تمثلات اللغة في روايات ما بعد الحداثة
قراءة في نقد النقد

م.م حسام عليوي محيبس
وزارة التربية / الرصافة الثالثة
Husam.A.87@gmail.com

الملخص :

يمثل هذا البحث قراءة في نقد النقد وهو قراءة نقدية للمقاربات النقدية لروايات ما بعد الحداثة ، ويوضح البحث الثورة الفنية على قواعد الكتابة الكلاسيكية التي أصّل لها الاتجاه الحداثي في كتابة الرواية والتمرد على هيمنة السرديات وكسر السلطوية الأحادية في هذا الاتجاه ، ويفصح عن التشكل الجديد للغة كتابة الرواية ضمن منحى ما بعد الحداثة وتمثلات هذه اللغة من تحول السرد وظهور ما وراء القص وتعدد الأصوات والتشظي والتناصية والتهجين والأسلبة ومحاولة صياغة مفاهيم واضحة لهذه التقنيات الفنية ، وما آلت إليه رواية ما بعد الحداثة من نهج لغوي فني جديد لكسر السلطوية الأحادية وهيمنة السرديات الكبرى .

الكلمات المفتاحية:رواية مابعد الحداثة، تحول السرد، تعدد الأصوات، التشظي، التناصية .

Abstract :

This research represents a reading in critical criticism, and it is a critical reading of critical approaches to postmodern novels. The new formation of the language of writing the novel within the direction of postmodernism and the representations of this language from the transformation of narration, the emergence of metafiction , polyphony, fragmentation, intertextuality , hybridization, stylization, and the attempt to formulate clear concepts for these artistic technologies, and the outcome of the postmodern novel in terms of a new artistic linguistic approach to break mono-authoritarianism and dominance The grand narratives.

Key words : postmodern novel, narrative transformation, polyphony, elaboration.

مقدمة

معروف أن أي تغير يطرأ على جانب معين من جوانب الثقافة سواء عن طريق الإضافة أو الحذف أو تعديل السمات أو المركبات الثقافية يمكن أن يحدث نتيجة لعوامل عدة لكنه في الغالب يحدث بفعل الاتصال بثقافات أخرى أو بفعل التجديدات التي تدخل ثقافة معينة (الحمود ، ٢٠٠٥ ، ٢) ، ويعد مصطلح ما بعد الحداثة من أهم المصطلحات التي شاعت في الخمسينيات وقد

أختلف في تحديد مصدر هذا المصطلح فهناك من ينسب مفردة المصطلح إلى " آرنولد تويبني " في العام ١٩٥٤ وهناك من يربطها بالناقد الأمريكي " تشارلس اولسن " في الخمسينيات وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة " ليزي فيدر " في العام ١٩٦٥ (بدر ، بدون تاريخ ، ٩١) ، أما تحديد المصطلح بوصفه مفهوما نقديا وفكريا فقد انتقل إلى مجال النقد الأدبي على يد الناقدين " فيلدر و إيهاب حسن " في الستينيات (بدر ، بدون تاريخ ، ٩١) ، وفيما يخص تحديد مفهومي مصطلح الحداثة و ما بعد الحداثة فقد (ظل النقاد مختلفين حتى تسعينيات القرن الماضي حول هذا التحديد في الفن والأدب فإذا كانت الحداثة مشروعا وصفيا يؤمن بجوهرية المعنى وإرساء القواعد التي تحكم عملية الإبداع فإن ما بعد الحداثة جاءت كرد فعل لمناهضة الشكل المنهجي والدعوة إلى التقويض والتشتت واللاتآلفية) (عبد القادر ، ٢٠١٠ ، ٣٧٩) ، تعد ظاهرة ما بعد الحداثة تميز الثقافة الإنجلو أمريكية والأوربية في القرن العشرين في المقام الأول إذ تهجر ما تعارفت عليه المكتبات ما في جعبتها من النصوص لترتمي في أحضان تقنيات جديدة وما تتيحه من إمكانات (بوكر ، ١٩٩٥ ، ٥) ، وعلى الرغم من أن ما بعد الحداثة بوصفها موضوعا للدراسة والتفكير وما حظيت به من الزخم الكبير فإنها ظلت و باستمرار على تضاد مع أي محاولة للحصر أو القولبة المفاهيمية (عبد الرزاق، ٢٠١٧ ،٥٢)،وعلى وفق ذلك فإن (الجدل الدائر حول هذه الظاهرة يمثل جذبا شديدا نحو موضوعات وتوجهات بحثية انتقائية) (بروكر،١٩٩٥، ٧) .

رواية ما بعد الحداثة :

في معرض الحديث عن رواية ما بعد الحداثة (يعزو النقاد أسباب نشأتها إلى عوامل عدة أهمها تراكم الخبرات الفنية والأدبية وتطور الوعي والتواصل مع تجارب الروائيين الأجانب واتساع القاعدة المادية لفن الرواية) (صادق السلمي ، ٢٠١٣ ، العدد ١٧٧٣٣) ، فقد ظهرت رواية ما بعد الحداثة في سياق تاريخي تخلص فيه الإنسان من هيمنة السرديات الكبرى واستبدلها بسرديات صغرى مرحلية (النية ، بدون تاريخ ، ٩) ، إذ أسهمت حركات التحرر الوطنية في العالم العربي وما صاحبها من نهوض فكري وثقافي وقومي سياسي في فترة الخمسينيات والستينيات في دفع الشعوب العربية إلى الإحساس بضرورة التغيير وتجاوز الأدوات التقليدية السائدة والبحث عن أدوات جديدة تتناسب مع العصر المعيش (السلمي ، ٢٠١٣ ، العدد١٧٣) ، وتمخض عن ذلك ما يوصف بـ (دمقرطة الرواية حيث أصبحت الرواية فضاءً حرا ومفتوحا على التجريب والتجديد وبروز تقنيات جديدة مهيمنة في السرد كالتشظي والتهجين والميتاقص والمحاكاة الساخرة وغيرها (النية ، بدون تاريخ ، ٩) ، وعلى وفق ذلك (يلخص '' جون الدرج '' حالة سرد ما بعد الحداثة في الخروج عن الأنماط السردية المعروفة فيكون عالم الرواية عبارة عن اختراقات واختلالات) (النية ، بدون تاريخ ، ١١) ، وتجدر الإشارة إلى أن (التحولات الكبرى في الرواية وما يرافقها من ذوبان النوع واستقلالية في النظرة فإن هذه التحولات لم تكن انقلابا شكليا فحسب وإنما هي رؤية وموقف) (بدر ، بدون تاريخ ، ٩) ، وعلى هذا النحو فإن رواية ما بعد الحداثة عامة (تطبق فوضى الوجود المعاصر بمختلف أشكاله وتسعى إلى تفكيك اتفاقيات القصة ويأتي هذا انقلابا على قواعد السرد المعروفة) (النية ، بدون تاريخ ، ٩١) ، ومما ينبغي الالتفات إليه (لا يعن ذلك غياب الحبكة في رواية ما بعد الحداثة كما يظنه البعض وإنما تعددت الحبكات الذي نجده كان لشد اكبر عدد من الجمهور حيث تصنع الرواية حضورها عبر الكون المتعدد الذي تحتويه) (النية ، بدون تاريخ ، ١٢) . وقد دعت هذه الحركة إلى انفتاح النص وإنكاره للحد والحدود ونجم عن هذه الخصوصية تعدد الحقائق بتعدد القراءات (عسكر ، ٢٠٠٩ ، ٩١) ، وهذا ما يذهب إليه " ايكو " قائلا : (لقد أصبحت الجمهور العريض مقبلا على الأعمال الأدبية بفضل اكتشاف الحبكة الروائية التي كانت تنفر من الحلول الأسلوبية الطليعية باللجوء إلى لعبة التسارد وتعددية الأصوات أثناء السرد وغياب

الترابط بين المقاطع الزمنية والقفز على السجلات الأسلوبية) (النية ، بدون تاريخ ، ١٢) ، وعلى وفق ما تقدم فإن (الحبكة بمفهومها التقليدي في رواية ما بعد الحداثة لا تشكل عبقة أمام السرد بل نجد لرواية ما بعد الحداثة تصورات وتمثيلات خاصة تصل إلى اعتبار إن بناء نص من دون حبكة هو نوع من الحبك لأن (اللاحبك) مثله مثل الحبكة التقليدية يحفز على إنتاج المعنى (النية ، بدون تاريخ ، ١١) ، وعلى هذا النحو (انتقلت رواية ما بعد الحداثة من التمثيل إلى التجريب فهو انتقال جذري يخص أشكال ومضامين) (النية ، بدون تاريخ ، ١٢) .

تحول السرد :

نزع الكتّاب العرب إلى تجديد الرواية العربية وتحديثها تحديدا في منتصف الستينيات بتحطيم القواعد الفنية المألوفة متجاوزة التنميط والنمذجة في أشكالها وتشكيل صيغ جديدة مستندة هذه الروايات برمتها إلى تقنيات جديدة (عسكر ، ٢٠٠٩ ، ٩١) ، إذ يعد السرد وسيلة جبارة في نسيج وإعادة تكييف الأحداث فلم تعد الرواية رهينة التوثيق التقليدي فقد تشققت التجربة التقليدية التي واكبت الرواية وتطورها ويعود ذلك إلى تحول جذري في منظور الروائيين للعالم الفني الذي يشكلونه في نصوصهم (ابراهيم ، بدون تاريخ ، ٣) ، فقد تحول السرد في روايات ما بعد الحداثة وأصبح بنية ثقافية متعددة المعارف وبانوراما حقيقية تمدنا بحقول إبستمولوجية معرفية في الاقتصاد والسياسة والفن والمباح والمحرم (عسكر ، ٢٠٠٩ ، ٩٢) ، وتجسيدا لرؤية كتّاب الرواية ذات البناء الجديد تغيرت معطيات السرد لتشهد الكثير من تقطيعات السرد التي تتواءم مع طبيعة الرؤى التي تصدر عنها الروايات فتجري الأحداث بطريقة الفوضى وعد الثبات وعدم التسلسل الزمني لتحطم بذلك طريق السرد التقليدي (عسكر ، ٢٠٠٩ ، ١٤٧) ، وعلى هذا النحو (تميز سرد ما بعد الحداثة بطابعه الإلصاقي والتقطيع وكذلك نجده عرضة للانفصال حيث يصعب على القارئ ترتيب أحداث الرواية أو جمعها فهي متقطعة ومنفصلة فيما بينها) (صالح ، ٢٠١٩ ، ١٤)، وتميز السرد بخصائص تجريبية لأن الروايات تنصب على هدم العلاقات بكسر التماسك واستبداله بمنطق التفكيك والتشتيت (عسكر ، ٢٠٠٩ ، ٩٢) ، وأصبحت تلك الأعمال (تخلق وتزعزع في وقت واحد المعنى والتقاليد بسبب النبرة الساخرة والانتقادية للأعمال القديمة باعتبار إن الحركة تتصف بعدم الاستقرار والشك) (توماس ، ٢٠٢٠ ، ج القدس ٣١ يناير) ، وعلى وفق ما تقدم فإن (وعي الكاتب في الكيفية التي ينطلق منها للوصول إلى ذائقة الآخر " القارئ " وقدرته في التأثير فيه جعلته يستحوذ على سلفة جديدة لم تكن معروفة لذا صب جل اهتمامه بإثارة القلق والفوضى لتحقيق نوع من المتعة والتشويق لدى القارئ) (بدر ، بدون تاريخ ، ٩٢) ، غير أن ذلك المنحى السردي (لم يعمل على تحدي التقسيم الذي فصل بين الأدب العالي والأدب الشعبي الذي يرعاه الحداثيون ولكن كانوا معروفين بخطة الانعكاس الذاتي والمرح والوعي المتزايد بالوسيط اللغوي وذلك بغرض إحياء الجانب الشكلي من الرواية) (توماس ، ٢٠٢٠ ، ج القدس ٣١ يناير) .

الميتا سرد ما وراء القص :

في معرض الحديث عن الميتا سرد أو ما وراء القص ينبغي الإشارة في البدء إلى أن (رواية ما بعد الحداثة تعد من التجارب الفنية الرافضة للتقاليد الجمالية التي أرستها مرحلة الحداثة فقد تمردت هذه الرواية على المنظومات الفكرية والإيديولوجية إضافة إلى مكابدتها لأجل إقامة بنية سردية جديدة لعلها تؤمّن ما تطمح إليه من إرساء قيم التعدد والاختلاف والشك والتيه الموصلة إلى اعتناق رؤية عبثية) (ابو جهجه ، ٢٠٢٠ ، م. أوراق ثقافية العدد ٧) ، ويرتكز هذا الطرح على إن (أشكال البناء السردي الميتا ورائي في الرواية العربية وقبل ذلك في الرواية العالمية علي تنويعات وتمثلات لما بعد الحداثة) (ثامر ، ٢٠١٣ ، م. الكوفة العدد٢) ، وهذه التنويعات أول ما (عرفت بشكل صارخ في فرنسا تحديدا في روايات " البير كامو" ثم امتد هذا

النوع إلى الأدب العالمي) (ابو جهجه ، ٢٠٢٠ ، م. اوراق ثقافية العدد ٧) ، وينسب مصطلح الميتا سرد أو ما وراء القص إلى الروائي الأمريكي " وليام غاس " الذي وظفه للمرة الأولى في العام ١٩٧١ (الشهرزوري ، ٢٠٢١ ، ج. العرب الالكترونية) ، ويعرف الناقد " جميل لحمداوي " الميتا سرد بأنه (الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقد ويهتم برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية أو استعراض طرائق الكتابة والتأثير على صعوبات الحرف السردية) (صالح ، ٢٠١٩ ، ١٤_١٥) ، وأعطت " باتريشيا واو " تعريفا شاملا عندما تصفه بأنه كتابة روائية تلفت نظر القارئ منهجيا وعن وعي ذاتي كامل لحالتها بوصفها صناعة بشرية من أجل أن تطرح قضايا عن العلاقة بين الحقيقة والخيال (الشهرزوري ، ٢٠٢١ ، م. بلا حدود الالكتروني ٧ يناير) ، فالميتا سرد طريقة جديدة للكتابة حيث يقوم النص بالتعليق على نفسه في حين يظل الروائي مركزا على إيصال ووصف هيئة الكاتب المنشغل في العوائق والعقبات التي تواجهه في أعماله الإبداعية (الشهرزوري ، ٢٠٢١ ، م. بلا حدود الالكتروني ٧ يناير) ، فهو وعي ذاتي مقصود بالكتابة الروائية يتمثل بالاشتغال في عمل كتابي غالبا ما يكشف فيه الراوي عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية (ثامر ، ٢٠١٣ ، م. الكوفة العدد٢) ، وعلى وفق هذا فهو (صيغة انعكاسية متميزة حيث يلجأ كل نص عند كتابته بالتعليق على نفسه حيث يأخذ الروائي في الغالب صورة الكاتب المنشغل في مشاكل الكتابة) (صالح ، ٢٠١٩ ، ١٥) ، ويعتمد الميتا قص على صعيد الجماليات الكتابية تقانات متعددة مثل تحول المؤلف إلى إحدى الشخصيات الخيالية المشاركة في السرد وخلق سيرة ذاتية متخيلة ودخول شخصيات موجودة في الواقع أو أحداث واقعية ضمن بنية السرد التخييلي (الشهرزوري ، ٢٠٢١ ، م. بلا حدود الالكتروني ٧ يناير) ، إذ يعد الميتا قص (آلية تجريبية واضحة مكنت السرد من أن يصبح ثيمة ضمن الرواية ذاتها قصة تكتب عن قصة أخرى رواية داخل رواية) (ابو جهجه ، ٢٠٢٠ ، م. اوراق ثقافية العدد ٧) ، فضلا عن (ابتكار نوع من الحوار أو النقاش المباشر بين الشخصيات الخيالية في عالم السرد التخيلي وبين المؤلف في العالم الواقعي وكذلك دخول شخصيات مستعارة من أعمال روائية أخرى معروفة للمؤلف نفسه أو لمؤلفين آخرين بوصفها شخصيات مشاركة في الحديث السردي) التخييلي (الشهرزوري ، ٢٠٢١ ، م. بلا حدود الالكتروني ٧ يناير) ، وعلى هذا النحو يعد (بناء الميتا سرد نوعا من الوراء الواصف حيث تتراكب فيه نصوص فوق نصوص في خفاء يحتاج معه القارئ لحفر إيديولوجي يستدعي الماما بالنصوص الخفية) (بوركة ، ٢٠٢٢ ، ج. العرب الالكترونية ٧ يناير) ، وعلى وفق ما تقدم فإن (هذا الخرق المقصود لعمود الكتابة الروائية الحديثة إنما هو مظهر لنزعة الانقلاب على القيود والتمركزات الأصولية والعرفية في الكتابة الحديثة) (ثامر ، ٢٠١٣ ، ٦٣) .

تعدد الأصوات الرواية البوليفونية :

تعد الرواية الكلاسيكية ذات البناء التقليدي رواية الصوت الواحد لذا سماها النقاد بالرواية المونولوجية (لحمداوي ، ٢٠١٥ ، ٥) ، في حين ظهر في الروايات الحديثة وخاصة مرحلة السبعينيات وما بعدها نمط الراوي المتعدد حيث يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة فيكون الأمر في شكله أكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا تلو الآخر (محمد ، ٢٠٠٨ ، ١٤٥) ، وهو ما يطلق عليه بالرواية البوليفونية و (البوليفونية هي لغة تعدد الأصوات وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد) (لحمداوي ، ٢٠١٥ ، ٥) ، وأما البوليفونية في الأدب فيقصد بها (وجود تعددية في النصوص الادبية ولا سيما الرواية) (لحمداوي ، ٢٠١٥ ، ٤٢) . ولعل الرواية العربية التي أصبحت اليوم هي الأقرب لنبض الشارع ولهموم وآمال الإنسان العربي تحاول تحقيق رغباته المكبوتة بكسر الأحادية السلطوية ونظام الحزب الواحد (جميل ، ٢٠٠٨ ، ٧٨_٧٩) ، فالرواية البوليفونية

هي رواية قائمة على تعدد الأصوات والشخصيات واللغات والمنظورات السردية ويعني هذا أنها رواية ديمقراطية تعتمد على تعدد المواقف الفكرية واختلاف الرؤى الإيديولوجية وترتكز على كثرة الرواة والسراد والمتقبلين (لحمداوي، ٢٠١٥ ، ٥_٦)،ولم تظهر الرواية البوليفونية المتعدد الأصوات إلا مع "دويستفسكي " _ حسب المنظر الروسي " ميخائيل باختين " (لحمداوي ، ٢٠١٥ ، ٥) . إذ يعد " دويستفسكي " أول من استعمل الراوي المتعدد الأصوات ولهذا السبب لا تذعن أعماله الإبداعية لأي من القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ (محمد ، ٢٠٠٨ ، ١٤٥) ، وتعدد الأصوات يعني استخدام عدد من الرواة في سرد الأحداث وهو ما يسمى (الحكي داخل الحكي) (عموري ، ٢٠١٣ ، ١٢١) . ويمكن تعريف هذا المصطلح بأنه تعدد الذوات القائمة بالتلفظ داخل الخطاب تلك الذوات التي تكون متساوية في الحقوق والمستقلة نسبيا عن صوت المؤلف (زاوي ، ٢٠١٨ ، ١٧٥) ، وهذا التعدد في الأصوات ووجهات النظر ما هو إلا تعدد ثيمي دلالي أكثر منه واقعي الهدف منه خلق فضاء تأويلي متعدد ومختلف وفقاً لرؤية ما بعد الحداثة (العابدي ،٢٠١٥ ، م. كتابات الالكترونية) ، ويعد (الاتجاه نحو الراوي المتعدد تطوراً نوعياً في تاريخ تطور الحركة الروائية العالمية وهو منسجم مع الفكر الجديد والقائم على نبذ فكرة الصوت الواحد التي سادت لعصور طويلة) (جميل ، ٢٠٠٨ ، ٧٨) ، إذ يستخدم الراوي استراتيجية تعدد بؤر السرد في رواية ما بعد الحداثة بوصفها حيلة تنويع مركزي ليس فقط لإضفاء طابع من التجديد والمتعة في العمل الروائي وإنما بالتأكيد لكسر مركزية الصوت الواحد في العمل الروائي (عبد الرزاق ، ٢٠١٧ ، ٦٠) ، وعلى وفق ذلك نجد إن (الناقد " سمر روحي الفيصل " يرفض طريقة السرد التي يهيمن بها الراوي العالم بكل شيء ويدعو إلى طريقة الأصوات ووظائفها التعبيرية ؛ وبهذا يؤكد أن تقنية الأصوات استطاعت التعبير عن مضمون الرواية من حيث الشكل حيث حاولت المزج بين تقنيتين : قديمة تتمثل في الرواي وحديثة تتمثل في الأصوات) (محمد ، ٢٠٠٨، ١٤٥) ، كما يرى الناقد المغربي " جميل لحمداوي " بأن تناوب الأبطال على رواية الأحداث من شأنه أن يخلق شكلا متميزا اصطلح عليه الحكي داخل الحكي أو الرواية داخل الرواية (بلخياط ، ٢٠١٥ ، ٢٢) ، ومن شأن هذه التقنية (إحداث تداخل القصص بل أن كل قصة تؤدي إلى قصة أخرى ويذيب السرد هنا الأدوار بين الشخصيات والسارد حتى تشعر كأنك أمام ادوار عديدة وهي في الواقع لا تعدو أن تكون عملا واحدا متكاملا) (الفاعوري ، ٢٠١٢ ، ١١٩) . وعلى هذا النحو(تنزع بعض الأعمال الروائية إلى تعدد الرواة الذي يروون وقائعها وأحداثها عوض الاكتفاء براو واحد ما يتيح للمتلقي استقبال الحكاية أو مجموعة الحكايات من مصادر مختلفة وبزوايا نظر متعددة) (بلخياط ، ٢٠١٥ ، ٢٢) ، ومن ثم فإن القارئ يتلقى عددا من وجهات النظر التي لا تدعي إحداها احتكار الحقيقة ويجد القارئ نفسه أمام إمكانات غير محدودة لإنتاج المعنى (جميل ، ٢٠٠٨ ، ٧٧) ، وعلى وفق ما تقدم إن (تعدد الرواة سمة فنية يتسم بها الكثير من الروايات المعاصرة وتكمن أهميتها في إسهامها في خلق عالم روائي متعدد المصادر والمواد الحكائية) (بلخياط ، ٢٠١٥ ، ٢٣) ، وإستراتيجية تسمح بخلق مناخ روائي عامر بالاختلاف والتضاد والتنوع ما يكسب العمل الروائي سمته ما بعد الحداثية الواضحة إذ تعمل على تحطيم سلطة الرأي الواحد : الراوي المتعدد والحقيقة الواضحة لتحل محلها الحقائق المتعددة والنسبية في اقترابها من الواقع (عبد الرزاق ، ٢٠١٧ ، ٦٣) .

التشظي :

باتت اللغة في مرحلة ما بعد الحداثة تميل إلى ما هو تراجيدي بسبب انفجار وتمزق المحتذيات ما جعل من الصعب الإمساك بالمعنى الذي يحضر متشظيا وغير واضح (بوركة ، ٢٠٢٢ ، ج. العرب الالكترونية ، العدد١٢٣٤١) ، ويظهر التشظي بوصفه علامة بارزة في رواية ما بعد الحداثة غالبا ما يكون مجسدا للمقولات التي نادت بها فلسفة ما بعد الحداثة (التفكيك

، التعدد ، الاختلاف) ويظهر في الجمع بين عدة قصص لا رابط بينها وفي خلق عالم ديموقراطي للرواية (النية ، بدون تاريخ ، ١٥) ، إذ بات كل شيء قابلا أن يغدو فنيا وعملا فنيا ونتحدث عنها عن تمثل متشظٍ للواقع نوع من اللصق لإقصوصات لا تسعى إلى نسقية معينة (بوركة ، ٢٠٢٢ ، ج. العرب الالكترونية ، العدد١٢٣٤١) . وهذا التشظي هو ما أطلق عليه أحيانا (جماليات الفوضى) كما وصفته إحدى الدراسات التي تقول (إن الواقع الراهن أصبح مكتنزا بإضافات كيفية ذات حضور مكثف ما يشكل صعوبة في تلقي رؤية ما بعد الحداثة والتفاعل معها ومن ثم اقترحت مسمى جماليات الفوضى للتعبير عن الواقع الفني للرواية مدركة أن هذه الفوضى ليست ظاهرة فنية بحد ذاتها بل لخضوعها لفلسفة تعبر عن موقف الإنسان المعاصر من الوجود والإبداع في حالة من التناغم والتشظي) (جميل ، ٢٠٠٨ ،٨٩_ ٩٠) ، وقد سيطرت فكرة التشظي داخل الفكر ما بعد الحداثي حيث يعبر عن الجمال لا بالعقل أو النظام أو النسق الذي يظهر فيه وإنما عنه حسب طبيعته المنفلتة دائماً (بو بكر النية ، بدون تاريخ ، ١٦) ، ومن مظاهر التشظي في رواية ما بعد الحداثة إن الكاتب لا يؤمن بالنهاية المحدودة ولا ينساق وراء تنبؤ القارئ فالنهايات تكون مفتوحة دائما على الافتراض والتأويل (النية ، بدون تاريخ ، ١٧) ، فقد تم النظر إلى ظاهرة التشظي أيضاً من خلال إسقاط مبادئ (نظرية العماء) على الأعمال الروائية حيث يكون للصدفة وللانظامية الظواهر وتحولاتها العرضية تجلياً سردياً يتسم بالانقطاع واللاخطية وعدم الاستقرار (النية ، بدون تاريخ ، ١٦) ، وعلى وفق هذا (تعول رواية ما بعد الحداثة على التشظي كثيراً لخلقه المتعة في شكل سردي من اجل ذلك تظهر الرواية ما بعد الحداثية ميلا واضحا نحو الاستطراد) (بو بكر النية ، بدون تاريخ ، ١٧) . وإما الحديث عن تشظي السرد في الرواية ما بعد الحداثية فـ (إنه يتفكك فيها وتتقطع لحظاته ويتداعى الزمن ويتشتت في حركة مستمرة غير أن ذلك كله يتناوب مع مركز بؤري ينطلق السرد منه ويعود إليه بعد رحلة شتاته أزمنة وأمكنة فعلى الرغم من هذا التشظي كله هناك ضبط سردي وإن كان شفافاً هو الذي يربط أشتات الرواية من بدايتها حتى نهايتها (جميل ، ٢٠٠٨ ، ٨٩_ ٩٠) ، وعلى هذا النحو تتعدد المنظورات السردية حيث ينتقل الكاتب من وجه نظر إلى أخرى وينطلق من الرؤية من الخلف ليمر إلى الرؤية الداخلية وبعد ذلك يستعمل الرؤية من الخارج (لحمداوي ، ٢٠١٥ ، ٢٨) ، إذ لا يثبت النص على حالة وإنما يتكسر المحكي ويلغى التنامي الزمني والمنطقي المعتاد في الرواية التقليدية (بدر ، بدون تاريخ ، ١٠٤) ، كما أن تركيبة السرد لا تنظمها حبكة صارمة تسمح برصد الأحداث خطيا تتابعيا لذا نحصل على أفعال مبثوثة هنا وهناك (بدر ، بدون تاريخ ، ١٠٤) ، حيث نجد أن الكاتب (ينوع الضمائر السردية حيث يشغل ضمير الغائب فضمير المتكلم ثم ضمير المخاطب أو ينتقل من السارد النسبي والسارد الشاهد أو يتأرجح بين سارد حاضر وسارد غائب أو ما بين سارد مشارك وسارد محايد) (لحمداوي ، ٢٠٠٥ ، ٢٨) ، ويتجاوز هذا التشظي السرد ليطال الأحداث فـ (تعمل عملية تقطيع الإحداث بالانتقال من مشهد واقعي إلى مشهد متخيل فنتازي على تأجيل الحدث فوق الطبيعي وتعايش المشهدين المتنافرين المتضادين المتلاحمين جنبا إلى جنب لتبدو الرواية أكثر إدهاشا وبراعة سواء في موضوعتها أم في صياغتها السردية (بدر ، بدون تاريخ ، ١٠٤) ، وأن (تفكك الشخصيات أصبح سمة بارزة فحين تتشظى الرواية وتتبعثر أشلاؤها ويتحطم نظام الأحداث من حولها لا يعود بمقدور النظام السردي الكلاسيكي احتضان مثل تلك المادة المحطمة المبعثرة وبذلك تعد تقنية التشظي ضرورة من ضرورات الرواية ما بعد الحداثية) (جميل ، ٢٠٠٨ ، ٩١) ، وتعد هذه التقنية (أهم عنصر في نصوصها بما يحيل إلى تكسير السرد والحبكة والشخصيات والموضوع) (بركان ، ٢٠٢٢ ، م. فكر الثقافية الالكترونية) ، وتعمل هذه العملية على رد فعل القارئ وشده إلى الأحداث فضلاً عن خلق جمالية في السرد عن طريق التنويع في الصور والإيحاء والحركة وهذه الإشارات تجرنا إلى القول برواية تبغي هدم الحكاية لأن السرد فيها يضم مجموعة من الحكايات المتقطعة) (بدر ، بدون تاريخ ، ١٠٤) .

الهجين _ اللغة الهجينية :

اللغة أداة تعبيرية توظف في كل مجال من مجالات الحياة الإنسانية ولا سيّما في مجال الأدب وإن هذه الأداة يختلف توظيفها فنياً باختلاف الأنواع الأدبية المتعارف عنها نقديا (تاروتة ، ٢٠٠٤ ، ٥٢) ، ويرى " ميخائيل باختين " أن دراسة اللغة الروائية التي تعطي اهتمامها لجمال الكلمات وما تحمله من طاقات تصويرية تحولت إلى دراسة لأسلوب المؤلف ولغته (الثاني ، ٢٠٠٨ ، ٤٧) ، حيث بدأ الوعي الكتابي المعاصر بتكوين رؤية مختلفة متأثرة بظاهرة الهجين الجمالي فغدا متشككا إزاء فكرة التوحد والنقاء والتسلسل والدوام والإضافة ضمن علاقة أي جنس فني بالأجناس الأخرى ؛ أي نبذ فكرة القطيعية التي تأسست قديما بحثا عن مغايرة الوعي الكتابي (ياسين ، ٢٠١٩ ، موقع القدس العربي الالكتروني) ، ولما كانت رواية الأصوات رواية ما بعد الحداثة تسعى إلى روايات متعددة إلى رؤية واحدة وهي لا تخص نمطا أو شكلا واحدا بل أشكالا ولا تسهم في بناء فكرة واحدة وإنما في بناء أفكار كان لزاما على الروائي أن ينوع ويعد من الأساليب اللغوية تماشيا مع مفهوم اللاتجانس (زاوي ، ٢٠١٨ ، ١٩) ، وقد استندت هذه الرواية على مستوى صورة اللغة إلى مجموعة من الأساليب التي تشكل البعد التعددي ومن أهم هذه الظواهر الفنية التي تبتني عليها هذه الرواية " ظاهرة التهجين " (لحمداوي ، ٢٠١٥ ، ١٩) ، والتهجين عملية اصطناع تنوع ورطانة لغوية نتيجة المزج بين نظام تنوعين لغويين أو أكثر (عمر ، ٢٠٢٢ ، ٣٠٧) ، أي (مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد أو التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ وهذا المزيج بين لغتين داخل الملفوظ نفسه هو سمة أدبية قصدية) (لحمداوي ، ٢٠١٥، ٢٣) ، ويعد هذا (الخلط في التعبير والتداخل بين الألفاظ وعبارات اللهجة العامية المحلية وصيغ وتراكيب من لغة ولغات أخرى دخيلة أسلوبا ذات تأثير على المتلقي) (عمر ، ٢٠٢٢ ، ٣٠٧) ، ويبرز هذا المستوى اللغوي عندما يبدأ الحوار ويتوقف السرد حيث يحيل الراوي الكلمة للشخصيات كي تتحاور فيما بينها لتبين عن وجهات رأيها وهي في حديثها هذا تعبير عن طبقتها الاجتماعية التي تصدر عنها (حنينة ، ٢٠١٦ ، ١٣) ، وعلى هذا النحو (يعتمد بعض الروائيين العرب الكتابة بلغة هجينية فيقحمون كلمات فرنسية أو انجليزية أو اسبانية داخل متونهم الروائية بل وينسجون نصوصا بأكملها بين ثنايا هذه المتون وتتم هذه الظاهرة بشكل واعٍ ومقصود من طرف الروائيين لأن الكتابة في نظرهم بوصفها نوعاً من أنواع الفن أصبحت تتأثر بما تفرزه الحضارة الغربية من قيم) (عمر ، ٢٠٢٢ ، ٣٠٧) ، وعلى وفق هذا (الهجين اللغوي في مجال الكتابة الروائية ظاهرة أثرت في هوية النص الروائي إذ أصبح يصطنع لغة جديدة بكلمات أجنبية وخليط من دوارج ومستويات لسانية تعود إلى أكثر من لغة واحدة) (عمر ، ٢٠٢٢ ، ٣٠٤) ، ولم يقتصر هذا البعد التعددي في المنحى ما بعد الحداثي على الهجين اللغوي في الكتابة المعاصرة فحسب بل ثمة ظواهر فنية أخرى كالأسلبة ويعد (ميخائيل باختين أول من دعا إلى الأسلبة وعدها جملة أساليب تؤدي إلى تركيب الأسلوب الجامع للنص الروائي) (زاوي ، ٢٠١٨ ، ١٩٠) ، إذ (تقوم الأسلبة الروائية على تقليد الأساليب او الجمع بين لغة مباشرة من خلال لغة ضمنية في ملفوظ واحد أو الجمع بين أسلوبين ؛ أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد) (لحمداوي ، ٢٠١٥ ، ٢٥) . وما يجد الإشارة إليه إن (توظيف اللهجة العامية أو الشعبية في الرواية لا ينفي عنها شعريتها بل إنه يضفي عليها مسحة تكتسبها من ذلك التعدد اللغوي الذي يمنح النص سمته بعد الواقعي) (حنينة ، ٢٠١٦ ، ١٥) ، بالإضافة إلى ظاهرة المحاكاة الساخرة (التي تعد طريقة قائمة على إيراد أساليب الآخرين ومحاكاتها بطريقة ساخرة ؛ قوامها التناقض والتضاد والسخرية وهذه المحاكاة تستطيع أن تكون هدفاً بذاتها) (لحمداوي ، ٢٠١٥ ، ٢٦) .

التناصية :

التناص هو استحضار الروائي أو الأديب لبعض الأحداث أو الشخصيات التاريخية التي تنسجم مع رؤية معاصرة يتخذها الروائي لتعميق الرؤية وتكريسها (عبد الجليل ، ٢٠١٤ ، ١٣٨) ، إذ يشتغل التناص على استدراج وإعادة تدوير النصوص السابقة إذ لا تدعي المعاصرة أي أصالة فهي ضد هذا المفهوم بل تسخر منه فالعمل الأدبي والفني المعاصر لا يدعي الجدة والابتكار ولكنه جاء لإعادة تدوير ما يوجد في قالب مغاير (بوركة ، ٢٠٠٩ ، ج. العرب الاكترونية العدد١٢٣٤١) ، وعلى هذا النحو فإن التناص (ينبني على التضمين والاقتباس والمعارضة والاستشهاد وتوظيف النص الغائب واستحضار كلام الغير نقلا وامتصاصا وتفاعلا وحوارا) (لحمداوي ، ٢٠١٥ ، ٣٢) ، وكان البنيويون أول من نبه إلى التناص لأن الفلسفة التفكيكية هي التي جعلت منه عنصرا رئيسيا قابلا للدراسة انسجاماً مع رؤيتها وفهمها للإبداع منطلقة من أن كل نص يحمل في أثنائه مئات النصوص ولم يستفد النقاد من هذا الدور الهام للتناقض فحسب بل راح كثير من المبدعين يحاولون توظيف ثمراته قدر المستطاع (الحسين ، ٢٠٠٩ ، ١١٦) ، وقد طرح الشكلانيون الروس مفهوم التناص ولا سيما " ميخائيل باختين " الذي بلوره في كتابه (شعرية دويستفسكي) بشكل جلي (لحمداوي ، ٢٠١٥ ، ٣٢) ، وقد طرحت الحداثة قضية ما إذا كان المؤلف هو خالق النص وحده ومبدعه ملمحة إلى أهمية التناص وتأثيره على الروائي وبالتالي فإن اعتماد وجهة نظر واحدة ومتوحدة أصبح خاضعا للتشكيك والمساءلة (ابو رحمة ، ٢٠١٦ ، موقع عمان نت الالكتروني) ، وتسرب هذا التواشج الفكري وهذا التناسخ الرؤيوي إلى التنظير السردي ما بعد الحداثي وآليات صياغة الخطاب السردي ويوظف ما وراء هذا القص أو السرد التناص ومدياته المتعددة على نحو مكثف وقصدي (الشهرزوري ، ٢٠٢١ ، موقع مؤمنون بلا حدود للابحاث الالكتروني) . وعلى (وفق كتابات ما بعد الحداثة فإن النص الذي لا يتأثر بالتناص أضحى في حكم المستحيل وبينما كان المؤلف الحداثي يتحكم في التناصات التي يرغب في لفت نظر قارئه إليها فإن القارئ لنصوص ما بعد الحداثة يترك وشأنه ليقرر بنفسه التناصات التي سيضعها في اعتباراته القرائية) (ابو رحمة ، ٢٠١٦ ، موقع عمان نت الالكتروني) ، وعلى هذا النحو (يكشف التناص في السرد عن استحالة وجود نص نقي قائم بذاته دون التقاطع أو التداخل أو الإحالة إلى نصوص أخرى سابقة كما أكد ذلك معظم نقاد البنيوية ومفكريها امثال " جوليا كريستيفا و تودروف و وجاك دريدا ورولان بارت ") (يادكار الشهرزوري ، ٢٠٢١ ، موقع مؤمنون بلا حدود للابحاث الالكتروني) ، ومن تداعيات توظيف رواية ما بعد الحداثة للتناصات هو استجواب طبيعة أي نص بوصفة وحدة متكاملة لأن التناصية تشظي النص إلى تشظيات مختلفة على القارئ أن يعيد تجميعها بحرية تامة (ابو رحمة ، ٢٠١٦ ، موقع عمان نت الالكتروني) ، وعلى وفق هذا فـ (إن توظيف التناص في أدب ما بعد الحداثة يحقق نوعاً من تعددية الرموز وتعددية التأثيرات وتعددية الخطابات داخل النص ويتم من خلاله انتهاك الحدود الخطابية) (الشهرزوري ، ٢٠٢١ ، موقع مؤمنون بلا حدود للابحاث الالكتروني) ، ويركز التناص مع ما بعد الحداثة في الرواية على ثلاث فرضيات :

١ – إن هناك نوعا خاصا من التناص في الرواية ممايزا لأدب ما بعد الحداثة ويختلف عن التوظيف السابق للتناص .

٢ _ إن التناص في كتابات ما بعد الحداثة تفكيكي وانتقاد للخطابات المتجانسة والسرديات الكبرى .

٣ _ إن هذا التناص الخاص جدا هو العنصر الأساس في أدب ما بعد الحداثة (ابو رحمة ، ٢٠١٦ ، موقع عمان نت الالكتروني) .

وعلى ضوء ما تقدم (اصبح التناص جزءا لا يجزأ من وظيفة الممارسة الفنية الحديثة التي غالبا ما توصف بالترابط الوسائطي والتواصلي التي تتعرض على الدوام لمزيد من التطوير والتغيير) (الشهرزوري ، ٢٠٢١ ، موقع مؤمنون بلا حدود للابحاث الالكتروني) .

نتائج البحث :

١ – تعد لغة رواية ما بعد الحداثة بتمثلاتها وتبنيها تقانات التشتيت واللاحبك تطبيقا صريحا لما جاءت به المناهج التفكيكية من تقويض وإعادة صياغة في مقارباتها الادبية والنقدية للنصوص .

٢ _ تمثل لغة رواية ما بعد الحداثة انعكاسا واضحا للتحولات المجتمعية الحاصلة في مجال السياسة والاقتصاد والفن وتأثيراتها في الأدب عامة والرواية على نحو خاص من جهة ، ونتاجا فاعلا للتواصل مع الثقافات الأخرى وامتصاص ثقافة الغرب في مجال الرواية من جهة أخرى .

٣ _ تشكل لغة رواية ما بعد الحداثة صورة للتطور الفكري الحاصل في مجال الكتابة الروائية وظهور ما وراء السرد (انشغال الكاتب في التعبير عن نفسه وإيصال تجربته الأدبية إلى القارئ) .

٤ _ تسبغ لغة رواية ما بعد الحداثة المتمثلة بتعدد الأصوات صفة اجتماعية _ فنية على الرواية تتيح وصول الحقيقة إلى القارئ من مصادر متعددة وإشراك فئات متعددة في سرد الحدث .

٥ _ تسهم لغة رواية ما بعد الحداثة من خلال ما تفرضه من جمع فلول الحقيقة وأشتات الحدث في صناعة القارئ النموذجي وإشراكه في عملية الكتابة والموقف الروائي .

٦ _ تعيد رواية ما بعد الحداثة من خلال لغتها التناصية الاعتبار إلى الأدب الحداثي والرواية على نحو خاص من خلال إعادة تدوير النصوص الهامة والشخصيات التاريخية واجترار الفكر السابق بدلا عن تناسيه أو تلاشيه وتكشف عن رصانة الأدب الأصيل ولا سيّما الجنس الروائي .

قائمة المصادر :

الكتب :

١ _ باتلر كريستوفر، (٢٠١٦) ، ***ما بعد الحداثة*** ، ترجمة نيفين عبد الرؤوف ، موسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر ، ط١ .

٢ _ بروكر بيتر ، (١٩٩٥) ، **الحداثة وما بعد الحداثة** ، ترجمة د. عبد الوهاب علوب ، منشورات المجتمع الثقافي _ ابو ظبي ، ط١ .

٣ _ لحمداوي جميل ، (٢٠١٥) ، **أنواع المقاربات البوليفونية** ، المغرب ، ط١.

٤ _ ملتقى الباحة الثقافي الثاني ١٤٣٨ هـ ، (٢٠٠٨) ، **الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية** ، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية ، ط١ .

الرسائل والاطاريح :

٥ _ بنت محمد جميل نهى ، (٢٠٠٨) ، **تقنيات حداثية في الرواية الاردنية (١٩٩٠ _ ٢٠٠٥)** ، رسالة ما جستير ، كلية الاداب / الجامعة الهاشمية ، الاردن.

٦ _ بنت محمد نورة ، (٢٠٠٨) ، **البنية السردية في الرواية السعودية _ *دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية*** ، اطروحة دكتوراه ، جامعة ام القرى ، السعودية .

٧ _ بلخياط عيسى ، (٢٠١٥) ، **تقنيات السرد في رواية البيت الاندلسي لواسيني الاعرج** ، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر _ بسكرة / الجزائر .

٨ _ زاوي سارة ، (٢٠١٨) ، **البناء الفني في الرواية الجزائرية** _ *دراسة وصفية تحليلية للرواية الجزائرية في فترة السبعينييات* ، اطروحة دكتوراه ، كلية الاداب واللغات _ جامعة محمد بوضياف / الجزائر .

٩ _ صالح وردية ، (٢٠١٩) ، **استراتيجيات ما بعد الحداثة في رواية هيا نشتر شاعراً لأفونسو كروش** ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ، جامعة مولود معمري ، الجزائر .

١٠ _ عبد الجليل آمنة ، (٢٠١٤) ، **جماليات الوصف في روايات سليمان القوابعة** ، رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة .

١١ _ عسكر تمام سلامة ، (٢٠٠٩) ، **البناء الفني في روايات ليليا الاطرش** ، الرقم الجامعي ٥٢٠٣٠١٠٠٤ ، جامعة آل البيت .

١٢ _ عموري السعيد ، (٢٠١٣) ، **الكتابة والتشكيل الايدلوجي في الرواية العربية المعاصرة** _ *دراسة نقدية ايديولوجية* ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة / الجزائر .

المجلات :

١٣ _ ابراهيم عبد الله ، **السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة** _ ***بحث في تقنيات السرد ووظائفه*** ، مجلة علامات ، العدد ١٦ ، جامعة قطر .

١٤ _ بدر فاطمة ، **تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة** ، مجلة الاكاديمي ، العدد ٤٦ .

١٥ _ التاروتة محمد العيد ، ***تقنيات اللغة في مجال الرواية الادبية*** ، مجلة العلوم .

١٦ _ ثامر فاضل ، (٢٠١٣) ، **ميتاسرد ما بعد الحداثة** ، مجلة الكوفة ، العدد ٢ ، السنة ١ .

١٧ _ الحسين احمد جاسم ، (٢٠٠٩) ، **الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان** _ **قراءة في روايات رجاء العالم** ، مجلة جامعة دمشق ، العدد ١ و ٢ ، المجلد ٢٥ .

١٨ _ حمودي نورة ناصر ، **العوامل التغير الثقافي في المجتمع السعودي** ، ، وثيقة بحث ، الرقم الجامعي ١٠٠٢٦٢٠ ، المجتمع السعودي s6c604 .

١٩ _ حنينة طبيش ، (٢٠١٦) ، ***مستويات اللغة في روايات واسيني الاعرج*** ، مجلة اشكالات ، العدد ٩ ، الجزائر .

٢٠ _ الفاعوري عوني صبحي ، (٢٠١٢) ، **عمارة يعقوبيان الرؤية والتشكيل** ، مجلة جامعة دمشق ، العدد ٢ ، المجلد ٢٨ .

٢١ _ عبد الرزاق ابو بكر ، (٢٠١٧) ، **الطابع ما بعد الحداثي للرواية ما بعد الكولونيالية** _ ***قراءة في رواية موسم الهجرة الى الشمال*** ، مجلة تبين ، العدد ٢٠ ، السودان .

٢٢ _ عبد القادر مها فاروق ، (٢٠١٠) ، **ما بعد الحداثة في الرواية العراقية عجائبية السرد** ، مجلة الاستاذ ، كلية ابن رشد / جامعة بغداد ، العدد ١٤٠ .

٢٣ _ عمر سمرة ، (٢٠٢٢) ، **الهجين اللغوي في الرواية الجزائرية المعاصرة** ، مجلة الابراهيمي للاداب والعلوم الانسانية ، العدد ١ ، المجلد ٣ ، جانفي ، الجزائر.

المواقع الالكترونية :

٢٤_ ابو جهجه عبير ، (٢٠٢٠) ، **تمثلات ما بعد الحداثة في الرواية اللبنانية** ، مجلة اوراق ثقافية الالكترونية ، العدد ٧ ، مايو ٢٠٢٠ ، بيروت _لبنان .

/http://www.awraqthaqafya.com/846

٢٥_ ابو رحمة اماني ، (٢٠١٥) ، **الاستراتيجيات السردية وسياسة التمثيل في رواية ما بعد الحداثة** ، ، موقع عمان نت ، ٢٠١٥/٧/٩ .

٢٦_ انخيل دانييل ماتوس (٢٠٢٠) ، **ما هو أدب ما بعد الحداثة ؟** ، جامعة سان دييغو ، ترجمة صالح الرزوق . جريدة القدس العربي ، ١٣ يناير ، https://www.alquds.co.uk/ .

٢٧_ بركان مراد ، (٢٠٢٢) ، **ادب ما بعد الحداثة** ، مجلة فكر الثقافية الالكترونية ، ١٩ اكتوبر ، الجزائر .

https://www.fikrmag.com/topic_details.

٢٨_ السلمي صادق ، (٢٠١٣) ، **التحولات في الرواية العربية الجديدة** ،، جريدة الثورة الالكترونية ، العدد ١٧٧٣٣ ، ٨ يونيو .

٢٩_ الشهرزوري يادكار لطيف ، (٢٠٢١) ، **السرد ما بعد الحداثي مدياته ومقوماته** ، ، جامعة صلاح الدين / اربيل ، موقع مؤمنون بلا حدود للدراسات والابحاث الالكتروني ، ٧ يناير .

https://www.mominoun.com/articles

٣٠_ العابدي حيدر جمعة ، (٢٠١٥) ، **تحولات السرد في الرواية العراقية** ، مجلة كتابات الالكترونية ، ٢٥ يونيو ،

http:llwww.alhewar.org

٣١_ النية بو بكر ، وخليفة مشري ، **روايات ما بعد الحداثة واستدلالاتها السردية** ، جامعة الجزائر .

٣٢_ بوركة عز الدين ، (٢٠٢٢) ، **ادب ما بعد الحداثة لا تهمه الحقيقة وجماليات الشكل والعمق** ، _ ناقد مغربي ، جريدة العرب الالكترونية ، ٢٠٢٢ /٢/٢٧ . العدد ١٢٣٤١ .

https://alarab.co.uk

٣٣_ ياسين علي خالد ، (٢٠١٩) ، **الرواية الهجينة** ، _ كاتب وناقد عراقي ، موقع القدس العربي الالكتروني ، ٢٦ يونيو .

https://www.alquds.co.uk/