المجلد: 16 العدد: 3 الجزء: 2 في (2024 /7/1) Lark Journal
وقائع المؤتمر العلمي الثامن لكلية الاداب – جامعة واسط، بالتعاون مع مجلة لارك تحت شعار (المسارات المعرفية للعلوم الانسانية والاجتماعية الواقع وآفاق الريادة، المنعقد بتاريخ (2024/4/23)

ISSN: 1999-5601 (Print) 2663-5836 (online)

Lark Journal

Available online at: https://lark.uowasit.edu.iq

*Corresponding author:

Dr.Saad Dahis Naser
University: Wasit University
College: College Of Arts
Email : Sdahis@uowasit.edu.iq

Keywords:
: techniques, experimentation, novel, AlSaqr, modernity.

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	7 Mar 2024
Accepted	6 Jun 2024
Available online	1 Jul 2024

The experimentation prospect in aimra'at alghayib novel , by Mahdi Issa Al-Saqr

A b s t r a c t

This research, entitled (The experimentation prospect in aimra'at alghayib novel , by Mahdi Issa Al-Saqr), deals with the techniques of experimentation in this novel, to demonstrate the power of modernization narrative fiction, and to confirm that it does not settle in one state, from its first inception until now.

However, the instability - which took various forms, including experimentation - was not negative, it constantly put the novel on the way of development and renewal, and helped it to get rid of old forms, and regenerate from the ashes of tradition and stereotyping.

The research shed light on experimentation in the novel from various aspects: parallel story, waiting for the absent, symbolization, fantasy, textual overlap, and the author's presence in the beginning and endings. The research concluded that these experimental techniques provided the novel with a wide modern space, and demonstrated it in a new artistic form that avoids stereotyping and imitation.

© 2024 LARK, College of Art, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/lark.Vol3.Iss16.3626

أفق التجريب في رواية امرأة الغائب لمهدي عيسى الصقر

أ. د. سعد داحس ناصر/ كلية الآداب/ جامعة واسط

الخلاصة:

يتناول هذا البحث الموسوم بـ (أفق التجريب في رواية امرأة الغائب، لمهدي عيسى الصقر) تقنيات التجريب في الرواية مدار البحث، لبيان طاقة التحديث المتجددة في الفن الروائي، ولتأكيد أنه لا يستقر على حال واحدة، منذ نشأته الأولى إلى الآن. بيد أن عدم الاستقرار – الذي اتخذ صوراً مختلفة منها التجريب- لم يكن سلبياً، وإنما كان في صالح الرواية، عندما وضعها باستمرار على مسار التطور والتجديد، وساعدها على أن تتخلص من الأشكال القديمة، وأعانها على أن تنبعث من جديد من رماد التقليد والتنميط. وقد قارب البحث التجريب في الرواية من جوانب مختلفة، وهي: الحكاية الموازية، وانتظار الغائب، والترميز، والفانتازيا،

والتداخل النصي، وحضور المؤلف في الاستهلال والنهايات. وخلص البحث إلى أن هذه التقنيات التجريبية قد وفّرت للرواية مساحة حداثية واسعة، وأظهرتها في شكل فني جديد يتفادى التنميط والتقليد.

الكلمات المفتاحية: التقنيات، التجريب، الرواية، الصقر، الحداثة.

توطئة:

إن الرواية من الأجناس الأدبية التي تنزع بصورة مستمرة إلى التحديث، فهي فن مرن يستوعب تقنيات التحديث في بنائها ومضمونها، يجعلها في حالة تغيّر دائم، حتى صار التغيّر العنصر الثابت في الرواية، ولاسيما المعاصرة. ويتجلى التجريب بوصفه العتبة الأولى من عتبات التحديث في الرواية، فثمة علاقة طردية بين التجريب والحداثة، فكلما تبنى الروائي مسارات التجريب وآلياته، وبنى روايته على غير نموذج سابق، تقدمت الرواية خطوة في إثبات حداثتها، ولفظت الجمود، وتجاوزت السائد.

ولا يمكن أن يكون التجريب تياراً فنياً طارئاً، أو أسلوباً روائياً، أو منهجاً بنائياً فحسب، بل هو صنو الإبداع، وصورته الواضحة، الذي تؤكده الممارسة الإبداعية، على شرط أن يتجاوز الروائي التجارب السابقة، ويتبنّى تجربته الخاصة الجديدة والحديثة، التي ستشكل – ضرورة- إضافة جديدة إلى المحاولات التجريبية السابقة، بيد أن هذه المحاولة الجديدة يجب أن تستوعب - أو في الاقل تقارب- أسئلة الحداثة، وإشكالات الراهن.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

وعلى هذا التقرير نرى أن التجريب يعتمد على أساسين مركزيين، الأساس الأول ما كان عليه الإبداع، والأساس الثاني ما سيكون عليه، وبين هذين الفاصلين الزمنيين الإبداعيين، يتموقع التجريب وسيلة ثرة في إتمام عملية الإبداع، عندما يؤدي مهمة ربط الماضي بالمستقبل، ومن ثم التحوّل من الأول إلى الثاني على وفق السمة الحركية التي يتمتع بها التجريب، فضلاً عما يوفّره من حرية الأداء وحرية الخلق. ولا ينقص من ذلك أن تسبك حريةَ الخلق "ظروفٌ اجتماعية واقتصادية، وتزعزعها خطوب سياسية، وتحبكها ملابسات ثقافية وفكرية مختلفة، وتنسجها وربما تنجبها عوامل تاريخية وعصرية معينة"(المدني، 1969، 24)

إنّ التجريب هو الطاقة الكامنة في التخييل، التي تتفجر وتنطلق وتتجدد على وفق الدواعي الإبداعية، والتي تكون ذات صلة برهانات الواقع المتشظي، وتحديات الحداثة، فثمة علاقة تكاد تكون جوهرية بين التجريب والحداثة؛ لأن "خضوع التحديث في الرواية العربية لمنطق التجريب، يجعل الروائيين ينطلقون في مناح عديدة بحثاً عن تقنيات جديدة، مما يفرز تنوع التجارب وتباينها"(ضويو، 2014، 281). إنّ الرواية العراقية

حالها حال الرواية العربية، إذ كانت مطواعة لنداءات الحداثة والتغيير، وعزّزت فاعلية التجريب في كينونتها، بعد أن "غيّرت جلدها عدة مرات"(فضل، 14،2005).

إن التجريب يستدعي أن يتوفّر جهد الكاتب وإبداعه على أسئلة معينة، تتصف بالخصوصية والفرادة والحداثة، بعد أن يسعى إلى صياغة تلك الأسئلة صياغة إبداعية تؤكد موقفه من السرد وقضايا الواقع والمجتمع والفن، فضلا عن تأكيد "النأي بالرواية عن التنميط"(الباردي، 72،1993).

ثمة هدف رئيس وغاية مركزية من التجريب، يستندان إلى وعي الكاتب ومشروعه الثقافي والفني؛ لأن التجريب هو مشروع معرفي وإبداعي ينتظر الكاتب نجاعته في ميدان الأدب، وتقبله من المتلقي، ومن ثم تبنيه من الآخرين، بوصفه ركيزة من ركائز التجديد والتحديث، ولاسيما عند "ارتياد مناطق إبداعية جديدة"(كاظم، 25،2016)، ومقاربة موضوعات غير مألوفة.

وسنقارب التجريب في الرواية مدار البحث عن طريق مجموعة من التقنيات التي تضمنتها الرواية التي من أهمها:

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

أولاً/ الحكاية الموازية

إن (الحكاية الموازية) وتسمّى أيضاً (الحكاية داخل الحكاية) إحدى أدوات الروائي التي يستعين بها؛ لكي يضفي على روايته صورة من صور التجريب، وتأكيد حداثتها، ولا سيما أن وجودها يحتم وجود تقنيات روائية جديدة أخرى، مثل تعدد الرواة أو تعدد الأصوات. ففي (الحكاية داخل الحكاية) تأتي النصوص "قائمة على توالد الحكايات الصغرى داخل الحكاية الأصلية الكبرى، وهذا يتطلب تنوعاً في الرواة لسردها والإخبار عنها. بل يجعل التعدد قوام خرق شرنقة الرواية التقليدية"(مناصرية، 2020، 119). وأرى ثمة فرقاً بين مصطلح (الحكاية الموزاية) و(الحكاية داخل الحكاية) هو إن (الحكاية الموازية) تسير على وفق مسار الحكاية الأصلية وأحداثها، وليس فقط في داخلها، كما أن هنالك تماثلاً في المضمون العام بين الاثنين، والبناءات، والنهايات، وغير ذلك من عناصر السرد وتقنياته، إذ يمكننا أن نلمح ذلك التماثل والاندماج في الهدف بين الحكاية الموازية والحكاية الأصلية، فضلاً عن أن أحداهما تعضد مضمون الأخرى. إنّ الحكاية الموازية إذن على هذه الحال، تكون داعمة للحكاية الأصلية، بل تقوم أحيانا بدور الاستشراف، أو كسر أفق التوقع، وما إلى ذلك من ألعاب سردية، وقد قامت إحدى الحكايات الموازية في الرواية مدار البحث بوظيفة الاستشراف (حكاية الديك الأعمى)، وقامت الأخرى (حكاية الساحرة الخاطفة) بكسر أفق التوقع، كما سنرى في الصفحات القادمة.

أ- الحكاية الموازية الأولى (الديك الأعمى): وهي حكاية قصيرة نسبياً، كان إطارها العام الفكاهة والجنس، ولكنها تنتهي نهاية مأساوية، فقد كان الديك الأعمى يظن أن كل شيء يلمسه دجاجة، إلى أن صادف إناء ماء مغلي فظنه هو الآخر دجاجة، فكانت نهايته فيه مسلوقاً: **"فاعتلى الطست، وسقط في الماء! نحن انتبهنا على خفق أجنحته. وطرطشة الماء! وعندما انتشله جدك... والبخار يتصاعد من ريشه المنقوع، شهق الديك مرتين، أو ربما ثلاث مرات، ثم أسلمك عمره"**(الصقر، 2004، 68). إن هذه الحكاية توازي حكاية (بائع الشاي الأعمى)، الذي أصبح مهووساً بالجنس، بعد أن فقد بصره، جراء حادثة كان سببها الضعف المعيشي، والذي تنتهي حياته نهاية مأساوية؛ لكثرة مغامراته الجنسية. وقد أدت الحكاية الموازية وظيفة الاستشراف في الرواية، عندما لاقى بائع الشاي الأعمى المصير نفسه الذي لاقاه (الديك الأعمى): **"وجدوه مخنوقاً، بين سكك القطار، بعيداً عن المحطة... يقولون إنه اغتصب امرأة عمياء، فقتلهُ أخوها"**(الصقر، 2004، 198). فضلاً عن التشابه في توظيف لغة الجسد في بناء كل من الديك وبائع الشاي الأعمى، اللذين يعتمدان على حواس أخرى غير البصر؛ لأن الرواية يمكن أن توظف "لغة الجسد عن طريق البناء المركّز للشخصيات، بالإفادة من الطاقة السيميائية التي تتضمنها"(ناصر،2023، 5)

إن التشابه بين البناء المادي لشخصية (بائع الشاي الأعمى) و(الديك)، والتشابه أيضاً في البناء الداخلي (الرغبة الجنسية المفرطة)، فضلاً عن التماثل في النهاية المأساوية لكل منها، يجبر المتلقي على إحداث مقارنة بين (الديك) و(الأعمى). ونستبعد الاعتباطية في خلق قصة موازية داخل الرواية وتتشابه وتتلاءم شخصيتها مع سيرورة حياة إحدى شخصيات الرواية المهمة، وفي المقابل نستحضر قصدية المؤلف، الذي دعم روايته بهذه الحكاية الموازية على مستوى البناء الفني، ولا سيما أن الرواية ألمحت إلى ذلك التشابه أثناء سرد الجدة لحكاية (الديك الأعمى)، لتأكيد الربط المفصلي بين الحكايتين، وذلك عندما تدخّل الحفيد مقاطعاً الجدة أثناء قصّها لحكاية (الديك الأعمى) بكلام عن (بائع الشاي الأعمى): **"جدتي، عندنا في السوق، بائع شاي أعمى، لديه دكان صغير ملاصق لمحل الأستاذ وجدي، هذا الأعمى جدتي، يتصرف كأنه يشوف كل شيء! أحياناً لا أصدق أنه أعمى، فهو يخفي عينيه عن الناس وراء نظارات بلون الليل"**(الصقر، 2004،64 -65)

إن بناء الرواية على هذا النحو وفّر لها طاقة تجريبية، تقوم على مجموعة من الأسس، التي منها: تضمين الرواية حكاية موازية، تعتمد على حبكة ثانوية، يمكن أن تستروح لها نفس القارئ، وتكون محطة استراحة، يشرع بعدها في الاستمرار في عملية قراءة الحكاية الأصلية، وكذلك فإن مثل هذه البناءات المضافة، تؤدي – ضرورة- إلى كسر خطية الزمن الحكائي، الذي يوفّر هو الآخر طاقة حداثية للرواية، فضلاً عما أشرنا إليه سابقاً من أن (الحكاية الموازية) قامت بوظيفة الاستشراف في الرواية، وأسندت الحبكة في الحكاية الرئيسة.

ب- الحكاية الموازية الثانية (الساحرة الخاطفة):

هي حكاية أخذت مساحة كبيرة في الرواية، قصّتها الجدة على حفيدها، وكانت تسير بشكل متواز مع الحكاية الرئيسة في الرواية، إذ إن مضمون الحكاية الموازية ومضمون الحكاية الرئيسة واحد، وهو: انتظار عودة الغائب، بيد أن الحكاية الموازية كانت عجائبية، وحكاية الرواية الرئيسة كانت واقعية. وتكمن المفارقة في علاقة الحكاية الموازية بالرئيسة في أن عودة الغائب في الحكاية الموازية كانت ضرباً من المستحيل، ومع ذلك فإنه عاد إلى بيته وأهله، في حين كانت عودة الغائب من الأمور الطبيعة كثيرة الحدوث، ومع ذلك فإنه لم يعد بحسب نهايتين من نهايات الرواية، وموافقة نهاية أخرى، فقدت قيمتها بعد أن تبنى المؤلف نهاية ذات شحنة غرائبية أكدت عدم عودته، وبذلك كسر المؤلف أفق توقع القارئ الذي ألمحت إليه (الحكاية الموازية)، التي عاد غائبها سالماً غانماً. ومن التقنيات التجريبية التي وظّفها الروائي في هذا الشأن: اندماج الحكاية العجائبية الموازية مع الحكاية الواقعية الرئيسة، وكان ذلك في موضعين:

1- راوي الحكاية الموازية: إن راوي الحكاية الموازية هو شخصية واقعية من شخصيات الرواية (الجدة)، وإن طريقة سردها للحكاية الموزاية، تؤكد في غير مفصل منها، أنها واقعية، عن طريق الإشارة إلى مقومات سردية واقعية، كالمكان، وحالة الغائب فيها، قبل أن تختطفه الساحرة: **"يحكى، يا عزيزي سعد، والله أعلم، أنه في يوم من أيام الله، التي لا يعرف أحد غيره، عز وجل، متى تنتهي، وتقوم الساعة. أن رجلاً رث الثياب، غريب الشكل، دخل مدينة بغداد... الناس في بغداد شاهدوا الكثير من الشحاذين والمشردين والصعاليك، يتسكعون في شوارع العاصمة ودروبها، ولكن أحداً منهم ما شاف في حياته إنساناً على هذا القدر من البؤس!"**(الصقر، 2004، 101-102). فضلاً عن أن هناك إشارات تؤكد أن زمن الحكايتين ومكانها واحد، على الرغم من أن هذه الحكاية الموازية عجائبية، والحكاية الرئيسة واقعية.

2- التداخل بين الحكاية الموازية والحكاية الرئيسة: وهي حركة بنائية ذكية من المؤلف، مزج فيها بين الحكاية العجائبية والحكاية الواقعية، بجمل سردية مكثفة، صبّت في مجرى تكثيف الرواية فنيّاً ومضمونياً وإغنائها بنائياً، وقد حدث ذلك في خمسة مواقف:

– الموقف الأول: التلميح إلى التشابه بين الشخصية الرئيسة الغائبة في الحكاية العجائبية الموازية والشخصية الرئيسة الغائبة في الحكاية الواقعية: **"لم يكن عجوزاً. كان في الأربعين.. يعني في عمر والدك أعاده الله لنا بالسلامة"**(الصقر، 2004، 104)

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

– الموقف الثاني: كلام الطفلة في الحكاية العجائبية الموازية عن الطفل الآخر في الحكاية الواقعية الرئيسة: **"قالت البنت: أنا أعرف صبياً، في مثل في مثل عمري، أبوه مفقود، منذ أكثر من عشر سنين، وهم لا يزالون ينتظرون عودته. سألها أبوها: هل خطفته الساحرة، هو أيضاً؟ قالت: لا، ضاع في الحرب، بين القبائل!"**(الصقر، 133،2004).

– الموقف الثالث: كلام الطفل في الحكاية الرئيسة عن الطفلة الأخرى في الحكاية العجائبية الموازية: **"معنا في المدرسة بنت أخبرتني، في العام الماضي، أن أباها كان أسيراً عند الساحرة، واستطاع أن يهرب منها، ويعود إليهم!"**(الصقر، 2004، 168).

– الموقف الرابع: مشاهدة الطفل في الحكاية الواقعية لشبح الساحرة الخاطفة في سماء بغداد: **"تمر الدقائق، وهو يحدّق في السماء، وينصت لأية نأمة يمكن أن تند عن ذلك الفراغ المعتم. وفجأة يسمع صوت سعفتها، وهي تخترق الليل، بسرعة عظيمة! لم يستطع أن يرى الساحرة نفسها. لكنه سمع بوضوح وشّة سعفتها، وهي تخطف في السماء، فوق رأسه... (لا تدع حكايات جدتك الخيالية تؤثر في عقلك!). (لكنني رأيتها يا أمي، قصدي سمعت وشّة سعفتها، وهي تخطف في السماء! أنتِ كنت نائمة!). (أنا لم أكن نائمة، وأنت تخيلت أنك سمعت صوتاً! الساحرة العجوز، التي تخطف الرجال من بيوتهم، تعيش في الحكايات فقط!)**(الصقر، 2004، 167-168).

– الموقف الخامس/ التشابه بين تنازع الجواري في الحكاية الموازية على الرجل المخطوف في مملكة الساحرة البعيدة؛ لأنه الوحيد الذي احتفظ بذكورته، ولم تأكلها كلاب الساحرة كغيره من المخطوفين، وتنازع النسوة على الرجل الغائب، حينما تبنّت واحدة من خواتيم الرواية أنه عاد، ففي الحكاية الموازية، نجد ذلك التنازع في هذا النص: **"لن تمر سوى أيام وتنتبه الجواري، إلى ما سيطرأ على صاحبتهن من تغيير، في شكلها وسلوكها، وسوف يلحظن غيابها المتكرر والمريب، عن الشاطئ، فيراقبنها ويكتشفن ما يدور في عتمة المغارة البعيدة، عندئذ سوف ينازعنها عليك"**(الصقر، 203،2004). وفي الحكاية الواقعية/ الرئيسة، نجده في هذا النص: **"أرى حلقة من النساء، لا أدري كيف اجتمعن بهذه السرعة وبهذا العدد، تحيط بالكهل المشدوه، ينازعن رجاء عليه"**(الصقر،245،2004).

إن تعاقب السرد بين الحكاية الموازية والحكاية الرئيسة، وسيرورة بداية الحبكتين، وتأزمهما، واشتداهما، ثم انفراجهما معاً، حدا بالمتلقي إلى أن يكون في مواجهة روايتين، وليس رواية واحدة، تنفصلان بالشخصيات، وتتفقان بالمضمون والزمن والمكان ما خلا مملكة الساحرة، ولكن الحكاية الموازية كانت غارقة بالعجائبية والرئيسة طافحة بالواقعية.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ثانياً/ انتظار الغائب

إذا كان البحث عن الغائب نوعاً من أنواع التجريب في الموضوع – رواية: البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا مثالاً- فإن انتظار الغائب يمكن أن يعد نوعاً تجريبياً في الموضوع أيضاً، ولاسيما أنه شغل في هذه الرواية مساحة كبيرة، امتدت من عتبة العنوان حتى النهايات الثلاث، بل شغل فيها مساحة أكثر بكثير من مساحة الشخصيات الحاضرة. وكانت بعض الشخصيات الحاضرة ترنو إلى أن تلتقي بالغائب، لتعزيز الجانب الوجداني في داخلها، فقد "يحتاج الإنسان إلى رفقة مع غيره من البشر تتعدّى المصالح الدنيويّة المحدودة، أي إلى ملازمة روحيّة، لا تخضع لمعايير السلوك البشري الذرائعيّة، التي تعتمد على الظاهر، والفعل المباشر، والمصالح الماديّة المتبادلة، ومنطقي: الربح والخسارة"(ناصر، 2022، 104).

وعلى الرغم من أن الشخصية الغائبة (الزوج) تلاشت مادياً أو تكاد في الرواية. إنّ الشخصية الغائبة كانت حاضرة عن طريق الضغط الذي مارسته على باقي شخصيات الرواية، وتأثير غيابها في أحداثها، بل ضغطت هذه الثيمة أيضاً على إحدى الحكايات الموازية برمتها.

وعندما ننظم جدولاً ندرج فيه علاقة شخصية الغائب بباقي شخصيات الرواية، نلحظ تأثيرها في مجمل أحداث الرواية، فضلاً عن شخصياتها:

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

الشخصية	علاقتها بالغائب	نوع تأثير الغياب	الموقف من الغياب
رجاء	زوجته	نفسي ووجداني واجتماعي	تمني انتهاء الغياب
وجدي	عاشق زوجة الغائب	نفسي ووجداني	تمني استمرار الغياب
الجدة	أم الغائب	نفسي ووجداني	تمني انتهاء الغياب
الطفل	ابن الغائب	وجداني	تمني انتهاء الغياب
بائع الشاي الأعمى	متحرش بزوجة الغائب وعاشقها	غريزي	محايد
الشاب السكير	ابن عم الغائب	غريزي	تمني استمرار الغياب

وثمة فرق بين حالة البحث عن الغائب وانتظار الغائب، ففي الأولى أن الأمل في العثور على الغائب يصاحبه جهد من الشخصية أو الشخصيات في تقصي مكانه، أما في الحالة الثانية، فسيكون الأمل حاضراً، ولكن ليس هناك جهداً يُبذل للعثور عليه، فالأمر بيد القدر، وإنما كل ما تفعله الشخصية الانتظار، أي أن يأتي الحل بمؤثر خارج عن الذات، وهذه الحالة الأخيرة هي التي قاربتها الرواية، فكل شخصية من شخصيات الرواية كانت تنتظر شيئاً متعلقاً بالغائب، مع اختلاف الرغبات والأمنيات.

إن الرواية دارت حول شخصية غائبة، لم تشارك فعلياً في الأحداث، ولكنها أثرت تأثيرً مباشراً فيها، بدءاً من العنوان، وانتهاءً بخواتيم الرواية، فقد كانت أية جلسة يجتمع فيها أطراف الرواية، ولاسيما الشخصيات الثلاث: الجدة والزوجة والابن، تكون الشخصية الغائبة المحور الرئيس فيها، وقد كان الغائب يتدخّل في كل حدث، سواء كان واقعياً أو فانتازياً، صغيراً أم كبيراً، فهو يقتحم حكايات الجدة الفكاهية كحكاية الديك الأعمى: **"... كان ابوك، ليذكره الله بكل خير، وليُعِدْهُ سالماً، يضحك ويحزن، في الوقت نفسه، وهو يرى أن ديكه لا يميز بين الدجاجة والحذاء!"**(الصقر، 2004،67) أو حكايتها الخيالية (الساحرة الخاطفة) باستمرار: **"قال الرجل عندما خطفتني الساحرة ..! ولكن في تلك اللحظة، تقاطعهما أمه مستبشرة... عمتي! لقد أكدوا الآن، في الأنباء، الخبر الذي سمعته عن قرب وصول وجبة جديدة من المفقودين والأسرى..."**(الصقر،2004،113). ونراه حاضراً في العبادات والأدعية والتوسلات: **"رددوا جميعاً دعاءهم الليلي لعودة الغائب"** (الصقر، 2004، 153). فضلاً عن أن الزوجة كانت دائماً تتمنى أن يكون موجوداً معها، ويساعدها في أعمالها، ويخفف عبء الحياة عنها، كما كان يفعل عندما كان حاضراً: **"تحدق إلى الفانوس على الطاولة، وتقول: آه لو كان معنا! ويعود الكدر لعينيها"**(الصقر، 2004،154). ونجد الغائب روحاً من خيال، حين تشب العاطفة، ويتوهج الحب في قلب الزوجة: **"عيناها تواصلان التحديق إلى الفانوس، كأن روح أبيه تسكن هناك، في تلك الشعلة المتوهجة، في باطن الزجاجة، وتهمس لها بكلمات لا يسمعها أحد غيره"**(الصقر، 2004،154). وكذلك يلج بشدة هواجس نفسها ووساوسها الآثمة: **"آه لو يرجع زوجي، من غيبته بسرعة، يخلصني من هذا العذاب، وينقذني من وساوس نفسي!"**(الصقر، 2004،187). ويباشر فكر الزوجة في تزجية وقت الانتظار، فعندما تنشغل في القراءة، لتنسى ألم انتظاره لحين عودته الموعودة، يتجلى لها في ذكرى ما: **"(أمي، ما هذا الكتاب الذي تقرئينه؟) ترفع رأسها عن الصفحة، وتنظر إليه، وتقوق منتشية: (هذه رواية كان يحبها أبوك!)"**(الصقر، 2004،207). ويأخذ أيضاً مساحة واسعة من ذكرياتها الجميلة، فهي تسترجع اللحظات السعيدة، التي كان حاضراً فيها: **"لما كان هنا معي كنت أعشق المطر. كنا نمشي أحياناً، تحت قطرات المطر النازلة علينا من السماء، حتى تبتل ثيابنا..**

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

أيام الكلية، وأيان خطوبتنا، التي امتدت عدة أشهر، وفي شهر العسل، الذي استمتعنا به في مدينة البصرة"(الصقر، 209،2004). إن الروائي أحسن توظيف ثنائية الحضور والغياب، حتى صارت الرواية تخضع كلها لهذه الثنائية، فضلاً عن وجودها في الحكاية الخيالية الطويلة.

إذن إن هذه الشخصية كانت غائبة على المستوى الظاهري، ولكنها حاضرة على المستوى الفعلي، حينما أثرت في مفاصل الرواية وشخصياتها كلها؛ ولذلك استوت في الرواية شخصية رئيسة، فاق تأثيرها ووجودها شخصيات الرواية الرئيسة الحاضرة الأخرى. وبذلك يخرج التجريب عن نطاق التقنيات المباشرة، والانزياح عنها بتقنيات غير نمطية، أو معاكسة، أو مختلقة، ويلج - عن طريق مهارة الكاتب- في الربط العام والمتشعب بين عناصر الرواية وموضوعها، فيكون - إن صح المصطلح- (التجريب في التجريب).

ثالثاً/ الترميز

في الحكاية الأصلية غاب الترميز تماماً، وغابت الفانتازيا إلا في واحدة من النهايات الثلاث التي تضمنتها الرواية (النهاية التي كانت من اقتراح المؤلف)، إذ تضمنت شحنة فانتازية ذات ترميز عالٍ، "ولابدّ من الإشارة إلى أنّ استعمال الرمز في الرواية لم يكن ترفاً سرديّاً، أو لعباً فنيّاً، وإنّما كان لحاجة ملحّة وفّرتها ضغوطات الراهن، التي من الصعب أنْ يُعبّر عنا بصورة مباشرة، وبلغة مبسّطة ونمطيّة"(ناصر، 2022، 25)، كما سنرى ذلك في الفقرة الأخيرة من هذا البحث.

إنّ سبب الغياب الذي يستدعي فيما بعد انتظار العودة يشدنا إلى الترميز، إذ إن غياب الشخصية في الحكاية الأصلية كان بسبب الحرب، وهذا واضح لا يحتاج من الروائي أن يستعمل له رمزاً. أما في الحكاية الموازية فقد احتاج الروائي إلى الترميز والفانتازيا، ليعضد فيهما حكاية الرواية الرئيسة، وهو الأمر الذي يحتم علينا أن نفصّل فيه بعض القول.

كان سبب الغياب في الحكاية الرئيسة حرب الثمانينيات الطويلة، وهذا واضح من سرد الأحداث والمواقف على الرغم من عدم التصريح مباشرة بها, وكان سبب الغياب – غياب شخصية (سالم القماش)- في الحكاية الموازية اختطافه وأسره من الساحرة الخاطفة، التي تخطف الرجال من بيوتهم، فلا يستطيعون الخلاص من مخالبها، ولا يتمكنون من العودة إلى ديارهم ، إلا في حالات نادرة مثل حالة (سالم القماش).

بيد أن الساحرة الخاطفة لم تكن إلا رمزاً للحرب الطويلة التي ألمحت إليها الحكاية الرئيسة، وهذا يتضح من عدة قرائن:

أ- الصورة البشعة التي رسمها الروائي للساحرة، التي تتناسب مع صورة الحرب البشعة: **"مثل شيطان رجيم.. عجوز شمطاء، قبيحة الصورة، الشرر يتطاير من عينيها"**(الصقر، 2004، 128).

ب- اضطلاع الساحرة بمهمة خطف الرجال فقط، كما هي الحال مع الحرب التي يكون معظم ضحاياها من الرجال: **"قالت ألست من فصيلة الذكور الأنجاس، الذين يعبثون ببنات الناس! عندما نطقت الساحرة بهذه الكلمات، والغيض يهز صوتها، عرفت أنها لا تحقد علي وحدي، بل على الرجال كلهم، وتضمر لهم شراً عظيماً.. لكن ما الذي جعل هذه الشيطانة تحمل في صدرها، كل هذا الغل لصنف الذكور، دون غيرهم"**(الصقر، 2004، 129). وفي موقف ثان عداؤها للرجال: **"إن الساحرة تحمل، في قلبها، حقداً على كل الرجال.. لا فرق عندا بين رجل وآخر.. كلهم، في نظرها، مدانون ملعونون"**(الصقر، 131،2004).

ج- المعاناة التي تباشر المخطوفين، كما هي الحال في مآسي الحرب، حينما يقع الرجال في الأسر: **"خطفنهم من بيوتهم، وأخضعتهم للأسر والتعذيب، قبل انت تنتزع منهم رجولتهم، وتحولهم إلى عبيد لها"**(الصقر، 137،2004)

د- انتظار عودة المخطوف من براثن الساحرة، وانتظار عودة الغائب من جحيم الحرب، ففي الحكاية العجائبية كانت الزوجة والبنت ينتظران عودة المخطوف: **"احتضنته وأجهشت بالبكاء.. بكاء سنوات طويلة، من الوحدة والانتظار، كان محبوساً داخل صدرها"**(الصقر،107،2004)، وفي الحكاية الواقعية كانت الأم والزوجة والابن ينتظرون عودة الغائب **"آه لو يرجع زوجي، من غيبته بسرعة"**(الصقر، 187،2004)

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

هـ- هلاك كثير من المخطوفين عند الساحرة، وأكلتهم الكواسر الجارحة، كضحايا الحروب: **"سمعت، في هدوء الصباح، صيحات نسور وطيور جارحة، تحلّق في فضاء الجبل، أي مكان مخيف هذا! لا بد أن هذه الطيور القاتلة تعيش على لحوم المخطوفين"**(الصقر، 2004، 149)

عندما عجز الروائي أن يوفر شحنة ترميزية للرواية، كونها غارقة في الواقعية، وجد في الحكاية الموازية/ الرديفة فرصة مواتية ليستعمل هذه التقنية، ثم عمل على ربط هذا الترميز بالحكاية الواقعية عن طريق مناسبة الأحداث، وعقد صلات الشبه والتماثل بين الحكايتين، سواء أكان ذلك على مستوى الموضوع العام (انتظار الغائب) أو على مستوى الشخصيات (القمّاش/الزوج الغائب). وعلى أساس ذلك تقسم الرمز الواحد على الحكايتين ليؤدي الوظيفة نفسها.

رابعاً/ التداخل النصي

ثمة تداخل نصي كان واضحاً في الرواية، وإذا ما كان هذا التداخل كثيراً ما يحدث في الأجناس الأدبية، فإن المؤلف في هذه الرواية تعامل معه بمزيج من التراث والحداثة. وسنجلي في هذه الفقرة تداخل الشعر مع السرد حصراً، لضيق المقام. إن الشعر كان موجوداً في واحة السرد، ولكن كيف وظفه المؤلف؟ تلك هي المسألة المهمة.

لقد وظف المؤلف الشعر في الرواية بحسب الموقف الذي يستدعي ذلك، وبطريقة الاستشهاد المباشر، وكانت الأبيات الشعرية الموظفة من نوع المعاني الذهنية، التي تكون في غاية الوضوح، والتي تجلي حكمة أو تربية للنفس، أو صبراً على المصائب، وغير ذلك من المعاني التي تعين الإنسان على تحمل الشدائد، وتجاوز المصائب، وتحمل الظروف غير الطبيعية والشاقة؛ ولذلك كان وجودها في الحكاية الخيالية أحجى من وجودها في الحكاية الواقعية.

بيد أن المؤلف لم يوظف الشعر في مواقف اعتباطية من الرواية، وإنما حدد ذلك التوظيف في مواطن من الحكاية الموازية العجائبية، ليمد جسوراً حداثية مع التراث في هذه الحكاية بالذات. إذ خلت الحكاية الواقعية - وهي الأهم والأطول من الشعر- في الوقت الذي حضر في الحكاية العجائبية. إن توظيف الشعر في هذه الحكاية يذكّر بتوظيف الشعر في حكايات ألف ليلة وليلة، وفي السير الشعبية. وفي ذلك لمحة تجريبية مستمدة من التراث، بعد أن خلت الروايات من مثل هذا التوظيف لعدم الحاجة إليه. ولكن المؤلف وظفه في حكاية ذات طابع تراثي عجائبي، وتجنبه في الحكاية الواقعية، وهو ما سوغ ذلك التوظيف. ودليل ذلك إن الأشعار التي ساقها في الحكاية الموازية كانت كلها من (حكايات ألف ليلة وليلة). فهو يستشهد بشعر ورد في الليلة (257) من الحكايات، وهو قول الشاعر الذي وصفه بالفيلسوف (الشافعي):

كن حليماً إذا ابتليت بغيظ ... وصبوراً إذا أتتك مصيبة!

(الصقر، 2004، 149)

ويستشهد بقول الشاعر الذي وصفه بالمجهول الذي ورد في الليلة (315) من الحكايات:

وإذا تكاثرت الهموم على الفتى... وتراكمت، أين المفر من القدر

(الصقر، 2004، 166)

وكذلك قول الشاعر الذي ناجى ربه، الذي ورد في الليلة (782):

صبراً لحكمك، يا إلهي في القضا... أنا صابرُ إن كان في هذا رضا!

(الصقر، 2004، 174)

وقول الشاعر، الذي ورد في الليلة (309):

وما من يد إلا يد الله فوقها... ولا ظالم إلا ويبلى بظالم!

(الصقر، 2004، 180)

وكأن المؤلف أراد من الحكاية العجائبية الموازية أن تكون – فضلاً عن الوظائف الفنية السابقة- محطة استراحة للقارئ، فساقها بحبكة بسيطة، أشبه ما تكون بالحكايات التراثية، ولتأكيد ذلك أسند هذه الحكاية بالشعر الحكمي سهل التلقي، الذي يكون هو الآخر محطة استراحة في داخل الحكاية الموازية نفسها.

ولا بد من الإشارة إلى أن (حكايات ألف ليلة وليلة) تداخلت مع الرواية مظان البحث في غير موقف من المواقف، وليس بالاستشهاد بالشعر الموجود فيها فحسب، إذ تداخلت في الرواية عن طريق الأسلوب؛ لأن الرواية قد توالد منها حكايات فرعيّة، نُثِرت في مساحات معينة منها، وكذا الحال مع أسلوب (حكايات ألف ليلة وليلة) حينما توالدت الحكايات الصغرى داخل الحكاية الأصلية الكبرى.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

خامساً/حضور المؤلف في الاستهلال والنهايات

يعد حضور المؤلف في الرواية تقنية من تقنيات ما بعد الحداثة في الرواية، إذ إن حضوره يوهم بالواقعية، وهذا الإيهام بدوره غاية من غايات المؤلف في إسباغ التجديد والتجريب والتطوير في هذا الفن. لقد حضر الكاتب (مهدي عيسى الصقر) بوصفه مؤلفاً / واقعياً في الرواية عن طريق مجموعة من المواقف، التي تراوحت بين العابرة والمركزية، إذ سعى إلى أن يوثق تعاقده مع المتلقي داخل المتن الروائي، ولم يكتف بالتعاقد معه خارج متن الرواية، أعني عندما سطّر اسمه على غلاف الرواية الخارجي، إذ كثف تعاقده بتموضعه على وفق سياق معين، اندمج اندماجاً شديداً مع متن الرواية ومضمونها.

وليس من المصادفة أن يظهر المؤلف بصفته في هذه الرواية في الصفحة الأولى منها: **"(وجدي) هو الاسم الذي ستعرفونني به في هذه الرواية. هذا ليس اسمي المدّون في شهادة الميلاد. هو اسم اختاره لي المؤلف"**(الصقر، 5،2004). ثم يغيب في طول الرواية ليحدث نوعاً من الموازنة بين الاستهلال والنهاية، وذلك عندما صرح المؤلف باسم الشخصية الرئيسة (وجدي)، ليوازن به ذكر الشخصية الرئيسة للمؤلف في

بداية الرواية: "... **الشاب العاشق، الذي أسميته وجدي**"(الصقر، 2004، 236). ففي الحالة الأولى تتكلم الشخصية الرئيسة في الرواية عن مؤلف الرواية، وفي الثانية يتدخّل المؤلف ويتكلم عن الشخصية الرئيسة في الرواية، ويبدو أن هذا الإجراء قد وفّر وظيفتين مهمتين، هما الموازنة بين المؤلف والشخصية الرئيسة، والإيهام بالواقعية.

فضلاً عن أن الكاتب يفرد صفحة مستقلة من الرواية تحمل عنواناً يتضح منه قوة تدخل المؤلف في متن الرواية وهو: **(ملاحظة من المؤلف)**، الذي قال تحته: **"الآن والرواية توشك أن تنتهي تواجهني مشكلة يتوجب علي أن أجد لها حلاً، فثمة ثلاثة أطراف تتنازع النهاية، وكل طرف يريدها أن تأتي وفق رؤاه وتوقعاته: الشاب العاشق، الذي أسميته وجدي، في الرواية (أفضل أن يبقى اسمه الحقيقي مستتراً) والقراء، الذين يتعاطفون مع السيدة رجاء ()هذا ليس اسمها، خارج الكتاب) النساء منهم بشكل خاص، كونهن عاطفيات، في الغالب، ويتأثرن بسرعة. واخيراً المؤلف نفسه. لذلك أرى – ارضاء لكل الأطراف- أن أكتب للرواية ثلاث نهايات**"(الصقر، 2004، 236). يتوشج هنا التجريب البنائي مع العتباتي، إذ ينصهران في بوتقة تقنيات ما بعد الحداثة عن طريق حضور المؤلف في المتن الروائي، الذي جاء بصورة عتبة نصية.

لقد حضر المؤلف في آخر الرواية بضمير الأنا، وجاء ليقترح مجموعة من النهايات التي يمكن أن يختم بها الرواية، تاركاً الخيار للمتلقي في تبني إحداهن أو بالأحرى ما ترتاح إليه نفسه من تلك النهايات. بيد أن هذه المقترحات لا تنسجم مع ما يتمناه كل من تربطهم علاقة بهذه الرواية، إذ افترض المؤلف أن هنالك ثلاث نهايات، يتقاسمها الأطراف داخل الرواية كل حسب رغبته وأمانيه، لإرضائهم جميعاً، فضلاً عن مشاركة المتلقي في الرواية، وإسهامه في جزء مهم من أجزاء الرواية بل في غايتها الأخيرة أعني: نهاية الرواية. ولا بد من الإشارة إلى أن كل النهايات المفترضة التي تتناسب مع الرغبات المختلفة هي من صنع المؤلف ورأيه، وذلك عندما وظف المؤلف ثنائية الحضور والغياب بمهارة، ليجعل القارئ يدور في فلك الواقع والخيال:

أ- رغبة الشخصية الرئيسة: يتمنى (وجدي) أن يخيب أمل (رجاء) في عودة زوجها الغائب، على الرغم من تكرار انتظاره في الموقف الذي يعود فيه الأسرى إلى أرض الوطن، وفي آخر وجبة قادمة من الأسر وغياب زوجها فيها تفقد (رجاء) الأمل نهائياً في عودته، ويتوهج أمل الشخصية الرئيسة في الحصول على غايته: **"أخاطبها برقة: سيدة رجاء، لنمض من هنا! لكنها لا تتحرك، مطرقة برأسها ما تزال. امسك بذراعها، واجرها بصوب سيارتي. لا ترفع رأسها لتنظر إلى وجهي. غير أنها لا تعترض.. تمشي معي طائعة. في حين يعوف ابنها رايته، ويعود أمامنا بخفة، يفتح لأمه باب السيارة!"**(الصقر، 240،2004).

ب- رغبة القراء: افترض المؤلف أن هناك نهاية يتعاطف فيها القراء مع شخصية (رجاء)، التي كانت طول الرواية تنتظر عودة زوجها الغائب. وهي النهاية التي تؤمّن عودة زوجها من الأسر، لتنتهي الرواية نهاية سعيدة في نظر مجموعة القراء المتعاطفين مع (رجاء)**: "يهبط أخيراً، فتلقي بنفسها على صدره، وتنفجر باكية. يحتضنها، لكنها لا تستطع الثبات على قدميها، وتنهار مغشياً عليها. يحملها بين ذراعيه قبل أن تقع على الأرض، ويسأل ابنه هل معكما سيارة!؟ يرد سعد نعم يا أبي... أمي استأجرت سيارة واحدة... إذن اسبقنا إليها، لتفتح لنا الباب"**(الصقر، 2004 ، 241-242).

ج- رغبة المؤلف نفسه، أو التي خطرت في باله: وهي النهاية التي امتزجت فيها الخيبة والحزن بالغرائبية، لأن الزوج الغائب قد عاد، ولكنه كان واجماً، لا يتكلم، بيد أن ثمة نساء كثرا تنازعنه، وادعينَ أنه زوجهن، وهي إشارة بليغة من المؤلف تدل على أن المأساة ليست فردية تخص (رجاء)، وإنما جماعية تتعلق بكثير من النساء اللاتي أرهقهنّ الفقد، في بلد لم تبارحه الحروب الطاحنة: **"تجر الرجل من يده، فيمشي معها، يتبعها ابنها... ولكن في اللحظة تتقدم امرأة أخرى برفقتها بنت في عمر الصبي، تتعلق بذراع الكهل الثانية، تشدّه إليها وهي تصيح: هذا زوجي! إلى أين تأخذينه؟... أرى حلقة من النساء، لا أدري كيف اجتمعن بهذه السرعة وبهذا العدد، تحيط بالكهل المشدوه، ينازعن رجاء عليه، وابنها يقف جانباً لا يدري ما يفعل! وألمح مزيداً من النساء يخرجن كالأشباح من عتمة الدروب المطلة على الساحة، ويهرعن صوب الرجل، وكأن السماء تمطر نساء بأردية قاتمة، يبحثن جميعاً عن رجالهن المفقودين، منذ سنين طويلة"**(الصقر، 2004 ، 244-245).

هناك تفاعل بين الرواية والتجريب، يتكثف في نهاية الرواية، فالنهايات المتعددة توفر مخزوناً معنوياً، يدفع إلى أن تنزاح الرواية إلى مضامين أخرى. إن تعدد الأصوات في الرواية، وتعدد النهايات، يؤديان بدورهما إلى تعدد آفاق التوقع، بتعدد القراءات، واختلاف أنماط التلقي، وهو ما يضفي على الرواية الدينامية والحرية. وعلى الرغم من أن المؤلف اقترح ثلاث نهايات للرواية، فإنه أشار إلى أن هذه النهايات الثلاث، يمكن أن ترتفع لتكون أربعاً أو خمساً أو أكثر، بتعدد رغبات المتلقين**: "بوسع القارئ، بالطبع، أن يشارك في كتابة النهاية التي يرتئيها، لهذه الحكاية الخيالية، في معظمها، إن لم تعجبه أية واحدة من هذه الخواتيم"**(الصقر، 2004، 236)، وهذا الأمر يوفر شحنة تجريبية لافتة للنظر في الرواية، ربما لم نجدها في رواية أخرى.

الخاتمة

نلحظ مما مرّ أنّ التجريب الروائي شغل مساحة مهمة من تقنيات تحديث الرواية، وأسهم في تجديدها وتطويرها من جهة، وإزاحتها عن مسارات التقليد والنمطية والجمود من جهة أخرى. لقد أفادت الرواية مدار القراءة من تقنيات ما بعد الحداثة؛ لأن توظيف هذه التقنيات يوفّر تكثيفاً حداثياً، يشدّ المتلقي إلى فضاءات إبداعية غير مألوفة. كما أن التجريب يؤكد تحدي الروائي نفسه، عندما يقارن بين نتاجه الآني ونتاجاته السابقة، ويبين قدرته في السير في إبداعه نحو آفاق جديدة في فن دائم الحركة والتحول والتغيّر. ولا شك في أن التجريب الروائي يؤدي فائدة مزدوجة ذات تفريعات كثيرة، منها ما يتجه إلى النص الروائي، حينما يغنيه بخطابات الحداثة والتحديث، ومنها ما يتجه نحو الروائي، حينما يكون التجريب إضافة مهمة لتجربة الروائي الإبداعية الشخصية، ويشكل جزءاً مهماً من تاريخه الفني.

المصادر

- الباردي، محمد، (1993)، الرواية العربية والحداثة، ج 1، ط1، دار الحوار، سوريا.
- الصقر، مهدي عيسى، (2004)، امرأة الغائب، ط1، دار المدى، دمشق.
- ضويو، د. عبد العزيز، (2014)، التجريب في الرواية العربية المعاصرة: دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد- الأردن.
- فضل، د. صلاح، (2005)، لذة التجريب الروائي، ط1، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة.
- كاظم، د. سعيد حميد، (2016)، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد 2003، ط1، تموز، دمشق.
- المدني، عز الدين، (1969)، الأدب التجريبي- أسسه وغاياته، مجلة فكر، العدد 3، السنة 15.
- مناصرية، د. أحلام، (2020)، سردية التجريب، وسؤال الحداثة في الروائية الجزائرية المعاصرة (دراسة نماذج رواية نسوية)، مجلة أبوليوس، العدد 7، المجلد، 2.
- ناصر، د. سعد داحس (2022)، رمزيّة الحيوان في رواية (خلدولوجيا) لسعد سعيد، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة واسط، المجلد (2) العدد (45)، السنة (2022). https://doi.org/10.31185/lark.Vol2.Iss45.2403
- ناصر، د. سعد داحس (2022)، ضديّة اليوتوبيا والديستوبيا- قراءة في رواية: (قواعد العشق الأربعون) لإليف شافاق، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة واسط، المجلد (1) العدد (44)، السنة (2022).

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

https://doi.org/10.31185/lark.Vol1.Iss44.2284

– ناصر، د. سعد داحس (2023)، لغة الجسد في رواية (نوله وخيط الشيطان) لسمير نقاش- مقاربة سايكو ثقافية)، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة واسط، العدد (51)، السنة (2023).

https://doi.org/10.31185/lark.Vol3.Iss51.3289

Sources:

- Al-Bardi, Muhammad, (1993), The Arabic Novel and Modernity, vol. 1, 1st edition, Dar Al-Hiwar, Syria.,

- Al-Saqr, Mahdi Issa, (2004), aimra'at alghayibi, 1st edition, Dar Al-Mada, Damascus.

-Dhayou, Dr. Abdel Aziz, (2014), Experimentation in the Contemporary Arabic Novel: An Analytical Study of Modern Novel Texts, 1st edition, Modern World of Books for Publishing and Distribution, Irbid - Jordan.

- Fadl, Dr. Salah, (2005), The Pleasure of Novel Experimentation, 1st edition, Atlas Publishing and Media Production, Cairo.,

- Kazem, Dr. Saeed Hamid, (2016), Experimentation in the Iraqi Feminist Novel after 2003, 1st edition, July, Damascus.

- Al-Madani, Ezz El-Din, (1969), Experimental Literature - Its Foundations and Objectives, Fikr Magazine, No. 3, Year 15.

- Manasriya, Dr. Ahlam, (2020), The Narrative of Experimentation, and the Question of Modernity in the Contemporary Algerian Novelist (A Study of Feminist Novel Models), Apuleius Magazine, Issue 7, Volume, 2.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية