التجريب الشكلي وانعكاساته على مضامين الأقصوصة الصحفية
(أقاصيص صحيفة المدى العراقية أنموذجاً)

هبه محمد صالح علي
طالب الدكتوراه– كلية اللغات والثقافات الدولية– قسم اللغة العربية وآدابها– جامعة الأديان والمذاهب– قم– إيران
hebanoemee@gmail.com

أ.د. محمد خاقانى أصفهانى
أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها
بجامعة أصفهان– إيران
khaqani@fgn.ui.ac.ir

الكلمات المفتاحية: التجريب الشكلي، المضمون، الأقصوصة الصحفية، جريدة المدى العراقية.

كيفية اقتباس البحث
علي ، هبه محمد صالح، محمد خاقانى أصفهانى، التجريب الشكلي وانعكاساته على مضامين الأقصوصة الصحفية (أقاصيص صحيفة المدى العراقية أنموذجاً)، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، كانون الثاني ٢٠٢٦،المجلد:١٦ ،العدد:١ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The Formal Experimentation and Its Reflections on the Content of Journalistic Short Stories (Short Stories from Al-Mada Newspaper in Iraq as a Model)

HIBA MOHAMMED SALIH ALI
PhD Student - Faculty of International Languages and Cultures - Department of Arabic Language and Literature - University of Religions and Denominations - Qom, Iran

Prof. Mohammad Khaqani Isfahani
Professor in the Department of Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Iran

Keywords : formal experimentation, content, journalistic short story, Al-Mada Newspaper in Iraq.

How To Cite This Article
ALI, HIBA MOHAMMED SALIH , Mohammad Khaqani Isfahani , The Formal Experimentation and Its Reflections on the Content of Journalistic Short Stories(Short Stories from Al-Mada Newspaper in Iraq as a Model) ,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, January 2026,Volume:16,Issue 1.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

Experimentation is the conscious creative effort exerted by the writer to break away from traditional narrative molds and to disrupt familiar patterns through the investment of narrative techniques. This experimentation is represented by a set of artistic tools, varying between non-linear narration, cinematic cutting, and the technique of meta-narration, as well as the use of mythological symbols and visual elements. These methods are not merely formal decorations but are effective mediums in shaping a literary discourse capable of approaching reality in a symbolic and interpretive manner.

The research is based on an analytical-descriptive methodology, focusing on the analysis of three selected short stories from Al-Mada newspaper in Iraq: "Library of Victims" by Abdullah Sakhi, "Dreams... An Iraqi Owl" by Ali Hadad, and "The Secret of the Little One" by Suad Al-Jazaeri. The main objective is to demonstrate the effect of formal experimentation in reshaping collective consciousness through condensed and symbolic narrative language. The research concluded that experimentation was not just a stylistic choice but an artistic and literary necessity imposed by the complexities of the Iraqi reality, contributing to the reformation of the narrative text as an interpretive space that expresses collective tragedy.
These short stories demonstrate a keen awareness of time; narrative time no longer flows in a straight line, but rather breaks down into a fluid spectrum that shifts between past and future, condensing into pivotal moments or being recalled through flashbacks. This temporal shift, whether through flashbacks or temporal condensation, reflects the fragmentation of contemporary Iraqi reality, where the boundaries between memory and present dissolve, and individual experiences emerge as echoes of broader national struggles.

المستخلص

يعد التجريب الجهد الإبداعي الواعي الذي يبذله الكاتب للخروج عن القوالب السردية التقليدية، وكسر الأنماط المألوفة من خلال استثمار تقنيات سردية إذ تمثل التجريب في مجموعة من الأدوات الفنية التي تنوّعت بين السرد غير الخطي، والتقطيع السينمائي، وتقنية الميتاسرد، فضلاً عن توظيف الرموز الأسطورية والعناصر البصرية، وقد جاءت هذه الأساليب لا بوصفها تزيينات شكلية، بل بوصفها وسائط فاعلة في تشكيل خطاب أدبي قادر على مقاربة الواقع بطريقة رمزية وتأويلية.

انطلقت من المنهج التحليلي – الوصفي، مستنداً البحث على تحليل ثلاث أقاصيص مختارة من صحيفة المدى العراقية، هي: "مكتبة الضحايا" لعبد الله صخي، "أحلام.. بومة عراقية" لعلي حداد، و"سر الصغيرة" لسعاد الجزائري،. إنّ الهدف الرئيس يتمثل في بيان أثر التجريب الشكلي في إعادة تشكيل الوعي الجمعي عبر اللغة القصصية المكثفة والرمزية، وخلص البحث إلى أنَّ التجريب لم يكن مجرد خيار أسلوبي، بل ضرورة فنية وأدبية فرضتها تعقيدات الواقع العراقي، وأسهمت في إعادة تشكيل النص القصصي بوصفه فضاءً تأويلياً يعبر عن المأساة الجمعية.

تُظهر هذه الأقاصيص وعياً عالياً بالزمن، إذ لم يعد الزمن الروائي يسير في خط مستقيم، بل انكسر وتحوّل إلى طيف مرن يتنقل بين الماضي والمستقبل، ويتكثف في لحظات

مفصلية أو يستعاد عبر الاسترجاع. هذا الانزياح الزمني، سواء عبر تقنية الفلاش باك أو التكثيف الزمني، يعكس تشظي الواقع العراقي المعاصر، حيث تذوب الحدود بين الذاكرة والحاضر، وتطفو التجارب الفردية كصدى لصراعات وطنية واسعة.

١. المقدمة

في ظلّ التحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي شهدها العراق المعاصر، برزت الأقصوصة الصحفية كجنس أدبيّ متجدد يسعى إلى مواكبة إيقاع الحياة اليومية وتقديم رؤية نقدية مُكثفة للواقع، من خلال بنى سردية مشحونة بالرموز والانزياحات الشكلية. لم تعد الأقصوصة الصحفية مجرد شكل موجز للسرد، بل أصبحت مجالاً رحباً للتجريب الفني والتعبير الرمزي عن قضايا الذات والمجتمع، خاصة في البيئات التي تتعرض لصدمات تاريخية متتالية، كما هو الحال في العراق.

ومن بين المنابر التي احتضنت هذا النمط الجديد من الكتابة، تبرز صحيفة المدى العراقية بوصفها تجربة إعلامية وثقافية بارزة، فقد أسّست الصحيفة لنموذج مختلف من الصحافة اليومية، يجمع بين الطرح السياسي والتحليل الثقافي والفني، وأتاحت مساحة واسعة للنصوص الأدبية، خصوصاً الأقصوصة الصحفية، لتكون إحدى الصحف القليلة التي دمجت بين الممارسة الإعلامية والتجريب الأدبي. تتميز صحيفة المدى باستقلاليتها النسبية وانفتاحها على مختلف التيارات الفكرية، واحتضانها لأقلام متميزة في الحقل الثقافي العربي والعراقي، وقد اعتمدت في هذا البحث على دراسة ثلاث أقاصيص نُشرت في صحيفة المدى، تمثّل نماذج فنية مغايرة تبرز كيف وظّف الكتّاب التجريب الشكلي في بناء الأقصوصة الصحفية، وهي: "مكتبة الضحايا" للكاتب عبد الله صخي، و"أحلام.. بومة عراقية" للكاتب علي حداد، و"سر الصغيرة" للكاتبة سعاد الجزائري، وقد تميّزت هذه النصوص بتوظيف تقنيات سردية متقدمة من قبيل السرد غير الخطي، التقطيع السينمائي، الميتاسرد، والأجواء الأسطورية، مما أعاد تشكيل العلاقة بين النص والقارئ، وفتح إمكانات جديدة للتعبير عن الواقع العراقي من زوايا فنية ورمزية متعددة، ويأتي توظيف العناصر السينمائية والبصرية، والرموز الغائرة في الميثولوجيا، وتكثيف الزمن أو تقطيعه، ليس بوصفها زينة فنية، بل بوصفها مكونات جوهرية تشكّل بنية النص وتمنحه قدرته على البوح بما يعجز الواقع نفسه عن قوله، فالظل، مثلاً، تحوّل إلى شاهد رمزيّ على التمزق والخذلان، في حين بات الفلاش باك أداة لاستعادة ما طمسه الحاضر من ذاكرة، والميتاسرد تقنية لكسر الحدود بين المتخيل والحقيقي.إنَّ هذا التوجه التجريبي في البناء الشكلي، شكّل استجابة واعية لمآزق

التعبير في ظلّ واقع مضطرب، حيث يغدو الشكل وسيلة لإعادة تنظيم الفوضى، وتحويل الألم الفردي إلى شهادة سردية، والواقع الممزق إلى نص مفتوح على التأويل، ومن هنا تنبع أهمية هذه الدراسة، التي تسعى إلى استكشاف أثر التجريب الشكلي في تشكيل مضامين الأقصوصة الصحفية، وفهم كيف تتحوّل التقنيات الجمالية إلى أدوات للكشف والتفكيك وإعادة البناء.

١-١. أسئلة البحث

- ما أبرز تأثيرات التجريب الشكلي في اقاصيص صحفية المدى على تشكيل الرؤية الفنية للقضايا الاجتماعية والسياسية في العراق؟
- كيف يعكس استخدام تقنيات السرد المعاصرة الأبعاد النفسية والوجودية للشخصيات في اقاصيص صحفية المدى ؟
- ما العلاقة بين التجريب الشكلي في الأقصوصة والقدرة على إعادة تشكيل الذاكرة الجمعية لدى المتلقي في السياق العراقي؟

١-٢. خلفية البحث

شهد فن القصة القصيرة منذ ستينيات القرن العشرين تحوّلات جذرية على مستوى البنية والأسلوب والرؤية، وذلك نتيجة لتأثيرات الحداثة وما بعدها، مما دفع العديد من الكتّاب إلى اعتماد أساليب تجريبية لكسر الأنماط السردية التقليدية، والبحث عن أشكال جديدة للتعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع، فأجريت دراسات عدة في هذا المجال كالتالي: تناول صلاح فضل في كتابه "لذة التجريب الروائي" الصادر سنة (٢٠٠٥م)، مفهوم التجريب بوصفه أداة لإعادة تشكيل الخطاب السردي، حيث أكّد أن التجريب لا يأتي رغبة في الغرابة فحسب، بل كضرورة فنية تستجيب لتحولات الواقع وتفرض أنماطاً جديدة في الكتابة، وفي السياق ذاته، درس شعبان عبد الحكيم محمد، ظاهرة التجريب في كتابه: "التجريب في فن القصة القصيرة من ١٩٦٠-٢٠٠٠"، الصادر سنة (٢٠١١م)، مشيراً إلى تنوّع أشكال التجريب ما بين البناء الزمني، وتفكيك الشخصية، وتوظيف الرمز، وتداخل الأجناس الأدبية.

أما في القصة العراقية، هناك دراسة بعنوان: "التجريب في القصة العراقية: الحكايات العمودية والحكاية الأفقية" المنشورة سنة (٢٠٠٠م)، في مجلة الأقلام، فقد رصد فيها التحولات التجريبية بين ما سماه "الحكايات العمودية" و"الحكايات الأفقية"، مبيناً كيف أنَّ الكتّاب العراقيين استخدموا هذه التقنيات للتعبير عن واقع مضطرب وصراعات داخلية وخارجية. في دراسة للباحثة لبابة أمين الهواري، بعنوان: "التجريب في القصة القصيرة: "حيوانات أيامنا" لمحمد المخزنجي مثالاً"، المنشورة سنة (٢٠٢٢م) في مجلة الخطاب، تناولت أوجه التجريب عبر توظيف تقنيات

Journal Of Babylon Center For Humanities Studies 2026 Volume :16 Issue : 1
(ISSN): 2227-2895 (Print) (E-ISSN):2313-0059 (Online)

السرد الجديدة واللغة الرمزية، مؤكدة أن التجريب لدى المخزنجي ليس شكلياً فقط، بل يعكس رؤية فلسفية للعالم. وفي دراسة أخرى بعنوان: "من مظاهر التجريب (توظيف التناص والتكرار في القصة العمانية القصيرة)"، المنشورة في المجلة الدولية لنشر البحوث والدراسات، سنة (٢٠٢٢م)، قدّم سلطان بن سعيد الفزاري مقاربة تحليلية لمظاهر التجريب، وركّز على استخدام التناص والتكرار بوصفهما أداتين سرديتين تخلقان مساحات جديدة للتلقي والمعنى، مما يؤكد خصوصية التجربة العمانية ضمن المشهد العربي.

وأما من الرسائل الجامعة هناك رسالة ماجستير بعنوان: "التجريب في القصة العراقية القصيرة – حقبة الستينيات "لحسين عيال عبد علي، التي نوقشت سنة (٢٠٠٥م)، حيث تناول من خلالها، الأساليب الفنية المستحدثة، مثل تكسير البنية الزمنية والسرد الدائري، مشيراً إلى التأثر بالمدارس الغربية في تلك الحقبة، ومن جهة أخرى، ناقشت سامية حامدي سنة (٢٠١٧م)، رسالتها المعنونة بـ "التّجريب السردي مقاربات في الرواية المغاربية"، مركزة على تداخل الأنواع الأدبية والاختراقات اللغوية، وهي ملاحظات يمكن تعميمها جزئياً على القصة القصيرة، نظراً لتشابه دوافع التجريب بين الجنسين الأدبيين.

٢. ملخص الأقاصيص

٢-١. مكتبة الضحايا – عبد الله صخي

تحكي القصة عن أمٍ فقدت ابنها "ضياء"، الذي قُتل خلال احتجاجات سلمية في ساحة عامة للمطالبة بحقوق بسيطة كفرص العمل، بعد تخرجه من كلية الهندسة دون أن يجد وظيفة. في محاولة منها لإحياء ذكراه، أحضرت إلى ساحة مقتله صندوقاً يحتوي على كتبه وصورته، وعرضتها للاستعارة مجاناً. هذه المبادرة الإنسانية سرعان ما لاقت استجابة مؤثرة من الأهالي، إذ بدأ كثيرون، ممن فقدوا أبناءهم في التظاهرات، بالتبرع بكتب أحبائهم لتصبح الساحة رمزاً لذاكرة جماعية وصرخة ثقافية ضد النسيان. ومع تزايد الكتب والتفاعل الشعبي، تحوّل المشروع إلى "مكتبة الضحايا"، بعد أن تبرع والد أحد الشهداء بمقهاه ليُحوَّل إلى مكتبة متكاملة. تطوّع الأهالي والشباب في التنظيم والإدارة، ووُضعت صور الشهداء على الجدران تكريماً لهم، بينما بقيت أم ضياء روح المشروع، تحرس الذكرى بحبٍ ودموع، رغم شيخوختها وتعبها، حتى باتت المكتبة شاهداً حياً على وجع البلاد، ووسيلة مقاومة ناعمة ضد القتل والقمع.

٢-٢. أحلام.. بومة عراقية – علي حداد

بومة شابة جميلة تعيش في خربة فوق نخلة يابسة، تحلم بالزواج من حبيبها البوم الشاب، لكن حلمها يصطدم بعقبات اجتماعية ومادية. في آخر لقاء بينهما، تسأله لماذا لم تأتِ

والدته العرافة لخِطبتها، فيجيب بأنَّ والدته تتوجس من نوايا أم الفتاة التي قد تطلب مهراً مبالغاً فيه. بالفعل، تذهب العرافة لخِطبة الفتاة لكنَّها تُصدم بطلب أمها: عشرة خرائب كمقدم وخرابتان كمؤخر. تحتدم المفاوضة بين العائلتين، وتتهم العرافة أم الفتاة بالطمع ومخالفة الأعراف، حيث المعتاد ثلاث خرائب مقدم وواحدة مؤخر. رغم الخلاف، يبقى الحب قائماً، وتحاول العرافة احتواء الموقف، وتعد بأنَّها ستدفع ضعف المهر المطلوب إذا تغيرت أوضاع البلاد السياسية، وانتُزع الحكم من العصابات والقتلة، في تلميح ساخر إلى واقع العراق.

٢-٣. سر الصغيرة – سعاد الجزائري

القصة تحكي عن فتاة كانت تعيش في طفولتها حالة من الارتباك والحيرة بسبب سلوك غريب من عمّها، الذي كان دائماً يظهر اهتماماً خاصاً بها دوناً عن باقي أخواتها. كان يحيطها بعناية غير مفهومة، وينصحها دائماً بالحذر من الكبار، وبالذات من الأقارب، بطريقة تُثير الشك والخوف، رغم أنَّه نفسه أحد هؤلاء الكبار. كبرت الفتاة وهي تحمل هذا اللغز في ذاكرتها، غير قادرة على فهم السبب الحقيقي خلف تمييزه لها وتحذيراته المتكررة. هذه التصرفات ظلت ترافقها في كوابيسها وذكرياتها، وظل سؤال "لماذا أنا بالذات؟" يطاردها طوال سنوات حياتها. وفي أحد الأيام، تصادف لقاؤها بعمّها بعد أن تقدم في العمر، وتغيّرت ملامحه، وبدا عليه الانطفاء والتعب. جلست معه، وأرادت أن تضع حداً لحيرتها القديمة، فسألته مباشرة: لماذا كنت تهتم بي بشكل مختلف عن أخواتي؟ رد عليها بصراحة مرعبة: "لأنَّك كنتِ مثيرة منذ صغرك، وكنت أخاف عليك من شر الكبار". عندها، شعرت الفتاة بالصدمة، لأنَّها أدركت أنَّ الخوف الذي لازمها طوال طفولتها منه لم يكن وهماً، بل كان ناتجاً عن نوايا مريضة لم تكن تملك الكلمات لفهمها في حينها. غادرت فوراً، تاركة خلفها ذلك السر الثقيل الذي فسّر كل حيرتها الماضية.

٣. القسم النظري

٣-١. التجريب – مفهومه، تطوره، وأبعاده الجمالية

يُشكِّل التجريب أحد المحركات الأساسية لتطور الأدب والفنون، إذ يمثل سعياً دؤوباً لتجاوز المألوف، وكسر القوالب الجامدة، واستكشاف آفاق تعبيرية جديدة تواكب تعقيدات التجربة الإنسانية والواقع المتغير، ولا يقتصر هذا المفهوم على مجرد خروج شكلي، بل هو عملية واعية تنطلق من رؤية فكرية وجمالية متكاملة، كما يوضح تعريفه الجوهري بأنَّه: «مذهب من يقيم المعرفة على ما تدركه الحواس وحدها، وينكر وجود مبادئ فطرية في النفس، وقوانين صادرة عن العقل، ويقابل المذهب العقلي» (وهبة، ١٩٧٤م: ٣٢)، وقد ظهر التجريب في الأدب الحديث، وخاصة في مجال السرد (الرواية والقصة القصيرة)، كنتيجة طبيعية لحوار فاعل مع التراث

السردي العالمي، فكما يشير عباس عبد جاسم: «إنَّ التجريب لم يأتِ نتيجة نزعة ذاتية قائمة بذاتها فحسب، وإنَّما جاء نتيجة محاورة للأنموذج القصصي الأوربي بصيغ متباينة مثل الاقتباس والمحاكاة والتأثر الفني والفكري» (جاسم، ١٩٩٢م: ٩٢).

وقد أحدث هذا الحوار تحولاتٍ جذريةً في المشهد الأدبي، خاصة في منتصف القرن العشرين، حيث كانت حقبة الستينيات، مرحلةً محوريةً كما يصف حسين عيال عبد علي في السياق العراقي: «من رحم هذا التجريب ولد جدل حيوي في القصة، اتخذ في الستينيات بداية تحول جديد تخلت فيه القصة القصيرة عن تقاليد الواقعية بأمناطها الأربعينية والخمسينية بصيغة الانقطاع، وتحركت بآلية شكلية في البحث عن أفق قصصي جديد، وقد كسر التجريب الفني خطية التعاقب المرحلي للقصة، فتحولت ستينيات القرن الماضي وكأنَّها مرحلة أولى لانطلاق القصة العراقية القصيرة، إذ انتهجت طريق المغامرة اللانهائية، بطرق جديدة» (عبد علي، ٢٠٠٥م: ١).

وانطلاقاً من هذا التحول، أصبح التجريب سمةً ملازمةً لتطور الأجناس الأدبية، فشهدت القصة تطويرات شتى من خلال «التجريب الذي يجريه الأدباء والكتّاب باستمرار عليها، في محاولات دائمة لكسر القوالب التقليدية، والخروج عن المألوف ضمن إطار الجنس، بهدف إيصال الأفكار، وشدّ القارئ، والتّعبير عن الواقع، عبر قوالب جديدة ذات بنية حديثة، وفضاءات سردية متنوعة، لم يسبق لأحد الكتابة فيها، أو طرق عوالمها» (الهواري، ٢٠٢٢م: ٢٥٢-٢٥٣). وبهذا المعنى، يصبح التجريب «قرين الإبداع، لأنَّه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل» (فضل، ٢٠٠٥م: ٣)، حتى إنه يمكن وصفه عند الإفراط في التجاوز بأنَّه: «الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما يسمى عادة التجريب» (يقطين، ١٩٨٥م: ٢٨٧).

تتجلى شمولية الممارسة التجريبية في كونها «ممارسة واعية، تنطلق من تصوّر شامل للصّنيع الأدبي، وتعمل في كلّ مناحي السّرد؛ في الموضوعات، واللّغة، وأسلوب العرض، والمنظور، والحبكة، والفضاء، والزّمن، والراوي، والشّخصيّات» (زيتوني، ٢٠١٢م: ٣٠)، ورغم محاولات رصد تقنياته، يظل التجريب مفهوماً مرناً يتجاوز الحصر، إذ إنَّه «في القصة القصيرة، لا يمكن اختصاره إلى تقنيات محددة، تنطبق على سائر الأعمال القصصية، فهو يتكئ على الوعي الجمالي لدى الكاتب/ المبدع، وعلى مجتمعه، وثقافته، وعليه» (الفزاري، ٢٠٢٢م: ١٠٤)، ومع ذلك، فإنَّ أحد أبرز مظاهره يكمن في «توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، وربما تكون قد جربت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم

العالم المتخيل، وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته، مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السينمائي أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة» (فضل، ٢٠٠٥م: ٥).

يطمح العمل التجريبي إلى تحقيق توازن فريد بين الخصوصية والكونية، فهو «ينطلق من كل ما هو محلي ذاتي لينفتح على التراث العالمي، ليشكل نصاً مغامراً وأثراً خالداً يتجسد فيه الواقع الجمالي والمبنى الحكائي المتجدد، فيؤسس لكتابة نوعية كونية تعنى بكل ما يخص العنصر البشري في محاولة لجعل الخصوصية المحلية بوابة أوسع لولوج العالمية» (شكاط، ٢٠١٢م: ٤٤)، وفي جوهره، يمثل التجريب مغامرة إبداعية تتحدى المستحيل، فهو «غزو المجهول، بما هو موجود، والاقتصار على ما هو متناول اليد، إنَّما ينزع إلى قهر المحظورات، تخطي الصعاب، وتجاوز التناقضات» (الجابري، ١٩٧٨م: ٨٣)، فالتجريب هو جوهر الإبداع الحيوي الذي ينبض بروح المغامرة والتحدي، فمن جذوره الفلسفية القائمة على إعلاء شأن التجربة الحسية، مروراً بحواره الخلاق مع النماذج العالمية، وصولاً إلى كسره لقوالب الواقعية التقليدية، يظل التجريب تعبيراً عن سعي دؤوب لتجديد اللغة السردية وتوسيع آفاق التعبير عن تعقيدات الوجود الإنساني، وإذا كان التجريب، في بعده الجمالي، ممارسةً واعيةً تشمل كلّ مناحي العمل القصصي، فإنّه يرفض الانحصار في قوالب تقنية جامدة، إذ يتكئ بالضرورة على الوعي الجمالي للقاص وخصوصية سياقه الثقافي والاجتماعي، وهو في سعيه لتوظيف تقنيات مبتكرة لا ينفصل عن غايته الكبرى، وهي تأسيس كتابة كونية تنطلق من الخصوصية المحلية، لتحويلها إلى جسرٍ نحو العالمي الإنساني المشترك.

٤. القسم التحليلي

٤-١. السرد غير الخطي

يُعد السرد غير الخطي خروجاً جذرياً عن الحكاية التقليدية بتسلسلها الزمني المستقيم، حيث يعيد تشكيل الزمن الروائي عبر تقنيات مبتكرة تُحدث انزياحات درامية وتكشف طبقات خفية من المعنى، ومن أبرز هذه الأدوات: التكثيف والفلاش باك. ينطلق السرد غير الخطي من تفكيك الزمن التقليدي، مستخدماً تقنيتَي التكثيف التي تُختزل فيها سنوات في سطور لتركيز الحدث وتجنب الروتين، فتُسرّع وتيرة السرد نحو اللحظات المصيرية كقفزات زمنية حادة، فالتكثيف هو «مزج وتجميع وتركيز الصورة بأقل الألفاظ بحيث توحي بالعديد من المفاهيم والرؤى والأخيلة والتي تجعل للمتلقي القدرة على المشاركة في تكملة الصورة أو إعادة رسمها بما يتوافق مع مفهومه وقدرته التخيلية» (عليوه، ٢٠٢١م: ٢٠٢٢).

Journal Of Babylon Center For Humanities Studies 2026 Volume :16 Issue : 1
(ISSN): 2227-2895 (Print) (E-ISSN):2313-0059 (Online)

في المقابل الفلاش باك الذي يقطع الحاضر لينقضّ إلى الماضي عبر مشاهد استرجاعية كاشفةً أسرار الشخصيات ومُبررةً دوافعها، فتأتي تقنية الفلاش باك «مخالفة لسير السرد وتقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق وهذه المخالفة لخط الزمن تولّد داخل الرواية نوعاً من الحكاية الثانوية» (الزيتوني، ٢٠٠٢م: ١٨)، سواءً أكان استرجاعاً خاطفاً يلمح لذكرى عابرة أم مشهداً متكاملاً يغوص في أعماق الذاكرة.

٤-١-١. التكثيف الزمني

يظهر التكثيف الزمني في أقصوصة "**مكتبة الضحايا**" كمرآة للقمع، حيث نشهده في جملة واحدة مكثفة: «**ساحة شهدت تظاهرات يومية حاشدة مسالمة، طالب المشاركون فيها بتوفير فرص عمل وقابلتها الأجهزة الأمنية بإطلاق الرصاص الحي**» (صخي، ٢٠٢٠م: ٧)، تُختزل سنوات من الصراع العراقي في ومضة سردية حادة. هذا التكثيف ليس مجرد اختصار زمني، بل تشريحٌ لجوهر المأساة، حيث تحوّل المطالب المشروعة للشباب إلى رصاصٍ قاتل في لمح البصر. الزمن هنا ينهار كجدار آيل للسقوط، يعكس تسارعَ الكوارث في واقعٍ يطحن أحلام البشر بالعنف. التظاهرات "اليومية" تصبح رمزاً لدورة الدم المكررة، حيث يُختزل تاريخ العراق الحديث في حلقة مفرغة: احتجاج ← قمع ← نسيان، فالكاتب يحوّل الساحة إلى مسرحٍ كوني، تُختزل فيه زمنيَّة الثورة من أملٍ إلى رصاصة.

في أقصوصة "**أحلام.. بومة عراقية**"، يظهر التكثيفُ الزمنيُّ في جملة العرّافة السّاخرة، حيث تقول: «**وإذا بقي هؤلاء القتلةُ... فأنا أعدكِ بدلَ العَشْرِ خرائبَ أُعطيكِ عِشرينَ أو أكثر!**» (حداد، ٢٠١٩: ٧)، فيُختزَل تاريخ العراق كلُّه في لعبة مساومة مشؤومة، فالخرائب هنا ليست مجرّد حجارةٍ مهدومةٍ، بل هي رموز تَحمل طبقاتٍ من الدّلالات، ثروات البلد المنهوبة، كرامة الشعب المدفونة، وحضارات تُباع في سوق النّهب. هذا التكثيف الزمنيّ المحكم يصنع من الزمن سجالاً مريراً، فالعشر خرائب التي تَتحوّل إلى عشرين تكشف دورة الفساد التي تتضاعف مع كلِّ نظامٍ.

أمّا التكثيف الزمني، في أقصوصة "**سر الصغيرة**" لسعاد الجزائري، فيظهر في اختزال السرد لعمر من المعاناة في ومضة سردية قاسية في قول الراوية: «**حملت تلك الحيرة سنة بعد أخرى، ثم نُسيت في زحمة حياتها... فجأة ظهر الحل في صدفة**» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨)، فهذا التكثيف تشريح لآلية دفن الحقائق في اللاوعي الجمعي العراقي، فالزحمة هنا استعارة لدوامة الأزمات اليومية (الحروب، الفقر، الانهيار) التي تخدّر الألم النفسي، بينما كلمة "نُسيَت" تكشف أنَّ النسيان مجرد قبر مؤقت للذاكرة يزيد الجرح تعمقاً، و"الصدفة" المفترضة هي في الحقيقة

انفجار المكبوت بعد صبر طويل، تعبيراً عن زمن عراقي مشوه يؤجل المواجهات حتى تتحول إلى قنابل موقوتة.

٤-١-٢. الفلاش باك

إنَّ استعمال الفلاش باك في أقصوصة "**مكتبة الضحايا**" يظهر عندما تحدّق الأم في صورة ابنها "ضياء" القتيل قائلةً: «**إنَّه قُتل هنا في هذه الساحة... أكمل دراسته في كلية الهندسة ولم يجد عملاً لمدة سنتين فخرج مع الآلاف من جيله مطالبين السلطات بتوفير فرص عمل**» (صخي، ٢٠٢٠م: ٧)، فتتحول الذاكرة إلى فعل مقاومة. الفلاش باك هنا ليس استعادةً للماضي، بل إبرةٌ تخيط جراح الحاضر بجراح الأمس. حياة "ضياء" (التخرج، البطالة، الخروج للتظاهر) تُسرد كسيرةٍ مصغّرةٍ للعراق نفسه. الصورة في يد الأم ليست مجرد قطعة ورق، بل بطاقة عبورٍ إلى زمنٍ آخر، حيث الموتى يعودون ليسألوا: "لماذا قتلتم مستقبلنا؟". الكاتب ينسج من الفلاش باك درعاً واقياً للهوية العراقية، فكلّ ذكرى تُروى هي طوبةٌ في جدار المكتبة التي تقاوم محو الذاكرة. المكتبة نفسها تصبح زمناً بديلاً، أو مكاناً يلتقي فيه دم الأمس بكتاب اليوم، ليرسما غداً لا يُختزل في رصاصة.

في أقصوصة "**أحلام.. بومة عراقية**"، فيظهر الفلاش باك، حيث يعمل في الأقصوصة كآلية سردية كاشفة لهيمنة السلطة، حيث يُظهر غوص البومة في ذكرى لقائها الأخير بحبيبها هروباً من حديث "العرّافة" (أمّه). هذا الاسترجاع لا يقتصر على سرد الماضي فحسب، بل يُجسّد صراع جيلٍ مكبوتٍ تحت سطوة "العرّافات السياسية" المتحكمة بمصيره، كما يتجلّى في حوار الحبيبين: «**تعرفين عزيزتي كم أكره هذا الموضوع .. وأمي كما يعرف الجميع هي عرافة قومنا .. ومعرفتها أكدت لها أن أمك ستحاول ابتزازها ... وعليه ستعرقل زواجنا بطلباتها غير المعقولة**» (حداد، ٢٠١٩: ٧)، هنا يتحوّل الحميميّ إلى ساحة صراع، حيث تشوّه "الطلبات غير المعقولة" (المتمثّلة في طلب "**عشر خرابات كمقدمة**") أبسط المشاعر الإنسانية، ويُبرز الانتقال المفاجئ من حلم الزواج (المستقبل) إلى تدخّل الأم (القمع) مرارة الواقع العراقي، كما في ردّ أم البومة: «**طلباتنا فقط عشرة خرابات كمقدمة وخرابتين كمؤخر! ... ابنتنا فلذة كبدينا ... تستحق ذلك ولا أتنازل ولو عن ربع خرابة!**» (حداد، ٢٠١٩: ٧)، فالمبالغة في المهر ترمز إلى شروط السلطة التعسفية، بينما يُختزل حلم البومة وحبيبها، كوجهين لشعبٍ يحاول النموّ في تربة مسمومة، في سوقٍ تُباع فيه الأحلام بنبوءات العرّافات الكاذبة.

أما في أقصوصة "**سر الصغيرة**" لسعاد الجزائري، يغوص السرد في طفولة البطلة عبر فلاش باك مزدوج يكشف التناقض الاجتماعي الصارخ، فعندما تقول الساردة: «**زي أبناء الذوات**

يختلف عن أزياء أبناء الفقراء... العم ينفرد بها ليهمس: انتبهي لنفسك، الشر قد يأتي من قريب كالظل!» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨). هذا المشهد ليس استعادة ساذجة للماضي، بل تشريح لهوية مجتمعية مشوهة تُجزِّئ العراقيين إلى ذوات تملك امتيازات الغنى ولا ذوات تُدفن في هوامش النسيان، فتحذيرات العم التي تتخفى وراء قناع الحرص، تزرع في الطفلة بذور رعب وجودي من أقرب المحيطين، وكأنَّ القصة تحذر الخطر الجوهري لا يكمن في الشارع بل بين جدران البيوت التي تخنق الأسرار تحت عباءة الاحترام. يدفع الفلاش باك الثاني بالبطلة نحو مواجهة مُرة في الحاضر، فعندما تقول سعاد: «**ظهر أمامها حل اللغز عند لقاء العم... فقال: لأنك مثيرة منذ كنت صغيرة!**» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨) فهذه القفزة الزمنية تمزق قناع النفاق الاجتماعي، فالظل الذي حذرت منه كلمات العم يتحول إلى جسده هو، مجسداً انهيار الثقة في مجتمع يقدس الصمت فوق كرامة الضحايا.

٤-٢. التقطيع السينمائي

يُعدُّ التقطيع السينمائي من أبرز التقنيات الحديثة التي تسللت إلى بنية السرد القصصي، متأثرة بوهج الفن السمعي البصري، لا سيما السينما، التي أعادت تشكيل وعي المتلقّي بمفردات الصورة والمشهد والإيقاع البصري، وقد تبنّى كثير من كتّاب القصة هذه التقنية لتكثيف اللحظة السردية، وتنويع زوايا الرؤية، وتقديم الأحداث بأسلوب بصري يعتمد على اللقطات المتتابعة، والانتقالات المفاجئة، والتقطيع الزمني والمكاني، على غرار ما يُنجز في المونتاج السينمائي، و«لقد أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية البصرية، وبخاصة الفن السينمائي، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصيب جمالياتها الخاصة» (لشكر، ٢٠١٢م: ١٢)، وهكذا، فإنّ التقطيع السينمائي لم يكن مجرّد تأثير شكلي في بنية القصة، بل كان أيضاً تعبيراً عن وعي سردي جديد، يعيد تشكيل العلاقة بين اللغة والصورة، ويمنح القارئ تجربة قرائية أقرب إلى المشاهدة، وأغنى بالمستويات التعبيرية والانفعالية.

يُقدّم التقطيع السينمائي في أقصوصة "**مكتبة الضحايا**"، رؤيةً مُركّزةً لصراع الذاكرة والعنف عبر انتقالٍ بصريٍّ مُحكم، في قول السارد: «**وضعت إشارة تطلب فيها التوقف عن التبرع مؤقتاً، لكنَّها وافقت على قبول دفعة جديدة من ثلاث حقائب**» (صخي، ٢٠٢٠م: ٧)، فتُصوِّر اللقطة العامة للصناديق المتراكمة، اكتظاظَ الكتب كجثثٍ رمزيةٍ تفيض عن سعة المكان، لتنكسر فجأةً إلى لقطة قريبةٍ ليد "أم ضياء" وهي تتناول بعض الكتب المغبرة وتمسحها بحركةٍ تشبه طقس تضميد الجراح، مُجليةً حوارها الصامت مع "الأيدي التي تصفحت تلك الأوراق". هذا الانزياحُ، يُحيل الغبار إلى شاهدٍ على تحوُّل الكتب من أثرٍ ماديٍ إلى جسرٍ بين الأموات

والأحياء. أمَّا التقطيع الزمني الحادّ بين مشهدي الليل والنهار، من فوضى التظاهرات الليلية يظهر في قول الراوي: «**واخترقت آذانَهم هتافاتُ المتظاهرين في الساحة ليتردد صداها في مئات الساحات يقطعها إطلاق نار وقنابل صوتية**» (صخي، ٢٠٢٠م:٧)، إلى هدأة المكتبة النهارية في قوله: «**فرشت الكتب في الساحة، وأخذ الشباب يتجمعون حولها كل يوم**» (صخي، ٢٠٢٠م: ٧)، فينسج هذا تناقضاً تراجيدياً، فالساحةُ ذاتُها التي تغدو ليلاً "ساحة حرب"، تتحوّل نهاراً إلى فضاءٍ يُبعِث الحياة في "كتب الضحايا". هذا التحوّل يُختزَل في مقولة القصة المركزية: "**الكتب مثل الزهور**" التي تُروى بدماء الضحايا لتنبت من ركام الدمار.

تتجلى تقنيات التقطيع السينمائي في أقصوصة "**أحلام.. بومة عراقية**"، من خلال استخدام مُتقن للغة السرد لخلق تأثيرات بصرية ودرامية عميقة. في مشهد البومة الجالسة على أغصان النخلة اليابسة، كما جاء في القصة: «**كانت بومة شابة وجميلة تجلس فوق أغصان نخلة يابسة ... وهي تستعيد ذكرى لقائها الأخير معه**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧)، يُحاكي النص تقنية القطع المتوازي عبر تقديم خطين زمنيين متداخلين هما: الحاضر المادي للبومة في موقفها الثابت، والماضي العاطفي الذي يغمر وعيها. هذا التزامن بين الزمنين يكشف عن الصراع الداخلي للشخصية بين واقعها الراهن وذكرياتها المؤرقة، مما يعمق الإحساس بالحنين والاغتراب. أمَّا في تصوير المشاعر الدقيقة، فإنَّ النص يعتمد على ما يشبه اللقطات المقربة لالتقاط التفاصيل الدالة، كما في هذا الوصف: «**شبح إبتسامة بلهاء تمتطي شفتيه ... كانت تهز رأسها بعناد**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧). هنا يتحول التركيز إلى العلامات الجسدية الصغيرة، الابتسامة الهازئة وهز الرأس المتكرر، ليكشف طبقات المشاعر غير المعلنة، فالابتسامة "البلهاء" تعكس سخرية خفية، وهز الرأس "بعناد" يجسد الإصرار المكبوت، تماماً كما تفعل اللقطة السينمائية المقربة في تضخيم دلالات التفاصيل الصامتة لنقل حالة الشخصية النفسية دون حوار مباشر.

كما تبرز تقنية القطع السريع في تسارع إيقاع المشاهد الحوارية، خاصة في مفاوضات الخطبة، كما يظهر في هذا المشهد: «**وفي المساء ... راحت تنتظر بضجر ... ثم نطقت بلهجة أخّاذة**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧). يُحقق النص هنا قفزات زمنية حادة بين اللحظات دون وسائط انتقالية، مما يخلق إحساساً بالزمن المتسارع والتوتر المتراكم، فتختزل الحركة الزمنية لتكثيف الصراع الدرامي، فانتقال الشخصية من الانتظار "بضجر" إلى النطق "بلهجة أخّاذة" يعكس تحولاً مفاجئاً في ديناميكية الحوار، مبرزاً سخونة المفاوضة وتراكم الضغط النفسي في مشهدٍ يختزل زمناً طويلاً في ومضات سردية سريعة.

تتشكل لغة السرد في أقصوصة "**سر الصغيرة**"، عبر تقنيات سينمائية مبتكرة تُحيل النص إلى مشهدية بصرية حية، ففي هذا المشهد: «**جلستْ الصغيرةُ تحت شجرة التوت ... بينما ذهنها يغوص في ذلك الصباح البعيد: صرخة أمها المدوّية، وصمت الأب القاتل**» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨). يتجلى القطع المتوازي عبر تداخل زمنين متعارضين: الحاضر الهادئ والماضي الانفجاري. هذا التزامن ينسج شبكة من التشويق النفسي، فهدوء المشهد الخارجي يصطدم بعنف الذاكرة، كاشفاً عن جروح الشخصية المدفونة وكأنَّ الكاتبة تُحرك "كاميرا ذهنية" بين حاضرٍ ظاهريّ وماضٍ جاثم. وعند الكشف عن لحظة الصدمة، يتحول السرد إلى ما يشبه اللقطات المقرّبة المركزة على التفاصيل الجسدية الدالة، كما في هذا المقتبس: «**ارتجفتْ أصابعها وهي تُمسك بالرسالة ... عيناها تتسعان كبريق زجاج مكسور**» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨). هنا يُكبّر النصّ رعشةَ الأصابع واتساع العينين، لتحمل دلالات نفسية جارحة. تشبيه العينين بـ"زجاج مكسور" يحوّل المشهد إلى لقطة سينمائية مُركّزة، فالبريق ليس مجرد صفة بصرية، بل استعارة لتشظّي البراءة أمام صدمة "السر"، حيث نرى الحالة النفسية في صورة جسدية مكبّرة تلتقط ما تعجز الكلمات عن وصفه.

أما في ذروة الأحداث، فيُحقق النص إيقاعاً سريعاً عبر تقنية القطع السريع، كما يظهر في قول القاصة: «**فتحت الرسالة ... ثم سمعت وقع أقدامٍ عند الباب ... فإذا بالغرفة خاوية إلا من ريحٍ عاتية**» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨)، إذ تُحاكي هذه القفزات الزمنية المفاجئة – من فتح الرسالة إلى سماع الأقدام ثم الفراغ المخيف – آلية "القفز السينمائي" التي تختزل الزمن لخلق الاضطراب. الانتقال من توقع الخلاص (قدوم أحد) إلى صدمة الغياب (الغرفة الخاوية) يولد مفارقة درامية كالصدمة الكهربائية، معتمداً على حذف الحلقات الانتقالية لتمثيل انهيار الواقع الداخلي للبطلة، وكأنَّ المشاهد تُقصّ بسرعة تعكس ارتباكها.

٤-٣. الأجواء الأسطورية

إنَّ توظيف الأجواء الأسطورية في القصة يُعدُّ فعلاً سرديّاً يُضفي على النصّ بُعداً رمزياً وتخيّلياً يُثري البناء الحكائي ويمنحه طاقة تأويلية تتجاوز الظاهر، فالأسطورة، بحمولتها الرمزية والثقافية العميقة، تسمح للكاتب بالانفلات من حدود الواقع، والدخول في فضاء تتقاطع فيه الرؤى الكونية بالمعتقدات الشعبية، مما يتيح إنتاج نصّ يتشابك فيه الواقعي بالخيالي، والتاريخي بالمفترض، والمعقول باللامعقول، فـ«الأسطورة سواء أكانت حقيقية كآلهة تعبد، أو أشخاص لهم سمة خاصة عاشوا فترة زمنية بعيدة، أو أشياء وليدة الخيال ومعتقدات الشعوب نتيجة ثقافة مستوحاة من موروثهم الشعبي، تبقى تحمل تلك الدلالة والرمزية التي أغرت المبدعين وحملتهم

على استدعائها في كتاباتهم الشعرية والنثرية» (كرباع وحنكة، ٢٠٢٢م: ٧٠٠)، كما أنَّ إدخال الأجواء الأسطورية في الحكاية يُساعد في بناء عالم سردي غني، حيث تتداخل العوالم العلوية والسفلية، وتتقاطع مصائر البشر والآلهة، مما يخلق حالة من الإدهاش والتأمل لدى القارئ، ويدعوه للقراءة على أكثر من مستوى.

وهكذا، فإنّ حضور الأسطورة في القصة لا يعني استدعاء الماضي فحسب، بل هو أيضًا خلق أفق سردي تتلاقى فيه الذاكرة الجمعية بالخيال الإبداعي، وتُبعث فيه الرموز القديمة لتضيء أسئلة الحاضر. تنسج أقصوصة "**مكتبة الضحايا**" أجواءً أسطوريةً تتحول فيها الذاكرة الجمعية إلى طقوس مقدسة، تبدأ من لحظة ظهور "أم ضياء" وهي تحمل صندوقاً يُلامس حدود الأسطورة، وذلك في قول الراوي: «**رَبَّتتْ على سطح الصندوق كما لو أنها تُحاول إطالة فترة نوم رضيع. مسته برفق بأطراف أصابعها كأنها تخشى أن ينكسر شيء في داخله**» (صخي، ٢٠٢٠م: ٧). هنا يتحوّل الصندوق إلى تابوت ذاكرةٍ مُقدس، حيث الكتب ليست مجرد أوراق بل رفات رمزية لروح الابن، والتربيت عليه يشبه مراسم حماية كيان حي، وكأنَّ الأم تحول الصندوق إلى "وعاء سحري" يحفظ الحياة المفقودة في حيزٍ بين الموت والخلود. وتتعمق الأسطورة مع تحول الساحة الدامية إلى فضاءٍ نوراني، في قوله: «**قبل الغروب تضاء الساحة بعشرات المصابيح التي تلقي أشعتها على مساحة الكتب**» (صخي، ٢٠٢٠م:٧)، فالمصابيح هنا ليست أدوات إضاءة عادية، بل تشبه مشاعل طقسية في معبدٍ جديد، حيث يتحول الدم المسفوك إلى نورٍ يغسل العتمة. الضوء الساقط على الكتب يخلق هالةً قدسية، وكأنَّ الكتب تنتشل المكان من دنس العنف إلى براءة المعرفة. وتصل الذروة الأسطورية في مشهد قافلة سيارات نقل محملة بالكتب، التي تفيض كطوفانٍ نوراني، عندما يقول القاص: «**لم يعد بالإمكان استيعابها كلها إذ لم تبق في المحل زاوية بحجم قدم فارغة**» (صخي، ٢٠٢٠م:٧). هذا التدفق الغامر للكتب يتجاوز الواقعية ليصبح معجزةً رمزية، كل كتابٍ يمثل جسد شهيدٍ يعود في صورة معرفة، وكأنَّ الأرواح تهبط من السماء محمولةً على أجنحة الكلمات. التراكم يشبه أساطير الخصب حيث الحياة تنبثق من الفراغ.

في أقصوصة "**أحلام.. بومة عراقية**" لعلي حداد، تتجلى تقنية الأجواء الأسطورية من خلال توظيف الرموز الحيوانية والشخصيات الخارقة والتراكيب الغرائبية لخلق فضاء تخييلي يُحاكي الواقع العراقي في صورته المفجعة والمقلوبة، ويكشف مأساة إنسانة بطريقة رمزية ساخرة، فالقصة تبدأ بمشهد «**بومة شابة وجميلة تجلس فوق أغصان نخلة يابسة أغتالها أحدهم**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧)، وهو افتتاح يحيل مباشرة إلى عالم الأساطير حيث تتأنسن الكائنات

الحيوانية وتُمنح مشاعر البشر ومشكلاتهم، كما تحضر صورة "النخلة اليابسة" التي تمَّ اغتيالها كمجاز لفقدان الحياة والخصوبة في بيئة ينهشها الموت والقسوة، وهو ما يعمّق الإحساس بالخراب الرمزي الذي يهيمن على فضاء القصة. وتستمر الأجواء الأسطورية حين تقول البومة لحبيبها: «**ما الذي دفع أمك العرّافة إلى عدم المجيء لخطبتي وإتمامها؟**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧)، حيث تستدعي القصة شخصية العرافة، وهي شخصية محورية في الأساطير والميثولوجيا الشعبية، تلعب دور الحكيمة التي تتنبأ بالمصير وتتحكم في مجرى الأحداث، ولكنَّها هنا ممزوجة بروح فكاهية ساخرة، إذ تتحول من نبية قبيلة إلى طرف في مفاوضات زواج، ما يُحدث تشويهاً ساخراً للأسطورة لتطويعها في خدمة التهكّم من الواقع. كما تتجلى رمزية الخراب في قول أم البومة: «**كل طلباتنا فقط عشرة خرابات كمقدمة وخرابتين كمؤخر!!!**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧)إذ يتحوّل المهر، وهو رمز الاستقرار والفرح، إلى "خرابات"، في دلالة أسطورية على أنَّ كل ما يُبنى في هذا العالم لا يقوم إلا على أنقاض، وأنَّ الحب ذاته لا يتحقق إلا فوق ركام الدمار، وتبلغ السخرية الأسطورية ذروتها في جملة: «**هذه القصة المجنونة ستنتشر من الفاو إلى زاخو، وأن بوم إقليم كردستان سيشمتون بها**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧)، حيث يُضفى على الحكاية بعد ملحمي، فتُروى كأنَّها أنشودة شعبية تنتقل على ألسنة الطير في عموم البلاد، كما في القصص الفولكلورية، ما يُعزز بعد القصة كرمز جمعي يُعبّر عن حال أمة كاملة لا عن فرد واحد.

في أقصوصة "**سر الصغيرة**" لسعاد الجزائري، تتجلى تقنية الأجواء الأسطورية بشكل غير مباشر، من خلال توظيف الكاتبة لمكونات فنية ووجدانية تشي بعالم ملغز، غامض، تغلفه إشارات مبطنة وأحداث رمزية توحي بأنَّ ثمة "شراً" يتربص بالبراءة في الخفاء، وإن لم يتكئ السرد على عناصر أسطورية تقليدية كالشخصيات الخارقة أو الميثولوجيا الصريحة، فإنَّ النص يخلق جواً يكاد يكون أسطورياً بالمعنى النفسي والرمزي، حيث يهيمن الغموض، والقدر الغامض، والرموز ذات الإيحاءات العميقة على المشهد، مما يجعل الواقع يبدو كما لو أنَّه كابوس أسطوري يتكرر في ذهن الطفلة. من أبرز المشاهد التي تُبرز هذه الأجواء، يظهر في قول الراوية: «**كبرت وتغيرت حكاياتها التي عشعش فيها الوجع، وظل الصمت يدور حولها، كسياج يرتفع زمناً بعد آخر، ليفصل عالمها الموحش عن الفرح**» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨)، فهذا التوصيف يُقارب عالم الأساطير، حيث يرسم حول البطل سياج رمزي من المحنة والعزلة، كما أنَّ "الصمت" يتحول من حالة إلى كائن أسطوري يخنقها ويطوّقها بمرور الزمن، ما يخلق بعداً قدرياً يعكس سجنها داخل مصيرٍ غامض لا تستطيع فهمه. وفي مقتبس آخر تقول القاصة: «**عيناه... كأنها صحراء موحشة، غابة لا تعرف متى سيظهر منها الوحش الذي سيفترس كل ما يجده أمامه، لأنه**

جائع» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨). هذا التصوير للعم ينقل القارئ إلى جو أسطوري خالص؛ فهو ليس مجرد رجل، بل يصبح وحشاً أسطورياً كامناً في الغابة، في صحراء بلا ملامح، عيناه ليستا مجرد عينين بل بوابتان على الظلام، على الفقد والخطر والافتراس. يتقاطع هذا مع أساطير الطفولة التي يخشى فيها الطفل الكائنات المخيفة التي تنبع من محيطه، لكنَّها ليست دائماً مرئية. وفي مقتبس آخر تقول: «**ينشغل الكبار دائما بعالم المواعظ، ولا يرون ما يدور حول صغارهم من أشباح تخطف سعادة عابرة»** (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨). هنا نجد بنية أسطورية رمزية حيث يتقاطع الواقع بالخرافة، الأشباح، رغم أنَّها رمزية هنا، تؤدي وظيفة أسطورية بامتياز، فهي تمثل القوى الغامضة والمظلمة التي تسلب الطفولة براءتها، كما في الأساطير التي يُخطف فيها الأطفال أو يُحرَمون من الفرح على يد قوى شريرة.

٤-٤. تقنية الميتاسرد

الميتاسرد هو أحد المفاهيم السردية الحديثة التي ظهرت في سياق التجريب والحداثة وما بعدها في الأدب، ويشير إلى الوعي بالسرد داخل العمل السردي نفسه، أي أن يكون النص الأدبي واعياً بأنَّه نصّ، ويشير إلى ذاته بوصفه حكاية تُروى، مما يخلق طبقة سردية إضافية تتأمل في عملية القص ذاتها، وتقول عنه كاتلي وايلز: «هو حكاية داخل حكاية، قصّة من درجة ثانية» (وايلز، ٢٠١٤م: ٤٣٤)، وهو موقف جمالي وفكري، يتحدى التقاليد السردية الكلاسيكية ويتيح تعددية في الأصوات ووجهات النظر، وغالباً ما يستعين به الكتّاب لإبراز البُعد الوهمي للسرد، أو للسخرية من القوالب الجاهزة في الأدب، أو لإثارة تساؤلات حول طبيعة الحقيقة والواقع في القصص.

في أقصوصة "**مكتبة الضحايا**" لعبد الله صخي، تتجلى تقنية الميتاسرد من خلال عناصر تُبرز وعي الشخصيات بقوة السرد والكتب في الحفاظ على الذاكرة وتجسيد المقاومة الرمزية، مما يجعل النص تأملاً ذاتياً في عملية السرد ذاتها، فعلى سبيل المثال، نرى في قول أم ضياء: «**قالت إنها فكرت بجلب كتب ابنها إلى المكان الذي سال فيه دمُه علّها تكون علامة حضور دائم، ونصب تذكاري من كلمات تعيرها لمن يرغب في القراءة»** (صخي، ٢٠٢٠م: ٧)، كيف تتحول الكتب إلى وسيلة سردية تُحيي ذكرى الضحايا، حيث تصبح رواةً بديلة تحمل قصصهم وتُخلّدهم، مما يعكس وعياً بقدرة الكلمة على تحويل الموت إلى وجود دائم. كذلك، يظهر بناء المكتبة كفضاء سردي جماعي في قول القاص: «**واشتروا مكتباً وكرسياً وسلّماً معدنياً خفيفاً للوصول إلى الصفوف العليا التي اتصلت بالسقف، وجرى الاتفاق على تبادل**

الحضور لمساعدة أم ضياء في إدارة عملية الإعارة» (صخي، ٢٠٢٠م: ٧)، حيث يُشير تنظيم المكتبة إلى خلق رواية مشتركة تجمع الضحايا والناجين في حكاية واحدة، مما يُبرز دور الشخصيات كصانعي سردٍ يتجاوز الفردية إلى الجماعية. أما إدراج الصور، كما في قولها: «**وافقت بلا تردد وقالت إنهم سوف يعلقون كل صور الضحايا التي تتوفر لديهم**» (صخي، ٢٠٢٠م: ٧)، فيُظهر تداخل السرد المكتوب مع السرد البصري، مما يُعزز فكرة توثيق الذاكرة بأشكال متعددة، ويُجسد الميتاسرد عبر انتقال القصة من النص إلى الصورة، وفي حوار أم ضياء: «**قالت بصوت متهدج إن ابنها كان يحب رائحة الورق، وكان يقول دائماً: الكتب مثل النساء. وأنا أقول له: لا، الكتب مثل الزهور**» (صخي، ٢٠٢٠م: ٧)، نرى تأملاً في طبيعة الكتب ككائنات حية، مما يُضيف طبقة سردية تُناقش جوهر القراءة والكتابة، ويُبرز وعي الشخصيات بدور السرد نفسه.

تقنية الميتاسرد في أقصوصة "**أحلام.. بومة عراقية**"، لعلي حداد تتجلى بوضوح من خلال عدة شواهد تُبرز وعي النص بذاته كعمل أدبي يتجاوز الحكاية الفردية ليعكس نقداً اجتماعياً وسياسياً للواقع العراقي. أول هذه الشواهد هو الإهداء: «**إلى بوم اليوم.. أبشروا بجنتكم في العراق**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧)، الذي يُوجه القصة إلى جمهور رمزي (البوم)، مما يُشير إلى أنَّ النص ليس مجرد قصة حب، بل عمل يحمل دلالات رمزية تتعلق بالأمل والخراب في العراق. هذا الإهداء يُخرج القارئ من السرد التقليدي ليتأمل في السياق الاجتماعي والسياسي الأوسع، مما يعزز البعد الميتاسردي. كذلك. يظهر الميتاسرد في هذا المقتبس وهو حوار حول الأعراف: «**وأنتِ تعرفين جيداً تقاليدنا وأعرافنا والعادة جرت أن تكون المقدمة ثلاث خرائب والمؤخر خرابة واحدة.. أين الإنصاف صديقتي؟**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧)، الذي يُظهر وعي النص ببنيته الداخلية من خلال مناقشة التقاليد بشكل مباشر، مما يدفع القارئ للتفكير في العلاقة بين الأعراف المجتمعية والواقع المُحاكى، وهي سمة أساسية للميتاسرد. أيضاً، العبارة: «**إذا بقي هؤلاء القتلة.. وعصاباتهم هذه.. تحكمنا فأنا أعدك بدل العشرة خرائب أُعطيك عشرين أو أكثر**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧)، تُخرج القارئ من إطار قصة الحب إلى نقد سياسي مباشر للفساد والعنف في العراق، حيث تُصبح "الخرابات" رمزاً للدمار الاجتماعي والسياسي، مما يُعزز التعليق الميتاسردي على الواقع. وأخيراً، النهاية المفتوحة، حيث يقول القاص: «**وفوكاها بوسة... خرائب وخراتيت**» (حداد، ٢٠١٩م: ٧)، تُشير إلى استمرارية الخراب، مما يجعل القصة تتجاوز حدودها كحكاية منتهية لتصبح انعكاساً للواقع المستمر، داعية القارئ للتأمل في دلالات "الخراب" كرمز للحالة العراقية.

تتجلى تقنية الميتاسرد في أقصوصة "**سر الصغيرة**"، من خلال وعي النص بذاته كعمل أدبي يتجاوز السرد القصصي التقليدي ليعكس تأملات نقدية حول العلاقة بين عالم الصغار والكبار، والتأثيرات النفسية والاجتماعية للخطابات والأفعال غير المفهومة على الطفولة. الميتاسرد هنا يظهر في قدرة النص على التعليق على نفسه وعلى الواقع الاجتماعي من خلال الرمزية، التأملات الفلسفية، والإشارات إلى الصراعات الداخلية والخارجية التي تُشكل وعي الطفلة وتحدد مسار حياتها. أول ما يلفت الانتباه، هو الإهداء: «**إلى القاصرة الصامتة**» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨)، فيُشير إلى الطفلة ككيان رمزي يحمل صمتاً مفروضاً نتيجة عدم فهمها لنوايا الكبار، مما يدفع القارئ للتفكير في السياق الأوسع للقصة كتأمل في براءة الطفولة المهددة. هذا الإهداء يُخرج القارئ من السرد التقليدي ليتأمل في دلالات الصمت كرمز للحيرة والخوف، مما يعزز البعد الميتاسردي. كذلك، يظهر الميتاسرد في هذا المقتبس: «**المساحة بين عالم الصغار والكبار تضيق مع مرور الزمن، وتتكشف كل النصائح الملغومة التي يصدرها أولئك الذين سكنتهم مشاعر يخجل منها حتى حاملها**» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨)، حيث يُعلق النص على نفسه كعمل يُفكك الخطابات الاجتماعية التي تُقدم على شكل مواعظ، لكنَّها تحمل نوايا مشوهة أو خطيرة. هذه العبارة تُبرز وعي النص بقدرة الكلمات على تشكيل الوعي، مما يجعل القصة طبقة سردية تُناقش تأثير اللغة والسلطة على الطفولة. كما يظهر الميتاسرد في هذا النص: «**لماذا يخترق الكبار بخطاياهم براءة عالم الصغار، دون أن يشعروا بالأذى الذي يمزق كالسكين كل حروف السعادة أو الفرح التي يبحثون عنها في سنين عمرهم الأولى واللاحقة؟**» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨)، وهي عبارة تُخرج القارئ من إطار الحكاية الفردية إلى نقد اجتماعي وفلسفي لسلوك الكبار، مُبرزةً كيف تُشكل خطاياهم وعي الصغار وتُدمر براءتهم. هذا التساؤل المباشر يُظهر وعي النص بطبيعته كعمل ينتقد الأعراف الاجتماعية ويُحاكي الواقع. أما في نص آخر: «**لأنك مثيرة منذ كنت صغيرة، وكنت أخاف عليك من شر الكبار**» (الجزائري، ٢٠١٧م: ٨)، يكشف اللغز الذي حير الطفلة، لكنَّها تفعل ذلك بطريقة تُعزز الميتاسرد، إذ تُحيل إلى النوايا المبهمة وراء خطاب العم، مما يجعل القارئ يتأمل في الخطر الكامن في العلاقات الأسرية التي تُخفي نوايا غير بريئة.

النتائج

– نشهد الأثر العميق للتجريب الشكلي في الأقصوصة الصحفية المعاصرة، المتمثلة في أقاصيص صحيفة "المدى" العراقية، حيث يُظهر البحث أنَّ الشكل لم يعد مجرد إطار جمالي، بل تحوّل إلى أداة دلالية قوية تسهم في إعادة تشكيل الوعي الاجتماعي والذاكرة الجمعية. لقد

استثمر كتّاب هذه الأقاصيص تقنيات سردية متقدمة، تُمثّل خروجاً واعياً على النمط التقليدي، بغرض تعميق أثر الرسالة وتكثيف التجربة القرائية لدى المتلقي، وذلك من خلال أدوات فنية مثل السرد غير الخطي، التقطيع السينمائي، الميتاسرد، الأجواء الأسطورية، وتوظيف الظل بوصفه عنصراً دلالياً بصرياً ووجودياً.

– تُظهر هذه الأقاصيص وعياً عالياً بالزمن، إذ لم يعد الزمن الروائي يسير في خط مستقيم، بل انكسر وتحوّل إلى طيف مرن يتنقل بين الماضي والمستقبل، ويتكثف في لحظات مفصلية أو يستعاد عبر الاسترجاع. هذا الانزياح الزمني، سواء عبر تقنية الفلاش باك أو التكثيف الزمني، يعكس تشظي الواقع العراقي المعاصر، حيث تذوب الحدود بين الذاكرة والحاضر، وتطفو التجارب الفردية كصدى لصراعات وطنية واسعة. كما أن استخدام تقنيات مستعارة من السينما، كالمونتاج والقطع السريع واللقطات المقربة، أسهم في تقديم السرد الأدبي بشكل بصري محكم، يحاكي الصورة المتحركة ويمنح النصوص إيقاعاً درامياً يُضاهي المشهد السينمائي، مما يعزز التأثير العاطفي ويكثّف التوتر النفسي للشخصيات.

– أما حضور الأسطورة، فقد ظهر بوصفه أداة ترميز فنيّ تعيد ربط الواقع العراقي بالجذور الحضارية والدينية والأسطورية، حيث تم استدعاء رموز من الميثولوجيا العراقية القديمة، وأُعيد توظيفها لتجسيد المأساة الوطنية بحمولات رمزية تتجاوز الحدث الظاهري. وبالمثل، أسهم الميتاسرد في تقويض حدود النص التقليدي، وجعل الشخصيات تدرك موقعها ككائنات مكتوبة ضمن نصوص قيد التشكيل، مما أكسب السرد بُعداً فلسفياً يتأمل فعل الكتابة نفسه ويُحيل القارئ إلى موضع المساءلة.

– وتُعد تقنية الظل من أبرز أدوات التجريب البصري والدلالي، إذ تحوّل الظلال إلى تمثيلات جسدية للصدمة والخذلان والانفصال عن الذات، فهي ليست مجرد انعكاسات ضوئية، بل كيانات تحمل في طياتها صراعات داخلية وشهادات صامتة على عنف مضمر أو تاريخ مسكوت عنه. فالظل، كما يتجلّى في هذه النصوص، يتحوّل أحياناً إلى شاهد خائن، وأحياناً إلى صدى جريح للبطولة أو الطفولة المنتهكة، في حين يتجاوز دوره البصري إلى وظيفة سردية وشاعرية، تعمق البعد الرمزي في بنية الحكاية.

– بناءً على ما تقدّم، يظهر أن التجريب الشكلي في الأقصوصة الصحفية لم يكن مجرّد ترف فني أو تقليعة أسلوبية، بل جاء بوصفه ضرورة إبداعية للتعبير عن واقع مشوّه ومأزوم، ولتحقيق انزياح معرفي وجمالي عن الأنماط السردية التقليدية، بما يسمح بتفكيك المأساة العراقية وإعادة تركيبها من زوايا متعددة. لقد ساهم هذا التجريب في إعادة تعريف العلاقة بين الكاتب والنص،

وبين النص والقارئ، محولاً الاقصوصة من وسيلة إخبارية أو تعبيرية مباشرة، إلى فضاء رمزي مفتوح يُشرّع المعنى ويجعل المتلقي طرفاً فاعلاً في إنتاجه، حيث تتقاطع فيه الحكاية مع التاريخ، والذات مع الجماعة، والذاكرة مع الحلم.

المصادر:

–الجابري، محمد صالح؛ (١٩٧٨م)، إتجاهات القصة التونسية الحديثة، مجلة الأقلام، العدد ٨.
–جاسم حسين الخالدي،(٢٠١٩)، اسقاطات الحرب وتداعياتها في القصة العراقية مابعد ٢٠٠٣م، مجلة كلية التربية، مجلد ٣، عدد ٣ .
–جاسم، عباس عبد، (١٩٩٢م)، التجريب الفني في الرواية العربية، مجلة آفاق عربية، السنة ١٧.
–الجزائري، سعاد ، (٢٠١٧)، سر الصغيرة، جريدة المدى، ٢٧ تشرين الثاني،العدد ٤٠٧٣.
–جعفر احمد عبد الله ،(٢٠١٩)، التجريب وتوظيف نسق المتوالية في رواية (الغرفة ٢١٣) القصيرة لهيثم بهنام بردى، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، المجلد ١١، العدد٤.
–حامدي، سامية، (٢٠١٧)، التّجريب السردي مقاربات في الرواية المغاربية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج خضر، الجزائر.
–حداد، علي، (٢٠١٩م)، احلام..بومة عراقية،جريدة المدى، ١٣ تشرين الاول، العدد ٤٥٢٧.
–زيتوني، لطيف، (٢٠١٢م)، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، بيروت: الدار العربية للعلوم والناشرون.
–زيتوني، لطيف، (٢٠٠٢م)، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت: دار النهار للنشر.
–شكاط، مريم، (٢٠١٢م)، جماليات اللغة في رواية تفنست لعبد اللّه حمادي: قراءة لتيار الوعي وآفاق التجريب، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، الجزائر.
–صخي، عبد الله، (٢٠٢٠م)، مكتبة الضحايا، جريدة المدى،١٤ آذار، العدد٤٦٣١.
–عبد علي، حسين عيال، (٢٠٠٥م)، التجريب في القصة العراقية القصيرة– حقبة الستينيات، رسالة ماجستير، كلية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد.
–عليوه، بديع فتح الله، (٢٠٢١م)، تكثيف الصورة في القصة الشاعرة أنماطه وأسراره؛ ديوان "من ثقب الشتلات الأولى" أنموذج، المجلة العلمية، جامعة الأزهر، الجزء ٤، العدد ٤٠.
–الفزاري، سلطان بن سعيد بن محمد، (٢٠٢٢م)، من مظاهر التجريب (توظيف التناص والتكرار في القصة العمانية القصيرة)، المجلة الدولية لنشر البحوث والدراسات، المجلد ٣، العدد ٣٢.
–فضل، صلاح، (٢٠٠٥م)، لذة التجريب الروائي، الطبعة ١، القاهرة: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي.
–كرباع، علي، والعيد حنكة، (٢٠٢٢ م)، «استدعاء الشخصيات الأسطورية في رواية سلالم تروار لسمير قسيمي»، مجلة المدونة، العدد ٩.
–لشكر، حسن، (٢٠١١م)، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، الرياض: كتاب المجلة العربية.
–محمد، شعبان عبد الحكيم، (٢٠١١م)، التجريب في فن القصة القصيرة من ١٩٦٠–٢٠٠٠، مصر: العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
–الهواري، لبابة أمين، (٢٠٢٢م) «التجريب في القصة القصيرة» "حيوانات أيامنا" لمحمد المخزنجي مثالاً، مجلة الخطاب، المجلد ١٧، العدد ٢.
–وايلز، كاتي، (٢٠١٤م)، قاموس الأسلوبيات، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
–وهبة، مجدي، (١٩٧٤م)، معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان.
–يقطين، سعيد، (١٩٨٥م)، القراءة والتجربة في الخطاب الروائي، الدار البيضاء، المغرب: دار الثقافة.
–يونس، مهند، (٢٠٠٠م)، التجريب في القصة العراقية: الحكايات العمودية والحكاية الأفقية، مجلة الأقلام، العدد ٧–٨.

Sources

_ Prof. Dr. Jassim Hussein Al-Khalidi, (2019), The Impacts of War and Its Consequences in Iraqi Fiction After 2003 , Journal of the College of Education, Volume 3, Issue 3.

_ Al-Jabri, Mohammed Saleh; (1978), Trends in Modern Tunisian Fiction, Al-Aqlam Magazine, Issue 8.

- Algerian, Souad, (2017), The Secret of the Little One, Al-Mada Newspaper, November 27, Issue 4073.

_ Al-Fazari, Sultan bin Said bin Mohammed, (2022), Aspects of Experimentation (The Use of Intertextuality and Repetition in Short Omani Fiction), International Journal for the Publication of Research and Studies, Volume 3, Issue 32.

_ Al-Hawari, Lubaba Amin, (2022), "Experimentation in Short Fiction" Taking "Animals of Our Days" by Mohammed Al-Mukhzanji as an Example, Al-Khitab Magazine, Volume 17, Issue 2.

_ Jassim, Abbas Abdul, (1992), Artistic Experimentation in Arabic Novels, Arab Horizons Magazine, Year 17.

_ Hamdi, Samia, (2017), Narrative Experimentation: Approaches in Maghrebian Novels, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arabic Language and Arts, University of Haj Kheir, Algeria.

- Haddad, Ali, (2019), Dreams... An Iraqi Owl, Al-Mada Newspaper, October 13, Issue 4527.

_ Zitouni, Latif, (2002), Dictionary of Literary Terms Related to Novels, Beirut: Dar Al-Nahar for Publishing.

_ Zitouni, Latif, (2012), Arab Novels: Structure and Transformations of Narrative, Beirut: Arab House for Sciences and Publishers.

_ Shaqat, Mariam, (2012), Aesthetics of Language in the Novel "Tafnissat" by Abdullah Hamadi: A Reading of the Stream of Consciousness and Experimentation Horizons, Master's Thesis, Faculty of Arts and Languages, Mentouri University, Algeria.

-Sakhy, Abdullah, (2020), The Library of the Victims, Al-Mada Newspaper, March 14, Issue 4631.

_ Abdul Ali, Hussein Ayal, (2005), Experimentation in Iraqi Short Fiction - The Sixties Era, Master's Thesis, College of Education, Ibn Rushd, University of Baghdad.

_ Al-Aliwah, Badi Fathallah, (2021), Intensification of Imagery in Poetic Short Stories: Patterns and Secrets; "From the Hole of the First Seedlings" as a Model, Scientific Journal, Al-Azhar University, Part 4, Issue 40.

_ Fadl, Salah, (2005), The Pleasure of Novel Experimentation, 1st Edition, Cairo: Atlas for Publishing and Media Production.

_ Karbaa, Ali, and Eid Hanka, (2022), "Evoking Mythical Characters in the Novel 'Stairs of Trollar' by Samir Qasimi," Al-Madwinah Magazine, Issue 9.

_ Lashkar, Hassan, (2011), Arab Novels and Audiovisual Arts, Riyadh: Al-Majalla Al-Arabiya Book.

_ Muhammad, Shaaban Abdul Hakim, (2011), Experimentation in the Art of Short Story from 1960-2000, Egypt: Science and Faith for Publishing and Distribution.

_ M.M. Jaafar Ahmad Abdullah, (2019), Experimentation and Employing the Sequence Pattern in the Short Novel "Room 213" by Haitham Bheenam Burda, Lark Journal for Philosophy, Linguistics, and Social Sciences, Volume 11, Issue 4.

_Wiles, Katie, (2014), Dictionary of Stylistics, Beirut: Center for Studies of Arab Unity.

_Wahba, Magdy, (1974), Dictionary of Literary Terms, Beirut: Lebanon Library.

_Yaqteen, Said, (1985), Reading and Experience in Narrative Discourse, Casablanca, Morocco: Dar Al-Thaqafa.

_Younis, Muhannad, (2000), Experimentation in Iraqi Fiction: Vertical Tales and Horizontal Narratives, Al-Aqlam Magazine, Issues 7-8.