التّجريب الفكريّ في مزامير يوميّة لـ عباس داخل حسن

بقلم: د. سناء جبار حياوي منهي العبودي/ العراق

الملخص

إن مصطلح التجريب هو مشروع الرؤية الفنية الذي قد مثّل فعلاً للتغيير والتحديث مع الرجوع إلى تراث الأمة لكن برؤى مختلفة بعيدة عن التكرار والتقليد، فهو عملية الرفض لأوجه الثبات والجمود والتحجر ؛ لأنه وعي جمالي يهدف دائماً إلى الأفضل والانزياح عن الصور الكلاسيكية التقليدية ودائرتها النمطية المهيمنة.

وإن هذا المشروع التجريبي قد اتسم بالشمول والإحاطة من جانب . والتجديد والتجريب في الكتابة الأدبية العربية من جانب آخر. أي أن شكل الرواية ومضمونها جاء ملاءم مع الواقع القائم وأشد استمالة لعملية التلقي، ومن هنا ارتأينا دراسة التجريب الفكري في مزامير يومية لـ عباس داخل حسن على وفق رؤى مختلفة، غايتها الانزياح عن الصور النمطية التقليدية الذي تمثل بمحورين أساسين هما: التجريب على مستوى الموضوعات والتجريب على مستوى التقنيات.

ABSTRACT

El término experimentación es el proyecto de visión artística que en realidad constituye el cambio y la modernización con referencia al patrimonio de la nación pero con una visión diferente lejos de la repetición y la imitación, es el proceso de rechazo de los aspectos de estabilidad, inercia y osificación; porque es una conciencia estética que siempre apunta a lo mejor y al cambio de las imágenes clásicas tradicionales y su círculo estereotipado dominante. Sobre la base de este proyecto piloto, que se caracteriza por la exhaustividad y la información, por un lado. Y la renovación y experimentación en la escritura literaria árabe, por otro lado. Es decir, la forma y el contenido de la novela se alinearon con la realidad existente y fueron más

atractivos para el proceso de recepción, por lo que decidimos estudiar la experimentación intelectual en los salmos diarios de Abbas dentro de Hassan de acuerdo con diferentes visiones, cuyo objetivo es alejarse de los estereotipos tradicionales, que están representados por dos ejes principales: la experimentación a nivel de sujetos y la experimentación a nivel de técnicas.

ماهية التجريب:

أولا : التجريب لغة واصطلاحا.

ترد المفردة في لسان العرب تحت جذر (جَرَّبَ) أي ((وَضَعَهُ تَحتَ التَّجريبِ : تَحتَ الاختبارِ وَالامتحَان, والجمع : تجاربُ ومصدر جرَّبَ يحاول فيه الفرد تطبيق الفكرة المستحدثة وتجديد فائدتها والتأكُّد من مناسبتها لظروفه الخاصّة وجرَّبَه تَجريباً وتَجربةً : اختبره))[1], أما في المنجد فترد المفردة بمعنى ((جَرَّبَ تَجريباً وتَجربةً اختبره وامتحنه))[2] , فالتجريب إذن هو مصدر (جَرَّبَ) ويعني سبيلا للمحاولة والاختبار.

والمفردة أيضا مأخوذة من ((تجربة تجريب))[3] ويعنى بها مراحل تبني الأفكار, واستحداثها , فيقوم الفرد بتطبيقها بشيء من الجدة مع الالتزام بمناسبتها لطبيعتها السابقة

وفي البحث عن أصل الكلمة نجدها تعود في أصلها إلى الكلمة اللاتينية((experimentum وتعني (البروفة) أو المحاولة وأول ما ظهر في العلوم الإنسانية)) [4], ولفضفاضية المصطلح وعدم اقتصاره على مفهوم واحد نجد بعض النقاد ومنهم الناقد محمد برادة يصفه بالمصطلح الزئبقي أي لا يستطيع الباحث فيه أن يضع له تحديدا دقيقا , لكن كاستعمال للمصطلح نجد أن أول ذكره هو " إميل زولا" في الحقل الأدبي في كتابه المعنون بـ(الرواية التجريبية) حيث وضح فيه أن الرواية التجريبية أحدثت نقلة نوعية وانعطافا مهما في تاريخ كتابة الجنس الروائي , وأن تمثلت بدايةً بنماذجها القليلة من سرفانتس, وجويس ,

وبروست كافكا, وبيكيت , ومع كل ذلك فأدق تجريب هو ما يحدث في الشكل , لأنه يزيده تخصيص ودلالة [5] .

ولأن الآراء تختلف باختلاف رؤية قائليها فأننا لا نستبعد عزوف بعض النقاد والباحثين المستهجنين للفظة ووضعهم التجديد بدل عنها معتقدين في ذاتهم أنها الأقرب للمجال الأدبي. ومع تشعب تلك الآراء أثبت المصطلح انتشاره في مجمل أنواع الاجناس الأدبية شرقا وغربا وهذا ما دفع " جورج لوكاتش" إلى النظر في الانقطاع الواضح وعدم مسايرة الجانب التقليدي والالتزام به في التراث الأدبي هو ما يجسده التجريب لنا أي أن الأديب المتميز من يعلن عزوفه تقليد الواقعية [6], ويتجه الدكتور صلاح فضل مع الرؤيا ذاتها فيرى في المصطلح إنه عملية: ((ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ... والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة))[7] ومع وجود اتفاق بينهما بأن التجريب هو معارضة التيار التقليدي , هذا الأمر لا يحدد القطيعة الكلية ؛ لأن أي كاتب ترتبط أعماله بالماضي وجزء من التقليد , وهنا يستحيل خلق قطيعة صارمة فمهما حاول الكتاب العرب لا يمكنهم((القفز على ثوابت أصلية قد يؤدي تخريبها والافراط في تجاوزها إلى إفساد المشروع برمته , والنزول به رأسا من الرغبة في التطور الايجابي إلى العبث والفوضى والفشل))[8] , وهذا ما يميز الاختلاف بين التجريب شرقا وغربا , إذ مثلت الثورة الغربية للتجريب ثورة ثقافية جذرية غيرت الصور الموروثة للعالم بكل مؤسساتها واتجاهاتها الاجتماعية والفكرية والفنية وحتى الاخلاقية والدينية منها [9] .

إن مصطلح التجريب مع انه يشكل فعلا للتغيير والتواصل مع العصر ولحظته وعملية إعادة البنية التركيبية فإن الأدب التجريبي , هنا ليس رافضا للتراثين , بل هو الخروج وعدم التقوقع في داخل الموروثات وهجر للأنساق التقليدية واطرها القديمة برفع الحواجز الفكرية التي يعتمد عليها الأدب التجريبي ؛ لأن هدف التجريب هو تجاوز تلك المهيمنات التي تسيطر على المواهب وتخلق فجوة وعقدة نقص واحتكارا ذاتيا [10] .

إذن فالمشروع التجريبي يعني التوق إلى الانزياح والتحديث مع الرجوع إلى تراث الأمة لكن بتصور مختلف بعيدا عن التكرار والتقليد أي البحث عن الأصيل ؛ لأن الأصالة خصبة والقديم عقيم , فالأول يشكل لنا الخلود والثاني يشكل النهاية وهنا يكمن الفرق [11], ومع بقاء المفهوم عائم يصعب على الباحثين حصره إلا أنه يمكن الوقوف على المفهوم الذي أستوعب كل آراء النقاد وقائله هو الناقد المغربي محيسن الدموس , إذ قال فيه : هو((مشروع رؤية فنية تحث على الاجتهاد والفضول والمغامرة وعدم التسليم أو القناعة بما هو جاهز))[12] , والمفهوم يحدد لنا عملية الرفض لأوجه الثبات والجمود والتحجر ؛ لأنه وعي جمالي يهدف دائما إلى الأفضل والانزياح عن الصور التقليدية ودائرتها النمطية المهيمنة.

ثانيا: خطاب التجريب في الرواية.

مما لا شك أن التطور والتحول في المجتمع العربي , وما حدث في نهاية ستينيات القرن , عقب النكسة أي في حزيران عام 1967م, جعل المزاج أكثر انحسار , وهذا الأمر دفع العديد من الكتاب إلى تقويض ورفض الأشكال السائدة ومضامينها الثابتة, وعلى أساس هذا المنعطف الفكري في الشكل والمضمون ظهرت أوصاف جديدة , وصفت بمسميات منها جيل الستينات, الرواية الجديدة , الحساسية الجديدة[13] , إلا إن الوصف البليغ لخطاب التجربة الحداثوية هو مصطلح التجريب , لاتسامه بالشمول والإحاطة .

ومن منطلق ذلك يمكننا طرح الأسئلة الآتية هل توجد علاقة بين التجريب والرواية الحديثة؟ , وما هي التحولات التي حدثت في متوت الروايات واشكالها والبنية وانساق الكتابة إذن؟ قبل الإجابة على هذه التساؤلات لا بد أن نعي أن جنس الرواية منذ نشأته الأولى في القرن العشرين أتسم بالقطيعة مع الأساليب المتوارثة ومع نمط البنية التراثية , فالرواية السردية في تلك الفترة خرجت عن الشكل المعهود ورفضا لمختلف الأطر والشروط القائمة , وهنا يوضح لنا نبيل سلمان ذلك بقوله: ((منذ البداية جاءت الكتابة الروائية_ سواء مع الهيكل أو من سبقه _ تجديدا وتجريبا في الكتابة الأدبية العربية))[14]

فأصبح الكتاب أكثر تمكن في تغيير النهج وخلق نهج مغايير يصعب علينا تلمس شكله وتثبيت حدود هيئته , فظهر مجموعة كتاب تميز خطاب رواياتهم بالنزعة التجريبية منهم : إبراهيم صنع الله , عزين التازي , إبراهيم درغوثي , وغيرهم كثر , وما ميز كتابة بعضهم هو اتسام الخطاب فيها بأنه ذو ((خصائص متعددة منها الجمع بين الواقع المعيش , والأسطوري , والعجيب , والمجاور بين الأزمة على نحو يفاجئ ويربك))[15] فساهموا في زعزعة تلك الطقوس التقليدية التي تحيط بالبنى السردية , وعليه فأن شكل الرواية جاء ملاءم مع واقعنا المعيش واقرب للمتلقي ؛ لأن المتلقي يتوق دوما إلى البحث عن المتميز والمبدع وما يتجاوز به الواقع

.أولاً: التجريب على مستوى الموضوعات

1_ إحضار المغيب

إن الجزء المغيب في الخطاب السردي يمثل نصا موازيا أو غائبا للنص الظاهر, وهو لا يقل أهمية وتأثيرا عن النصوص المكتوبة , إذ يدفع بالقاص أو كاتب النصوص السردي بشكل عام إلى البحث عن استراتيجية المغيب وإعادة إنتاجه وتأويله على وفق القراءة المنتجة والفاعلة , ولذا أخذ القاص على عاتقه تسليط الأضواء الأمكنة المغيبة عنه وهي استراتيجية مضيئة لإشادة بالتاريخ الحضاري , فنقطة الإشعاع في قصة (أصل الحكاية) تبدأ من بؤرة مكان كهرمانة ,إذ يقدم القاص مسحا واضحا عن معالم التمثال بطريق غير مباشرة فيأتي الوصف على النحو الآتي: ((عرفنا بعد سنين مليئة بالحروب المستهترة والآمال الضائعة . انهم أربعون ألف حرامي يعيشون بيننا علانيةٌ , وجرَّة كهرمانة فارغةٌ من الزيت , ومشاكلنا لا ينفع معها مصباح علاء الدين السحري ولا أضخم مارد يخرج للوجود , ولا حيلة لحفيدات شهرزاد بالإفلات من تنكيل أحفاد شهريار, وحرق الأُمراء لفائف سنينا ودخنتها الحروب. وذرَّ الحصارُ والعوز كلَّ الآمال والأحلام , وتركَنا نعيشُ حياةً ناقصةً لا نستطيع التملَّصُ منها . وهذا لأصل الحكاية))[1], يوضح

النص طريقة المزاوجة بين المغيب الحقيقي والخرافي , إذ تنطلق قيمة الجرة من ضنك العيش , ولعل الأمر مكاشفة صريحة للسلطة المتغطرسة , فيوازي القاص بين سلطان وجبرون اصحاب السلطة وبين من يعيش في حالة قلق مستمرة ويفتقد القدرة على الخروج من مأزقه , لأنه على يقين ان تمركز المتنفذ داخل الحيز الجغرافي جعله , يرفض الانزياح فطبيعة الانزياح تظهر من الاندفاع الداخلي ,وهذا الأمر شبه مستحيل لكثرة المنعطفات وتعامل القاص هنا لم يكن قاصرا على اساس السياق السياسي في تلك الفترة أو السياقات السياسية المحيطة , بل إن قراءة الواقع تفرض على النص طواعية , فلا يمكن أن ينفصل هو ونصه تماما بدعوى موضوعية مزيفة, ومما لاشك فان الالتزام بالنقد السياسي داخل النص ضروري لبيان بعض القيم السياسية والثقافية[2].

أما في قصة(آلهةُ الشمس) فإن القاص يستحضر (أورو) شخصية ملكية من ملوك سلالة لكش الأولى ومدينة (جرسو) هي المدينة السومرية , ويعطي القاص حرية لراويه ليصف لنا تقاطعات المسار التاريخي على مر الأزمان بقوله: ((ينبشون قبور " لكش" طيلة العام بحثا عن أمنان فضة المطلقات وجرار الفخار المليئة بذهب الملوك , لم يعثروا على مبتغاهم سوى لوح طينيّ رُسمَ عليه وجهان متعاكسان للملك " أورو _كاجينا" احدهما ينظر إلى قوس اله الشمس مبتسما والاخر ينظر اليهم ساخرا..

حطمت معاولُ احدى فرق النباشين مخروط طينيّ كتب عليه" وأسفاه إن نفسي لتذوب حسرة على مدينتي جرسو** وعلى الكنوز

إنَّ الأطفال في جرسو المقدسة لفي بؤس شديد

لقد استقر " الغازي" في الضريح الأفخم

وجاء بالملكة المعظمة من معبدها

أي سيدة مدينتي المقفرة الموحشة من تعودين؟"))[2], يظهر النص حالة تحطيم الحلم فالاختناق من حاجز الفشل بإحضار الغائب بصورة معنوية دون

المادي المحسوس دفع أحد الذوات إلى مرحلة الانهزام الداخلي , إذ يظهر الخطاب التأسفي في مقطع (حطمت معاولُ احدى الفرق النباشين مخروط طيني) فهنا يتضح أن القيمة المعنوية لا تساوي شيئا أمام قيمته المادية التي لا يعرفها الذات بسبب قلة ادراكها ووعيها لأهمية الغائب فالقاص حين يستحضر الانساق المتحكمة بالذوات البشرية يقدم تحديا للقيمة الفكرية التي توازي تغطرس الذاتي لسلطة الذوات , وعليه فإن اللجوء إلى الإشارات الاثرية ومعالم العراق هو للفت الانتباه بمردود المجد التاريخي وتأثيره على الفرد .

ومن هنا فإن مبدأ استحضار المغيب له دواعي ذاتية ونفسية وجنوح الكتاب لذلك هو لترسيخ استراتيجية الشخصيات والامكنة , واستعاضة عن المفتقدات المعنوية , فالذات كثيرا ما تنحني على المستوى الحقيقي أو في اطار المتخيل لترى تموضع وجودها وكأنها تبحث عن ثنائية نقيضة للحلم ,إذ يظهر الخطاب في قصة (لعنة مورفيوس) فاعلية الجانب الحسي للعملية الخطابية إذ يصف الراوي ذلك بقوله: ((منذُ أن غادر خيالُ الطفولة وأدركه البلوغ اعتاد أن يحلم أحلاماً بالوان قوز قزح وفي الهزيع الأخير لليلة شتاء مزمهرة , أيقظه حلم مرعب مفاده أن كلَّ سكان المدينة مسخوا قرودا خرساء... فوَّض أمره إلى كبير المعبرين في المدينة ووجه مكفهرا قاطبا وأخبره بما جرى... قائلا: ياولدي عليك دفع كفارة باطعام ستين دابة والا تبقى ماثوما. إمض على بركة الله. ترك الاحلام وبقى ماثوما لعدم قدرته على دفع كفارة حلمه المشؤوم))[1], يستعل القاص منذ الوهلة الأولى من العنوان إله الاحلام في الميثولوجيا الإغريقية , فيقدم صورة للأنماط والوعي التاريخي الذي يتميز به الإله وما يحيط به من فلسفة تاريخية سابقة ولكون الإله مسؤول عن تشكيل الاحلام يقدم ايماءات جسدية تنعكس على الشخصية ورؤى صاحب الذات المستحضرة ولأن الذات ملئ بالذكريات الحضارية نجده ينتج خطاب تأويلي يتناسب مع الزمن الحاضر وهو جانب من جوانب الانزياح ونهاية للصراع بين الواقع ولا واقع , فيعزف عن المقاربة بين الحلم والواقع.

2_ الهوية.

تشكل الهوية ايديولوجة فكرية وثقافية لحاملها بكل مكوناتها الثقافية والمرجعية , فهي تتحول وتتشكل في فضاءها المنتج وتختلف تبعا لتغيير محدداتها , فتكون دائما في طور التكوين ومكوناتها وعناصرها ترتبط بالتاريخ والسياسة والثقافة واللغة والدين والجغرافيا... إلخ , وضياعها يرتبط بتشظي الذات بين الوطن والمنفى وما يتشكل لديه من ازمة نفسيه ؛ ولأن النص السردي هو وعاء فضفاض يتسم بحرية فكرية للذوات نجد (كونديرا) يصف الدوافع للتجريب بقوله: ((دفعت فكرة الصراع هذه الشعوب إلى تجريب هويتها من خلال معادل موضوعي تحرر فيه طاقتها الكامنة التي تتطلع إلى تحقيق وجودها))[1], فالأدب له دور كبير في التعبير عن أزمت الذوات فكريا وضياع الذات وتشظيها وخطاب الهوية ((لا يعترف إلا بوجود الذات , لذا يتواصل الخطاب العقلاني مع الذوات الأخرى بوصفها ذوات لا تقل حقيقةً وأهمية عن ذواتنا))[2] , وهوية الذات هنا تنبثق من الخطاب السردي مندمجة مع الخطاب الإنساني ؛ لأن البعض يرى أن خطاب الهوية يشكل خطابا أيديولوجيا بامتياز , ولا يمكن أنّ يمهد لأي حوار مع الآخر؛ كون الآخر متمرس في خطابه وهويته أيضا لأن الآخر هو أيضا[3], لذا أتسمت أغلب الخطابات السردية بالوعي وتحديد مسارها على وفق القيم الإنسانية وجعل الخطاب باحثا ومستكشفا للمناطق الواعية من دون تحديد أو قيد فهوية الخطاب السردي في مزامير يومية يتوزع بين اعتزاز الذات بالهوية الوطنية والإنسانية , فيشكل القاص بنيته ذاكرة راويته الحية والمتجددة فيصف في قصة (مزمور 1) تاريخه الحضاري وامتداده حتى بعد رحيلها عنها بقول الراوي:((كيف طاردت فراشاتِ التمنياتِ في الحلم دونَ هوادة؟ في السرير وحيداً والليلُ أكثر إمعانا في الوحدة في ارض الجذور والأسلاف أو في يباب المنافي الموحشة الضوء الأزرق في الشوارع العتيقة بهذا الشتاء السرمديّ. كيف اعتدتَ الرحيل صوبَ البحار المتجمدة وجبال الجليد على حين غرة تاركاً إخوتكَ كهنة آلهة الشمس يحتضنون الفراتَ , يكابد جمعَ القرابين للحاكم جهنم وحروبه باسم الرب))[1], يقدم الراوي في النص رمزا لهوية الوطنية بإشارته إلى الفرات وحضارة العراق , فيعزز الولاء , ويختزل المسافة عن طريق الحلم , محددا لنا ارتباطه الايديولوجي بأرضه , وخصوصيته الفكرية التي يجسد

عبرها الرموز التاريخية ومراحلها ,ويصف الحروب بتداخلاتها وتواليها وسوداوية أحداثها و على الرغم من انقطاعه الزمني , إلا أنه يشخص الوضع العام وهذا الأمر جعله يعيش في اغتراب مكاني فقط ؛ لأن الجانب الروحي مرتبط تماما بهويته الأم .

أما في قصة (مزمور 2) نجد الراوي يصف حالة التخبط والحيرة , إذ يقول :
((أنا معتادٌ على الظلام وطلقِ المخاضاتِ في الأماكن الغريبةِ والأرصفة المترعة ببول السكارة والنفايات البشرية والمحطاتِ الغادرة الموحشة التي تحتضنُ المجانين والمشردين عند المساء ... عالمٌ مخبولٌ ومختل بكلّ شيء. أخذت على عاتقي أن أمدَّ مرقى جنوني إلى الأعلى وأتسلق.. أتسلق حتّى الرمق الأخير أمتطي الغيومَ البعيدةَ لاقتطاف " نجمة سهيل", أسير في الليل الطويل بخطوات عاقرةٍ وحيداً وأعزل حتى الفجر , إلى أن يتعالى آذان الله الرائق ويملأُ السماء. حتى الصباح الباكر وصوت فيروز السماوي

أنا عندي حنين...)))[1] يصور القاص المخاضات والمشاعر العميقة)
,فمنذ اللحظة الأولى لا تترك الذات مساحة للإحباط العقلي للتعايش مع واقعه, فوجوده مرهون بكبح تلك الانهيارات النفسية وهو جانب من جوانب تحديد الهوية, فيجعل من التمني والمتخيل ذو نبضا متوازنا ,وعليه فإن أي ابعاد مكاني يعيده إلى فكرة الهوية , والنسائم المحملة بعبق صوت فيروز , وعلى الرغم من اجتماع العوامل على شخصية القصة إلا ان مقصدية القاص تكمن في إبراز العنصر القصدي في إنتاجه وقصدية القراءة التي تؤول إلى دلالات ومعاني متعددة ؛ ((لأن القارئ واللغة لهما القابلية على إنتاج عدة معانٍ وتأويلات بواسطة قراءات وتأويلات مختلفة تبعاً لطبيعة الخطاب ونوع القارئ المستقبل))[2], وعليه فأنه يدفع القارئ إلى ايجاد دلالة ثقافية نسقية خاضعة لبنية الذات المعرفية ,و ما يخلقه الخطاب المكتوب المحكوم بسلطة الغياب , فيحاول أن يقارب بينهما , فكما للخطاب المكتوب القدرة على تحقيق الفاعلية والقصدية , فإن للشخصية القدرة, على تفعيل مسار التواصلية مع الهوية والانتماء .

وفرضية الانتماء ترتبط بسياقات متباينة بعضها يتشعب داخل الحياة الخاصة والبعض الآخر يرتبط بنشاطات الفرد ومؤسساته , وعليه فإن النص يحتفظ بهويته وما يتركه القاص من مؤشرات يأتي بالخطاب المنتج الذي يكون الراوي فيه وسيطا وهذا ما يجعله شريكا؛ لأن الرسالة بطبيعتها تقع بين طرفين الأول الراوي , والثاني المروي له وكلاهما يضعان ملامح شكل الهوية , إذ يفضي الأول بلغته بعدا خاصة بإيراد دلالات تحاكي الهوية , فتركيز القاص الدلالي في قصة (مزمور 3) على أيراد المفردات الآتية(السدر , النخل ,النفط, الشناشيل) , وغيرها من المفردات التي يستعيد بها الراوي الهوية الكبرى بقوله: ((اقتلعوا أشجار الحنَّاء وأزهقوا أرواحَ شجر السّدر العتيق وماتَ النخيلُ واقفاً مقطوع الرؤوس ولا زال الزنوج يكسحونَ سباخ الملح ويلعقون جراحَهم ببكاءٍ مرّ , ويتصارعون مع صبر أيوب . يحملون بعثوق الماضي في مخيلتهم السرية يمارسونَ الاستمناء , يتناسلونَ مثل القطط يتخبطون في سواقي النفط الآسن الذي ملأت رائحتُه العطنةُ البلادَ ونشر مواعين الطاعون والسرطان بدل سلالِ الرُّطب والبمبر والنبق . خربَ شذاذ الآفاق والخصيان الشناشيل وأناخوها على الأرض دون رحمة وحطموها بحقد ومجون))[1] يفتح بوابة الوعي والهوية بلاد الرافدين وحضارتها الحاضنة للعراق, والقاص هنا يلاحق بمفرداته الهوية الوطنية , على الرغم من تواجده في البلد الجديد إلا ان اعتزازه بوطنه جعل لا يركز على الانغلاق الهوياتي للمكان , بل التشبث بما هو أصل , وأن كان بديله بالرحيل عقلاني , وتدعيم فكرة الهوية الأصل وانغلاقها في النص , وهو سندا تجريبيا يقدمه القاص لفكرة الانقسام الذاتي روحيا وجسديا.

إن السياق النقدي لفكرة الهوية يضع الانتماء ورؤية الإنسان في سياق تاريخي , لكن التاريخ والنشأة ليسا هما من يتكفلان في تحديد اطار الهوية بل للسياق الاجتماعي الدور في تعدد الهويات ؛ لأن من الصعب أن تثبت الذات على نمط واحد كما لو كانت الهوية ظاهرة طبيعية , وانما الذات تقوم بممارسة اختياراتها بصورة مستمرة سواء اكان الاختيار ضمنيا أو كليا[2] .

إذن على وفق هذا المبدأ يمكن للإنسان تجريب الهوية وانفتاحه جانب من جوانب التفكير العقلاني والمساهمة في كبح زمام العنف الداخلي , ولأجل استيعاب الواقع بعمق لا بد من التماهي الطوعي ففي قصة (مزمور 4) نجد القاص أكثر تحاشيا للظاهر وينزل براويته إلى العمق الغائر فيصف حركة وانسيابية النفس والروح بقوله: ((فكن عصفوراً أو وردة أو نجمة . ضوء النهار أو ضوء شمعة في هزيع الليل أو أغنية تتدثَّر بها روحُك العاريةُ من برد الغربة والوحدة أيُّها الماثل مثلَ خيوطِ الملح على حيطان سومر العتيقة .. إنَّك مثلُ نهر لا يدري أين يرحل ومتى يتوقف ويجفُّ... إنَّك جرةُ نبيذٍ ملفوفةٍ بليفِ النخلِ مدفونةٌ منذُ فجر السلالاتِ لا تتعفن, ختم سومري لا يمحى , تمثال أكدي لا يبلى.))[1],إذا امعنا التأمل في النص , فإننا نجد الهوية لها امتداد داخل الوعي والذات , فالرؤيا والتصور اللاإرادي لا يمكنه التضاد مع انغلاق الهوية وانفتاحها ؛ لأن القاص هنا يجنح إلى صعود شخصية القصة بجناح التأمل دوم المساس بتقاطعات الهوية فتمثلات الهوية لا تنحصر بحدود المكان , لهذا نجده حريص على توظيف الخطاب بطريقة رمزية واستحضار البعد المستقبلي وما تمنحه مفردة (عصفور) من دلالة وما يحمله الجسد من دلالة على الزمن المستقبلي ومفارقته للزمن الحقيقي فيسعى إلى ((امتلاك المفردة للدلالة مستمدة مما تثيره النفس من إيحاءات وتداعيات , وتستقر هذه الدلالة في الرمز))[2] ؛ لأن الدلالة اللغوية أكثر قدرة على امتلاك الذات والآخر المتلقي عن طريق التلاحم بين مستويات الخطاب والمضامين الفكرية التي تجنح اليها القصة فغالبا يقدم نسقا متناهيا مع الوصف لإبراز الدلالة .

وعليه فإن القاص حين يضع الرموز في النص السردي يفتح بوابة أخرى للتلقي فالقارئ يبدأ تلقي الرموز وتأويلها معتمدا بالدرجة الأساس على المخزون الثقافي الذي يكشف لنا مغاليق النص وهذا ما نجده في قصة (نون) التي تتحدث عن هوية المسيحيون فدلالة النون هنا تأكيد لهوية تلك الطائفة فيصف لنا الراوي رحلة اغترابهم القصري وطريقة تمسكهم بالهوية بقوله: ((في ليلةٍ خريفيةٍ حالكةِ الظلمةِ غادرَ الجميع الدارَ على عجلٍ بعدَ أنْ رسموا علامةَ الصليب على صدورِهم دونَ أنْ يلتفتوا خلفهم من شدَّة الهلع الذي هوَّهم بعنف , وحين أصبحوا خارجَ الحدود

تذكروا أنهم نسوا أنْ يلتفتوا خلفهم من شدَّة الهلع الذي هزَّهم بعنف, وحين أصبحوا خارج الحدود تذكروا أنهم نسوا أنْ يضعوا الدّخن لطيور الكناري التي ملأ صدى زقزقتها جميع أركان البيت نفذوا بأرواحهم من باب الوطن المفتوح على مصراعيهِ ((. (وعلى بابِهم المورِبِ كُتِبَ حرفُ (ن.[3]

يظهر هذا النص حالة التجرد القصري التي يعيشها المسيحيون وهم منتزعي الارادة في التمسك بهوية المكان فترنحهم حول الهروب من السقوط صرعي دفعهم إلى عندم النظر إلى الخلف , وعلى الرغم من استلاب حقوقهم إلا انهم لم يعيشوا في نكوص نفسي فقناعاتهم وان سلبت إلى أنهم يتخذون من دلالة (نون) بوابة امل وتعريف بهويتهم الحقيقية وكأنه استرجاع لكل مار ليقف على ماتم طمسه من هويتهم نتيجة الأحداث الراهنة , وعليه فإن عباس داخل حسن يسعى إلى أبراز هوية الذات والى هوية المسيحيين فالانفتاح بين الهويتين يفتح الافاق لديه للابداع السومري إذ تتلاحم مفرداته السردية بخطابها لتؤكد للقارئ هويته الوطنية واعتزازه بالهوية الانسانية التي تجسدت بالتهجير والطائفية جعله يضع الرموز بيان هويته الوطنية والانسانية

ومع تنوع الرموز والإشارات الدالة على الهوية ظاهرة وخفية يتضح لدينة إن الفكر الإبداعي عازم على التمسك بهويته الإنسانية والوطنية معا دون الاقتصار على واحدة منها. وهو جانب من الاصلاحات الجوهرية داخل الفرد بالذات.

.ثانيا: التجريب على مستوى التقنيات

التشيؤ _

إن موضوع التشيؤ من الموضوعات التي أثيرت في الفكر الماركسي , (Georges والتي طرحت كموضوع للبحث على يد الفيلسوف غيورغ لوكاش Lukacs) , حيث أفرد له فصلا كاملا في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي) الصادر , عام 1923م , كما إن لمساره الفكري انعكاسا واضحا على مدرسة فرانكفورت في تأسيس نظريتها النقدية, فرواد هذه المدرسة استعانوا بتحليل لوكاش للتشيؤ وما تضمنه كتابه النقدي ودراسته لوضع الإنسان وتواجده في المجتمعات المتقدمة [1] فجاء اهتمامهم للتشيؤ تدعيما لفلسفتهم وآرائهم النقدية فشرع أكسل هونيث بتوظيفه لتشخيص الأمراض والأزمات خصيصا بعد ظاهرة العولمة في بداية القرن الحادي والعشرين[2] ولبيان مفهوم التشيؤ عند الفيلسوف لوكاش نجده يوضح ذلك بقوله: ((تنفصل هذه الأشياء عن الإنسان رغم أن جوهرها مرتبط بعمل الإنسان , فتنعكس القضية الأصلية, فبدلا من أن يتحكم الإنسان في الأشياء المحيطة به مثل المصانع , والبنوك , تتغير هذه الأشياء , وتتحكم في حياة البشر , وبدلا مما كان يفعله الإنسان في العصور القديمة حيث كان يحاول تعديل الطبيعة من حوله لتتفق مع حاجاته, أصبح الإنسان يحاول أن يوائم نفسه مع الأشياء المحيطة به, ومن ثم أصبحت الأشياء هي التي تصوغ حياة الإنسان وليس العكس... إنه يرتكز على واقع أن رباطا أو صلة بين الأشخاص يأخذ طابع شيء))[3] فاشتقاقه للظاهرة متأتٍ من تعميم البنية التجارية في المجتمعات ذات الطابع الرأسمالي التي تستبعد العلاقات الإنسانية وهذا ما ترتكز عليه طبيعة البنية التجارية .

وعليه فإن نظرة لوكاش للتشيؤ يجعل الأشياء جامدة يتم اخضاعهم لقوى خارجية فيكون العالم أشبه بالأشياء والأمر لا يقتصر على الذات الإنسانية فقد إنما التأثير يتحول حتى على طبيعة العلاقة الاجتماعية وارتباطها بكافة المجالات الحياة العامة[4] وعلى الرغم من طروحات لوكاش المتميزة إلا إن لـ(هونيث) رأي في طرحه إذ يرى أن طروحاته أحادية تتسم بالطابع الاقتصادي, وهذا ما دفعه إلى نقد تلك

المقارنة الكليانية وإعادة النظر لطبيعة تكوين العلاقة (البنية التحتية) و(البنية الفوقية) والبحث فيهما لخلق أشكال وابعاد أكثر جدة والتي يحددها بثلاث (التشيؤ الذاتي , التشيؤ الموضوعي, التشيؤ التذاوتي)[1] واستناده في ذلك إلى (تحليل من سبقه وهم كل من (مارتن هيدغر ,و جون ديوي

إن العلاقة في النص القصصي ترتكز على تحويل الكائنات إلى أشياء , فالقاص يلجأ إلى تقنية التشيؤ ؛لأن الواقع الإنساني في طور المماطلة , والتسويف المستمر, وعليه فإن محاكاة الصورة سبيل من سبل أبعاد خطابها عن الجدل العقيم , فيضطر الكاتب إذن إلى تواشج العلاقة بتعامله مع القرائن الأخرى , فيوكل للمخلوقات الحية وغير الحية الخطاب متجاوزا بذلك الخطاب النمطي , وهذا التواشج يأتي على سبيل انسنة المخلوقات داخل النص , فيستنطق ما لا يمكن استنطاقه , وهنا يضع الكلاب لدلالة مقصدية منذ مطلع عنوان القصيدة (رهان الكلاب الضالة) , فعلى الرغم من صفة الوفاء التي تلازم الكلاب دائما, , إلا إن دلالة مفردة (ضالة) تؤدي إلى انزياح الدلالة ,فيضع قارئ القصة امام مفارقة لكينونة ووجود الدلالة الحقيقية , فوجودها لم يكن اعتباطا ,إذ تشكل الدلالة محاورة قصدية للعقل البشري , ومظهر مهم لانتكاس الوجود الإنساني السوي , وعن طريق التشيؤ تكون محاكاه الصورة الفعلية , والتي حدثت بعد عام 2003م فيصف الراوي قائلا: ((هاجمت أفواج من الكلاب الضالة المدينة ووصل عواؤها لعنان السماء, قضَّ مضاجع السكان وصكَّ أسماعهم نباحُ الكلاب السائبة التي تناسلت في شوارع المدينة والخلوات . استنفرت مخافرُ الشرطة وفتحت ملفات جرمية ضد اعتداءاتها التي قُيِّدت ضدَّ كلب مجهول))[2] .

وهذا يعني أن القاص يربط مكونات الوعي مع المخلوقات , باستثماره الرؤى والخطابات الممكنة , وتوجيها نحو وعي القارئ وتفاعله , إذ يشكل له جانب من جوانب ((التمثيل وتفاعل المتخيل مع باقي الأشكال التعبيرية الإنسانية))[3], والأمر هذا لا يعني جنوح القصة نحو الواقع اصلا وصورته الواقعية , بل يحاول القاص أن يحدث تلاقح وإعادة أنتاج , ولعله بهذا يهدم الصورة الأحادية النمطية للمرجع ,

فيوسع أفق القارئ باستحضار تقنية التشيؤ , وانطلاقا من تشيؤ الكلاب مدخل قصته يدخل في منظومة التشوه العميق , والسيطرة الأحادية التي لم تأتي من باب المفاجأة أو الصدفة , فتعبيره عن المظاهر غير السوية للكلاب الضالة هو استفحال للبقعة الموبوءة التي تصادر استقرار المدينة فيقول: ((لكن حدث ما لا يحمد عقباه , مشكلة لا تقل ضراوة وخطورة عن سابقاتها , فنتيجة الفضلات ظهرت طوابير من القوارض الآبقة تتخاطف بكل الاتجاهات وتختبئ بسرعة فائقة . وضج السكان بأحاديث هرج ومرج عن خطورة الوضع الجديد مع القوارض التي تناسلت بشكل مخيف , اصبحت اكثر طيشا من الكلاب وبدأت تنشر مكرها علانية))[1] .

لم يفرق القاص بين الواقع الناطق وأجناس الحيوانات , وهذا ما نجده في عملية المقاربة مع المضمون السلبي ,إذ يمنحها أسماء , ويعلن بتشخيصه عن جنسها, فيجردها من حيونتها الأساسية , فيبدا زمن الانسنة كانقطاع زمني عن حالة الاختناق للشخصيات الواقعية , وهو يشير إلى لحظات التأزم التي تزداد ضراوة فيصف الراوي ذلك قائلا:((بدأت تُطلُّ بروسها في كلّ الأماكن خلسةً وتقضم كل شيء اقترح الشيخ ان تستعين الحكومة بدول الجوار وتجلب مزيد من القطط وتحقق تكافوء في معركتها الوطنية مع هذه الفلول النجسة من القوارض والحد من طيشها وغوائها))[2], يظهر هذا المقطع مرحلة التحول التي تدك السلطة , فتضع القوارض سطوتها على حدود المكان ,و تجرد الكلاب من فلول السيطرة وتجعلها أكثر براءة , ولأن الواقع لا يواجه سلطة محددة كونها مؤسّسة تنتج خطابا يعيد انتاج باستمرار , فإن أثره يرتبط بالمكان والزمان وينتشر ويحاصر الاضعف[3].

وعلى الرغم من إن المناخ الإنتمائي المسيطر متعدد الاصوات فإن مستوى الخطاب يضج بأصوات واحداث مؤنسنة , تعكس صورة مرجعية واقعية ,وواقع مرّ وتقلبات وتحولات , قد جعلها القاص تتمحور في دائرة ضيقة فيصف الراوي ذلك بقوله: ((بدات القططُ في مطاردت القوارض دون هوادة لكن قد تطارد هي الأخرى من قبل كلب غاضب . وبدأت رهانات الجمهور على كلب ابلق او اسود يطارد قطا حبشيا أو تركيا أو فارسياً))[4], ولعل هذا الوصف هو تكسير لوعي الغائب , فسوداوية

العقول منقسمة على ذاتها دون التطلع للجدلية الزمنية وصيغ العجز التي تلاحق الإنسان ,والنظام التسلطي الذي يسلب ويطالب بالامتثال لإرادته .

ويحيلنا القاص ايضا إلى لعنة السلطة وطغيانها وما يحيط بالذوات من حالات الاستلاب , ومردودها السلبي في تقنين نفوذهم وتقيدهم , على وفق مسوغات ترسم لهم حدود التمتع بالسلطة الغائرة والمستجدة , والذات الفردية لايمكن أن تفرض خطابها دون المجتمع الذي((يفرض الخطاب السائد ويحدد ما هو مقبول أو مرفوض , ما يمكن قوله وما يتعين تناسيه والسكوت عنه))[1] , وهذا يعني إن المتحكم في الذوات هي أفكار وعادات مرهونة بمشاعر موجودة فينا , وما تفضيه وتفرزه تلك الجماعات من استلاب ومجسات داخلية لإفرادها والذي يمر بأطوار مختلفة , وعليه فإن مخرجات انسنة الشخصيات هو توجيه ذو قصدية للواقع ولنقده فـ((الأبعاد الفنية الجديدة للثيمة أو المعنى غير المكثف , النافذ والمفتوح , مشبع بأرق مراحل عدة عقود وإفرازاتها , لتصبح علاقة الراوية بالمرجع خاصة تمر عبر الذات))[1], فالذات تناط بها عملية الكشف والإفصاح عن مقصدية الكاتب وتوجهاته الحقيقية .

إما في قصة (صفاقة) التي يجسد فيها القاص مشهد لتطويع الذوات والتي يقدمها بلغة مكثفة يؤنسن أحد اعضاء الجسد لتفكيك الخطاب ويكيشف عن الجانب المسكوت عنه وما تحمله اليدين من أهمية ودورها في التغيير فيصف الراوي ذلك بقوله: ((صفقوا بشدّة تقدم نحو المنصة ازداد التصفيق بعد أن عاد أدراجَهُ قام الجميع وصفقوا طويلاً, تصفيق يصمُّ الآذان

سألت الذي يجلس بجانبي

هل سمعت خطابه؟

قال : كلا

لَم كلُّ هذا التصفيق

قال : حشراً مع الجمهور , صفق

الحياةُ أصبحت صفاقة كبيرة))[2] , يشير المقطع إلى جوانب المسكوت عنه , إذ يشكل التصفيق هنا فعل المخاطبة ,ومسوغاته تتفاعل مع السواكن التي تندمج مع الذات , وتموج حركة اليدين دون وعي ,جلعت الذات تتفاعل داخليا وخارجيا, ومع مأزق موقف اليدين تستبطن الذات لنا جوابا استنكاريا , وهو رديفا لصمت الخطاب اللغوي المنطوق , وهدف القاص رسم كابوسيه الصورة عن طريق التشيؤ لأحد اعضاء الجسد الإنساني , وتمكين الوعي السلبي وتطوره داخل المجتمع , وما يشكله من مسلخ مرعب لقيمة العقل البشري وطريقة المزاوجة بينه وبين باقي المخلوقات التي تفتقد الصفات الإنسانية, وعليه فإن ركائز التشيؤ لا تقتصر على انسنة الحيوانات فقط بل يكون مع الذات ونفسها , وذلك عن طريق ((أن نفرض شكلا من العلاقة مع الذات " الأصلية" التي يمكن أن تسمح بوصف " التشيؤ" كانحراف ذي طابع إشكالي))[1] , فالذات بانحرافها تسجل حدث ذهني نتاج لعالمها الداخلي وبسؤال الآخر لها تعترف بأنها تقع تحت سطوة المجتمع , وهذا الأمر لا يشكل خطابا تأسفيا بل يوضح مدى التأثير وطغيانه على وعي الذوات .

أما في قصة (المرآةُ) فالأمر مختلف ؛ لأن محور الانسنة يتجه إلى الجمادات , ومنها ما تشكله المرآة من انعكاس للصورة وكأن الأمر يرتبط بالمرجعية الصورة التي أشرنا لها سابقا , فحين يدخل الراوي المرآة في تقنية التشيؤ يصف لنا ذلك بقوله: ((كلما واجهت المرآة في الصباح ترتعد فرائضها من خيوط التجاعيد الرقيقة المشؤمة في محيط وجنتيها, لكنها لم تبرح أن تنظر للمرآة بإفراط في كل الأماكن كلما تسنى لها ذلك , ترمم تجاعيدها العنيدة التي ترعبها بمسحوق بلون غبار الصدأ, لا يساعدها طويلا على اخفائها وهي تعادي الزمن , أصبحت ثرثارةً ووجلةً غير قادرة على ضبط انفعالاتها مع الجميع))[2] , فملامح الشخصية تحاكيها المرآة وهي تحلل الصورة وانعكاسها ,فتلتصق معها روحيا ,وهذا ما يعيدها إلى إعادة ضبط العملية الانفعالية وهوس المحاكاة الوقتية , مع أنها لا تتكأ على استسلامها لسطوة الزمن وحدة تمردها على المرآة واستنطاقها لها , والذي يؤثر على تصرفات الشخصية في أطارها العام ؛ لأن دلالاتها ضاربة شكليا على خطابها

المرئي , ,فيوكل لها عملية الكشف البصري ,والتي تحدث اضطرابا داخليا له مدركات عقلية[3].

وعلى ما يبدو أن القاص يضع شخصياته تحت الصورة الحسية التي تراها العين فيقارب بين الأصل وانعكاسه , ولعله يعلن لنا عن دلالة الانهيار وعدم التصالح الذاتي , ودور الاقناع الممارس في بنائها النفسي , وفي منحى آخر في قصة (مشاعر صادقة) يستعين القاص بالمعطف وحمله لتضاريس الحدث , وقدرته على الاحتفاظ بالبنية الاشتغالية للعاطفة الإنسانية فيصف لنا الراوي ذلك بقوله:((في جيبِ معطف مُسْتَهملٍ وجد شحَّاذ مُشَرَّد آخر رسالة حبّ من المرأة التي أحبَّها صاحبُ المعطف, الذي وزَّعت الكنيسة تَرِكَتَهُ وأشياءه على الفقراء , ورقةُ طريةُ مثلُ جنح فراشة بين يَدَي الشحاذ , كانت كلماتها تضيء بوهج فسفوري مُدهشٍ بعيني الشحاذ لكن قرأ توقيع صاحبة الرسالة " جوليا" بمشاعر صدئة))[4], يشير النص إلى تشيؤ المعطف , ففاعليته المتجددة , وتسليعه بصورة مستمرة هو صورة رمزية للمشاعر والتي ادخلت الشحاذ في نسق المتلقي الحر على الرغم من مكانته في المجتمع فمكنونات العقل والوعي لا تقتصر على الصورة الخارجية أنما حدودها ترتبط بالوعي والتقاط اللغة مكتوبة أو مقروءة , وعليه فإن الروائي أو القاص يظهر شخوصه بأبعادهم على وفق محددات اجتماعية تعكس تفكيرهم وطرق استجابتهم , فيمازج بين المعلن والمضمر , ويكسر أماج الزمن؛ بجعل الورقة حافظة للقيمة المشاعر الإنسانية بنقشها المكتوب وبهذه التقنية يجعل الأشياء في النص أكثر نطقا , ولعله بذلك يرفع من القمتين معا أي قيمة المعطف والورقة وقيمة الشحاذ ككيان إنساني .

أهم النتائج

1- إن الجزء المغيب في النص القصصي يمثل نصاً غائباً للنص الظاهر, إذ يدفع بالكاتب بصورة عامة إلى البحث عن استراتيجية المغيب وإعادة إنتاجه وتأويله تبعاً للقراءة المنتجة والفاعلة . وذلك؛ لأن عملية استحضار المغيب له دواعي ذاتية ونفسية, فالذات الفاعلة كثيراً ما تنحني على المستوى الحقيقي أو في إطار المتخيل لترى تموضع وجودها وكأنها تبحث عن كيانها في الواقع المتناقض مع شخصيتها وذاتها.

2- إن الهوية في النص القصصي قد شكلت ايديولوجة فكرية وثقافية لحاملها بكل مكوناتها الثقافية والمرجعية, فهي تتحول وتتكون في فضاءها وتختلف على وفق تغيير أفقها, فترتبط بالسياسة واللغة والثقافة, وتشظيها يرتبط بضياع الذات بين الوطن والمنفى .

3- إن العلاقة في النص القصصي يرتكز محورها على تحويل الكائنات إلى أشياء , فالكاتب يلجأ إلى تقنية التشيؤ ؛لأن الواقع الإنساني في طور التسويف المستمر والتناقض الواضح, فيوكل للمخلوقات الحية وغير الحية لغة التخاطب متجاوزا بذلك الخطاب النمطي , وهذا التعالق يأتي على سبيل انسنة المخلوقات داخل النص القصصي، فيضع المتلقي امام مفارقة ذات صور وابعاد مختلفة؛ لتنتج عبرها دلالات النص وتأويلاته المقصودة.

الهوامش

(1)(1) لسان العرب, أبن منظور , , بيروت, المجلد الثالث , ط 1, مادة (جَرَّبَ) :271.

(2)(2) المنجد في اللغة , لوئيس معلوف, ط 3, 1429هـ: 84.

(3)(3) تاج العروس , السيد مرتضى الحسن الزبيدي , دار الهداية ,_الكويت , ط 1, ج 1, مادة (ج ,ر, ب) ,1993م: 154.

(4)(4) المسرح والتجريب , مجلة فصول , مجلد 4, ع 1 , 1995م.

(5)(5) ينظر: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003, د. سعيد حميد كاظم , تموز للطباعة والنشر والتوزيع_ دمشق, ط 1, 2016م: 33.

(6)(6) نايف بلوز, وزارة الثقافة _ دمشق , ط 2 , 1972م: 12 ينظر: دراسات في الواقعية, جورج لوكاتش, ترجمة.

(7)(7) لذة التجريب الروائي , صلاح فضل , أطلس للنشر والانتاج الاعلامي , القاهرة , ط 1, 2005م: 3.

(8)(8) اشكالية التجريب ومستويات الابداع في المشهد الشعري المغربي الجديد , محمد عدناني , جذور للنشر_ الرباط ,ط 1, 2006م:16.

(9)(9) ينظر: أسئلة معلقة في الفراغ , نشرة مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي_ القاهرة , العدد (1), 1993: 10.

(10)(10) ينظر: التجريب في الرواية, خليفة غيلوفي, الدار التونسية للكتاب_ تونس , ط 1, 2012م :173.

(11)(11) ينظر: النص الأدبي من منظور اجتماعي, مدحت الجيار, دار الوفاء للطباعة والنشر_ الاسكندرية, ط 1, 2001م: 213.

(12)(12) معنى التجريب , محيسن الدموس, مجلة طنجة الأدبية , العدد 21, 2007م.

(13)(13) ينظر : الحساسية الجديدة , مقالات في الظاهرة القصصية, ادورد الخراط, دار الآداب _ بيروت, ط 1, (د. ت) : 93.

(14)(14) التجريب في الرواية العربية, خليفة غيلوفي , الدار التونسية للكتاب _ تونس, ط 1, 2012م: 177.

(15)(15) التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية , عمر حفيظ ,دار صادر_ تونس , ط 2, (د. ت): 25.

(1)(16) مزامير يومية: 26.

(2)(17) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن, أ.د ح. حفناوي بعلي , منشورات الاختلاف _ الجزائر , ط 1, 2007م:49.

(2)(18) مزامير يومية : 32.

(1)(19) مزامير يومية: 41.

(1)(20) قلب الظلام , جوزيف كونديرا , ترجمة : سمير بارد , بيروت , ط 1, 1998م : 125.

(2)(21) التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003, د. سعيد حميد كاظم , تموز _ دمشق , ط 1, 2016م: 321.

(3)(22) ينظر: إشكاليات فلسفية معاصرة, مجدي ممدوح , دار الشؤون الثقافية العامة _بغداد , ط 1 ,2013م: 11.

(1)(23) مزامير يومية: 13.

(1)(24) مزامير يومية: 14.

(25)(2) خطاب الآخرفي الشعر العراقي السبعيني " التلقي والتأويل", أ.م.د. علي هاشم طلاب الزيرجاوي, دار ومكتبة البصائر _لبنان, ط 1, 2015م: 37.

(26)(1) مزامير يومية: 16.

(27)(2) ينظر : الهوية والعنف وهم المصير الحتمي , أمارتيا صن, ترجمة سحر توفيق , عالم المعرفة _ الكويت ع(352), 2008م:166.

(28)(1) مزامير يومية: 18.

(29)(2) م . ن :18.

(30)(3) م . ن: 21.

(31)(1) ينظر: من غيورغ لوكاش إلى أكسل هونيث نحو إعادة مفهوم التشيؤ , د. كمال بو منير , المجلد الثاني , العدد(4) , 2013م: 79-90

(32)(2) ينظر: م .ن :80

(33)(3) التاريخ والوعي الطبقي , غيورغ لوكاش , ترجمة حنا الشاعر, دار الأندلس_ بيروت, 1979م: 77_79

(34)(4) ينظر:م. ن: 83

(35)(1) ينظر : التشيؤ دراسة في نظرية الاعتراف, أكسل هونيت , ترجمة: د.كمال بومنير, مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع _ الجزائر, ط 1, 2012م:40-42.

(2)(36) 29:مزامير يومية , عباس داخل حسن.

(3)(37) 233 : المتخيل والمرجع سيرورة خطابات, شعيب حلفي.

(1)(38) 29-30 :مزامير يومية.

(2)(39) 30 :م. ن.

(3)(40) 10 :ينظر: أنطقة المحرم.

(4)(41) 30 :مزامير يومية.

(1)(42) 91 :مدارات الحداثة, د. محمد سبيلا

(1)(43) 71 :مرايا التأويل.

(2)(44) 35 :مزامير يومية

(1)(45) 82 :التشيؤ دراسة في نظرية الاعتراف.

(2)(46) 40 :مزامير يومية.

(3)(47) : ينظر : الحواس الخمسة " بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي (1969-1999)"
29.

(4)(48) 49 :مزامير يومية.