الأدب في عصر ما بعد الحداثة

ياسين كتاني

1. استخدم مصطلح ما بعد الحداثة أول مرة لدى فيدريكو دي أونيس (De Onis) في كتابه المطبوع بمدريد عام 1934 (أنظر: حسن، 1997: 13، وكذلك روز، 1991: Xi، 171)، ومن ثم ظهر المصطلح في كتاب أرنولد توينبي "دراسة في التاريخ" عام 1947. وخلال الخمسينات تحدث "شارلز أولسن" (Olson) عن ما بعد الحداثة بتعريف متسرع غير مصقول.

وفي عام 1959 كتب الناقد الأدبي "أرفنغ هاو" (Howe) مقالة عن الرواية ما بعد الحداثية بطريقة رثائية بوصفها سقوطا من علياء الحركة الحداثية الكبرى (أنظر: هاو، 1959).

خلال الستينات استخدم "فيدلر" (Fiedler) "وإيهاب حسن" (Hassan) هذا المصطلح؛ فيدلر على سبيل تحدي نخبوية التراث الحداثي باسم الثقافة الشعبية، أما حسن فأراد استكشاف حافز التحطيم الذاتي الذي كان جزءاً من تراث "الصمت" الأدبي، أو "ثقافة الجماهير" و"التفكيك" (حسن، ن.م: 14).

يرى معظم نقاد ما بعد الحداثة أن أواخر الخمسينات وبداية الستينات هي بداية حقبة ما بعد الحداثة (أنظر: باروت، 1997: 141، وكذلك جيمسون، 1991: 369)، مع دخول المجتمعات الصناعية الأكثر تطوراً في مرحلة تحول جديدة أطلق عليها أسماء متعددة من أبرزها: مجتمع الحضارة المبرمجة، مجتمع الاتصال ، المجتمع الجماهيري، المجتمع الاستهلاكي، مجتمع الرأسمالية متعددة القوميات والمجتمع ما بعد الصناعي (أنظر التسميات: جيمسون، 1991: 367/ ليوتار، 1994 : 27/ باروت، 1997: 141).

يرتبط المصطلح ببروز سمات شكلية جديدة في الثقافة، ونمط جديد من الحياة الاجتماعية، ونظام اقتصادي جديد. هذه اللحظة الجديدة من الرأسمالية يمكن إرجاعها إلى الازدهار الذي حصل، بعد الحرب، في الولايات المتحدة خلال السنوات الأخيرة من الأربعينات والسنوات الأولى من الخمسينات، أو في فرنسا منذ قيام الجمهورية الخامسة في عام 1958. أما الستينات، فليست من وجوه عديدة إلا فترة انتقالية، شهدت نشوء النظام الدولي الجديد، الامبريالية الجديدة (جيمسون، 1991: 370).

في سياق المشكلات المفهومية التي يطرحها إيهاب حسن لما بعد الحداثة يرى "أننا خلقنا في أذهاننا أنموذجا لما بعد الحداثة، وتيبولوجيا للثقافة والمخيلة، وانتقلنا بعدئذ إلى إعادة اكتشاف القرابات بين مختلف المؤلفين ومختلف العهود، استنادا إلى ذلك الأنموذج. بمعنى آخر، لقد أعدنا اختراع أسلافنا [...]. استطرادا، يمكن للمؤلفين "الشيوخ" أن يكونوا ما بعد حداثيين [...] بينما لا يحتاج إلى ذلك المؤلفون الأحدث سنا" (حسن، 1997: 16). وفقا لمفهوم حسن، تتخطى ما بعد الحداثة الدلالة الزمنية لترتبط بمسائل غير زمنية، سنتناولها في موضع آخر من هذا الفصل.

2. ما هي التحولات التي أفضت إلى ظهور ما بعد الحداثة؟

يرى الإيطالي جياني فاتيمو أن ما بعد الحداثة تستقي دلالتها من تحولين أساسيين: "أولهما، نهاية السيطرة الأوروبية على العالم بأسره، وثانيهما تطور وسائل الاتصال التي أفسحت مجالا للثقافات المحلية وثقافة الأقليات" (عن: دراج، 1997: 82).

ولكن خيبة الأمل من مشروع الحداثة كمشروع نظري وعملي متفتح على المستقبل، هي ما جعل الفكر الأوروبي يعود إلى قراءة المشروع الحداثي بمنظور جديد. ذلك أن الحداثة لم تصل إلى الموقع الذهبي الذي ابتغت الوصول إليه، فقد تحول العلم إلى خيبة أمل لأن "التجربة الغربية أثبتت أن هذه العلوم أقل دقة مما كان يظن من قبل، وأن الحقيقة فيها نسبية مخلوطة تتأثر بالسلطة والأفكار الموروثة وأحداث العصر ووجهات النظر الشخصية، فلا بد من مراجعتها مراجعة تعتمد قبل كل شيء على تحليل أدوات المعرفة ونقدها، أو ما يسمونه الآن بالتفكيكية، على اعتبار أن الحداثة تنظر في المعرفة من حيث هي تركيب وبناء، على حين تحاول ما بعد الحداثة تفكيك هذه الأبنية للتأكد من سلامة عناصرها وخلوها من التزييف" (أنظر: حجازي، 1992: 6). إن التصنيع يتحول إلى "ظلام" إزاء ضيعة الإنسان في زمن الآلة وتشيؤ العلاقات الاجتماعية، ومن ثم فإن الحداثة قد انتهت إلى الإنتاج والاستهلاك الجماهيري، ودفعت التقنية المجتمع إلى تفككه بسبب سيطرة السوق وتنافس المؤسسات الاقتصادية والسياسية.

أمسى المثقف والمفكر أداة لخدمة الأغراض السياسية الأكثر عسفاً، فانحرف المجتمع عن مبادئ العقل واختزل ذاته إلى سوق لا أكثر، بذلك تنطوي الحداثة وينطوي معها زمن المثقف

ويولد زمن ما بعد المجتمع الصناعي، ما بعد الاجتماعي، ما بعد التاريخانية، ما بعد الثقافي وما بعد الجمالي.

انبثق عن إعادة الفكر الأوروبي النظر في مشروع الحداثة اتجاهان: الأول يطالب بالاحتفاظ بالمشروع الحداثي بعد نقده وتطويره وتوسيعه، والآخر يرى أن الحداثة قد انتهى عهدها إلى غير رجعة، وإلى الاتجاه الثاني تنتمي إشكالية ما بعد الحداثة الراهنة التي تندد بالعقل والتنوير والتقدم وصولا إلى "نهاية التاريخ" التي تعلن أن لا جديد قادم وأن كل ما سيأتي رتابة ممجوجة.

هنا تتوحد ميادين الحياة الاجتماعية في فضاء الخواء في الاقتصاد والسياسة والفنون، وفي هذا الخواء تغيب المسافة بين الإنسان والعالم، ويصبح البحث عن صورة للعالم أمرا عقيما، ولا يتبقى في هذه المتاهة إلا التجربة واللغة اللتان تحتلان مواقع المشاريع والقيم.

كل شيء يطير فاقدا وحدته: المجتمع ما بعد الصناعي الذي يفككه التكنيك، والكلّ الاجتماعي الذي يتشظى إلى أفراد، والعمل الفني الذي يعثر على الأشكال ولا يلتقي بمضامينها (أنظر: دراج، 1997: 82–84).

هذا التفكيك والتشظي ينسجم مع الأفكار الفلسفية لـ"ما بعد البنيوية" المرتبطة بجماعة المفكرين الفرنسيين في الستينات: جيل دولوز" (Deleuze) و"ميشيل فوكو" (Foucault) و"جاك دريدا" (Derrida)، الذين يجمع بينهم نفي أي تماسك واستقلال للشخص الفرد (أنظر كالينيكوس، 1992: 49).

2.1 تتعدد نظريات ما بعد الحديث وما بعد الصناعي على نحو يعسر معه العثور على نظرية تحيط بكل النظريات الأخرى وذلك لتباين تفسيراتها للمجتمع المعاصر والتنبؤ بالمستقبل أو التخطيط له. ولكن، يمكن أن نجد المشترك بينها في أنها معا تشكل تراثاً يعرّف الحداثة والتحديث بوصفها ظواهر تنتمي إلى الماضي وتخضع للنقد والتحوير. والنظريات على اختلافها تطرح تساؤلات عن أيديولوجيات امتدّت من القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين، هذا بدلاً من أن تطرح هي نفسها أيديولوجيات جديدة تكون ذاتها موضعا للتساؤل والاستنكار في المستقبل (أنظر: روز، 1991: 178/177).

إن ما بعد الحداثة – وإن تعددت الأساليب وتنوعت المجالات (والتنوع هو إحدى العلامات البارزة في حضارة ما بعد الحداثة) – تتوحد تحت شعار الرفض لما هو معترف به ومقنن، فحركة ما بعد الحداثة ظهرت، عندما أصبحت الحداثة "الكلاسيكية" مقبولة في الجامعات والمتاحف وفي الحياة العامة، على صورة "رد فعل" (راجع: جيمسون، 1997: 40).

ترى مارجريت روز أن المفاهيم عن ما بعد الحداثة تنتمي إلى ثلاثة تيارات: التفكيكي (Deconstructionist) أو المزاوج (Double - Coded) أو المثاليّ (Ideal). وقد وجه المنحى التفكيكي في تيار ما بعد الحداثة النقد إلى نظم القيم الحداثية على اختلاف أنواعها (فهي الأعمال القديمة النموذجية بالنسبة لإيهاب حسن، وخطاب المودرنية بالنسبة لليوتار والذي يتضمن الرأسمالية والتقدم والإجماع، وبالنسبة لجيمسون فهي ثقافة رأس المال، وفي مقابل المنحى التفكيكي قدم "جنكس" (Jencks) نظريته عن ما بعد الحداثة بوصفها مزاوجة لطراز الحداثة بطرز أخرى مما يجعل ما بعد الحديث مشتملا على الحديث ومغايرا له، أما النظرة المثالية لما بعد الحديث كما عند (فولر) فلا تقنع بكل ما تقدم وتسعى لإرساء قيم في المستقبل تكون في آن واحد حداثية وما بعد حداثية (أنظر: روز، 1991: 177).

أما "جيمسون" (Jameson) فيرى أن جميع المواقف حول ما بعد الحداثة – على تباينها – وإن بدت ثقافية في مظهرها، إلا أنها في النهاية أشكال رمزية للتعبير الأخلاقي السياسي، ويورد أربعة مواقف:

الأول: ويمثله إيهاب حسن – مضاد لمرحلة الحداثة وهجوم عليها، ويرحب بما بعد الحداثة بوصفها ظهورا لطريقة جديدة تماما في التفكير. وما بعد الحداثة من هذا المنظور أكثر قرابة من نظريات ما بعد البنائية التي تقف موقفا مضادا للحضارة الغربية الميتافيزيقية، ويواكب هذه النظرية احتفاء بالتقدم التكنولوجي وهو ما يبرهن على العلاقة الحميمة بين حركة ما بعد الحداثة والفكر السياسي في مجتمع ما بعد الصناعي.

الثاني: ويمثله هيلتون كرامر صاحب مجلة "المعيار الجديد" (The New Criterion) يهدف إلى تكذيب ادعاءات ما بعد الحداثة ووصفها عامة بعدم الإحساس بالمسؤولية والسطحية المرتبطة بتيار المبالغة وأصحاب الكلمات الجوفاء، وذلك عبر إعادة التأكيد على

الاندفاعية الأصيلة للتقليد الحداثي الرفيع الذي يجري التأكيد على أنه لا يزال حيا وفاعلا ويمتلك المسؤولية الأخلاقية.

بغض النظر عن الطرق التي يقيّم وفقها الموقفان السابقان، المعادي للحداثة / المؤيد لما بعد الحداثة، والمؤيد للحداثة / المعادي لما بعد الحداثة، فإن كلا الموقفين السابقين يمثلان نوعا من "القطيعة" التامة ما بين اللحظتين الحديثة وما بعد الحديثة.

وثمة إمكانيتان منطقيتان أخيرتان يقوم كلاهما على إنكار مثل هذا المفهوم الخاص "بالقطيعة" التاريخية، ومن ثم يبدي ارتيابه بالفائدة من استخدام ما بعد الحداثة. وبموجب ذلك فإن الأعمال ما بعد الحداثية سوف يعاد تمثيلها وامتصاصها في إطار الحداثة الكلاسيكية بحيث يصبح "ما بعد الحديث" أكثر قليلا من معناه الذي فهم على أساسه من قبل الحداثة الأصلية، ويعامل بوصفه تكثيفا جدليا للاندفاعية الحداثية القديمة باتجاه التجديد.

وهذان الموقفان الأخيران، أحدهما إيجابي والثاني سلبي من ما بعد الحداثة التي جرى امتصاصها من جديد في تقليد الحداثة الرفيعة.

الثالث: – الإيجابي ويمثله ليوتار – يرى الإنتاج الثقافي ما بعد الحديث جزءا لا يتجزأ من إعادة التأكيد على الحداثات الرفيعة الأخيرة السابقة الأصيلة وإعادة اكتشافها. ورؤية الحداثة المتجددة هذه لا يمكن فصلها عن الإيمان بإمكانيات المجتمع الجديد ووعوده في حال اكتمال ظهوره.

الرابع: – السلبي، ويمثله تافوري – ويتضمن إنكارا أيديولوجيا واضحا لذلك النمط من الحداثة بوصفها نسخة مطابقة عن الحياة الاجتماعية الرأسمالية وتجريدا ماديا لها.

هذا الموقف يتميز عن المواقف المعادية للحداثة (الموقف الأول) بأنه لا ينطلق من التشديد على ثقافة جديدة ما بعد حداثية، وإنما يرى في الثقافة ما بعد الحداثية مجرد تفسيخ لدوافع الحداثة الرفيعة نفسها.

يرى جيمسون أن كل المواقف السابقة، والتي أخذت طابعا سياسيا في جوهرها، كما تقدم، إنما تسعى لفرض أحكام أخلاقية. وبدلا من شجب ما بعد الحداثة بوصفها التعبير الأخير عن التفسخ والانحلال، أو الترحيب بأشكالها الجديدة بوصفها حاملة البشائر الطوبائية، فإن من الأفضل كما يرى جيمسون تقييم الإنتاج الثقافي الجديد باعتباره تكييفا عاما

للثقافة نفسها ضمن إعادة البنية الاجتماعية للرأسمالية المتأخرة بوصفها نظاما. كما يرى جيمسون أن ما يميز ما بعد الحداثة هو الاتجاه إلى ثقافة شعبية تنتفي فيها ادعاءات الحداثة التخصصية والفردية باتجاه اندماج "الكلاسيكي" و"الشعبي" (أنظر: جيمسون، 1997: 41–48).

2.2 ما تقدم يفضي إلى السؤال المركزي، ما هي فرضيات ما بعد الحداثة ومفاهيمها الرئيسية؟

فيما يلي نسوق بإيجاز أهم طروحات منظري ومؤرخي الفكر الأوروبي المعاصر حول مرحلة ما بعد الحداثة: فردريك جيمسون، وجان فرانسوا ليوتار وإيهاب حسن.

2.2.1 فريدريك جيمسون (Jameson)

ما بعد الحداثة هي تأكيد على الاختلاف البنيوي الجذري بين ما يدعى أحيانا المجتمع الاستهلاكي واللحظات المبكرة من الرأسمالية التي انبثق عنها هذا المجتمع الاستهلاكي (جيمسون، 1997: 396).

إشكالية ما بعد الحداثة في المقام الأول ذات طابع جمالي(Aesthetic)وسياسي في آن واحد، ومهما تعددت أوجهها وتنوعت، نجد محورها الأساسي يدور حول المنظور التاريخي وعلاقة اللحظة الاجتماعية التي نعيشها الآن بالمفاهيم السياسية.

على أثر الحرب العالمية الثانية، أخذ يبرز نوع جديد من المجتمع، مجتمع استهلاكي، مجتمع وسائل الاتصال، مجتمع أنماط استهلاكية جديدة: الموضة، التغيرات الأسلوبية، انتشار الدعاية والإعلان ووسائل الاتصال وغيرها من السمات التي تشير إلى نوع من القطيعة مع مجتمع ما قبل الحرب. يرتبط ظهور ما بعد الحداثة – كما يعتقد جيمسون – بهذه اللحظة الجديدة، لحظة الرأسمالية الاستهلاكية أو متعددة القوميات، وتعبر سماتها الشكلية من وجوه عديدة عن المنطق الأعمق لذلك النظام الاجتماعي الخاص المحدد. من ذلك أن النظام الاجتماعي المعاصر كله يفقد قدرته على الاحتفاظ بماضيه، إذ يبدأ يعيش في حاضر أبدي وفي تغير مستمر يطمس التقاليد التي كانت موجودة لدى سائر التشكيلات الاجتماعية السابقة. لذا نجد أن سمات ما بعد الحداثة في الكتابة الإبداعية: قلب الواقع إلى صور، وتمزيق الزمن إلى سلسلة من اللحظات الحاضرة الأبدية، لتتفق وتتناغم مع هذه السيرورة (أنظر، جيمسون، 1991: 386–387).

ومن ثم فإن الرؤية السوسيولوجية ترى في مجتمع ما بعد الحداثة مجتمع ما بعد الفرد والفردية. هذا المجتمع ينمّط الفرد في طرز ذوقية واستهلاكية وغذائية متشابهة، وترتفع فيه السلعة من قيمة استعمالية إلى قيمة رمزية تقتنى لأجلها، فيتكيف الفرد وفق بعد واحد (أنظر: جيمسون، من تصديره لكتاب ليوتار، ليوتار، 1994: 15) ويتلاشى بذلك المفهوم البرجوازي القديم للفرد في هذا العصر، عصر الرأسمالية المندمجة المتحدة – ما بعد الحداثة – عصر العولمة (جيمسون، 1991: 372). بالتالي ، فان ما تفعله ما بعد الحداثة هو تعزيز منطق النظام الرأسمالي القائم على الاستهلاك ، بخلاف الحداثة الأقدم التي عملت ضدّ مجتمعها ، فكانت انتقاديّة ، معارضة وصداميّة (ن.م : 385).

2.22. "جان فرانسوا ليوتار" (Lyotard)

موت "الحكايات الكبرى" أو حكايات التبرير هي فرضية ليوتار الأساسية في ما بعد الحداثة. الحكايات الكبرى هي حكايات الحداثة وتشمل الوعد بانعتاق الإنسانية وانعتاق العقل وتحقق جميع أنماط الحرية وإثراء الإنسانية بانتشار أنوار المعرفة وتقدم التقنية وتكوين الثروة والمجتمع اللاطبقي، إنها حكاية الكمال ومحاولة الإنسان أن يصل إلى النهاية في انتصاره على الطبيعة.

يستخدم ليوتار مصطلح (حديث) "لوصف أي علم يمنح نفسه المشروعية بالرجوع إلى ميتا – خطاب [...] يلجأ طرحه إلى هذه الحكاية الكبرى أو تلك، من قبيل جدل الروح، أو تأويل المعنى، أو تحرير الذات العاقلة أو العاملة أو خلق الثروة" (ليوتار، 1994: 23).

والحكايات الكبرى عند أبيغنانيزي وغاريت هي حقائق كونية يفترض أنها مطلقة وقصوى، تستخدم لشرعنة (Legitimize) مختلف المشروعات السياسية أو العلمية. والنشاط السياسي التحريري من أي نوع، يعتمد على نموذج زمن خطي هادف، يتم من خلاله نقل المنجزات التاريخية من جيل إلى آخر. إنه النموذج الحداثي للتاريخ، وهو المفهوم الذي يناهض مفهوم ما بعد الحداثة للزمن التاريخي.

الماركسية عند ليوتار، هي المثال الكلاسيكي على الهدف التحريري البعيد المدى، الذي يضمّنه التاريخ ذاته. وتحرير الإنسانية أسطورة تبرر ذاتها بذاتها، ولهذا فإنها "حكاية كبرى" يجري الحفاظ عليها منذ عصر التنوير (أنظر: ابيغنانيزي وغاريت، 1995: 174).

ليوتار يرى أن هذه الحكايات الكبرى قد فقدت مصداقيتها، فينزع المشروعية عن خطاب الحداثة وحكاياته الكبرى التي تتقدم كأنماط ميتافيزيقية كلية تقوم على الغائية، وينزع عن الفلسفة وهم بناء نظرية تكون لها الكلمة الأخيرة.

يقول "ديكومب" في تلخيصه لفكر ليوتار: كان المناضل الثوري يتصور أن نضاله يستند إلى حقيقة [...] أن نمط الإنتاج الرأسمالي السائد يمكن أن يقود إلى كارثة كونية إن لم تنتقل الإنسانية إلى نمط إنتاج آخر. وإذا بهذا المناضل يكتشف بعد عدة سنوات أن ما كان يعده "الحقيقة"، والذي خاض نضاله انطلاقا منه ووصولا إليه، إن هو في الواقع إلا مثل أعلى أخلاقي أو رغبة في الحقيقة، ثم إنه يكتشف انطواء قيمه الثورية على بعد ديني (البحث عن "خلاص" للإنسانية "بالانتقام" من "المذنبين" أو "الخاطئين") وكهنوتي أو رعائيّ (المثقف يقود البشرية كما يقود الراعي قطيعه)، والأخطر هو اكتشاف أن الاشتراكية، بالرغم من نبلها على صعيد المثل، ليست على صعيد الوقائع بأكثر ثورية من الرأسمالية. ذلك أن الرأسمالية، بربطها كل نشاط أو عمل بالنجاعة والمردودية أو العائد، إنما تساهم بصورة فعالة في تعرية ما تبقى من الأوهام والقدسيات بما فيها المقنّعة أو الخفيّة. أما الاشتراكية، فبالإضافة إلى انحباسها في نطاق المثل الأعلى أو المسعى النبيل وارتدادها ضد نفسها في البلدان المنادية بها، تظل تعمل على تدعيم الأوهام والقدسيات والعلويات، بل تستمد منها هيمنتها على العقول (عن: جهاد، 1997: 178).

لذا فإن ليوتار – ككثيرين من أنصار ما بعد الحداثة – يهاجمون كلانيّة ماركس وهيجل، ويرفضون ادعاء الماركسية ونزعتها الشمولية بأنها تستطيع تقديم تفسير لكل شيء، لهذا نجد ليوتار يؤكد الجزئية والحكايات الصغرى المجزأة.

الأدب والأخلاق والعلم أصبحت منفصلة ومستقلة في مجتمع العصر ما بعد الصناعي الأكثر تطورا، فلا يوجد نظام واحد للسيطرة، والمجتمع يسير نحو الأفضل من خلال الأحداث المجزأة الصغيرة، فالمجتمع الذي ترك لقوى السوق يعتبر أفضل من المجتمعات التي تمّ تخطيطها مسبقا.

أما مفهوم الحكاية الكبرى في علاقتها مع العلم، فإن رجل العلم يرى تلك الحكايات "تنتمي إلى عقلية مختلفة: همجية، بدائية، متخلفة، متأخرة، مستلبة، مكونة من آراء

وعادات وسلطة وتعصب، وجهل [...] لا تصلح إلا للنساء والأطفال" (ليوتار، 1994: 47) وإننا "لم نعد نستطيع الاستعانة بالحكايات الكبرى – لا نستطيع اللجوء لا إلى جدل الروح ولا حتى إلى تحرير البشرية كمبرر لصلاحية الخطاب العلمي ما بعد الحداثي، لكن [...] تظل الحكاية الصغرى (Petit recit) هي الشكل الجوهري للابتكار الإبداعي، بالأخص في العلم" (ن.م، 75).

غير أن ما بعد الحداثة، في مهاجمتها للكلية والحكايات الكبرى، تقع في تناقض مع ذاتها حين تتحول إلى نظرية أو مدرسة غايتها تخريب معنى الحقبة التاريخية الميتافيزيقية للحداثة، ويتساءل باروت (باروت، 1997: 160): إذا كانت ما بعد الحداثة دعوة إلى تخريب معنى الحقبة التاريخية الميتافيزيقية للحداثة وتشتيت مفاهيمها العقلانية والليبرالية والإنسانية والتقدمية، ألا تتحول في ذلك الى نوع من غائيّة ميتافيزيقية معكوسة تدّعي تشتيت الميتافيزيقا ؟ ألا تتحول إلى نظرية تخريب ميتافيزيقا الحداثة وتشتيت مفاهيمها لصالح تعزيز آليات السيطرة في مجتمع ما بعد الحداثة؟

أما فرضية ليوتار في مجال المعرفة في المجتمعات المعلوماتية (أنظر، ليوتار، 1994: 27–29، وأيضا جهاد، 1997: 169/168) فتفيد أن منزلة المعرفة تتغير في العصر ما بعد الصناعي وما بعد الحديث. فالانتشار الطاغي للمعلوماتية والاستخدام الواسع للحواسيب يعدل بصورة جذرية شروط تجميع المعلومات وتخزينها واستثمارها وإيصالها، ويعدل منزلة المعرفة أو نوعيتها. إن مؤسسات البحث والأفراد منهمكون بإمكانية الترجمة بين اللغة والآلة، فتحدد الآلة المعلوماتية ما يدخل ضمن "المعرفة" في صورتها الجديدة وما لا يدخل، وما لا يدخل يغدو مهملا ومنسيا. وتحصيل المعرفة يتغير، فهو اليوم متاح لمن يقدر أن يهب نفسه ترف التواصل المعلوماتي، في حين كان تحصيلها ثمرة تلقين ومثابرة واجتهاد قد يكون خلاقاً بقدر يكثر أو يقل. ومن جهة أخرى كان العلم والتراكم المعرفي في الماضي خاضعا لسؤال العادل والحقيقي، أما اليوم فإنه يخضع فقط لمعيار الصائب والناجع الذي يثبت نجوعه ومردوديته أو ما يدعوه ليوتار "بتبضيع المعرفة" أي بإحالتها إلى سلعة من شأنها مع ولادة الشركات متعددة الجنسيات وانتشارها أن تفلت حتى من سيطرة الدول.

وليس من الصعب تخيل أن يتمّ تداول المعارف عبر نفس شبكات النقود بدل أن يكون على أساس قيمتها "التربوية" أو أهميتها السياسية، ولن يكون التمييز في هذه الحالة بين المعرفة والجهل، بل مثلما في حالة النقود، بين "معرفة الدفع" و"معرفة الاستثمار" (أنظر: ليوتار، ن.م: 29)، يترتب على ذلك تصور بعض الشعوب أو الهيئات المقرضة التي تقوم بإقراض أو تسليف ما تشاء من المعلومات، وشعوبا أخرى مستهلكة للمعلومات، وعلى حد تعبير كاظم جهاد (جهاد: ن.م: 169):"المسافة في التراكم التكنولوجي والمعلوماتي بين الغرب والشعوب الأخرى، باتت أو تكاد تصبح متعذرة على الاختراق".

2.32. ايهاب حسن (Hassan)

يرى إيهاب حسن أن تيار ما بعد الحداثة يحكمه اتجاهان مركزيان هما اللّاتوجّه (اللاتحديد)(Indeterminacy)والملازمة (Immanence)، وهما اتجاهان متضادان، فإذا كان الأول يعني فيما يعنيه: الالتباس، الانقطاع، التعددية، العشوائية، التفكيك، الانزياح، الشرخ والصمت، فإن الثاني يشير إلى مفاهيم متغايرة من خلال قدرة الذهن على التعميم مثل الانتشار والتفاعل المتبادل والاتصال، وامتزاج الحقيقة بالخيال عن طريق التجديد وما إلى ذلك.

لقد غيرت ما بعد الحداثة – بوصفها ظاهرة فنية وفلسفية واجتماعية – اتجاهها نحو أشكال مفتوحة في الزمان مثلما في البنية والمكان، فهي متقطعة وغير توجهية، تتجه إلى خطاب من المفارقات والتشظيات، الغيابات والتمزقات والنزوع إلى أشكال معقدة من الصمت.كما أنها تنطوي على حركة مختلفة، إذا لم تكن تضادّية، نحو الإجراءات الانتشارية والتفاعلات المتبادلة ذات الحضور المتعدد، والشيفرات الملازمة، ووسائل الاتصال واللغات.

وهكذا يتضافر ويتجاور في ما بعد الحداثة الإرهاب والنظام الشمولي، الشقاق والوحدة (المسكونية) (Ecumenicism)، يستدعي الواحد الآخر. نحن إزاء تغيار تاريخي حاسم ناشط، يشمل الفن والعلم، الثقافة العليا والدنيا، الأجزاء والكليات، "الواحد" و"المتعدد" (حسن، 1997 : 20/19).

3. الأدب ما بعد الحداثي

3.1 ما بعد الحداثة في الأدب مزيج من الحداثة ونقيضها، من هنا كانت تعبيرا ملتبسا، على اعتبار أن لها قدما في الحداثة وأخرى خارجها.

من المفيد أن نذكر في البداية أن كثيرين من النقاد يتحدثون عن الطليعيّة والحداثة على أنها شيء واحد، وهم إنما يفعلون ذلك بسبب اعتماد كلتا الحركتين على التجديد المتطرف.

لقد فشلت الحركات الطليعية بسبب إخفاق برنامجها الطوباوي المبالغ فيه والذي يسعى إلى جعل الفن عنصرا استفزازيا على المستوى السياسي، وعاملا مساعدا في العمل الثوري عبر المعارضة والنقد، بغية التأثير على الحياة والواقع.

وإذا كان هذا هو مصير الحركات الطليعية، فإن الحداثة لم تفشل على المستوى السياسي والريادي، ذلك لأنها لم تكن سياسية أصلا، كما لم تكن طليعية بالمفهوم الذي تميزت به الحركات الطليعية. فقد تمثل برنامجها في فهم العالم كمملكة "أسلوبية خاصة" تتجرد من التوجه السياسي، واقتصرت ثورتها على اكتشافاتها الجمالية، وتجسدت ثوريتها بالحكمة الخالصة والجمال المحض، ولم تعبأ "بالعالم الإنساني" الذي ظل بالنسبة لها في الخارج.

كما تجسدت رسالة الحداثة في إنكار اللحظة التاريخية في مقابل حماسها بتمجيد الحاضر، وهذا يعني فيما يعنيه المعايشة الحسية "للتجربة الخالصة" من جهة، والتجاهل العامد للوعي الانعكاسي (Reflexive Consciousness)واللحظة التاريخية والزمنية للواقع من جهة أخرى. من الواضح أن مثل هذا المفهوم للحداثة اللاتاريخية يدفع بها باتجاه ما يسمى "الفن للفن" وهذا الاتجاه يناقض تماما ثالوث الفن – التاريخ – المجتمع الذي تتميز به الطليعية (أنظر، غوربيتش، 1997: 206).

من هذه الناحية تبدو الرواية الحداثية وكأنها وقعت في شباك البرجوازية، ذلك لأنها أعلنت عن نفسها أنها ظاهرة غير مهددة، جمالية أساسا، وهذا يفسر كيف أن الأدب الحداثي قد استوعب بصورة جيدة من قبل البرجوازية، لأنه لم يوجد في التقليد الحداثي ما يقضّ مضجع البرجوازية ويهدد سيطرتها، وفوق ذلك فإن "أرستقراطية" الحداثة ما كانت لتهدد النظام الاجتماعي والسياسي الذي كانت تتعامل معه بتعال واحتقار. ويترتب على ذلك كله أمران: انفصال الأدب الحداثي عن الحياة وتخليه عن كل دور معارض ريادي من أجل تغيير المجتمع من جهة، ومن جهة أخرى تحويلها للخطاب الشعري إلى نقطة انطلاق لإقرار القيم الجمالية المطلقة "السامية" للعمل الأدبي.

هذه اللحظة التي باتت فيها الحداثة تدرَّس في المدارس والجامعات، وغدت راسخة ومستقرة، هي لحظة ظهور ما بعد الحداثة. يقول جيمسون:"إحدى طرق تحديد الخط الفاصل بين المراحل وتثبيت تاريخ ظهور ما بعد الحداثة يمكن الاهتداء إليها هناك بالتحديد: في اللحظة (أوائل الستينات ربما) التي تصبح فيها مواقع الحداثة الرفيعة وجماليتها المسيطرة أو المهيمنة راسخة ومستقرة في الأكاديمية" (جيمسون، 1991: 384).

وفي مرحلة معينة، حين لم يستطع خطاب الأزمة العصرية، سواء في صيغته الجمالية المستقلة (سنوات العشرين) أو في صيغته الاجتماعية والسياسية (سنوات الثلاثين)، أن يحقق الوعد والأمل على مستوى الصراع الشكلي الفني أو على المستوى الثوري الاجتماعي السياسي، لم يعد معنى للصراع بعد أن أصبح العدو الخطر المتمثل في الرواية الحداثية "حيوانا أليفا"، عندها لم يعد للرواية ما بعد الحداثية من خيار سوى خيار المراجعة والتعديل: فمن جهة الاستمرار في شعرية الرواية الحداثية والتطرف فيها، والاحتجاج على كل وهم للمحاكاة أو الواقعية من أي نوع، والاستمرار في تطوير الفرضية التي تقول بأن الأدب في الدرجة الأولى عبارة عن "عالم كلمات" الذي يخلق لعبة العوالم الكلامية الممكنة الأخرى (التناص). ومن جهة ثانية الإمعان في التطرف بالموقف الجمالي وتحويل العالم برمته إلى نص. ومن ناحية ثالثة لفت الانتباه إلى طابع اللغة المتقلب. ونجدنا نقف أمام قلب مثير للاتجاهات: من جهة دعوة إلى "الإنساني" والسياسي من خلال تنصيب العالم المنهار اللامتشكّل للكلمات كصدى لعالم الفوضى للأشياء الحقيقية، ومن جهة أخرى وضع الإنساني اليومي على "أساس عائم"، وتحويل الواقع إلى انعكاس متصدع للخيال الروائي (راجع: غوربتش، 1997: 208).

3.2 في محاولة وضع الحدود الفاصلة بين الحداثة وما بعد الحداثة، يقابل إيهاب حسن بين الحداثة وما بعدها في قائمة طويلة يخلص فيها إلى أن ما بعد الحداثة تقوم على الاهتمام بـ"الدادية"، ومناهضة الشكل المنتهي والدعوة إلى الشكل المفتوح، واللعب والصدفة والفوضى التخريبية، والإنهاك أو الصمت، والصيرورة أو الأداتية الفردية، والمشاركة ومعاداة الإبداع، والدعوة إلى التقويض واللاتآلفية، والغياب والتشتيت، والنص أو عبر النصية، والبعد الأفقي والكناية والإدماج والسطحية، ومعاداة التأويل أو تبني القراءة الخاطئة، وسيادة الدال وأهمية المكتوب، ومعاداة السرد والاحتفاء بالتاريخية الهامشية، والشيفرة الشخصية والرغبة والاختلاف

أو الأثر، والمفارقة واللاتقريرية والحلولية (أنظر: باروت، 1997: 152 وأيضا، حسن، 1987: 18).

وقد وجهت "مارجريت روز" نقدا لهذه المقابلات، فهي ترى أن الكثير من هذه الثنائيات المتقابلة تتبدى في الأعمال الحداثية وما بعد الحداثية على السواء، وترى أن القائمة بمثابة وصف أكاديمي للحداثة رغم أنها تستهدف وصف ما بعد الحداثة (روز، 1991: 50/49).

وكذلك يرى فريدريك جيمسون "أن فواصل القطع الجذرية بين المراحل لا تنطوي على تغيرات كاملة للمضمون، بل على نوع من إعادة البناء لعدد معين من عناصر موجود سابقا: السمات [التي] كانت في فترة أو منظومة أبكر خاضعة وتابعة، تصبح الآن مهيمنة، وسمات أخرى كانت مهيمنة تغدو ثانوية مرة أخرى. وبهذا المعنى فإن كل شيء أتينا على وصفه هنا يمكن العثور عليه في مراحل أبكر، ولا سيما في داخل الحداثة بالذات. [بكلمة أخرى]، إن تلك الأشياء ظلت إلى يومنا الحاضر سمات ثانوية جانبية لفن الحداثة، سمات هامشية أكثر منها رمزية، وإننا نكون أمام شيء جديد حين تصبح سمات مركزية للإنتاج الثقافي" (جيمسون، 1991: 382–383 / قارن الفكرة مع: ابن زوهر، 1979: 67–69، وكذلك: جلوبنسكي، 1969: 14–25).

3.3 هل نستطيع مع ذلك أن نستخلص سمات عامة للأدب ما بعد الحداثي؟

من خلال منظور جيمسون – أعلاه – ومنظرين آخرين لما بعد الحداثة فإن معظم سمات ما بعد الحداثة يمكن العثور عليها في مراحل أبكر، غير أن السمات التي كانت هامشية تنتقل في مرحلة ما بعد الحداثة إلى المركز، وسنحاول فيما يلي، بإيجاز، عرض أهم السمات المركزية التي لها حضور طاغ في الأدب ما بعد الحداثي:

1– **الصمت:** يطلق إيهاب حسن على أدب ما بعد الحداثة اسم أدب "الصمت"، والصمت عنده نابع من السلب، "إنه استعارة تعبر عن لغة تجسد توترات الإنسان الحديث كما تنعكس على صفحة الفن والثقافة والوعي، وهذا الصمت يتضمن اغترابا عن العقل والمجتمع والتاريخ، واختزالا لكل التزام لعالم البشر، ونسخا للوجود الجمعي" (راجع : فريد، 1992: 20).

في كتابه "تقطيع أوصال اورفيوس" يوضح حسن مفهوم الصمت بالنقاط التالية:"الصمت كانسلاخ أو عزلة واستلاب عن المجتمع والسبب والتاريخ لإلغاء أي وجود عام للإنسان،

وكتهـديم دوري للأشـكال والصـيغ يعـارض السـيطرة والانغـلاق والركـود والغايـات والنمـوذج التاريخي، وتحويل حضور الكلمـة إلى غيـاب، وتعبئـة المتطـرف في العقـل كـالجنون والجيشـان والنشوة الخفية وبقاء اللاشيء، وقلب الوعي ضـد نفسـه، وإعـادة تقيـيم القـيم أو سـقوطها التـام (حسن، 1993: 18/ قارن مع: أدهم، 1994: 17–30).

يتحرك أدب ما بعد الحداثة في عبثه العدمي أو استشـرافه الصـوفي نحـو عدميـة الصـوت، وهذا يجد مرجعيته التفكيكية – كما يرى باروت – في تقويض دريدا للتمركز حول الصوت الذي هو في حقيقته التمركز حول اللوغوس (العقل). إنه يتخطى المفهوم التقليدي للكتابة كحالة تعقب النطـق إلى إلغـاء النطـق والوقـوف ضـده. فيكـون الأثـر هنـا بـالمعنى الدريـدي (نسـبة الى جـاك دريدا)الذي يقوم على الفصل بين الدال والمـدلول. وهـذا يعـني أن الأدب هـو علاقـات غيـاب لا حضور (باروت، 1997: 151).

2– **الخلـط** (Pastiche): يـرى جيمسـون أن ظـاهرة الخلـط تشـكل إحـدى أبـرز السـمات أو الممارسة لما بعد الحداثة اليوم، لقد ارتبط علم جمال الحداثـة بتصـور ذات فريـدة وهويـة خاصـة تصوغ أسلوبها الفريد الذي يستعصي على الالتباس أو الخطـأ. إن النـزعة الفرديـة والموضـوعات الفردية ترجع إلى العصر الكلاسيكي لرأسماليـة المنافسـة أيـام انبثـاق البرجوازيـة بوصـفها طبقـة اجتماعية مهيمنة، هذه المنافسة عززت الهوية الشخصية والنزعة الفردية. ولكن اليوم في عصر ما بعد الحداثة، عصر الرأسمالية المندمجة المتحدة، في عصر ما يعرف بإنسان التنظيم، فـإن الـذات الفردية البرجوازية القديمة لم تعد موجودة، خلص إلى ذلك منظرو العلوم الاجتماعيـة والمحللـون النفسيون والمشتغلون في ميدان الثقافة والتغيير الثقافي. وإذا كانت الـذات الفريـدة وأيـديولوجيتها وممارستها الأسلوبية للحداثة قد انتهت وولت بانتهاء عصر رأسمالية المنافسة، فلن يعود واضحا ما يفترض في فناني اليوم وكتابه أن يفعلوه، ذلك لأن النزعة والهوية الخاصة الفريدة قد أنتجت حشدا هائلا من الأساليب الخاصة المتميزة، وأشكال التكلف المتباين، بات معها كتّاب اليوم غير مؤهلين لإبداع أساليب جديدة وعوالم جديدة، لأن هذه قد تم إبـداعها وانتهـى الأمـر، لـذا فـإن ظاهرة الباستيش (الخلط) ليست سوى التعبير عن أن ما بقي هو تقليد أساليب ميتة في عالم يعـدّ الإبداع الأسلوبي فيه أمرا غير ممكن، وهذا يعني أن فن ما بعد الحداثة المعاصر محاكاة جوفـاء،

ولن يكون إلا تكرارا لفن سابق بطريقة جديدة ويعني الانغلاق في الماضي واختزال الماضي إلى مصدر لخلائط لا نهاية لها من القطع الفنية المتنوعة (أنظر: جيمسون، 1991: 370–373).

3– **الشيزوفرينيا:** أما عن مفهوم الشيزوفرينيا عند جيمسون، كسمة أساسية أخرى من سمات الأدب ما بعد الحداثي، فيناقش فيه العلاقة ما بين النصية والزمن. وهو هنا لا يستخدم الشيزوفرينيا (انفصام الشخصية) كمفهوم مرضي، وإنما يستخدم مصطلحات نظرية "لاكان" عن الشيزوفرينيا، ففكر لاكان يعتبرها نوعا من أنواع اختلال استخدام اللغة، وبالنسبة إلى لاكان فإن الزمن الإنساني الماضي والحاضر والذاكرة وإلحاح الهوية الفردية ما هي إلا تأثير اللغة، ولأن للغة ماضيا ومستقبلا، ولأن الجملة تتحرك في زمن، فإننا نحصل على ما نعتقد أنه خبرة معيشة للزمن. لكن المصاب بالشيزوفرينيا لا يستطيع أن يستخدم اللغة بهذه الدقة، وهكذا فلن يستطيع أن يدرك الإحساس بالزمن في استمراريته، وعليه أن يعيش في حاضر تكون لحظاته رغم اختلافها غير مرتبطة بالماضي، وليس لها أفق في المستقبل. بمعنى آخر فإن تجربة الشيزوفرينيا هي الإحساس بالمادة الدالة المنفصلة والمعزولة التي فشلت في الارتباط بسلسلة متعاقبة من الأفكار، لذا فمن جهة يكون إحساس المصاب بالشيزوفرينيا مكثفا في الحاضر، ومن جهة أخرى يفقد المصاب هويته الشخصية فيشعر بالزمن المتجزئ في سلسلة من الحاضر الأبدي.

إن المشترك، كما يراه جيمسون، بين النصية ما بعد الحداثية والتجربة الشيزوفرينية، حسب نظرية لاكان، هو بين سمة الدوالّ العائمة، الحرة، المنفصلة، غير المستمرة، حيث تضطرب اللغة ويصعب تحديد المدلول، لانهيار العلاقة ما بين الدوال واضطراب العلاقة بالزمن.

هذه السمات الشكلية تعبر عن المنطق الأعمق للمجتمع ما بعد الصناعي وللنظام الاجتماعي المعاصر. إنها تعبر عن "موت الفرد" وامِّحاء الهوية الفردية، وعن اختفاء أي إحساس بالتاريخ إذ يفقد النظام الاجتماعي المعاصر قدرته على الاحتفاظ بماضيه لأنه بدأ يعيش في حاضر أبدي (أنظر: جيمسون، 1991: 377–382، وكذلك، ساروب، 1992: 62، وأيضا، باروت، 1997: 153–154).

4– **النص** : الجديد الذي قدمته ما بعد الحداثة هو مفهوم "النص" بوصفه منظومة لغوية، أو منظومة دوال تقوم على الفجوات أو الانزياحات أو عدم المشاكلة ؛ تتميز بالاستقلالية بمعنى رفض التمركز حول "كلام مفيد" أو "عبارة تقول شيئا ما عن شيء ما [...] وتقوم الاستقلالية

على نفي غائية المعنى المحدد، فلا تقدم معنى أو أنها بالأحرى تقدم تناثرات المعنى وتشظياته" (باروت، 1997: 158)، فالنص ما بعد الحداثي هو جِماع نصوص (تناص) لانهائية، "فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا، [هو] نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة" (بارت، 1994: 21) وكما هو عند لوران جيني "تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي" (في: ثامر، 1994: 76).

والنص – كما يؤكد ستانلي فش – ليس شيئا أو موضوعا، لكنه تجربة أو عملية يخلقها القارئ، فليست الظاهرة الأدبية هي النص فحسب، بل هي القارئ أيضا وردود فعله المحتملة إزاء النص، ذلك أن الظاهرة الأدبية وليدة مباشرة القارئ للنص (ن.م: 77). من هنا يتحول المتلقي من مستهلك للنص إلى منتج له، وهذا يرتبط بفكرة "موت المؤلف" عند رولان بارت الذي يرى أن النص حين ينسب إلى مؤلف فهذا يعني أننا نفرض عليه أن يتوقف، ونفرض عليه سلطة مدلول نهائي مغلق.

"موت الكاتب" إذن هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة وفتح النص (بارت، 1994: 22،25)، "والنص" يقوم على المزج بين الأجناس الأدبية والتهجين بينها من حيث أنه شكل مفتوح. إنه ذلك النوع من الخطاب الذي صمم خصيصا لخرق نظام الأنواع الأدبية (برات، 1981: 176). وقد أشار النقاد والمنظرون لما بعد الحداثة إلى أن "الجوانر" كمصطلح لا يتلاءم مع وصف الكتابة ما بعد الحداثية، لأن الكتابة ما بعد الحداثية تنتهك الأنواع أو تتجاوزها، أو تزعزع الحدود التي تخفي وراءها هيمنة أو سلطة، ويمثلون لذلك بنماذج من الروايات حيث يلاحظ النقاد إبراز الكتاب المتعمد للحيل الأدبية التي تدمر الافتراض النوعي القائل بأن الرواية مرجعية، أو أنها بنية لها علاقة فعلية مع الواقع (كوهين، 1987: 241).

هكذا، فالنص ما بعد الحداثي لا تحكمه – كما يقول ليوتار – قواعد راسخة سلفا، ولا يمكن الحكم عليه طبقا لحكم قاطع عن طريق تطبيق مقولات مألوفة عن النص أو العمل، فهذه القواعد والمقولات هي ما يفتش عنه العمل الفني ذاته. الفنان والكاتب يعملان دون قواعد لكي يصوغا قواعد ما تم عمله فعلا (راجع، ليوتار، 1994: 109).

תקציר

עיקרן של יצירות ספרות פוסטמודרניסטיות כרוך בעצם עיצובן הנועז של תופעות העולם, ובסטיית העיצוב מהנורמות המקובלות של ייצוג המציאות בדרך שגורמת להסבת תשומת הלב לארגון האמנותי ולדרך ההצגה האמנותית של התופעה.

יצירות אלו מתכחשות למימדי הזמן והמקום המסורתיים על מנת לשקף עולם על-זמני. העלילה בסיפורת הפוסטמודרניסטית נשמטת כאמצעי בנייה וארגון ומוחלפת במבנה מוצפן מאחורי הניפוץ. הטקסט הופך ליצור כלאיים , מעורבב מקטעים אמנותיים אינסופיים ומז׳אנרים שונים, הופך למערכת מסמנים מתאפיינים בעצמאותם ומסרבים להתמקד ב״דיבור יעיל״.

הערבוב בין הקולות, ובין זוויות הראות, טשטוש הגבולות בין הזמנים וניפוץ הלשון- תורמים לפירוק הטקסט.

הקורא עכשיו הוא זה שמייצר את הטקסט ובונה את המשמעות בהתאם למסגרות ההקשר שהוא בונה, ובהתאם לפערים שהוא ממלא.

تلخيص

يسعى الأدب ما بعد الحداثي الى تفكيك النصّ عبر تحطيم قواعد الإحالة الى الواقع، وعبر تعدّد البؤر السرديّة ، وسقوط الحبكة كوسيلة بناء وتنظيم لتستبدل بالمبنى المضمر الذي يحتجب وراء التشظّي، وعبر اللغة التي تكتسب صفات شيزوفرينيّة لتغدو دوالّ عائمة منفصلة، يختلّ فيها الاحساس بالزمن.

يغدو النصّ منظومة خلائط لا نهاية لها من من النصوص والأجناس المهجّنة، ترفض التمركز حول كلام مفيد. إنّ هذا التغيير المتطرّف في الكتابة قد تمّ لمجاراة التغيير السريع لعالم مركّب غير مفهوم. الأدب ما بعد الحداثي هو أدب أرستقراطي يقتصر فهمه على فئة موهوبة، لأنه تجربة يخلقها متلقّ موهوب من خلال مباشرته وإنتاجه للنصّ.

4. القائمة البيبليوغرافيّة

ابن زوهر 1977 =

I.Even Zohar ; "Polysystem Theory "תוך : אבן זהר (עורך), מבוא למדע הספרות, חלק ב',אוניברסיטת תל-אביב 1977 .

أبيغنانيزي 1995 =

R. Apegnanesi & C. Garrat; Postmodernism for Beginners; Icon books; Cambridge 1995 .

أدهم 1994 =

سامي أدهم، ما بعد الحداثة، دار كتابات، بيروت ، 1994.

بارت 1994 =

رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1994.

باروت 1997 =

محمد جمال باروت، " في منطق ما بعد الحداثة"، الكرمل ، رام الله ، العدد 52 ، صيف 1997.

برات 1981 =

M.Pratt;" The Short Story"; Poetics; 10;1981.

ثامر 1994 =

فاضل ثامر، اللغة الثانية في اشكاليّة المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

جهاد 1997 =

كاظم جهاد، " من نقد الحداثة الى ما بعد الحداثة" ، الكرمل، رام الله، العدد 52 ، صيف 1997.

جيمسون 1991 =

فريدريك جيمسون، " ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي" ، ترجمة: فاضل جتكر، قضايا وشهادات، العدد الثالث، مؤسسة عيبال، شتاء 1991.

جيمسون 1997 =

فريدريك جيمسون، " المواقف الأيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة"، ترجمة: فخري صالح، الكرمل، عدد 51، ربيع 1997.

حجازي 1992 =

أحمد عبد المعطي حجازي، " الحداثة، لا ما بعدها"، إبداع، القاهرة ، نوفمبر 1992.

حسن 1993 =

ايهاب حسن، " تقطيع أوصال أورفيوس"، ترجمة: نصرة خليفة، كتابات معاصرة، عدد 17، شباط–آذار 1993.

حسن 1971 =

Ihab Hassan; "PostmodernISM"; New Literary History; Vol.3 ; No. 1 ; Autumn 1971.

حسن 1997 =

ايهاب حسن، " نحو مفهوم لما بعد الحداثة"، الكرمل، رام الله ، العدد 51، ربيع 1997.

دراج 1997 =

فيصل دراج، " ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة" ، الكرمل، عدد 51 ، ربيع 1997.

روز 1991 =

M. Rose; The Post-Modern and The Post-Industrial; Cambridge ; University press ; 1991.

ساروب 1992 =

مادان ساروب، " تجارة المعرفة وسؤال التاريخ"، ترجمة: مرفت دياب، إبداع، القاهرة ، نوفمبر 1992.

غلوبنسكي 1969 =

מיכאל גלובנסקי, " הז׳אנר הספרותי ובעיות הפואטיקה ההסטורית״, הספרות, כרך ב׳, מס׳ 1 , ספטמבר 1969.

غوربيتش 1997 =

דוד גורביץ׳, פוסטמודרניזם – תרבות וספרות בסוף המאה ה-20 , הוצ׳ דביר, תל-אביב, 1997.

فريد 1992 =

ماهر شفيق فريد، " تقطيع أوصال أورفيس"، إبداع ، القاهرة، نوفمبر 1992 .

كالينيكوس 1992 =

ألكس كالينيكوس، " رسم الخط الفاصل"، ترجمة: بشير السباعي، إبداع ، القاهرة، نوفمبر 1992.

كوهين 1987 =

Ralph Cohen; "Do Postmodern Genres Exist?" ; Genre ; Winter 1987 ; PP.241-258.

ليوتار 1994 =

جان– فرنسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة: أحمد حسن، دار شرقيات، القاهرة 1994.

هاو 1959 =

I. Howe; "Mass Society and post-Modern Fiction"; in: Partisan Review ; Vol.XVI; No.3 ; Summer 1959.