياً، فكانت وما زالت الرواية المادة الخصبة لانعكاسه، الأمر الذي جعله المادة الأثيرة المتبادلة في دراسة التجريب في الرواية ودراسة الرواية مع مخاضات التجريب المرافقة لها منذ نشوئها .

إن الحديث عن التجريب يقضي التعريف به لغةً واصطلاحاً تداولياً بين مستخدميه ولا يكون التعريف به إلا عبر المرور بالدراسات التي سجلت تصوراتها بوصفه مصطلحاً قاراً.

التجريب: مصدر جَرَبَ، وتعني إمكانية اختبارها وامتحانها، وجَرَبَ احد مراحل عملية تبني الأفكار، يحاول فيه الفرد تطبيق الفكرة المستحدثة وتحديد فائدتها، والتأكد من مناسبتها لظروفه الخاصة، ووضعه تحت التحري وتحت الاختبار والامتحان، والتجريب مرتبط بالخبرة، وجربه اختبره أي جَرَبَ الأمور وجَرَبَها^(١) حضور معنى مفردة التجريب في معاجم اللغة العربية يكاد يكون متطابقاً في دلالاته مع المعاجم الأجنبية، ومرجع كلمة التجريب للكلمة اللاتينية (Experimentum)

ما بعد الحدائنة بوصفه مقترحاً تجريبياً

م. م. إعتدال سلمان عربي التميمي

الأستاذ الدكتور علي إبراهيم محمد

يعني البروفة أو المحاولة^(٢) وتأتي بمعنى التجربة والخبرة للإفادة كما نقلها صاحب المعجم الوسيط عن المعجم الانكليزي (Oxford)^(٣)، وتأتي بمعجم لاروس (Larousse) بمعنى الدربة والمران^(٤) نلاحظ مفردة التجريب لا تخرج عن معنى المران والتجربة للوصول للفائدة، فالتجريب قرين المعرفة وصولاً للفائدة.

شاع مصطلح التجريب بوصفه ممارسة قائمة على استئارة العقل لحصول المعرفة، وبدأ التجريب في المجالات العلمية البحتة، ولمعت أسماء علماء في مجالات علمية مختلفة "اعتمدت التجربة في اكتشافاتها، بدءاً من غاليليو مروراً بتوريشيلي و هارفي وكلود برنارد الذي عمل به في الطب التجريبي"^(٥).

بعد الهرب من ضيق أفق التجريب الحدائني جاءت دعوة ما بعد الحدائنة نحو التجديد في الفلسفة والنقد عبر توسيع مجال الاشتغال لتشمل مناحي متعددة في الحياة، واشتغاله أول مرة موضع خلاف بين جهات معرفية مختلفة من أدب وعماراة وفلسفة ودين وسياسة.

وينطلق معظم النقاد في تحديدهم لمفهوم التجريب من مفاهيم عدة كالتجربة والتغريب والتحديث:

التحديث: ونعني به الآفاق الجديدة في المسارات التكنولوجية والكتابية والتعبيرية كهلل مقابل القواعد والمفاهيم الجاهزة سلفاً، أما في السرد والكتابة التحديثية فإنها تخضع لاشتغالات نصية مسامية للتحديث، وفي هذا قطعاً تجاوز وكسر وانفلات وتذويب وتليين للنزعة التقليدية، فالتحديث تجديد وكسر الإلزامية التقليدية بعبارة أخرى إن النصوص السردية بمرحلة عبور لمناطق كتابية جديدة، لذلك عمل الأغلب على ربط التحديث بالتكنولوجيا العلمية الغربية، وخص التغريب بالقيم والأفكار^(٦).

التجربة: يعمد فيها الكاتب على قواعد فنية معينة مرتكزاً إلى عمل فني سبقه كالأعمال التي توصف بالمثالية أو

الكمالية، فهل هذا يعني البعد عن الواقعية في تحقيق الفكرة؟

التجربة بمثابة "مهارة وخبرة تكتسب من المشاركة"^(٧)، وطريقة في تقصي اثر السابق أو ما هو كائن، بينما التجريب يوحى بالجديد وغير المسبوق، والتجريب بوصفه مفهوماً يوحى أن هنالك نقطة انطلاق بدأ منها المجرى هدفه تقويض النمذجة والتمرد على النمطية، وهذا لا يتحقق إلا مع نفس تجريبية عالية ليست بمستطاع الجميع، فالتجريب متتاليات من التجارب ومراحل من المعالجة والملاحظة غايتها التحقق من مدى صلاحية النظريات والفرضيات للتطبيق، ولا يكون ذلك إلا بعد إجراء التجارب عليها ولا تكون التجربة إلا بالمعرفة، من هنا يصح القول أن "المعرفة هي السبيل الوحيد لإدراك التجربة، فالمعرفة تصدر من ينبوع التجربة"^(٨) ولا تبلغ التجربة النضج والاكتمال إلا بالمعرفة.

فعمل المجرب هو استعمال الأساليب البحثية المتاحة بسيطة كانت أو مركبة، لتتبع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما، ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف وأحوال لم تكن مصاحبة لها في حالتها الطبيعية ولا تتم إلا بها ولا يتم لها ذلك إلا عبر التحطيم والتعديل والتجاوز للواقعية والتقليدية^(٩).

لعل لندا هتشيون، تقرب كثيراً من رأي كلود برنارد، وبمعطى أكثر دقة، بأن الأعوام الممتدة من ١٩٥٠-١٩٩٠ أظهرت آثاراً وأعمالاً أدبية وفنية زاحت بعيداً محور الطبيعة ودارت حول حرية الإنسان وعدته مرجعاً لسواه، "فبدأ كل شيء تأويلاً في تأويل، فنحن في القراءة مذبذبون، وما كتابات فوكو وديدا وكوهن إلا نماذج من الثقافة الجديدة، ثقافة الدوران حول الذات الحرة والدرية أو القصصية في القراءة أو الكتابة وسحقاً للمحاور الثقافية الأخرى"^(١٠) ويتفق صاحب معجم المصطلحات الأدبية^(١١) على كون التجربة تدور في فلك التجريب كونها محاولة للوصول إلى الإبداع.

فالتجربة ملاحظات عامة كما وضعها كلود برنارد أنّها عفوية أو فطرية، لا توصل إلى المعرفة، وإنها بعيدة عن النظرية فتكون عرضة للخطأ والشك، كون العقل مغيباً، أما ليندا هيتشيون فتقول أنّ التجريب عملية قصصية يعد لها^(١٢)، أي انه مرهون بقواعد تجنباً للعبثية والفوضى في الكتابة، القصصية فعل واع ينتج الموضوعية، وطورها مرة أخرى هوسرل باعتبارها من أهم مصطلحات فلسفته، بقوله: "إنّ الفعل القصدي للوعي ينتج الموضوعية، وبذلك فإننا "نبني معرفة ذات ترتيب ونظام فلا تكون المعرفة رسدا عشوائياً وإنما ترد في علاقة منطقية ويؤدي بعضها إلى بعض"^(١٣) إذا هناك تدرج طبيعي منظم، ويقول محمد براءة التجريب "لا يعني الخروج على المؤلف بطريقة اعتباطية لاقتباس وصفات وإشكال جربها الآخرون في سياق مغاير، التجريب يقتضي الوعي أي قدرة الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفيره على الأسئلة الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغاً فنياً يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم"^(١٤).

والتجريب، مفهوم ليس جديداً على الساحة الإنسانية وولد مع الإنسان، فلا بد أن نضع أيدينا على مفهوم التجريب عبر سمات ومرتكزات وخصائص وشروط منها:

١. التعمد أو القصصية.
٢. الحس التراثي.
٣. التحرر من القديم والتمرد عليه.
٤. الحس التاريخي والحضاري.
٥. الارتباط بالطرف الاجتماعي.
٦. الكشف عن الجديد وتتبعه.
٧. الانفتاح الثقافي على العالم.
٨. مراقبة البحوث والاكتشافات.

٩. أن يرتبط التجريب بهدف المغايرة على مستوى الشكل والمضمون^(١٥).

وتأسيساً على ذلك: فإنّ التجريب ممارسة واعية ورؤية ثقافية ونقدية محسوبة تنهل من ثقافة الأمة، ويمكن القول ان التجريب "الانحراف والخروج والتجدد والتفرد"^(١٦).

إنّ التجريب ليس عملية انطباعية أو عشوائية ولا محض صدفة، بل هو نتيجة واعية وحتمية لتحويلات الواقع وتغييراته، إنّ التجريب قيمة عالية تخرج النص التجريبي عن النسقية التقليدية بدراية وقصدية بغية المغايرة، وتشويش وخلخلة للنسقية التقليدية الجاهزة، وأكثر من هذا أنّ التجريب مغامرة تؤسس لها الذات الواعية بوصفها الدافع الذاتي الفردي الذي يدفع المبدع نحو التجريب على وفق علمية تحقق لها شيئاً من النجاح، وهذه الرغبة في الإبداع جعلها أزرًا باوند أساسية في المجرّب وانعدامها يمثل موتاً حقيقياً^(١٧).

كان التجريب بوجوده السابق يعطي قيمة عاطفية اعتباطية تقوم على التجربة؛ لأنّ النفس الإنسانية مجبولة عليه فطرياً، أما اليوم فالتجريب قيمة عقلية داعمة للإيديولوجية، فكل تحوير وتغيير وتداخل وتناص وعبث وسخرية وفانتازيا وتلاعب بعلاقات النص أنّما هي مقصودة وتزيد النص قوة وترفعه درجة، هنا يكون التجريب مذهباً وبحثاً متأثراً من مراحل تكوينية غير مكتملة وصولاً إلى لحظة الاكتمال الفني المقنع جمالياً .

من هنا على المجرّب أن يغامر بتحطيم المألوف والتقليدي ويكون راغباً بخوض هذه المغايرة، وان يكون مشبعاً بقواعد التجريب التي تعني "موضوع التجديد على المستوى الإبداعي، وبذلك تخلق للأدب صيرورة جديدة"^(١٨) حتى لا يقع في شرك التقليد أو الإتياع، كما نبه صاحب كتاب (الرواية العربية الجديدة) أنّ الرواية الجديدة بالمعنى الذي تداولته الدراسات النقدية الفرنسية قائمة على رفض جميع المكونات التي تقوم عليها الرواية الكلاسيكية، ويخلص مؤلف الكتاب إلى أنّه لا يمكن عد كل من يكتب رواية في ضمن كتّاب الرواية الجديدة^(١٩)، ولا يجافي الخصوصية الثقافية العربية المتأغمة مع هوية العرب وارتباط الرواية حميمياً بالترجمة ونخبة المثقفين، فتنقيات الرواية وآلياتها مستوردة وفي حالة تحول وانفتاح دائم على عوالم جديدة مكسرة السابق "فهي تستمد ديناميتها من النظرية الإجرائية جنساً أدبياً في ظل تشكيل دائم، وصيرورة لا تنتهي من دينامية المجتمع في تغير الأبنية وتحولاتها"^(٢٠).

في حين أن التجريب ملاحظات منهجية منبعها العقل تمتاز بالدقة، وهو أصلاً منظومة علمية انزاحت إلى العلوم الإنسانية، فالتجريب تجربة مستثارة وليست تلقائية، يمكن عدّ التجريب الجزء التنفيذي للمنهج التجريبي بوصفه أداة بحثية سادت العلوم في العصر الحديث، ولأنّها تقوم على مبدأ الإيمان بالحقيقة المثبة تجريبياً، أما النزعة التجريبية التي سادت الفنون بوصفها محاولة ارتياد مناطق جديدة في الإبداع الفني والبحث عن كل جديد .

نخلص الى أن التجربة عامة تشمل مجالات العلوم كافة والخبرة الإنسانية، أما التجريب فهو حكر على العلوم الدقيقة إذ يسير على وفق منهج محدد.

تلك القوانين التجريبية بمثابة الأداة التي سعت لتحطيم السابق والانفلات من تبعيته فظهرت "بواردر في كتابة جديدة للرواية وذلك في منتصف القرن العشرين على ايدي طائفة من الكتاب الفرنسيين وبخاصة الآن روب، ونثالي ساروت، وكلود سيمون، وميشال بوتور"^(٢١) فمثل هؤلاء نقطة افتراق بين الرواية الجديدة والرواية التقليدية، وعليه فإن التجريب نشط وفاعل على مستوى السرد ويمكن ان يطول كل جوانبها ويعبث بها بدءاً من التقنيات السردية وصولاً إلى الموضوع واللغة والأسلوب، وليستقر التجريب بوصفه مفهوماً على أنه "الانحراف والخروج والتجدد والتفرد"^(٢٢) لذا نقول ان الرواية التجريبية تعتمد المسيرة المستقيمة المساييرة لما بعد الحداثة المجافية للتقليدية والمعلنة نهاية العفوية والتلقائية التي كانت سائدة وتسير بركاب الرواية الجديدة التي تعد التجريب "مقياساً أساسياً للعلمية"^(٢٣)

التغريب: ويقترّب التجريب من التغريب، إذ يمثل الأخير رؤية فنية جديدة للأشياء تخلق لدى المتلقي شعوراً بالارتباك، وبعض الكتاب يلجأ الى التغريب لمجرد التغريب متخفياً تحت اسم (التجديد والتجريب) ليدهشنا أنّه قادر على الأخذ بطرائق جديدة لكننا سرعان ما نكتشف أننا أمام نص مصنّع بعيداً عن الفن، بمعنى ارتباط الغرابة والتغريب والإغراب بالرغبة العارفة بإتيان غير المؤلف على ما كان يفترض أنّه مألوف، ولعله يقترّب من التجريب "بحكم توحدتهما في البحث عن الجديد المبهّر، والمربك، وغير المؤلف"^(٢٤)، لكن وفق قواعد ومعرفة يرتضيها العقل عكس بعض التجارب التي توحى بالهوس التجريبي غير المقنن.

إنّ التغريب مرتبط بالغريب لغوياً، إذ يقرن إبراهيم السامرائي التغريب بالغرب "كونه أمراً من النمط الغربي وسمت به العربية المعاصرة"^(٢٥) ويشدد ارتباطه بالتبعية، على حين أنّ (نذير العظمة) يرى أنّها مسألة اخذ وعطاء فكري تبيح الانفتاح على الغرب واستيعاب فكره،^(٢٦) بمعنى أنّه يخضعها لحرية الأخذ أو الترك، بهذا رفض للتبعية العمياء في الثقافة، التي تجرنا الى تبعيات أخرى، لهذا يجب التعامل مع التغريب بحيطه شديدة وترك كل ما يتصادم مع معتقداتنا وحياتنا وفكرنا، واخذ ما يخدم مصالحنا، فهي كالبضاعة نأخذ النافع منها ونطرح الفاسد خارج مؤسساتنا الثقافية، فالتبعية العمياء تورث بحسب أنور الجندي "تجزئة الإسلام، وإشاعة النظريات المادية المخالفة لقيمه ... وتغريب التربية والتعليم وإشاعة الأدب الاباحي وتشجيع الآداب الإقليمية..."^(٢٧)

ونحن أمام مقارنة بين التجريب والتغريب، التي تقضي إلى المغامرة التجريبية بحسبان أنّ التجريب تفرد وقيمة عالية، والغرابة الكلام البعيد عن الفهم^(٢٨)، والغرابة ظهور المؤلف في سياق غير المؤلف^(٢٩).

ما بعد الحداثة بوصفه مقترحاً تجريبياً

الأستاذ الدكتور علي إبراهيم محمد

م.م. إعتدال سلمان عربي التميمي

ويطالعنا عبد الفتاح كليطو، وهو من المشتغلين في النقد الأدبي الحديث، الذي درس الثقافة العربية الكلاسيكية بآليات ومناهج حديثة عبر كتابه المثير للجدل (الأدب والغربة)، فأثار قضايا نقدية مهمة، أهمها المقاربة بين الأدب والغربة كما حملها العنوان، فجعل الغربة قرينة للأدب ونقطة فارقة لما هو أدبي وغير أدبي، فالأدب يقوم على الإغراب والتغريب والإبهام والإيهام لما هو سائد ومنطقي ومألوف، من هنا يقول: "إنّ الأدب هو الغربة ودونها لا يصلح النص أن يوصف بالأدبي" (٣٠).

ويشير كليطو، إلى أنّ الشعور بالغربة يتأكد عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة نجدها بمدة زمنية ليس من الهين اجتيازها وعلى أي حال كلنا نعلم أنّ تحديد المتقدم مرهون بتحديد الماضي، وتحديد الماضي مرهون بتحديد الغربة (٣١) ثمة من يرى علاقة جدلية بين الألفة والغربة، وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير في الخطاب .

والغريب هو ذلك "العنصر الملهم الذي يثير فينا (الحيرة) ويبعث في نفوسنا دوافع البحث عن هذا المعنى المقدس، المختفي كالروح في نواتنا... كحكايات الخوارق وبعض المعتقدات الشعبية والكائنات الخرافية" (٣٢).
إنّ التجريب في الأعمال الروائية بمثابة الحاضنة للتطلع نحو التجديد والغربة، وشق عصا الطاعة لكل ما هو تقليدي، وتقويض النمذجة، والتخلص من المضايقات والقيود التي أثقلت كاهل الأعمال الأدبية عامة والرواية خاصة، فالتجريب أطلق العنان للأشكال الجديدة بالظهور شكلاً وموضوعاً بالفضاءات المكانية والزمانية واللغوية كلها وكسر القوالب والمتواليات.

ولعل وضع المسير للرواية يفرض عليها تغيير المسار التقليدي ومناشدة بنيات فنية حدائوية تسعى لمشروع جديد يفرض نفسه بوصفه بديلاً عن السائد "وتوظيف تقنيات فنية قطعت الصلة كما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية، وظهرت في ستينيات القرن الماضي" (٣٣).

فليس أمام الرواية خيار إلا أنّ تتبنى ثقافياً واجتماعياً وسياسياً سمات ما بعد الحداثة بوصفها مرحلة متحولة، وخلق ملامح متنوعة للمنجز الروائي التجريبي يتناسب والحركة الأدبية العالمية، ولعل من أبرز هذه الملامح تشظي التتميط وتحطيم الحكمة والشخصية وخلخلة الزمن وإدماج الحلم والكوابيس بالواقع وتهشيم البنى السردية التقليدية وتسيّد الفانتازيا (الفن العجائبي) واللجوء للمحاكاة الساخرة وكسر الحدود بين النثري والشعري بمعنى هدم التجنيس التقليدي والتمرد على سلطة النموذج، والاعتراض والمراقبة للسابق والتقاطع مع التاريخ وإنقاذ الصالح من التراث واستعماله بطرق مرنة وأحياناً الانسلاخ عنه مع مراعاة عصرنا (٣٤).

لقد أعلنت الرواية التقليدية عن عجزها عن الإجابة عن تساؤلات العصر، لذا فإن المغايرة التي جاء بها التجريب أضحت حتمية لا فكاك منها، ولا يعني التجريب التثوير بغية المخالفة وحب الظهور، لكنه إستراتيجية في القراءة للنهوض بالرواية.

تترأى لنا مقولة هابرماس أنّ الحادثة مشروع لم يكتمل ولن ينتهي، واستشعارنا المخاضات السابقة لا يعني توقفها أو ثباتها، وهذا يؤول الى حتمية التطور بدليل ظهور ما بعد الحادثة والمسيرة مستمرة إلى ما بعد حداثات أخرى، وبعد وما بعد الحادثة.

وتبقى الرواية سائرة على حبال التجريب لنزع الألفة عن التقنيات والأساليب المتبعة لتوسيع وتنوع أفق التلقي على سبيل الانفتاح، ومن الفنون الأدبية الأكثر ولوجاً في عالم التجريب والغرابية هي (الرواية) التي وصفت بـ"الجديدة"^(٣٥) لكثرة رواجها وانفتاحها على آليات وتقنيات على مستوى الشكل والمضمون بغية المفارقة للسائد والتمرد على المؤلف، ومجافة البديهيات والتخفيف من اليقينيات بما يصل إلى حد الانتهاك، وضرب حرمة الموروث، ولعل هذه التغيرات نابعة من أسلوب في الثقافة يعكس شيئاً من هذا المتغير التاريخية؛ ذلك في فن بلا عمق، لا مركز ولا أساس، فن استبطاني متأصل لذاته ولعوب، واشتقائي، وانتقائي، وتعددي، يميع الحدود بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية كما، يميع الحدود بين الفن والتجربة اليومية^(٣٦).

ويضيف إيهاب حسن إلى سمات ما بعد الحادثة ملامح منبثقة من سيرة ما بعد الحادثة التي انتابت العلاقة بين النص وكتابه، المتأنية من تغيرات نفسية واجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية وحضارية ومنها "اللا حتميات واللا يقين او اللا تقديس والاحتفالية التي يراها باحثين مناطة بنقل الكوميديا والمسرحية والعبثية لما بعد الحادثة"^(٣٧)، هذا مفهوم الاحتفالية يستدعي التمتع أي تغييب تام للمركز العقلي الذي تستدعيه الحادثة، فالقناع يحرر الجسد عبر حجب الوجه أي حجب الهوية، لهذا يأتي التحرك ضمن الحواس والرغبات .

لا بد من وقفة سريعة على مجالات ومناطق اشتغال تلك السمات لما بعد حداثية المرادفة للتجريب، وكان استعمال ما بعد الحادثة استعمالاً عاماً في مجال الهندسة المعمارية، ثم انزاح المصطلح الذي يمثل حقبة زمنية محددة إلى مجالات عالم الفن كالنحت والموسيقى والتمثيل وغيرها من المجالات كما سيرد .

مجالات اشتغال التجريب:

العمارة:

فن العمارة واحد من المجالات التي لامستها الحادثة وما بعد الحادثة، فالناس تبحث عن التجديد والمغامرة بالشكل المعماري، ويطالعنا كتاب تشارلز جكنس (عمارة ما بعد الحادثة) حين أعلن موت الحادثة والإيدان ببداية هندسة ما بعد الحادثة بوصفها اتجاهاً عمرانياً ظهر في السبعينيات وكان له صدى في أمريكا، وله علاقة بالتاريخ والمحيط والواقع أيضاً، فصار الناس يبحثون عن ذواتهم الثقافية في ما بعد الحادثة^(٣٨).

ما بعد الحداثة بوصفه مقترحاً تجريبياً

الأستاذ الدكتور علي إبراهيم محمد

م.م. إعتدال سلمان عربي التميمي

مالت العمارة بعد الحداثة إلى الانحناءات واستعمال الرموز والزخارف، وتميل الأشكال المعمارية إلى التعمية الجمالية وكثرة الإكسسوارات والحلي والإنارة المناسبة لشكل المبنى، وأضافت أجزاء ليس لها أي استخدام، وصار البناء والخرائط تنافي الحداثة التي تأثرت بالثورة الصناعية.

ويعد فرانسيس بيكون المنظر الأول للمنهج التجريبي وهو الجسر الرابط بين الحاضر والماضي عن طريق فلسفة جديدة تقوم على (الملاحظة والتجريب)، وانتقل التجريب إلى المجالات الإنسانية وخاصة مجال الأدب مع بدايات القرن العشرين متأثرة بالعلوم التجريبية^(٣٩)، وبرز من اعتمده داروين في (نظرية التطور) مشجعاً الانتقال من النظريات القديمة إلى الحديثة، وأهم معماريي تلك المرحلة فرانكو البيني وباولو بورنو غيزي وياما ساكيو وفليب جونسون، هؤلاء اعتمدوا الكلاسيكية والتاريخية في تصاميمهم وان لم تلق الرواج والقبول من نظرائهم من المصممين، وهنا فإن الفن المعماري ما بعد الحداثة يمثل من هو غير راغب في مواءمة مشروعاته لأذواق الجمهور، ما بعد الحداثة تهدف إلى إنجاز الوعد بثقافة تعددية بحرياتها الكثيرة، كما نرى في مبنى شركة سوني، ومبنى التجارة العالمي، ومبنى شركة البترول من تصميم مينورو ياماسكي^(٤٠).

قدم المعماريون حلولاً منها التداخل بين الشكل والوظيفة، وربط المباني بالتاريخ، فصارت المباني في إيطاليا تحديداً تحمل قيماً تاريخية.

في اليابان استخدموا الأشكال اليابانية التقليدية مثال متحف الزكريات في هيروشيما للمعماري كنزو تانغا، هذه التقليدية والعودة للماضي تشعروهم بالدفء والترفيه عن أنفسهم، فالمباني تثير الشعور بالغرابة، والألوان متناقضة متنافرة، وكثرة الفراغات في المباني الداخلية والخارجية وكأنه الصمت والخلط بين الأشكال المعمارية وخروجها من الشكل المكعب الذي كان سائداً في زمن المعمارية الكلاسيكية.

وحظي الذاتي والموضوعي بعناية العمارة والعلوم الإنسانية إذ يمثلان التفاعل بين الفرد والجماعة في المجتمع الواحد، والأطر الثقافية والحضارية، ومحاولة لاستثمار التوجهات النظرية والفكرية في ردهما.

فالمشاعر التي ينقلها المعماري عبر تصاميمه مختلفة عن مشاعر الشاعر أو الروائي أو المسرحي أو الموسيقار، فلغة المعماري تتعلق بعلاقات تلك الأشكال ببعضها مع بعض بمحيطها^(٤١)، فمعماري ما بعد الحداثة يخلق فضاءات من الإبداع، وظهرت الحرية والانقائية في تصاميمه، وعمارة ما بعد الحداثة هي بين الحاضر والغائب، وصارت العمارة تضم عناصر رديئة وجيدة، كبيرة وصغيرة، وعمارة كهذه تضم مستويات متنوعة من المعاني تولد الغموض والتوتر والتناقض، وهناك من يخالف هذا الرأي ويعلم نهاية التراث "أنا أقف على نهاية لا تراث وربما أكون واقفاً على بداية تراث ما"^(٤٢)

في الثمانينيات ظهر ما اصطلح عليه (العمارة التفكيكية) أو التفسيرية التي تقوض الانسجام وتحطم التآلف، ظهرت عام ١٩٧١ لترسيخ نظرية دريدا التفكيكية، وهي بمثابة سؤال هل تستطيع العمارة التخلص نهائياً من آثار

الكلاسيكية والاستيطاقيا والنفعية والوظيفية، وهل تحل محلها الفوضى والنشويش، وتشبيد مبانٍ من دون الاعتماد على مبادئ التكتونية والتوازن والخطوط العمودية والأفقية، وتكون عمارة قوامها التدمير والتهشيم للقيم القديمة لإبداع الجديد؟^(٤٣)

هناك من يعمل بعيداً عن التقليد والمرجعيات المعتادة، ويعد بيتر ايزنمان وبرنارد جومي وزهاء حديد وغيرهم يعملون ضمن المقاربة المعمارية التكيكية عبر استخدام مواد جديدة في البناء المعماري كالهيكل الحديدية والزجاج واللدائن التي توحى بالقلق للوصول إلى نتائج صادمة من اللا متوقع^(٤٤).

النحت :

أخذ التجريب في مجال النحت طابع البحث عن الجوانب المختلفة شكلاً وتشكلاً، ويتأتى ذلك للنحات من خبراتهم السابقة، فقد أسعفتهم مرجعياتهم المعرفية التراكمية فأعانتهم على أن يقدموا أشكالاً تجريبية جديدة في الساحة الفنية.

إن الفنان بطبيعته ميال إلى التجريب فيما ينجزه من أعمال، وقد أكد على ذلك ديوي من قوله: "إن من السمات الجوهرية للفنان انه يولد (مجرباً)، وبدون هذه السمة أو (الخاصية) يصبح الفنان مجرد أكاديمي، سواء أكان أكاديمياً فقيراً أم أكاديمياً بارعاً. وإذا كان الفنان ملزماً بان يكون مجرباً، فذلك لان عليه أن يعبر عن خبرة ذات طابع فردي عميق"^(٤٥)؛ لذا عليه ان يكون مجرباً لتحقيق فديته وشخصيته الفنية .

لقد عُدَّ مجالاً الرسم والنحت مجالان خصبان لتجاوز الركود وصولاً إلى التجريب، فهو في النحت عملية معملية توافرت لها المواد الأولية كالجود الطبيعية كما في جلود التماسيح والأصداف التي استعملها سيزار بوصفه واحداً من المجربين في هذا المجال، فقد استعمل أدوات إنتاجية بطرائق مختلفة ليتحدى بها متغيرات العصر، كقطع الحديد وهياكل السيارات، فكانت أعماله مركبة، تحدى بها متغيرات العصر، ورفضه للتقليد الأعمى، وسعياً للمغايرة والتمرّد راح يبحث عن ذاته عن طريق معالجات جديدة، فمقابر السيارات دليل على كراهية الإنسان للآلة التي قهرته وهزمته فراح نتيجة ذلك يوظفها تجريبياً لصالحه^(٤٦).

المسرح :

ساح التجريب بوصفه تطبيقاً ممنهجاً في المجالات شتى، فولوجه عالم المسرح كان واضحاً تنظيراً وتطبيقاً، فظهر التجريب في المسرح كان لغرض المغايرة في العرض والكتابة للنصوص المسرحية عن السائد، فارتبط مسرح ما بعد الحداثة بالعبث والوجودية واللا مسرح، ودخول صيغ جديدة كالسيرك والاستعراض والتسلية، وعلى مستوى الرؤية الإخراجية فلها سمات وخصوصيات فالشخصيات غامضة، والحدث مفكك والفوضى في العرض المسرحي، وصار الإبداع لحظوياً والخروج على النص يثير المتلقي، والنص المكتوب ما هو الا عتبة للبدء باللعب على خشبة المسرح، يتضح أنّ المسرح

ما بعد الحداثة بوصفه مقترحاً تجريبياً

الأستاذ الدكتور علي إبراهيم محمد

م.م. إعتدال سلمان عربي التميمي

نال حظه من التجريب فتحول المسرح "الى بوق لنظريات وأفكار على حساب الفرجة"^(٤٧) فصار الاهتمام بالتراث وعناصر العرض والإضاءة والملابس والحركات الراقصة أساساً يعتمد عليه، كذلك العناية بالرسم والنحت بعد انتهاء المدارس التقليدية الجمالية التي تفرض قوانين صارمة لتسيطر على الفن، وشهدت الساحة الفنية انزياحاً عن المؤلف والسائد وإحلال صفات المغامرة التجريبية والانفتاح على الثقافات الأخرى واستيعاب الجديد للوصول للتجريب الإبداعي^(٤٨).

لقد استثمر التجريب جميع المفاهيم الثقافية والاجتماعية والتراثية والتاريخية وجعلها مفاهيم ما بعد حداثة، لخدمة الإنسان عبر تعدد الثقافات والهويات وربطه الماضي بالحاضر لمناشدة الإنسانية التي تضفي قيمة على الأشياء والأدب وإشكالية استيعابه لهذه التقنيات، فالتجريب "ليس قفزاً في فراغ ولا هو تمرداً ورفضاً للماضي وحسب؛ ولكنه بحث مستمر وحركة دائبة للبحث عن صيغ وجماليات مسرحية تتجاوز الماضي من دون ان تنفيه بل تتكئ عليه وتتخذ مرتكزاً للانطلاق تتجادل معه"^(٤٩)، فمحمود أبو دومة لا يعد التجريب تمرداً، بل امتداداً للماضي.

لقد استوعب المسرح التجريب وتصوراته بل إنه يتبناها على وفق أفكار ورؤى جديدة، "وشهد المسرح العراقي تحولاً جذرياً بعد التحولات السياسية عام ١٩٦٨ وأضحى التغيير على مستوى الشكل والمضمون، فنلاحظ التأثير الكبير بتجارب الكتاب المسرحيين العالميين أمثال هنريك أبسن وانطوان تشيخوف"^(٥٠) ولم يقتصر التجريب على الشكل بل اضحى تجريباً على كل الوجوه الإنسانية والأجناس التعبيرية الأخرى من تاريخ وتراث وثقافات شعبية وكل ما هو مهمل ومنسي ومسكوت عنه، التجريب في المسرح هو الأقرب إلى التجديد الروائي ومن الكتاب المسرحيين الذين ذاع صيتهم وتركوا بصمات لا تنسى في المسرح العراقي فؤاد التكرلي وطه سالم ومعاذ يوسف وعبد الملك نوري وجليل القيسي ويوسف الصائغ وخزعل الماجدي^(٥١)، فكتبوا مسرحيات تعالج موضوعات مهمة من أحوال العراق وتحولاته الكبرى نتيجة الحروب والحصار، فكانت مسرحياتهم وثيقة تاريخية دشنا أساليباً مغايرة عن السابق مقارنة لتقنية دراما اللا معقول.

إن مجالات الاشتغال التجريبي التي تعرضنا لها فتحت الطريق للاشتغال التجريبي في الرواية، وفتحت ذراعيها للروائيين للولوج إلى عالم التجريب اللا منتهي، فكان البحث عن أشكال روائية جديدة.

ما بعد الحداثة بوصفها مقترحاً تجريبياً (السمات والأساليب)

- اللغة او المنطوق والصمت

اللغة والصمت:

اللغة:

التحول باللغة أو التلاعب بها ما هو إلا ضرب من ضروب ثقافة ما بعد الحداثة، ورغبة الانفلات من التقليدية في القوانين والأعراف الكتابية.

واللغة سبابة إلى التغيير، ولعل اجترار علم اللغة بما أسموه (الميتاسرد) و (الميتالغة) و (الميتالسانيات) وهي اللغة الواصفة أو الشارحة، وهي الخاصة التي تملكها اللغة، بمعنى لغة توضح لغة ولغة تشرح لغة، تماما هي عملية نقد النقد^(٥٢).

في الرواية الجديدة نلاحظ أنّ التشديد على التجريب في اللغة يصل حد "النجسية والتمركز الذاتي"^(٥٣) النابع من فهم "الوظيفة الميتالسانية"^(٥٤) بحسب رومان جاكسون، عبر سيميائيات دالة عبر عنها باللغة الواصفة أو اللغة الشارحة المتحدثة عن نفسها، فمن الضرورة سبر اغوار النص وطرق التشكل التناسية والمناسية والنص الموازي والبناء السردى والخطاب التنظيري ومخيل القراءة ورصد عوالم النص، فاللغة تدخل في تشكيل كل هذه التي نسميها الميتاسرد، التي تكون حاضرة مع المؤلف وعارفاً بها، فتكون القصديّة او المقصدية كما سماها سعيد علوش، التي تدعو لإعادة الاعتبار للذات التي ألغتها أو همشتها أو أقصتها البنيوية^(٥٥) حاضرة ليتشكل النص التجريبي ويصل حد التمرد والتطرف بقواعد اللغة، فالاشتغال المكثف على التحول اللغوي ومناطق الاشتغال على الفضاء الإبداعي وتعقيد السرد إلى حد التشويه^(٥٦) مع هذا فإنّ لكل امة ثقافتها ومرجعياتها التي انحدرت منها ومن الواجب الحفاظ عليها من التدنيس، واهم هذه الخصوصيات اللغة والدين، مع وجود المغالين في التجريب وتعدد في طروحات فكرية متمردة عليها^(٥٧)، ومن ثمّ تأتي كل الطروحات التجريبية في ضمن إطار اللغة والدين، وهي طروحات تدور في نطاق حساسية هذه الخصوصية.

لعبت اللغة دور الإثارة، فدخلت للساحة السردية مصطلحات كثيرة كالانتهاك، والتعدد اللغوي، وتعدد الشخصيات، وتعدد الإيقاعات وتعدد الرؤى، وتنبيه باختين في قراءته لمنجز الروائي (دوستوفسكي) على أنّ نصوصه في الغالب تعاكس مركز حياة اللغة ومركز ايديولوجيتها، باحثة عن تنوع لساني، ورأى باختين مرة أخرى تعدد اللغات ومآتاه تعقد الواقع وتشابك عناصره^(٥٨).

وخلص باختين إلى أنّ دستوفسكي وظّف التهجين وتعالق اللغات، اما التهجين فهو التقاء لغتين أو وعيين داخل ملفوظ واحد وأكد على ضرورة القصديّة في التقائهما، فالروائي يوظفه بشكل إرادي ومقصود، اما التهجين الحاصل في كلام العامة من الناس فهو تهجين غير إرادي لكونه ناتجاً عن التأثير والتأثير، والتهجين الذي يخصه باختين لا يحدث الا في

ما بعد الحداثة بوصفه مقترحاً تجريبياً

الأستاذ الدكتور علي إبراهيم محمد

م.م. إعتدال سلمان عربي التميمي

داخل الرواية إذ يكون إرادياً ويحقق التعدد اللغوي، أما الحوارات الخالصة فهي حوارات الشخصيات الداخلة في السرد، فيكون تعدد الأصوات مساوياً للتعدد اللغوي، بالإضافة إلى حوارات غير مباشرة كحوار السنين والحقب والأيام^(٥٩). وثمة دعوات إلى إدخال اللغة المحكية ضمن اللغة الفصحى، فهناك من يقول: إنَّ قواعد اللغة العربية الفصحى قيد ثقيل يغل الإبداع، وعقبة... بوجه المعاصرة^(٦٠).

وميز الغدامي بين اللغة الفصحى بوصفها لغة مكتنزة بالشاعرية عن اللغة المحكية، فالأولى لغة عن لغة والثانية لغة، وعدَّ اللغة عن اللغة تحقق الشاعرية لكونها تحتوي اللغة وما وراء اللغة عبر إشارات لا تظهر في الكلمات، فتكون اللغة الثانية صورة للغة، وتختبئ الثانية في الأولى في مساربها، وهذا تمايز للغة الشاعرية عن اللغة العادية^(٦١). وأحياناً يخترق النص أرقاماً أو معادلات رياضية، أو يوظف شخصيات من التراث، كل هذا انتهاك مقصود للموروث والتاريخ والثقافة والدين، هكذا نلاحظ استجابة السرد لانتهاكات غير متوقعة، فالأجناس السردية مرنة تستضيف القادم، وتتقبل الفوضى والتشتيت والانتهاك والعدمية والغرابة واللا نظام^(٦٢).

ودعا آخرون إلى إدخال اللغات الأخرى، وهي التعددية اللغوية باستخدام كلمات أجنبية، وإيرادها كما جاءت من لغتها أي الانتقال من لغة إلى أخرى خلال عملية تواصلية لا يفهمها جميع القراء لاختلاف مستوياتهم الثقافية وقلة معرفتهم باللغات الأخرى، والمغاربة أكثر من مال إلى هذا النوع من التجريب، ويصرخ نزار قباني معترضاً على هذا الخرق الذي لا ينسجم مع الطابع العربي، وعدها نوعاً من التخريب لا التجريب، وأنها لغة هذيان وقاموس حرب الأعصاب والعصابات، وأكثر من ذلك عدها اغتيال للأبجدية^(٦٣) وهذا أمر في غاية الأهمية، فهذا الانتهاك للغة ينقل المتلقي إلى فضاءات نشطة بالقراءة مغايرة للتلقي التقليدي الخامل، إن نظرية الانعكاس والتعبيرية تقول: إنَّ اللغة أداة حرة بيد الإنسان يشكلها كما يشاء، أما ثورة اللغة ما بعد الحداثة فجعلت الآلية معاكسة فأضحى الواقع والإنسان أداة بيد اللغة، فصارت اللغة مشكلة لا متشكلة، كما القراءة سابقاً مستهلكة للنص، اليوم القراءة منتجة للتأويل أو لقراءات أخرى لا منتهية، فاللغة تعمل هنا على تفكيك كل ما حولها، وأول ما اتجهت لتحطيم العقل بغية إزالة المركزية الذاتية، وتغييب الحضور المشكل للنص، فعلى وفق هذه المغامرة يجد القارئ أنه وسط لعبة تكتيكية لا بد أن يكون مسهماً فيها.

تتشكل اللغة ما بعد الحداثة بصور مختلفة، حيث ينطلق مفهوم العلامة اللغوية من إيديولوجيا محددة، ولعل باختين يساوي بين الكلمة والأيديولوجية التي انطلقت منها اللغة "فلا بد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل اجتماعي ... إنَّ الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي وتعلق عليه"^(٦٤).

ويقر باختين بعلاقة اللغة بالجانب النفسي حيث أن الصراعات النفسية تتمخض عنها حوارات تسهم في معالجة الأعمال الروائية ومقارباتها، فاللغة كما هي عينات إيديولوجية كذلك هي عينات سيكولوجية، فعمل الروائي "على إثراء العوالم الداخلية، فصار يستفيد من انجازات القصة النفسية"^(٦٥) فقد تسوغ الحالة النفسية للكاتب إدخال نصوص من جنسيات وهويات أخرى، كما عند واسيني الأعرج و رشيد بوجدره .

إنّ التجريب على مستوى اللغة اوجب المعرفة بالآليات والتقنيات المعرفية والسردية، فكان لزاماً على لغة ما بعد الحداثة ان تكون مخالفة ومغايرة للمألوف، فعمد المؤلفون إلى تفكيكها والوصول إلى هياكلها و تشكيلاتها وميزاتها، فعملية التشطي والانتهاك للغة وصفها بدقة ملفتة ياكسبون قائلاً "انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية"^(٦٦) او كما وصفها الناقد الشكلي ارليخ بانها "عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادي"^(٦٧) وكما شخصها الدكتور عباس رشيد الددة "اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي، أو إلى العدول في مستويي اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق"^(٦٨).

نخلص إلى أن الرواية ما بعد الحداثة لم تسر على خطى بديهية ومسلمات "فأضحت اللغة من اخطر الأسلحة النظرية التي استعملها الإنسان بعد أن تفنن في نحتها"^(٦٩) فما بعد الحداثة التي حملت كل هذه السمات التجريبية الجديدة على الساحة الأدبية كقيلة بالقضاء على براءة اللغة ونقائها، وأدارت ظهرها للكتابة الشعرية والبلاغية، والتقت لكل ما هو غريب من لهجات وكلمات أجنبية، وامتزجت عباراتها بالسخرية والتهكم والنكت، ومارست الأعيب مبطنة للقضاء على الهوية والمراكز ورحبت بكل ما هو مهجن، بدءاً من اللغة المهجنة الى الهوية المهجنة وأجناس مهجنة، فما عادت تتمتع بالبراءة أو النقاء التي وسمت به في الحداثة وقبلها، فصرنا نعتمد ماورائيات النص لقراءة النص كما الميتانص وما وراء الرواية وما وراء اللغة وما وراء السرد، فأضحى النص السردى استهجمات وشذرات مضادة.

وتأسيساً على ما مرّ جعل كتاب ما بعد الحداثة الكتابة تعاني عشوائية العلامة وغياب مركزيتها وادي هذا إلى عشوائية المشروع الثقافي بأكمله ووسع مشروع اللعب الذي صار هاجس كل مشروع روائي.

الصمت :

يعد الصمت إحدى الآليات الفاعلة في السرد تحديداً، الصمت يعني السكوت يعني النقص والبياض، إذ يتوقف الوعي عن عمله، تاركاً التتمة للاوعي، وكأن الصمت إستراتيجية وضرب من المجاز^(٧٠) يتبعها المؤلف لغاية في نفسه يعرضها وأحياناً يعجز عن إكمال ما يفترض، وعرض (فانّ دان هيفل) نوعين من الصمت، النوع الأول المقصود، فقصدية الكاتب حاضرة في ذهنه منذ البدء فيكون صمتاً اختيارياً، والآخر يصمت ليس لغاية يعرفها فيكون صمتاً اضطرارياً او اجبارياً، فتتفرض الذات عن محيطها من دون تكتيك مسبق، قد يكون العجز اللغوي وعدم القدرة على التعبير حالة من الحبسة أو العجز عن النطق هو السبب، وأحياناً يتمرد الكاتب على النص فيحدث توقف عن التواصل، أو إنتاج أي ملفوظ لغوي

ما بعد الحداثة بوصفه مقترحاً تجريبياً

الأستاذ الدكتور علي إبراهيم محمد

م.م. إعتدال سلمان عربي التميمي

فيتترك المتكلم بياضاً ونقصاً، وهذا النقص والتوقف يحمل معانٍ كثيرة قد تفوق أهميتها الكلام المحكي، فالصمت المقصود إستراتيجية اتصال ملغزة^(٧١).

هذه التعمية التي يعول عليها الروائي أو القاص في مرحلة تصل إلى أن تكون قدرة على التمايز عن غيره، ولا يغفل عن أنّها فن وثقافة وإمكانية لا تتاح للجميع، فغواية اللغة والتحكم في جنونها بالعملية الإبلابية هي أولى الوظائف التي يقصدها المؤلف ومن بعدها صمته، فالوظائف التي تحدث عنها ياكسون لتحقيق عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه وبينهما الرسالة، في الأخيرة - الرسالة - أنّما يحدث انقطاع وهروب وصمت بياض يعيه مؤلفه فيبقى النص مساحات بياض ينبغي على المتلقي ملؤها، ففهم المتلقي للمعاني التي يتوقعها متأتية من السابق عليها فالنهايات حتى الصامته منها تؤذن ببدايات جديدة، فيحاول المتلقي البحث في الإحالات الداخلية المتموضعة في الخطاب، هذه مفارقات سلبية كما يقول إيهاب حسن وعلى رغم من ذلك فالصمت في الأدب ليس نذيراً بموت الروح، بالضرورة^(٧٢) على العكس فالعلاقة التي يصنعها امبرتو ايكو بين المؤلف والقارئ أو المتلقي علاقة تعاضدية، فالمؤلف يصنع النص ويذهب من دون تعليق أو تسويغ ويترك مهمة المعنى وتقصيه للقارئ، وهذا لا يكون إلا عن طريق التأويل التعاضدي، بعد غياب جميع الوظائف المساعدة كالتسويغية والافهامية والتفسيرية والتعبيرية... في أدب الصمت المقصود تغييراً للوظائف جميعها إلا الإبلابية ليضمن المؤلف وصول الخطاب سليماً كما يشتهي عبر الصمت الدال على سرد آخر يتجلى فيه خطاب الصمت بين الشفرة والرسالة بوصفه مدلولاً عليه^(٧٣).

"فالصمت بياض تضيع فيه كل هوية، ابتداءً من هوية الجسد الذي يكتب"^(٧٤) فتكون حالة الانفصال بين الجسد والفكر وبين الجسد والكتابة، فيحدث الصمت وبحسب بارت "يأخذ المؤلف في الموت"^(٧٥)، فيحدث توقف خطي وكأنه مشاهد واصفة للمسكوت عنه، وهنا تعمل المضمرات والتلميحات والافتراضات المتموضعة في الخطاب للوصول إلى ما لم يقدر المؤلف التصريح به، فالصمت هبة من هبات انفتاح النص، وعلى القارئ الوصول إلى قصيدة المؤلف ولا يكون ذلك إلا بالاعتماد على الإشارات السياقية^(٧٦).

عندما شرع نقاد ما بعد الحداثة بالتنظير لسماتها وصولاً إلى أدب الصمت، فقد أعلن إيهاب حسن صراحةً بأسبقية هنري ميللر وصامويل بيكيت إلى الصمت وعدّها من أكبر الطليعيين، ويضيف أن عناصر الصمت استقاهها من هنري ميللر وبيكيت، فالأول روائي أمريكي انمازت مؤلفاته بالانتهاك والجنس، وبيكيت شاعر وروائي ومسرحي إيرلندي وعده من رواد كتاب ما بعد الحداثة، وأهم من كتب مسرح العبث، وبعد التقصي والبحث توصل إلى أنّ عناصر الصمت التي تمثلها نتاجات بيكيت وهنري ميللر تتمثل بوجود الانتهاك، ويتساءل لورنس داريل وميللر في باله "هل الفن دائماً هو

الانتهاك, وهل من الطبيعي ان تكون انتهاكاً؟" (٧٧) ثمة تساؤل يتحول إلى يقين, انّ الأدب الحديث بعمومه ينطوي على غواية الانتهاك, وهو العنصر الاول من عناصر الصمت يتمتع بها النص الصامت, والعنصر الآخر هو التمرد الميتافيزيقي تنبه له عبر قراءته لرواية (الإخوة كرامازوف) لدوستوفسكي, وعدّه بحق رائد التمرد المشوش حين يقول دوستوفسكي "لست ممن لا يقبل الرب لكنني أود لو أعيد له تكبرته في توقيير" (٧٨) مؤلف الكتاب يوضح حالات التمرد والانتهاك الشيطاني للبطل عبر مفارقة تهكمية واضحة.

أما العنصر الآخر فهو العنف وهو عبثي لا يرتضيه العقل ولا يستسيغه المنطق مثل رواية (المسخ) لكافكا وديدان بيكيت, فالإنسان ممسوخون لحشرات وديدان وإفرازات, هذه الصورة المرعبة تعبر عن الانتهاك بالعنف في عالم مؤسس بانتظام على جوف متحول, فنلاحظ عنف النزوع إلى التدمير يفضي إلى الصمت, فالذات تقف صامته بإزاء العنف, فالانتهاك والرؤيوية هما من سمات أدب الصمت إذ تتخذ السمات من العنف آلية لتوصيف الانتهاك, مما يفضي إلى وقوف النص صامتاً بإزاء درجة العنف.

العنصر الآخر في أدب الصمت هو العبثية, وهي فكر فلسفي ينافي المنطق ولا يحترم الأنظمة ولا يخضع لضابط باي شكل من الأشكال, يلجأ لها الإنسان عندما يقصد هدفاً صعب المنال, فيصير صراعاً بين تحقيق الهدف والعوائق, فالإنسان ما عاد يرى الأشياء كما هي في طبيعتها.

في مرحلة ما بعد الحداثة صارت الكتابة عبثية ومحاكاة ساخرة, وأضحت اللغة لعبة عبثية بيد من لم يجد هدفاً لأفعاله, فالنصوص المنتمية إلى عصر ما بعد الحداثة تمثل روح الدعابة والسخرية واللاعقلانية تحت سلوك عبثي ونصوص غير واضحة المعالم والأهداف والشخصيات غامضة, والحبكة مفككة تعاني العبث والتشتت, وهذا لم يأت من فراغ فإنّ أدب هذه المرحلة تأثر بالفلسفة الوجودية والعدمية والدادائية والسريرية أمثال ما أنتجه سارتر وكافكا في (المسخ) ١٩١٥ و(المحاكمة) ١٩٢٥ والبيركامو (الغريب) ١٩٤٢ و(الطاعون) ١٩٤٧ وصامويل بيكيت (في انتظار غودو) ١٩٥٢. ويظهر إبداع الصمت عبر الانتهاك أو التمرد أو العنف أو العبث أو الفراغ والبياضات المقصودة .

الهوامش:

- (١) ينظر: لسان العرب, جمال الدين بن منظور, بيروت, المجلد الثالث, ط١, ٢٧١.
- (٢) ينظر: أصول التجريب في المسرح العالمي- النظرية والتطبيق, هناء عبد الفتاح, مجلة فصول ع خاص بالمسرح والتجريب, الهيئة المصرية للكتاب القاهرة, مصر, ج٢, مج ١٤, ١٤, ١٩٩٥, ٣٦.
- (٣) ينظر: المعجم الوسيط, إبراهيم مصطفى وآخرون, المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع, اسطنبول, تركيا, ط٢, ج١, ١٩٧٢, ١١٤.
- (٤) La. Rouse: Dictionnairedefrancais, maury-euro livresmanch. Court, jui ٢٠٠٢, p:١٦٤
- (٥) الطب التجريبي,كلود برنارد, تر: يوسف مراد وحمد الله سلطان, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة - مصر, ط١, ٢٠٠٥, ١٤.
- (٦) ينظر: ودخلت الخيل الأزهر, محمد جلال كشك, دار المعارف, القاهرة, ١٩٧٨, ١١-١٥.

ما بعد الحداثة بوصفه مقترحاً تجريبياً

الأستاذ الدكتور علي إبراهيم محمد

م.م. إعتدال سلمان عربي التميمي

- (٧) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥، ٦٠.
- (٨) الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية العلمية، بناصر البغراني، دار الأمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٩، ١٦٥.
- (٩) ينظر: الطب التجريبي، كلود برنارد، ١٤.
- (١٠) سياسة ما بعد الحداثة، ليندا هتشيون، تر: حيدر الحاج إسماعيل، مركز دراسة الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٩، ١١.
- (١١) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ٦١.
- (٢١) ينظر: سياسة ما بعد الحداثة، ٨٨.
- (٣١) فكرة النيوميولوجيا، ادموند هوسرل، تر: د. فتحي انقزو، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٧، ١٠.
- (٤١) القصة القصيرة، الهوية، التجريب، الصيرورة، محمد برادة، دورة الحوار الأكاديمي والجامعي، ع٧، ١٩٨٨، نقلا عن خرائط محمد المنصور، مطبعة انفويرانت، ط١، فاس، المغرب، ١٩٩٩، ٢٤.
- (٥١) ينظر: دور المخرج في تأسيس حركة التجريب في المسرح المصري، اشرف حسن زكي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ٣٧.
- (٦١) التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، زهير بولفوس، أطروحة دكتورا، جامعة قسنطينة، كلية الآداب، ٢٠٠٩-٢٠١٠، ١٢.
- (٧١) ينظر: ن م، ١٦.
- (٨١) مجلة البلاغة والنقد الأدبي، سعيد يقطين، ع٦، ربيع ٢٠١٦.
- (٩١) ينظر: الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا الى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، بلحيا الطاهر، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٧، ٢٣.
- (٢٠) التجريب وارتحالات السرد المغاربي، بن جمعة يوشوشة، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠٣.
- (٢١) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٤٠، ١٩٩٨، ٤٧.
- (٢٢) التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ١٢.
- (٢٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ٦١.
- (٢٤) التجريب والتجديد في قصص حنون مجيد، د. مسلك ميمون، دار الضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط١، ٢٠١٨، ٨.
- (٢٥) التغريب في اللغة العربية، إبراهيم السامرائي، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٠، ع٤، ١٩٨٠، ٢١١.
- (٢٦) ينظر: التغريب والتأصيل في الشعر العربي المعاصر، نذير العظمة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩، ٥-٦.
- (٢٧) يقظة الفكر العربي في مواجهة التغريب، أنور الجندي، القاهرة، ١٩٧٢، ١٥-١٧.
- (٢٨) ينظر: نقد النقد، ترفتيان تودوروف، تر: اسامة سويداني، منشورات مركز الإنماء القومي للنشر، ١٩٨٦، ٤٦.
- (٢٩) ينظر: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، ٢٠١٢، ٩.

- (٣٠) الأدب والغرابية، دراسة بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٨، ٢٠١١، ١٢.
- (٣١) م، ١٢، (٣١)
- (٣٢) الرواية العربية الجديدة، من الميثولوجيا الى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ١٢-١٣.
- (٣٣) الرواية العربية وإشكالية التصنيف، سندی سالم ابو سيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ٢٠٠٨، ٢٢.
- (٣٤) ينظر: الأدب التجريبي، عز الدين المدني، سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية، تونس، ١٩٧٢، ١١.
- (٣٥) الرواية العربية والحداثة: محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٢، ٥١.
- (٣٦) ما بعد الحداثة، تحديات، محمد سيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٧، ١٠.
- (٣٧) منعطف ما بعد الحداثة، ايهاب حسن، ١٠٣.
- (٣٨) ينظر: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، عفيف البهنسي، دار الكتاب العربي، دمشق، ط١، ١٩٩٧، ١٠٥-١١١.
- (٣٩) ينظر: ما هو التجريب، منى أبو سنة، نشرة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٨٩، ع٨، ٦.
- (٤٠) دليل ما بعد الحداثة : تاريخها وسياقها الثقافي، تحرير: ستيوارت سيم، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١١، ج١، ١٢٣.
- (٤١) ينظر: الذاتي والموضوعي في عمارة الحداثة وما بعد الحداثة، د. فلاح جبر، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، وهران، الجزائر، المجلة العراقية الهندسية ع ٢٢-٢٣-٢٤، تشرين الأول، ٢٠١١، ٦.
- (٤٢) دليل ما بعد الحداثة، تاريخها وسياقها الثقافي، ج١، ١٢٣.
- (٤٣) ينظر: التفكيرية في العمارة، صباح محمد عبد العلوي، كلية الهندسة جامعة بابل، <http://engineering.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid>
- (٤٤) ينظر: محددات تأكيد الهوية الثقافية العربية في التصميم المعماري من خلال الأسلوب البنائي الحديث، هاني خليل الفران، قسم العمارة الداخلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق، ٧
- <http://www.uobabylon.edu.iq/publications>
- (٤٥) الفن كخبرة، جون ديوي، تر: زكريا إبراهيم، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣، ٢٤٣.
- (٤٦) ينظر: حوارات في لغة الشكل، فاروق وهبة، سلسلة آفاق الفن التشكيلي، ع٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مايو ٢٠٠٧، ١٠٩.
- (٤٧) التجريب في المسرح، محسن حلمي، مجلة المسرح، ع١٠، القاهرة، ١٩٨٩، ٢.
- (٤٨) ينظر: الأدب ومذاهبه، محمد مفيد الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة - مصر، ١٩٧٠، ١٣٠.
- (٤٩) تحولات المشهد المسرحي، الممثل والمخرج، د. محمود ابو دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩، ١٩٠.

ما بعد الحداثة بوصفه مقترحاً تجريبياً

الأستاذ الدكتور علي إبراهيم محمد

م.م. إعتدال سلمان عربي التميمي

- (٥٠) المسرح العراقي _محطات ساطعة وجرودات جامعة_ , أ.د. علي محمد هادي الربيعي- أ.م.د. عامر صباح المرزوك, مكتبة الرياحين, ط١, ٢٠١٨, ٤٧.
- (٥١) ينظر: م,ن, ٤٥-٧٥.
- (٥٢) ينظر: موقف من الميتافيزيقا, زكي نجيب محمود, دار الشروق, القاهرة, ط٤, ١٩٩٣, ٢٠٩.
- (٥٣) الميتاسرد وما بعد الحداثة, فاضل ثامر, الكوفة مجلة فصلية, السنة الأولى, ع٢, شتاء ٢٠١٣, ٦٥.
- (٥٤) الوظائف النحوية في مستوى النص, عبد الجليل مرتاض, دار هومة, الجزائر, ٢٠١١, ١٥٧.
- (٥٥) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, سعيد علوش, ١٧٨.
- (٥٦) ينظر: الحداثة في الشعر العربي المعاصر, وليد قصاب, الإمارات العربية المتحدة, دبي, ١٩٥.
- (٥٧) ينظر: من النص الى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي), سعيد يقطين, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط١, ٢٠٠٥, ٢٠٥.
- (٥٨) ينظر: حوارية الفن الروائي, عبد المجيد الحسيب, منشورات مجموعة الباحثين الشباب, كلية الآداب, مكناس, ٣٥.
- (٥٩) ينظر: مفهوم التناص عند جوليا كرسيفا, محمد وهابي, مجلة علامات جدة ج ٥٤-م١٤, شوال ١٤٢٥هـ, ديسمبر ٢٠٠٤, ٢٩٢, ٣٨٢-٣٨٣.
- (٦٠) سردية التجريب وحداثة السردية, بوشوشة بن جمعة, المغربية للطباعة والنشر, تونس, ط١, ٢٠٠٥, ١٠.
- (٦١) ينظر: ما وراء السرد ما وراء الرواية, عباس عبد جاسم, دار الشؤون الثقافية العامة, العراق, بغداد, ط١, ٢٠٠٥, ٢٣.
- وينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية, قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر, مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية, عبد الله محمد الغدامي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, ط٦, ٢٠٠٦, ٢٣.
- (٦٢) الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة, محمد خضر عريف, دار القبلة للثقافة الإسلامية, المملكة العربية السعودية, ط١, ١٤١٢-١٩٩٢, .
- (٦٣) ينظر: الأعمال النثرية الكاملة, نزار قباني, ج٨, منشورات نزار قباني, بيروت, ط١, ١٩٩٣, ٤٢٢.
- (٦٤) الماركسية وفلسفة اللغة, ميخائيل باخтин, تر: محمد البكري ويمنى العيد, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط١, دبت, ٢٩-٣٠.
- (٦٥) الدخول إلى بهو المرآيا, د. احمد إبراهيم الفقيه, مجلة العربي الكويت, ع٣٧٦, مارس ١٩٩٠, ١١٣.
- (٦٦) بنية اللغة الشعرية, جان كوهن, ١٩٤.
- (٦٧) الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية, ٢٣.
- (٦٨) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: د. عباس رشيد الددة, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ٢٠٠٩, ١٥.
- (٦٩) الثقافة -الجنسوية الثقافية , عبدالله الغدامي
- (٧٠) ينظر: خطاب الصمت ما بعد الحداثة, تر: مازن جاسم الحلو, مجلة الثقافة الاجنبية العراقية, ع١, ٢٠٠١, ٢٠.

(٧١) ينظر: صمت الفوضوية والندية في مسرحية (أبناء منهارون), ادم جاورسكي, تر: صلاح السعيد, مجلة الثقافة الأجنبية العراقية, ع٤, ٢٠٠٢, ٢٩.

(٧٢) ينظر: منعطف ما بعد الحداثة, إيهاب حسن, تر: محمد عيد إبراهيم, دار الهلال للنشر, ١٩٨٧, ١٣.

(٧٣) ينظر: ما وراء السرد ما وراء الرواية, ٩٠.

(٧٤) درس السيمولوجيا: رولان بارت, تر: عبد السلام بنعبد العالي, تقديم: عبد الفتاح كليطو, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط٣, ١٩٩٣, ٨١.

(٧٥) م.ن , ٨١.

(٧٦) ينظر: القارئ في الحكاية, التعاوض التأويلي, في النصوص الحكائية, امبرتو ايكو, تر: أنطوان أبو زيد, المركز الثقافي العربي, ١٩٩٦, ٧.

(٧٧) منعطف ما بعد الحداثة: ١٤.

(٧٨) م.ن , ١٥.

مصادر البحث :

- لسان العرب لابي الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور الافريقي المصري, المجلد ١٢, دار صادر, بيروت لبنان, ١٤١٠-١٩٩٠.

- الاستدلال والبناء, بحث في خصائص العقلية العلمية, بناصر البغراني, دار ألامان, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, ط١, ١٩٩٩.

- أصول التجريب في المسرح العالمي - النظرية والتطبيق, هناء عبد الفتاح, مجلة فصول ع خاص بالمسرح والتجريب, الهيئة المصرية للكتاب القاهرة, مصر, ج٢, مج ١٤, ع١, ١٩٩٥.

- اصول التجريب في المسرح العالمي - النظرية والتطبيق, هناء عبدالفتاح, مجلة فصول ع خاص بالمسرح والتجريب, الهيئة المصرية للكتاب القاهرة, مصر, ج٢, مج ١٤, ع١, ١٩٩٥.

- الادب التجريبي, عز الدين المدني, سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية, تونس, ١٩٧٢.

- الادب والغرابية, دراسة بنيوية في الادب العربي, عبدالفتاح كليطو, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط٨, ٢٠١١.

- الادب والغرابية, دراسة بنيوية في الادب العربي, عبدالفتاح كليطو, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط٨, ٢٠١١.

- الادب ومذاهبه, محمد مفيد الشوباشي, الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف, القاهرة, مصر, ١٩٧٠.

- التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر, زهير بولفوس, اطروحة دكتورا, جامعة قسنطينة, كلية الاداب, ٢٠٠٩-٢٠١٠, ١٢.

- التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر, زهير بولفوس, اطروحة دكتورا, جامعة قسنطينة, كلية الاداب, ٢٠٠٩-٢٠١٠.

- التجريب وارتحالات السرد المغاربي, بن جمعة يوشوشة, المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع, تونس, ط١, ٢٠٠٣.

- التغريب في اللغة العربية, ابراهيم السامرائي, مجلة عالم الفكر, مجلد ١٠, ع٤, ١٩٨٠.

- التغريب والتأصيل في الشعر العربي المعاصر, نذير العظمة, وزارة الثقافة, دمشق, ١٩٩٩.

ما بعد الحداثة بوصفه مقترحاً تجريبياً

م.م. إعتدال سلمان عربي التميمي

الأستاذ الدكتور علي إبراهيم محمد

-
- الذاتي والموضوعي في عمارة الحداثة وما بعد الحداثة، د. فلاح جبر، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، وهران، الجزائر، المجلة العراقية الهندسية ع ٢٢-٢٣-٢٤، تشرين الأول، ٢٠١١.
 - الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا الى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، بلحيا الطاهر، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٧.
 - الرواية العربية والحداثة: محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٢.
 - الطب التجريبي، كلود برنارد، تر: يوسف مراد ومحمد عبدالله، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.
 - الفن خبرة، جون ديوي، تر: زكريا إبراهيم، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣، ٢٤٣.
 - القصة القصيرة، الهوية، التجريب، الصيرورة، محمد برادة، دورة الحوار الاكاديمي والجامعي، ع٧، ١٩٨٨، نقلا عن خرائط محمد المنصور، مطبعة انفوبرانت، ط١، فاس، المغرب، ١٩٩٩.
 - المعجم الوسيط، ابراهيم مصطفى واخرون، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ط٢، ج١، ١٩٧٢.
 - الوجودية مذهب انساني، جون بول سارتر، تر: عبدالمنعم الحفني، ط١، ١٩٦٤، ٨.
 - تحولات المشهد المسرحي، الممثل والمخرج، د. محمود أبو دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
 - حوارات في لغة الشكل، فاروق وهبة، سلسلة آفاق الفن التشكيلي، ع٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مايو ٢٠٠٧.
 - حوارات في لغة الشكل، فاروق وهبة، سلسلة آفاق الفن التشكيلي، ع٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مايو ٢٠٠٧.
 - حوارات في لغة الشكل، فاروق وهبة، سلسلة آفاق الفن التشكيلي، ع٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مايو ٢٠٠٧.
 - دليل ما بعد الحداثة، ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافي، تحرير: ستيوارت سيم، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١١.
 - دور المخرج في تأسيس حركة التجريب في المسرح المصري، اشرف حسن زكي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.
 - سياسة ما بعد الحداثة، ليندا هتشيون، تر: حيدر الحاج اسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٩.
 - فكرة المنيومينولوجيا، ادموند هوسرل، تر: د. فتحي انقزو، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٧.
 - في الرواية وقضاياها، أ.د عبد المجيد زراقت، مركز الغدير للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠١١.
 - في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبدالملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٤٠، ١٩٩٨.
 - ما بعد الحداثة، تحديدات، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٧.

- مدخل الى نظريات الرواية، كلود برنارد عن بيير شارتيه، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١.
 - من الحداثة الى ما بعد الحداثة في الفن، عفيف البهنسي، دار الكتاب العربي، دمشق، ط١، ١٩٩٧.
 - منعطف ما بعد الحداثة، ترجمة لخمسة مقالات من كتاب (مقالات في نظرية ما بعد الحداثة والثقافة)، إيهاب حسن، تر: محمد عيد إبراهيم، ١٩٨٧.
 - نقد النقد، تزفتيان تودوروف، تر: اسامة سويداني، منشورات مركز الانماء القومي للنشر، ١٩٨٦.
 - ودخلت الخيل الازهر، محمد جلال كشك، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.
 - يقظة الفكر العربي في مواجهة التغريب، انور الجندي، القاهرة، ١٩٧٢.
-