

فعل التجريب في الرواية الفلسطينية المحلية

امرأة الرسالة وأورفوار عكا نموذجًا

فاطمة ريان*

تلخيص:

نرتأى في دراستنا هذه، البحث في ظاهرة التجريب وأليانها وكيفية تجلّها في النص الروائي الفلسطيني المحلي تحديداً، عبر معالجتنا لنماذجين روائين محليين: "امرأة الرسالة" للأديبة رجاء بكرية،¹ وأورفوار عكا للكاتب علاء حليحل.²

لم تأت فكرة البحث هذه محض الصدفة والارتجال؛ فالدراسات والمقالات النقدية المتتبعة لظاهرة التجريب في الأدب المحلي شحيلة، وبالأخص الروايات الصادرة ما بعد الألفية الثانية. أما اختيارنا لهاتين الروايتين فهو

أيضاً لم يكن اعتباطياً، بل هو نتاج لما تبيّن لنا من أوجه تقارب عديدة بينهما مثل:

-1 صدور الروايتين في فترة زمنية متقاربة إلى حد ما، 2007 و2014، وهي فترة لم تحظ بعد بنقد جاد متنبع من مجريات المسار التجريبي فيها.

-2 أحدثت الروايتان ضجة إعلامية كبيرة، بين معارض وموافق. جاء ذلك لما يتخلل مضامينهما من كسر للتابوهات المحزنة، وتجاوز لثقافة الخجل في الكتابة، عبر إسهاب وصفي جنسي، قد يصل حد الفحش، وهذا قلما شهد أدب الأقلية العربية الفلسطينية في الداخل.

-3 خضوع البناء الشكلي والنarrative العام في الروايتين لضرب مما نسميه جوازاً "سريالية منظمة" وهذا ما سيتم تبيانه وتوضيحه في الجانب التطبيقي.

-4 تحكم الذاكرة فعل الكتابة في الروايتين واليها يعود. فللذاكرة حضور مكثف فيهما، إذ تنطلق "امرأة الرسالة" عبر ذكرة الذات الساردة، وتستمر بين تداعيات ماضية وحاضرة إلى أن تغلق الحدود الفاصلة بين الأزمنة وتجمدها لتحقيق الهدف. أما "أورفوار عكا" فانتلاقها تاريجية بعثه، يتكون فيها الرواذي على وقائع تاريخية حقيقة، ويغلفها بين الحين والآخر بخلاف وصفي من نسيخ خياله. وهي بكل الأحوال تستعرض تاريخ مدينة عكا وحقيقة أحمد باشا الجزار. ولا يتم هذا إلا عبر تجلّيات وتداعيات، أو ما يعرف برواية "تيار الوعي".

فما هي أليات التجريب؟ وكيف تمظهرت في رواية "امرأة الرسالة" ورواية "أورفوار عكا"؟ وهل وُفق الروايتان في مسارهما الروائي التجريبي؟ هل أضافا تجديداً لهذا المسار؟ عن هذه الأسئلة ستحاول أن تجيب السطور التالية عبر المقارنة بين بنية الروايتين الأسلوبية والمضمونية.

* محاضرة، ثانوية هشام أبو رومي، طمرة.

¹ بكرية، رجاء. امرأة الرسالة. بيروت: دار الآداب للنشر، 2007.

² حليحل، علاء. أورفوار عكا. عكا: كتب قدّيتا، 2014.

مدخل

استمدّت الرواية الفلسطينية قالها من تجدّد رؤى كُتابها ومواكبتهنّ نقض كلّ مُسلم به جامد، عبر طرح السؤال الذي يخلق أسئلة عديدة، ما الذي يفرض على الكاتب إعادة النظر في الاستراتيجيات الروائية، الأدوات والأساليب الموظفة فيها. ولذا، كان لزاماً على الرواية أن تخوض مسار التجربة، شأنها شأن الروايات الأخرى في العالم العربي؛ فالرواية العربية رواية تجريبية بطبعتها، همّضت مواكبة لتحركات التجديد والتتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية عموماً؛ فانقطعت عن تراهما السريدي.^١

وهكذا، تطورت الرواية الفلسطينية تطوراً كبيراً خلال النصف الثاني من القرن العشرين، فشهدت تحديداً في أساليبها الفنية، ورؤيتها لواقعها الاجتماعي، الإنساني والسياسي، عبر حركة نشطة عرفت بحركة "التجريب".^٢

التجريب

"ليس في الفعل شيء إلا وقد سبق وجوده في الحس أولاً".^٣ على هذا المبدأ العامَ قام المذهب التجريبي الفلسفية وانطلق باحثاً عن الحقيقة داخل الفكر، متلمساً إياها بين حنايا التجربة في الحاضر داخلياً وخارجياً. حيث ركز المذهب التجريبي في الجانب الذاتي على مبدأ حرية الذات ووجوب معرفة الإنسان ذاته بذاته، ووجوب شعوره كفرد بأنه حاضر في كل واقعة من وقائع المعرفة المفروض عليه تقبّلها.^٤ وقد اتفق التجربيون على رفض المعرفة الأولية السابقة على كل تجربة، وقدّروا الحس الخالص بوصفه مصدراً للمعرفة.^٥

^١ راجع: الباردي، محمد. *إثنانية الخطاب في الرواية العربية الحديثة*. تونس: مركز النشر الجامعي، 2004، ص 291.

^٢ راجع: الجواريش، عدنان عثمان. *حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينيات حتى عام 1995*. الخليل: جمعية العنقاء الثقافية، 2003. (وهي دراسة تتناول ظاهرة التجريب في الرواية الفلسطينية على نحو شامل، عبر دراسة نماذج من روايات غسان كنفاني، جبرا إبراهيم جبرا، إميل حبيبي وإبراهيم نصر الله).

^٣ الطويل، توفيق. *أسس الفلسفة*. القاهرة: دار النهضة، د.ت. ص 328.

^٤ راجع: هيجل، حورج. *موسوعة العلوم الفلسفية*. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1990، ص 137-138.

^٥ راجع: الجواريش، عدنان. 2003، ص 4-5.

وبعد أن نشأ وتبور التجربة في عالم الفلسفة وعلم النفس، بدأ يقتسم عالم الفن والأداب متأثراً بعوامل عدة. ومع ذلك لم تختلف غاية التجربة الأدبية عن تلك العلمية، فكلاهما تسعى إلى جعل المرء مسيطرًا على العالم ليتمكن من توجيه ظواهره، وتغيير قيمه الاجتماعية إلى الأفضل.¹

بين التجربة والحداثة

يُعرف الباردي التجربة على أنه: "سي دُوَّب في مسارب جديدة لم تطأها قدم. وهو تجاوز مستمر للقاعدة والقانون. هو مخرج الرواية العربية الجديدة من ترهلها. وفي الوقت نفسه يعكس حيرة تعاملها مع واقعها في زمن انهيار الثوابت".² وترى فهيمة شيبان أنه تجاوز للمسائد الذي ينتجه فعل المغامرة الناقض للمسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يُولّد السؤال وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها³ ولا يختلف خواجا وعصفور مع سابقيهما في الرأي؛ إذ يرى خواجا أن التجربة عبارة عن تحطيم للثابت، واستبدال لليقين بالشك والتصديق بالسؤال.⁴ ويقول عصفور: "إن استراتيجية التجربة تسعى إلى تحويل الوعي الثائر إلى وعي صدي/ نقيدي ومنافق لا يكفي عن المسائلة. كما أنه لا يقبل الماضي كإطار مرجعي للحاضر، بل يقع فعل التجربة في الزمن المتحول نحو المستقبل دائمًا".⁵ من هنا، نخلص إلى القول إن فعل التجربة عمومًا هو فعل صدامي، يرتكز على مبدأ التضاد والنقيض. هو فعل دائم الشك والتساؤل، يحاول البحث عن الغامض المكنون في الداخل عبر اختراقه ليصل إلى صفة اللا معروف، فيثير جدلاً يدمر كل القواعد المتوارثة والجامدة، وعندها يبدأ فعل التجربة الوعي الساعي إلى تحقيق الهدف. ولا يمكن للباحث أن يتحدث عن مسار التجربة دون أن يستحضر ملامح الحداثة ومفاهيمها. فالتجربة هو المهد الأساسي لنشأة فكر الحداثة. كما أن الحداثة مسألة حضارية، تتصل اتصالاً وثيقاً بالتطورات الفلسفية والاجتماعية والسياسية والتكنولوجية التي تخلق مفاهيم إنسانية

¹ راجع: م.ن، ص 13-12.

² الباردي، محمد. 2004، ص 291.

³ راجع: شيبان، فهيمة. "التجربة والنص الروائي: البنية السردية في الرواية التجريبية الحوات والقصر للطاهر وطار أنموذجًا" مجلة المخبر، ع 6، 2010، ص 7.

⁴ راجع: هيثم، خواجا. "التجربة المسرحي بين التنظير والتفعيل"، فصول، ج 2، مع 14، ع 1، 1995، ص 109.

⁵ راجع: عصفور، جابر. "ندوة المسرح والتجربة"، فصول، مجلد 14، ع 1، 1995، ص 14-7.

حضارة جديدة، وتاريخها يرتكز على سلسلة من الصراعات والتوترات بين الإنسان وإنجازاته، بهدف التصحيح والتعديل والتغيير.¹ وتفق الأبحاث والدراسات والمقالات المتنوعة على أن الحداثة ثورة فكرية قوامها الشك والتساؤل، إذ تنطلق من مسألة الذات والتفكير فيما طرأ عليها وحولها بفعل نداءات الحياة. فهي التمرد على القواعد والقوانين المتوارثة والثابتة المستقرة، دون أن يكون الأمر مشروعًا بمحو كل ما له صلة بالماضي، أو بالتفكير بمحبوبات المستقبل، فالحداثة ليست إطاراً جاهراً معذًا للتفكير في كيفية تهيئه المستقبل، بل هي "افق احتمالات"، هي اقتحام للمجهول، رهانها الوحيد هو البحث والكشف الدائم عن مفهوم الحداثة.²

فإذا اعتربنا التجربة استراتيجية نصية، فالحداثة هي الهدف الحتمي تحقيقه من وراء استخدام هذه الاستراتيجية. وتأكد لنا دراستنا ومراجعتنا للعديد من الأبحاث والدراسات أن لا ضبط للحدود والشروط والمنطلقات الفاصلة بين "التجربة" وقرينه الاصطلاحي حداثة³: فكلهما فعل تجاوزي، يسعى إلى نهج مغایر للسائد، بغية تحقيق نمط سريدي كتابي مضاد ومختلف يخلق آفاقاً جديدة من المنجزات الأدبية، والحداثة تقوم أولاً وقبل كل شيء، على ما هو أبعد من المفهوم الزمني، إذًا هي ليست مربوطة بالزمن، كانت وستكون. وكذلك فعل التجربة كان وكائن وسيكون، لكل زمن تجربته الخاص به وحدثته الساعية إلى التجدد واستبدال الموجود عبر محاولات تجريبية تلغى، وتستبدل وتضيف بدليلاً للملغي.

¹ راجع: الجواريش، عدنان. 2003. ص 17-18.

² راجع: بوسريف، صلاح. رهانات الحداثة: أفق لأشكال محتملة. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر، 1996، ص 7 وانظر أيضاً: الجواريش، 2003، ص 17-20؛ طه، إبراهيم. "مراجعة في الكتب: الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة لستيفين ماير". الكرمل: أبحاث في اللغة والأدب ع 21-22 (2001-2002) 365-373. Stefan Meyer, *the Experimental Arabic Novel*. New York: Stateee University of New York Press, 2001, Mark Carrie, *Post Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press, 1998, pp. 3-5, 64.

عزام، فؤاد. *شعرية النص السردي: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر*. حيفا: مجمع اللغة العربية، 2012. .64-44

³ انظر على سبيل المثال: بن جمعة، بوشوشة. *سردية التجربة وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية*. تونس: المغاربية للطباعة والنشر، 7-21: 2005-2007. طه، الباردي، 2004، ص 290-292؛ الجواريش، 2003، ص 17-25: طه .365-373 (2001-2002)

• آليات، وتقنيات، وسمات التجربة في روايتي امرأة الرسالة وأورفوار عكا

حتى لا ننزلق في دهاليز الحداثة والتجريب، نؤكّد أن ما سنتبناه في جانبنا التطبيقي هذا من آليات وتقنيات وسمات، وردت كملامح خاصة بالتجربة في الدراسات والأبحاث التي اعتمدنا عليها، في الوقت الذي تزامن فيه ذكر الحداثة جنباً إلى جنب مع التجريب.¹

١- العنوان المجازف، والراوغ، والصادئ:

فالتجريب يجعل من العنوان شبكة دلالية تؤسس لنقطة الانطلاق التي تموّض بدورها القارئ المتلقي في دائرة الشك والتساؤل، فيراوغه وبأخذه إلى عوالم مختلفة ومتتشابكة، حتى يقع المتلقي في شراكه، وتبديأ عملية التحدّي المتمثّلة بالتحليل والتأنّيل للتخلص من هذا الشراك. في قراءة أولية لعنوان "امرأة الرسالة" ترحل الذاكرة إلى لوحة الفنان الهولندي الشهير يوهانس فيرمير "The Women in Blue" 1675-1632)، وهي لوحة مشهورة جداً تعرف باسم "Reading a letter" والعنوان، امرأة الرسالة. يقارب في ترجمته اسم اللوحة التي اختيرت لغلاف الرواية. في صورة الغلاف، "لوحة فيرمير"، تظهر امرأة، أغلب الظن أنها حامل لأنّ بطّنها بارزة جداً، وهي تقرأ رسالة، تقرأها بتمعن كما لو أنها منقطعة عمّا حولها من أمور كونية. الرسالة تبدو لي، من أو إلى شخص مقرّب عزيز. بهذا الفعل التجريبي غير المألوف كثيراً، تدمج رجاء ما بين الفن التشكيلي والأدب، وتعمّد عدم الفصل بينهما لتقول هذه أنا لا أفصل ما بين الإحساس الفني وطريقة التعبير عنه، فهي فنانة قبل أن تكون أدبية.

نحوياً، يتكون العنوان من خبر - امرأة - لمبتدأ محذوف تقديره هذه. وـ"الرسالة" مضاد إليه مجرور. أو يمكن اعتبار "امرأة" مبتدأ لخبر محذوف. هذه الجملة، ورغم صحة تركيبها اللفظي والنحوي، تبدو ناقصة المعنى؛ فما بال هذه المرأة؟ وما علاقتها مع الرسالة؟ هل يقصد بالرسالة الموعظة أو النصيحة، أم الطرد البريدي أم المغلّف؟ عبر هذه التساؤلات وغيرها يقع القارئ في مصيدة العنوان؛ فليس من اليسيير، برأينا، أن يذوّت القارئ العادي مثل هذا العنوان بذهنه فيستوعبه دون عناء مثلاً ما يحدث عندما نقرأ رواية جبران الأجنحة المتكسرة أو ثلاثة محفوظ

¹ راجع: الكيلاني، مصطفى. زمن الرواية العربية: كتابة التجريب. تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، 2003. ص 189-61؛ ع الجواريش، 2003، ص 38-44؛ بوشوشة بن جمعة، 2005، ص 19-55؛ محمد منصور، التجريب الروائي عند نجيب محفوظ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006، ص 11-16.

السكريّة، بين القصرين وقصر الشوق، على سبيل المثال لا الحصر. فهذه عناوين نراها واضحة لا غموض ولا غرابة فيها.

أما عنوان "أورفوار عكا، فهو أيضًا ليس من تركيبة العناوين الدارجة؛ هو منج ما بين لغتين مختلفتين: الفرنسيّة والعربيّة. فهل هذا تلميح أو إيحاء إلى التقاء الحضارتين في النص؟

كلمة "أورفوار" الفرنسيّة تعني إلى اللقاء بالعربيّة، ما يشير إلى أنّ الفعل قد حدث وربما انتهى أملاً بلقاء جديد. فمن ذا الذي يودع عكا ويرحل عنها؟ وهل حقًا بعد الفراق لقاء؟

لوحة الغلاف عبارة عن عمامة رأس عربية تقع في أعلى الصفحة وتحديداً في الوسط. بدلاً من رسم ملامح الوجه، كتب اسم المؤلف: علاء حليحل واسم الرواية: "أورفوار عكا". كلاهما طبع بخط أسود بارز وبالحجم ذاته. أما الجسد الذي علته العمامة العربيّة فيرتدي بدلة عسكريّة فرنسيّة من عهد نابليون، لا بل هو نابليون بذاته، والرسمة للفنان الفرنسي الشهير "جال لوبي دافيد" (1748-1825)، وتعرف "بلوحة نابليون" في المكتب. فلماذا استبدل رأس نابليون بعمامة عربيّة وحذفت معالم الوجه مع إبقاء جسد نابليون العلوي وحركته الشهيرة التي تمثلت بوضع يده في جيب صدره؟ هل لهذا الفعل أبعاد رمزية فنية ستخدم المضمون؟

إذاً صورة الغلاف تتعالق وتتوافق إلى حد نراه كبيراً مع العنوان، رغم أنها القراءة الأولى له.

وبالتالي فإن الروايتين جربتا دمج الفن مع الأدب.

2- متأهة البداية:

تختلف البداية التجريبية عن البداية التقليدية، فهي تستدعي مخيلة القارئ المتلقّي وحواسه الخمس، مثلما يحدث في قراءة العنوان. وقد يتطلّب الأمر منه قراءتها مراراً وتكراراً ليفهم التوجّه. أحياناً، يتّابه شعور أن البداية ستأخذه لعالم ما، فيتوقف في لحظة معينة مشدوهاً من تغير مجرى التوقعات والأحداث، وعندما يدخل إلى متأهة البداية. وبهذا تتخلّى البداية التجريبية عن وظيفتها التمهيدية المألوفة. وعن هذا تحدث ديفيد لودج قائلاً: إن الرواية التجريبية قد افتقرت إلى البداية الحقيقة المألوفة؛ فهي بغالبيتها تزجنا في تيار من التجارب التي نبدأ بسر أغوارها مع التدرج في قراءة الأحداث.¹

¹ راجع: ميلكولم بريدبوري، جيمس ماكفاري. حركة الحداثة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1998، ص 241

ابعد الروائيان: علاء حلبي ورجاء بكرية، عن مطب الاستلاب والتبعة في كتابة البداية، فلم تكن تقليدية تمهدية مطلقاً. على القارئ قراءتها أكثر من مرة، منفصلة ثم متصلة مع تابعها من الصفحات والفصول مجرّاً ما قد جرّه الروائيان من قبل، طامحين في كسر المألوف وتجاوز المتابع.

"في القرن الواحد والعشرين يا سيدتي ستعثر على امرأة واحدة على الأقل يفتئها شكل الورق، هي أنا....."¹

هذه جملة البداية في رواية امرأة الرسالة؛ يتبعها عشرة أسطر قصيرة وبهذا تنتهي البداية. الافتتاحية تبدو تنبؤية، تحمل نبرة الخطاب والنداء. فيها اعتراف بعشق الورق. والورق يرتبط بالرسالة. فهل النص عبارة عن رسالة من امرأة إلى سيدها؟ ولماذا تناديه بسيدي؟ هل هي نبرة السخرية والاستعلاء أم فعلاً نبرة احترام؟ !!

بعد متابعة القراءة نجد أن هذه "الآنا" المتكلمة متمردة ثائرة عن سبق إصرار وتعمد: "قررت في يوم الحضارة هذا أن أصبح امرأة تمتهن التخلف بفنية عالية، وتكتب لك بأظافرها المتسخة هذه الرسالة"²

بهذه الجملة تختتم الآنا الساردة افتتاحيتها التي لم تتعذر الـ 12 سطراً في صفحة من القطع الصغير. ورغم قصرها إلا إنها مشحونة المعاني، ذات لغة وأسلوب جيدين. تحمل عنصر التشويق وتشد القارئ إلى المتابعة. بعد هذه البداية المقتصبة والمنفصلة عن باقي صفحات الرواية، نقرأ الباب الأول الذي تتبعه ثلاثة أبواب تخللها فصول. فهل عهدنا ببداية واحدة تصلح لعدة فصول وأبواب من قبل؟ يرى البحث أن رجاء بكرية قد أتقنت توظيف هذه التقنية بحرفية وامتياز؛ فجعلت البداية على قصرها ومراوغتها وبعض غموضها، ملائمة صالحة لكل باب من الأبواب وكل فصل من الفصول، لا بل إنها حلقة الوصل الوحيدة بينها. فإذا ما تاه القارئ بين طيات الصفحات والسطور، تذكر أن الرواية عبارة عن رسالة من امرأة لرجل، فعندها يجد مخرجاً من تلك المتابعة.

¹ رجاء بكرية، امرأة الرسالة، 2010، ص 5.

² ن.م، ص 5.

وسعياً وراء الهدف ذاته، تبدأ رواية أورفوار عكا بفرمان من الدولة العثمانية معنون بـ"برولوج". والفرمان في متنه أمر لأحمد باشا الجزار، يوصي بغزو وتدمير القوات الفرنساوية التي احتلت يافا وغزة، وهي الآن مقبلة إلى عكا. و مباشرة، وبعد قراءة الفرمان، يرحل القارئ بذاكرته إلى حقبة تاريخية واحدة ومحددة: أحمد باشا الجزار وولايته مدينة عكا في أواخر عام 1798. لسنا نرى في البداية متاهة أو تمويهًا ولا حتى مجازفة، بل نعتقد أن حنكة وفنية تحلى بهما الكاتب قبل اختيار الفرمان كافتتاحية أو استهلال للرواية. فهي أيضًا تصالح لأن تكون حلقة وصل، أو حلقة شارحة للخمس وثلاثين وقعة التي تخللتها الرواية. ولولا وضوح الفرمان في متنه وأمره ودواجهه، لضاع القارئ بين سطور الأحداث المتنوعة، التي تراوح ما بين السرعة والبطء والاعتدال في عملية العرض.

3- التقاطيع السردية:

ونعني به تقديم المتن الروائي عبر فصول متفرقة، بعضها معنون بكلمات وبعضها الآخر مرقم بأرقام أو بحرف أجدي. هذا الفعل بدوره يؤكد تكسير الحبكة الفنية التقليدية في الرواية ويوضح طريقة التمثيل فيها.

بعد صحفة الإهداء، ترد البداية ص 5، في رواية امرأة الرسالة، دون عنوان أو رقم. ثم يبدأ بعدها مباشرة الباب الأول ويضم:

الفصل الأول من ص (20-9)، ثم صحفة معنونة بعنوان هواجس (1) أشغلت حيز أربع صفحات (24-21). ثم تبعتها ص 25 مرقمة برقم 2، وكأنها الماجستير رقم 2، ثم رقم 3 ص 28، 4 ص 31، 5 ص 33، 6 ص 36، وأيضاً رقم 6 ص 54. تُتبع هذه الأرقام في الفصل الأول بثماني أوراق تحمل كل ورقة عنوان رقمها: الورقة الأولى، الورقة الثانية.... حتى الثامنة. بعد الورقة الثامنة تقع الماجستير رقم 7 ص 69، ثم 8 ص 72، 9 ص 74، 10 ص 75. وبهذا ينتهي الفصل الأول من الباب الأول.

الفصل الثاني: من ص 91-77. وفيه 6 مقطوعات سردية. على رأس كل صحفة بداية للمقطوعة سجل رقمها: 1 ص 77، 2 ص 77، 3 ص 79، 4 ص 83، 5 ص 85، 6 ص 87، 6 ص 90.

| | |
|-------------|--------------------|
| 93 ص 1 | الفصل الثالث |
| 97 ص 2 | |
| 101 ص 3 | |
| 103 ص 4 | |
| 106 ص 5 | |
| 107 ص 6 | |
| 108 ص 1 | حب |
| 109 ص 2 | |
| 112 ص 3 | |
| 113 ص 4 | |
| 115 ص 5 | |
| 118 ص 1 | بريد مسجل |
| 120 ص 2 | |
| 123 ص 3 | |
| 124 ص 4 | |
| 127 ص | حيفا عطر ذاكرا |
| 128 ص 1 | |
| 131 ص 2 | |
| 135 ص 1 | الفصل الرابع ص 133 |
| 137 ص 2 | |
| 139 ص 3 | |
| 142 ص 4 | |
| 144 ص 5 | |
| 145 ص 6 | |
| 148-149 ص 7 | |
| أ ص 149 | |
| ب ص 150 | |
| 157-156 ص 1 | الباب الثاني ص 153 |
| 158 ص 2 | الفصل الاول ص 155 |

| | |
|---------------|----------------------|
| 159 ص 3 | |
| 161-160 ص 4 | |
| 162 ص 5 | |
| 163 ص 6 | |
| 165 ص 7 | |
| 166 ص 8 | |
| 168 ص 9 | |
| 170-169 ص 10 | |
| 172 -170 ص 11 | |
| 178-176 ص 1 | كاظم خبير ص 173 -175 |
| 180-179 ص 2 | |
| 182-181 ص 3 | |
| 185-183 ص 4 | |
| 187 -186 ص 5 | |
| 190 – 188 ص 6 | |
| 191 ص 7 | |
| 194 1 | الفصل الثاني ص 193 |
| 199-195 ص 2 | |
| 199 -197 ص 3 | |
| 201 -200 ص 4 | |
| 203 -202 ص 5 | |
| 207-206 ص 1 | تأمل 204-205 |
| 209 -208 ص 2 | |
| 213 - 210 ص 3 | |
| 215 -214 ص 4 | |
| 217 - 216 ص 5 | |
| 219 - 218 ص 6 | |
| 221 ص 1 | دهشة ص 220 |
| 223-222 ص 2 | |

| | |
|--|-------------------------|
| 1 ص 225-227 2 ص 228 3 ص 230-229 | الفصل الثاني |
| 1 ص 231-232 2 ص 234-233 3 ص 236 -235 4 ص 237 5 ص 238-239 6 ص 240 | الفصل الثالث |
| 1 ص 242-241 2 ص 243 3 ص 244 4 ص 246-245 5 ص 250-247 6 أ ص 251 ب ص 253-251 ج ص 255-253 | طيف |
| 1 ص 256 2 ص 258 -257 3 ص 260- 259 4 ص 261 5 ص 263-262 6 ص 264 | انشطار |
| 1 ص 270 -266 2 ص 272 -271 3 ص 283-274 4 ص 291-284 | الفصل الرابع 265 |
| 296-292 | عارية |
| 1 ص 303-299 | الباب الثالث |

| | |
|--|---|
| 306-304 ص2 310-307 ص3 | الفصل الأول |
| 313-311 314 316-315 ص1 319-317 ص2 327-320 ص3 | الفصل الثاني حالة |
| 329 ص1 331-330 ص2 | الفصل الثالث |
| 333 336-335 338-337 ص1 340-339 ص2 342-341 ص3 347-343 ص3 | الباب الرابع الفصل الأول غسان حنين الثلوج |
| 354-349 ص1 356-355 ص2 358-357 ص3 362-359 ص4 364 -363 ص5 | الفصل الثاني |
| 366-365 | الفصل الثالث |

يؤكد لنا هذا الجدول أن لا قاعدة لتقسيم الفصول وعملية السرد في الرواية. هذا التفكير المتعتمد، هو دليل على التجريب. وبعد أن كنا قد اعدنا على أن يكون الحدث مترباطاً منطقياً والحبكة متسلسلة وسلسة، بدأنا نقرأ أحدهما تبدو مفككة، ما يجعلنا نطرح سؤالاً متكرراً: ما الجامع بين هذين الحدين؟ وبالفعل، قد يظن القارئ، وللوهلة الأولى، أنَّ الرواية عبارة عن مجموعة خواطر، أو صفحات من الذكريات، قسمتها الكاتبة بطريقتها الخاصة، فراوحت بين أطوال الفصول، ونوعت في العناوين ما بين كلمة وجملة، حرف ورقم. وبهذا التقاطيع تشظى

السرد وتشذر، وكسرت الروابط السببية والتتابع الزمني، ومنقت وحدة الرواية لتسير على خط متعرّج وتتبّنى فكرة "اللا حبكة". وهي فكرة ترفض تشكيل الرواية من بداية، عقدة وحل.¹ وبالرغم من ذلك، وبعد قراءة ثانية وثالثة فاحصّة متألّفة، نجد أن لا إمكانية لفصل الفصول بعضها عن بعض، وأن رابطاً قوياً يجمع بينها، وهو موظيف "الرسالة" الحاضرة بنصّها وشكلها ومضمونها على امتداد عملية السرد؛ فالفصل الأول من الأبواب الثلاثة الأولى يبدأ برسالة محفورة بأخرّها التاريخ والاسم، ثم تتبعها مقاطع سردية متفرقة، تتباعد وتتقرب لتتقاطع عند نفس الحدث الأساسي المعلّق عليه المتن بمجمله، وهو حنين "نشوة" لحسان والمراحل المفصليّة الهمّة في حياتها معه. أمّا الباب الرابع فهو الوحيد الذي ينتهي برسالة مختومة بتتوقيع "امرأة الرسالة" وقد حُفِّرَ على مغلفها اسم "عكا". ضف إلى ذلك أن الخطاب المكتوب هو خطاب من مرسل إلى مرسل إليه. وعليه نخلص إلى القول إن رواية امرأة الرسالة، رواية تجريبية \ حداثية أنتقت تقنية التقاطع السردي بحنكة ووعي.

أما رواية "أورفوار عكا" فلا تحوي هذا التعقيد، إن جاز لنا الوصف، في عملية التقاطع السردي. تبدأ الرواية بفرمان من الدولة العثمانية وتنتهي باخر من نفس المصدر. بين الفرمانين سُردت 35 وقعة: الواقعة الأولى 24 آذار تدريجيًّا حتى الوصول إلى الواقعة الخامسة والثلاثين 30 أيار. لم تبن الرواية على شكل الحبكة التقليدية، إلا أن الأحداث كانت تسير بمتسلسل منطقى مترابط مع شيء من الهذيان، بسبب النسق الزمني المتقطّع، أو التكسير الزمني، ما ستفصل الحديث عنه في البند 4. ومع ذلك فهي رواية تجريبية لتخطّها المبني الشكلي والمضموني المألوف قدّيماً.

- النسق الزمني المتقطّع:

وفيه تتفاعل الذات مع الزمن، فتساق إلى السير المراوح بين الحاضر والماضي أو الحاضر والمستقبل، فتارة ترحل الذات إلى ماضيها تاركًّا حاضرها، وأخرى تحلم بالمستقبل. وفي كتابة الحالتين هنالك هروب من الواقع الحالي المعيش الآن، إلى لحظات قد تكون لا معقولية الوجود أو خيالية، أو ربما لحظات تهدف إلى اكتشاف جديد أو إعطاء صياغة أخرى لحقيقة ما. عن هذا التقاطع أو التكسير الزمني، تنجم تقيّبات هامتان بارزتان في الرواية التجريبية: تقنية "التتابع"

¹ عن المقارنة بين الحبكة في الرواية التقليدية وحبكة الحداثة أنظر: عزام، 2011، ص 46-56.

(consecutive) و "التناوب" (Alternative) وهما تقنيتان توظفان بالأساس لكسر الرتابة في السرد. تعمل الأولى على تنظيم السرد بشكل متتابع منسق، وتأتي الثانية لخلق عدة خطوط سردية، عندها نرى الرواذي يسرد سطراً ما أحياناً ويتركه فجأة ليتبع سطراً آخر، ويصف حدثاً مختلفاً، ثم يعود إلى الأول وبعدها يستطرد للثالث، وهكذا إلى أن تداخل الخطوط السردية دون مقدمات أو تلميحات ومؤشرات، الأمر الذي يضع المتلقي أمام طريق مليئة بعلامات الاستفهام، فيقف متأنلاً مجنداً عقله وفكره وخياله ليربط الأحداث بشكل متلائم.¹

ذلك التتابع والتناوب يقودنا إلى الحديث عن تقنيات تتعلق بشكل مباشر بتشظي السرد مثل الاسترجاع بأنواعه.

في الصفحة الـ 251 من رواية امرأة الرسالة، والتي تحمل الرقم 7- وتقسم إلى: أ و ب، نقرأ في مطلع القسم أ:

"أين كانت إذن وهو يلاحق النساء؟ هل يستيقظ عشقها له وتعيء؟... هكذا بدأ يسترجع أيامه القبيحة. كان ذاكرته المثقوبة لم تعرف كيف تسعفه شلت مريما عينيه أيضاً. لا يرى خلاف تعابير وجهها وحقيقة كانت خاصة مدام بوفاري الخرافية... سوداء ربما بلون غيابها غافلة الطوفان وهو يتذكر، أخذها وذهب."²

في هذا المقطع الصغير تظهر تقنية الاسترجاع الفني التي يتوقف عندها الحدث الحالي لتبدأ الذكرة بسرد حديث قد مضى وتعود بعدها إلى الحدث الأساسي. التذكرة والتداعيات هي المجال الوحيد أمام السارد الذي يصف ويوصف في آن واحد لكنه محكوم بوضع ما وحدث معين، لذا يضطر إلى العودة للنظر في مرآة الذات مرة أخرى. فمتي عاد السارد إلى نفسه؟

لقد عاد بعد مشهد مطول من التداعيات دام ثمانى صفحات. يعود بجملة "استرجع نفسه ومح عميقاً من سيجارته".³ بعد هذه الجملة مباشرة تأتي جملة: "استدرجها صوته أراد أن يكون تلقائياً ومباسراً. هي أحبت المراوغة، قال. نسي أنها امرأة تكتب بريش دهائهما..." ثم يعود مجدداً

¹ عن هاتين التقنيتين: التتابع والتناوب راجع: عزام، 2012، ص 198-196.

² بكتيبة، امرأة الرسالة، ص 251.

³ م.ن، ص 258.

إلى التداعيات والاسترجاع الفني باقتحام مباشر للسرد يدوم على امتداد الرواية، ويتمثل في لقطات متعددة ما بين الماضي والحاضر. هذا الأسلوب نقرأه في كل صفحة من صفحات الرواية. بموجب هذه التقنيات لا يصبح الزمن مرتبًا ترتيباً ظاهريًا محدداً، ولا تسير الأحداث وفق سيرورة منظمة. اضطراب الزمن والحدث يؤدي بالضرورة إلى اضطراب المكان، وهذا كله بسبب ما يعرف "بالتداعي الحر" الذي لا يخضع لأي تنظيم، وبهذا نзор مع السارد عدة أمكنة مثل يافا، عكا، المسرح، غرفة النوم...

قسم (ب) من ص 251 يستهل بـ: "تكتكة المنبه ابتلعت دقات قلبه، وخفت عنها. كأنما قررت أن تقول ما لا يحب أن يسمعه. كان رأسه مخموراً برائحة السجائر ولم يشأ أن يستبدلها بشيء آخر، ولا رائحة العطر الذي ينبعث كلما أغلقت العقارب استداره"¹ ثم يرحل في رحلة مجددة من التداعيات والذكريات إلى أن يعود المنبه ليقطع حبل أفكاره في ص 254: "أراد أن يبقى بها، لولا أن المنبه كَّ أرقامه العجيبة في عينيه".² وما هي إلا سطور معدودة ويعود مجدداً إلى رحلته عبر الزمن الماضي، متلاعِباً بضمير السرد ما بين الأنما، والهيو، والهي الغائبة والحاضرة، فيترك السطر والحدث ليعود إليه مجدداً فيما بعد.

في رواية أورفوار عكا لا يظهر التقطيع الزمني بالحدة التي نشهدها في امرأة الرسالة؛ بمعنى أن التقطيع يظهر في كل وقعة من الوقعات على حدة. فالأحداث والزمان والمكان تنتظم داخل الواقعة، أما التقطيع فيظهر بين الواقعة وسابقتها ولحقتها. هذا الفصل والوصل يعرف بتقنية المونتاج، التي سنفصل القول عنها بعد التمثيل للتقطيع الزمني.

في إحدى وقفات أورفوار عكا: في الواقعة الرابعة 27 آذار، يتفرّس "دي فيليبو" ليري "بونابرت"، فلقد مضى على لقائهما أربعة عشر عاماً. أثناء هذه اللحظات تأخذ الذكرة إلى نشأة "نابليون بونابرت" وكيف برع نجمه في الكلية العسكرية: "يذكر أنه قال يوماً: "لو كان التوق إلى الحرية كافياً لنكون أحراراً، كانت كل الشعوب حرة"³

¹ م.ن، ص 251

² م.ن، ص 254

³ حلیحل، 2014، اورفوار عكا، ص 37-38

وبعد جولة في ذكريات جعته مع نابليون، وهواجس وأفكار دارت في خلده، يعود دي فيليب إلى أرض الواقع والحدث الآني، ويرجع إلى التواصل مع من كان محيطاً به قبل مسيرة التداعيات والاسترجاع، فيتحدث مع الجزار والترجمان إبراهيم، ويستمر المشهد بانتظام دون تقطيع.

5- المونتاج

لا يمكننا الحديث عن هذه التقنية بمعدل عن سابقتها- النسق الزمني المتقطع والتقطيع السردي- فهي بالأساس قطع ووصل؛ يقطع المشهد ليستكمل في لحظة أخرى ومشهد موصول تابع بموجها، تصبح المشاهد غير منظمة وفق منطق معين معروف. وبفضلها، لا يصبح الزمن مرتبًا ترتيباً ظاهرياً محدداً، ولا يسير الحدث وفق سيرورة متدرجة منظمة.

تعاون التقنيات الثلاث الاتفة الذكر وتعالق وسط هذيان مُحكم منظم، فتفسح الواحدة منها للأخرى مجالاً ليتم المعنى.

في الفصل الأول من امرأة الرسالة، على سبيل المثال لا الحصر، ينتقل بنا المشهد من رسالة تقع في سبعة أسطر، افتتحت بها الكاتبة الفصل، إلى إحدى عشرة حلقة سردية غير معنونة بل مرقمة. كل حلقة عبارة عن مشهد يختلف عن الآخر من حيث الحدث. هذا الحال، يفرض تلاعباً واضحاً في الضمير السردي والعرض السينيمائي؛ فبعض المشاهد ورد مفعماً بالوصف المسبب للمشاعر أو للمكان، وبعضها الآخر كان إخبارياً، وجزء منها غالب عليه الحوار. وهذا الأمر هو ذاته ما ينطبق على الوقعات الخمس والثلاثين في رواية أورفوار عكا؛ فكل وقعة هي مشهد قائم بحد ذاته. الواقعة الأولى 24 آذار، تسلط الضوء على محاولة اغتيال الجزار "الظالم"، وسط هذا المشهد، يُجند حلم الجزار كسابقة داخلية (prolepses) ليُمهّد لحدث سيروى فيما بعد ليصبح الحدث المركزي، ألا وهو وصول "الفرنساوية" لعكا.¹ بعدها تسلط الكاميرا على ذاك الذي كان يحمل سكيناً ليقتل الجزار، وفزع من تقلب الأخير أثناء نومه فركض ليختبئ بمحاذاة الشباك. بعد هنمات يكتشف الجزار أمره، فيستشيط غضباً ويهيج صارخًا متوعداً وينتهي المشهد بصراخه: "خونة!".

تلي "الواقعة الأولى" الواقعة الثانية 26 آذار، أي بعد مضي يومين على سابقتها. وهذا القطع الزمني يجعل عملية المونتاج مباحة أكثر. وبالفعل فإن المشهد في هذه الواقعة يستقر فوق السفينة

¹ راجع: م.ن، ص 13-15.

"الفرنساوية" وقائدها القبطان توماس. هذه السفينة هي ذاتها التي أرسلت من باريس وعلى متنها مئة وخمسون امرأة جميلة غضة، على حد وصف الراوي، جاءت إلى الشرق بهدف الترفيه عن جنود نابليون ورفع معنوياتهم أثناء الحملة على الشرق.

أما الإجابة عن السؤال: متى نعرف مصير المعتدي على الجزار وما حصل بعد ذلك؟ فنقرأها فيما بعد، وبمشهد جديد يقع في الواقعة الثالثة 26 آذار، وفيها مشهد إعدامه وتعذيبه. وعلى هذا المنوال يستمر تصوير الحدث وسط خصوص العمليّة السردية لضرب دائم من القطع والوصل، أو المونتاج السينمائي.

1. فكرة "اللّا بطل" (Anti-Hero)

حيث أصبح "البطل" في الرواية التجريبية يتحرك في ظروف لا معقوله أو وجودية، فهي تخلو من المعايير الاجتماعية، كما انه دائم الانشغال بعالمه الداخلي، وتداعياته الخاصة. كأن الروائيين التجريبيين يحاولون من خلال هذا العبث وتلك الثورة على المألوف السائد وتجاوزه، عرض فكر وعقيدة يؤمنان بأن التغيير يجب أن يبدأ من الذات، وأن يخترقها وهمومها، حتى ينطلق إلى الخارج، الذي بات مشوّهاً غريباً غير مفهوم. أو لربما نراهم يتلتصقون بواقع أليم ولكنه صريح وواضح، هو واقع التقوّع بهموم الذات التي باتت مثقلة إلى حد جعلها تتنازل، وهي بكامل وعدها وإدراكيها، عن الهموم الجمعية، فهي بالكاد تحقق هدفها، هنا إنْ وُجد أصلاً.

"نشوة" بطلة امرأة الرسالة أخفقت في تحقيق حلمها بالزواج من حبيبها "غسان"، ولكنها نجحت في أن ينمو في رحمها "غسان الصغير". هي خططت ودبّرت لذلك، غير مكترثة بالمعايير الاجتماعية، منشغلة بعالماها الخاص ومتطلباتها الذاتية، مخترقة هممها لتنطلق منه إلى هموم العديد من النساء اللائي يشبهنها بواقعها الأليم المثقل بالมوروث العقائدي الشرقي.

فإذا ما كان مفهوم "اللّا بطل" يتحدد وفق معايير خاصة مثل: ضحية المجتمع، البؤس والوحدة، الاغتراب وعدم الخضوع للشروط المفروضة عليه قسراً من الخارج¹، إذا كان الأمر كذلك، فإن "نشوة" تجسد شخصية "اللّا بطل" التي تلوذ بعالماها الخاص، محاولة تشكيله وفق تصوّراتها وتطلعاتها الذاتية. ولا يأتي هذا التصرف إلا لكونها عاجزة عن مسايرة الواقع وتقبله، فهي تشعر

¹ راجع: عزام، 2012، ص 120-122.

بالاضطباط الدائم، الأمر الذي آل بها إلى الثورة وكسر قواعد المألوف بغية تحقيق جزء من هدفها، أو ما قد يمس بهدفها المنشود ويتعلق به. بالمقابل، نجد شخصية "الجزار" في رواية أورفوار عكا تجسد مفهوم "البطل السلبي"، الذي يقع في مستنقع القذارة، ويكون عبداً لشهوته وأنانيته وحبه لذاته، فيفتلك الآخرين لخدمة مصلحته الشخصية، ويدوس على كل شيء أمامه، وإن كان بريئاً، في سبيل الحصول على هدفه.¹ وترى الدراسة أنَّ وقائع الرواية هي التي فرضت هذا النوع من البطولة، فهي تسجيل لحقبة زمنية تاريخية حقيقية بغالبيتها، وإن كانت تجنجح إلى شيء من الخيال والファンتازيا في بعض الواقع. وبما أنَّ مفهوم البطل يتغير في الأدب بتغيير العهد والحضارة والثقافة الحاضنة له، بمختلف معاييرها ومتطلباتها² كان لزاماً على الجزار أن يجسد صورة "البطل السلبي"، لا صورة "اللا بطل". أما فكرة الحديث عن البطل الكلاسيكي القديم، بوصفه شخصاً ذا قيم مثالية وصفات سامية تفوق صفات الناس العاديين،³ فهي أمر غير وارد بالحسبان، رغم أننا، وعلى أرض الواقع، نتحدث عن شخصية من الزمن الغابر، إلا أنها وفي الوقت ذاته، نقرأ رواية حديثة تجريبية كتبت ما بعد القرن العشرين، الذي زال فيه مفهوم البطولة القديمة وتحول.

2. النهاية مفتوحة:

أشار براد بري وماكفارلين إلى أنَّ النهايات في الرواية التجريبية تكون على الغالب مفتوحة، فتترك القارئ متلبساً في الشك حول مصير الشخصيات، ليحاول أن يبني لها مستقبلاً متخيلاً في ذهنه.⁴

¹ عن مفهوم البطل السلبي راجع: عزام، محمد. *البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة*. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر، 1992، ص 12-13. وعن مفهوم البطولة في الأدب انظر:

Ibrahim Taha, "Heroism in Literature: A Semiotic Model", *the American Journal of Semiotics* 18(2006), p. 109-127.

² See: Alex Zwerdling. *Yeats and the Herotic Ideal*. New York: University Press, 1965, p. 3-6.

³ عن البطل التقليدي راجع: روستين، ماير. *البطل واللابطل في الرواية الحديثة*. تل أبيب: الجامعة المفتوحة، 2000، ص 23.

⁴ راجع: مالكولوم براد بوري، جيمس ماكفري. *حركة الحداثة*. 1998. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص 121 .190

تنبي روایة أورفوار عكا بقرار الجزار المفاجئ بالرحيل عن عكا، عائدًا إلى مسقط رأسه البوصنة، محاولاً الهروب من تلك "الأرواح الشريرة" التي تلاجهه أينما ذهب بفعل هلوسته، هرب منها ليرتمي في حضن "دارينكا"، حبه الأول، التي ما زالت تنتظره: "جلس الجزار عند مقدمة القليون وهو ينظر إلى عكا تارة وإلى البحر الكبير تارة أخرى. استسلم لسيطرة الرحيل المحزن وبهجة اللقاء المرتقب السعيد. أسلم نفسه لهذه المشاعر المتضاربة وأغمض عينيه وعيّ من هواء البحر عيًّا، وبدأ يعتاد نطق اسمها من جديد: "دارينكا".¹

هذه النهاية هي نهاية متخيلة غير حقيقة، تختلف تلك التي أوردتها مراجع التاريخ عن نهاية أحمد باشا الجزار، اختلفها الكاتب ليضيف بها إشكالية أخرى للتصوير في الرواية التجريبية التي تضطر إلى تمثيل الواقع في الوقت الذي ترفض أو لا ترغب في ذلك. ما سماه الكاتب علاء حليحل بـ"الواقعية السحرية"²

فيعد سلسلة من أعمال العنف والقتل الدموي الذي اقترفه الجزار بحق المئات من البشر لزلة ما، بعضها عفوياً غير مقصود، بعد ذلك كله، تظهر في النهاية شخصية الإنسان الذي يفقه الحب ويعرف العشق! وهل لرجل أحرق زوجاته في لحظة جنون وقتل ضباطه المقربين بزعم تأمرهم عليه أن يرافق ويحن ويُعشق؟! نعتقد أن الفعل التجريبي في الرواية هو الذي فرض هذه النهاية، غير المتوقعة؛ فيبعد أن وقع الكاتب، في بعض مطبات التعبية والواقعية، ليجعل روايته أقرب للرواية التاريخية التي تدون الحدث التاريخي بأدق تفاصيله، وتعرض بعضًا من شخصياته الحقيقية التي شهد لها ذلك العصر، كشخصية "فرجي" -وزير المالية الهنودي- "الترجمان"، "الخوزجي"، "الجزار" بعينه، بعد هذا الواقع كان عليه أن يتناصل ويتملّص من هذه المسؤولية، فيوضع ملامح التجريب الروائي في المتن، وقد نجح في ذلك.

أما نهاية امرأة الرسالة فنراها نهاية ماكرا، قبل أن يسقط عليها وصف نهاية مفتوحة.

¹ حليحل، 2014. ص 240.

² أجرى الباحث لقاء مع الكاتب علاء حليحل في نادي النساء العكيليات في عكا، وحاوره حول الرواية ومضمونها، وتم نقاش قضية الوصف العنيف والمنفرد في الرواية، الذي قد يجعل القارئ مشدوداً أثناء عملية القراءة. وقد عَقَّب حليحل على هذه النقطة قائلًا: "إن أصقاع الأرض مليئة بشتى أصناف العنف، وما تقرفه بعض الحركات التكفيرية أشد وأقسى مما عرضته الرواية (مقططفات من لقائي بالكاتب، عكا 23.7.2015).

"توقفت مقابل خارطة السنوات التي زحفت خلفها وأعادت قراءة ما كتبت. كأنها تقرأ ما تعرف أنه يسمعه ثم وقعت نفسها لأول مرة، "امرأة الرسالة". وعلى المغلف حرفت اسم "عكا" واضحًا كموج قلب كأنه آخر ملجاً للذاكرة من السلب، وللحب من الفقد"¹

عند هذه الخاتمة يقف القارئ متساءلاً: هل هذه خاتمة الرسالة التي كانت قد افتحتها الرواية في البداية، أم هي خاتمة الذكريات الماضية؟ ماذا عن ردة فعل "غسان"؟ كيف ستكون عندما يعرف أن طفله في أحشاء "نشوة"؟ هل سيركض إليها للزواج بها؟ هل سترضى به بعد كل مشوار العذاب معه؟ أم أنها ستطبق مبدأها القائل "إن المرأة إذا ما أرادت رجلاً لا تتركه طعمًا للسمك، بل يجب أن تكون السمكة التي تربطه بزعنفها وتأخذه إلى حيث لا يصل سواها إليه".² "نشوة" تحصل على مبتغاها من غسان ثم تتركه وترحل. وهذه سابقة لم نقرأها في الأدب النسائي ولا النسوبي من قبل؛ فرغم ثورة النساء واستيائهن من المجتمع الذكوري الشرقي البائس، إلا أن المرأة تتمرد وفي قلها حين واسْتياق وتعلق بالرجل، ترحل منه إليه، ولم نقرأ عن بطلة رواية تكتب سطور حياتها مع رجليها وفق ما تحب هي لا هو. وبهذا تكون النهاية ماكرة مفتوحة محيرة، وتجريبية.

3. اللغة

تخلّت الروايتان، امرأة الرسالة وأورفوار عكا عن التزعة الوعظية التسجيلية التي اتسمت بها الرواية التقليدية؛ فعرضتا وجهات نظر متعددة غير معصومة عن الخطأ، ولذا أصبحت اللغة هي المركز للمتن الروائي، التي ينصبُ عليها جهد الكاتب لتقوم بالدور الأساسي في عملية السرد. تفوق امرأة الرسالة على أورفوار عكا من حيث اختراق اللغة الشعرية والتعابير المجازية، حيث نقرأ لغة عالية المستوى، ذات عبارات مشتتة ومباعدة في كثير من الأحيان، مما يجعل الجمل مرَّكة:

"استرجع نفسه، ومح عميقاً من سيجارته. استدرجها صوته. أراد أن يكون تلقائياً ومباشراً.
هي أحبت المراوغة، قال. نسي أنها امرأة تكتب بريش دهاءها. فكر المرأة لا ينس مرجعيته

¹ بكريّة، امرأة الرسالة، ص 366

² م.ن، ص 363

وهو يعلن جديته، فكر المرأة يوثق بأنوثة عالية هواجسه. هكذا يعلم لؤم الرجال النساء
النبش في ثقوب الألم.¹

بالإضافة إلى التعبير المجازية واللغة الشعرية البارزة في المقتطف أعلاه، نلاحظ دراية الكاتبة في استخدام علامات الوقف وتجنيدها لخدمة المضمون والتراكيب في الجمل؛ فقد اختارت النقطة بعد "سيجارته" لأن المشهد يتطلب وقفه تأملية ممهدة لعملية استدراجه الصوت في المشهد الذي يليه. وهكذا استمرت بعلامة وقف مطولة لتشير إلى التأني في الفكر والبطء في تقلب المشهد أثناء عملية الاسترجاع. على القارئ هنا التحلي بشيء من الصبر والأناة لبلورة ورسم المشهد وبالتالي فهم المعنى المراد إيصاله. فهو مشدود إلى عملية السرد نفسها أكثر من انتباهه إلى موضوع السرد، وهذا يعود لاختيار اللفظة والمفردة. ولكن قراءة متأنية تفرضها علامة الوقف تسهم في انتباهه لموضوع السرد.

لغة أورفوار عكا جاءت بسيطة، لا لغط ولا تعقيد فيها، وظفت كعضو أساسي في الرواية يصوغ الفكر ويؤسس لعالم يبدو مغايراً. فقد أسلوب الكاتب في وصفه لمشاهد تصويرية معروضة أمام القارئ. لهذا المخزون اللغوي وذلك المكنون الشعري وظيفة هامة في الروايتين؛ إذ بفضلله يرتد المجموع إلى الفرد، والفرد/ الذات إلى المجموع؛ فجميع الشخصيات الفاعلة في أورفوار عكا جمع في صيغة فرد يعمل تحت إمرة طاغية، ويتمني قتلة في أي لحظة، لكنه لا يجرؤ. وكذا "نشوة" في امرأة الرسالة ذات مفردة قد تمثل ذواتاً عديدة للنساء العربيات الشرقيات.

تقنيات متعددة:

• تعدد الأصوات (Polyphony)

حتى تتكون الرواية وتتوارد لا بد من وجود سارد. هذا الأخير ما هو إلا دور مبتدع ينسجه الكاتب ويحدد صفاته ويكتب أقواله. فيكون هو، بهذا المفهوم، الشخصية التي يتولّ بها المؤلف لتشكيل عالمه الحكائي.²

¹ بكريّة، امرأة الرسالة، ص 258.

² راجع: بوشوشه بن جمعة، سردية التجربة وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، 2005، ص 177-180.

تتشظى زاوية السرد في امرأة الرسالة عبر تلاعب مستمر ولا متناه بضمير السارد ما بين الآنا والهو، وبين فعل ماض وحدث مستقبلي يرتبط بتخطيط الحاضر، وإن كان حضور الأول مهيمناً على الثاني.

وفي أورفوار عكا تتوزّع عملية السرد على عدة أشخاص، يحتاج القارئ إلى وقت لتجمعها وإحصاءها: "الجزار"، "نابليون بونابرت"، "أبو الموت"، "عبد الهادي"، "فرجي" "دي فيليب" ... بالإضافة إلى أصوات بعض الحراس والجنود التي وردت دون أسماء.

• الإغراق Defamiliarization •

والمصطلح مأخوذ من الكلمة غريب، أي جعل النص غريباً غير مأنوس في الواقع المعيش. وُظِفَت هذه التقنية برواية أورفوار عكا عندما تحدث الترجمان إبراهيم مع السيد المسيح وشكّا له همه، ثم اقترب منه "يسوع المسيح" ومسد شعره وعندها أغنى عليه.¹

والسؤال: هل حَّقا رأي "إبراهيم" أو "مارون" - اسمه الحقيقي- المسيح وحاوره؟ يرى البحث هذا الأمر مفتعلًا، يهدف إلى تنشيط حركة اشتراك القارئ مع سيرورة القراءة والتحليل. فعندما يكون النص مألوفًا بكل محتوياته، يصبح القارئ مجرد متلق سلبي.

• التناص Intertextuality •

أو توظيف نص داخل النص الحالي، المتن الروائي، لمعالجة وتفسير المعنى الحاضر. في بعض المشاهد في امرأة الرسالة تُوظف بعض المقاطع من الشعر المُغنِي لخدمة المعنى الرومانسي والموقف العاطفي الذي جمع بين "نشوة" و "غسان" ذات مرة. مثلما يظهر في (ص 194) وتوظيف أغنية فيروز: "في قهوة عالمفرق في موقدة في نار، نبقي أنا وحبيبي نغمرها بالأسرار. حين لقيت فيها عشاق اثنين زغار قعدوا في مقاعدهما وسرقوا منا المشوار".² عند هذا المقطع يتوقف التناص وتعود الساردة إلى الموضوع المركزي لترى عبر تداعياتها "غسان" يتوقف عند المقاعد ويحرك الشاي. كما لو أنها تلمح إلى رغبته في العودة إلى السابق وعدم التخلّي عن "نشوة"، ولكن المقطعين لم يعودا شاغرين وينتظراهما، فهناك عشاق جدد سيكملون المشوار.

¹ انظر: حلحل، أورفوار عكا، ص 160-161.

² بكرية، امرأة الرسالة، ص 194.

إذاً اختيار المقطع من الأغنية ليس عفوياً أو اعتباطياً، بل متعمداً.
وفي أورفوار عكا يكسر الكاتب روتين السرد، فيدرج بعض أبيات الرجل أو "الفرقاقيات" ليوضح
المشهد وينقنه، تماماً كما يظهر في الصفحات (145، 146، 148، 154).

• الحوار

نعرف أولاً أن هذه التقنية تحتاج إلى دارسة متفردة ومسهبة أكثر من هذه السطور القليلة التي
سنوضح على ذكرها. فالحوار في الرواية التجريبية أمر لافت ويستدعي اهتماماً خاصاً.
يُعرَّف الحوار على أنه حديث بين شخصين أو أكثر ويعتمد على اختيار واعٍ للمفردات والصور
فعليه تقع مسؤولية نقل الحديث من نقطة لأخرى داخل النص.¹

ينقسم الحوار في الروايتين امرأة الرسالة وأورفوار عكا إلى:

- (1) حوار خارجي تناوبي
- (2) حوار داخلي فردي /أحادي.

• الحوار الخارجي

تعني به الحوار الذي يدور بين شخصين على مرأى وسمع من كلامهما ففيه تناوب شخصيتان أو
أكثر، وبطريقة مباشرة، الحديث لتدفع السرد إلى الأمام وتكتشف عن أمور مخبأة.
ينقسم الحوار الخارجي إلى:

أ- حوار مركب²

يظهر فيه الوصف العميق وإبداء الرأي وتحديد وجهة نظر الشخصية و موقفها/ مواقفها. مثال
على ذلك حوار بين "نشوة" و "غسان":

"رأيتك في الحلم... جسدت دواً إيروتياً يسوح الجنون.

- غريب، هل من عادتك أن تحلم بالشخصية قبل أن تسند إليها الدور؟ علقت ساخرة.

¹ راجع: فاتح عبد السلام، **الحوار القصصي: تقيياته وعلاقته السردية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، 1999، ص 21 وانظر أيضاً: بسام خلف سليمان. "الحوار في رواية الإعصار والمذنة لعماد الدين خليل:
دراسة تحليلية"، مجلة كلية العلوم الإسلامية، ع. الثالث عشر، المح. السابع، ص 3-2. 2013.

² انظر: فاتح عبد السلام، **الحوار القصصي**، 1999، 21-22.

كأنك ذُعرتَ من مجرد الفكرة، عاجلته بالقول:

- من أخبرك أنَّ في نبَيِّ إسناد دور لك.

- استنجدت وحدي، سأندم يا سيدِي إذا لم تفعل. عَلَقْتُ بدعابة.

- فليكن، سأندم، هل جنت حتى أفعل؟ وجودك يا سيدِي سيدِمَ كل شيء^١

يكشف الحوار أعلاه عن شخصية "نشوة" المرأة المراوغة الراغبة المتمنة، الواثقة من حب "غسان" لها. كما ويعرض جانب الذكرة الشرقية ومفاهيمها المتعالية على المرأة، فمهما عظم حب الرجل لها يكابر ويُجاهد انتصاراً لرجولته. "فسان" كان ينوي بالفعل إسناد الدور الأساسي لشخصية "نشوة"، وقد فعل، لكنه لم يعترف يوماً لها بهذه النية، ولا حتى بصدق مشاعره نحوها، وظل هائماً سائحاً وراء النساء متبعاً شهواته خشية أن يأسره حبه، وفي هذا شيء كبير من الأنانية.

بـ- الحوار الترميزي^٢

وهو حوار يميل إلى الإيحاء والترميز باللفظ والمعنى، فيُوظف الرمز ليحمل طاقات فاعلة في النص، ومثال على ذلك ما دار بين "نشوة" و "كاظم البغدادي" حول القضية الفلسطينية خاصة والعربية عامة.

"سألهما ماذا تريد من مدتها.

دون أن تفكِّر طويلاً قالت: أن أعيشها.

قال: ارحلِي إذن إليها. هل تنتظرين زماناً يأتي كي يأخذك إليها؟

قالت: لكن اليهود ملأوها بأيامهم.

قال: فليملأها اليهود بأيامهم وسنواتهم، ما دخلك أنت؟

ثم أضاف:

أسكني مدنك ساعاتك. بهذه الطريقة ستنقذيهما من ضياعها وشكك.

نظرت إليه، وعلقت بشكٍ: وهل هذا يكفي؟

قال بثقة:

^١ امرأة الرسالة، ص 104.

^٢ أنظر: فاتح عبد السلام، 1999، ص 31-32.

- لا أنسحك بالبحث عما هو أفضل. نشوة، عليك أن تفهمي أن واقعك هو خيارك الوحيد كي

تعيشيه ويعيشك¹

يقوم هذا الحوار على الترميز بوساطة من اللفظ، وال موقف، والحدث. أما اللفظ مثل: "المهد ملاؤها بآياتهم" أي أن الاستيطان اليهودي محى كل معلم عربي من قرى ومدن فلسطين التي عشقها "نشوة"، كعكا، وحيفا، ويافا، فلم تعد الروح الفلسطينية نابضة في تلك البقاع وأمام الموقف، فيتمثل في الجدل بين "كاظم" و "نشوة" حول مفهوم الوطنية والولاء لفلسطين، "فكان" لا يؤمن باستمرارية الغربية عن أرض الوطن والتندى بالشعارات الرنانة والحنين عن بعد، وينصح "نشوة" بالعودة إلى وطنه لتسكن في مدينه وتشبعها من أنفاسها، وتعمرها من جديد، فالصحوة العربية التي تنتظرها الحزبية الثورية "نشوة" قد لا تأتي يوماً، وأن لا رجاء من الزعامات العربية.

فيما بعد، تقنع "نشوة" بكلام "كاظم" وتعترف أنّ فلسطين لم تعد فلسطين السابقة، فاعتزلت السياسة ولجأت إلى الفن.

ت- الحوار المجرد:

وهو عبارة عن حديث عادي مأخوذ من حياتنا اليومية، لا تلميح أو ترميز فيه. مثلاً عندما وصلت "نشوة" إلى بيت "كاظم" في لندن وقرعت بابه آخر الليل:

"فرك عينيه مرة بعد مرة كي يتتأكد من حضورها أمامه.

كيف جيتين؟ هيك يا أم المفاجآت تيجين من غير طارش يقول.

أجابت بارتباك:

لم أرت شبّاً غير حقيقة سفري. الأمور جرت على غير المتوقع²

حوار بسيط عادي مأخوذ من حياتنا اليومية لا رمز ولا تلميح أو غرابة فيه.

أو كذلك الذي يدور بين العجزار وحارسه سليم لحظة استيقاظه من النوم:

"سليم.... جاء صوت العجزار خفيضاً، مبحوحًا بحة النوم ...

"سيدي... نَدْهُنَّ؟"

¹ بكريّة، امرأة الرسالة، ص 309-310.

² امرأة الرسالة، ص 335.

"جاًوا الفرنساوية؟"

"لأ يا سيدي ما وصلوا"

"تعبان"

نحن قدامك ومعك يا سيدي¹

وجدير بالذكر أنَّ الكاتب في أورفوار عكا لم يستخدم العارضة المتبعة في كل حواراته المجردة، بل استعراض عنها بمزدوجين يدلان على اقتباس القول من فم الشخصية مباشرة، تماماً كما يظهر في الاستشهاد أعلاه. وهذا ليس بالأمر المألوف كثيراً، لذا نراه ملهمًا تجريبياً.²

الحوار الداخلي

وفي هذا النمط من الحوار نقرأ باطن الشخصية من خلال حوارها مع ذاتها، فتصف ما تشعر أو تحس أو ترغب به.³

يُقسم الحوار الداخلي إلى:

المونولوج المباشر: أو الحوار الداخلي غير المسموع أو الملفوظ. وفيه تُعبر الشخصية عن ذاتها وأفكارها بشكل يكون أقرب إلى اللاوعي، فهي أفكار لم تخضع للتنظيم أو الترتيب.⁴ وهو حوار لا يفترض أن هناك ساماً، ولا يهتم بتدخل المؤلف فجأة إلى الماضي.⁵ وستشرح المقططفات التالية ما نعنيه ونصبو إلى توضيحه وإثباته:

المونولوج الوعي:

"هل أخبرتك أني في إحدى المرات مددت يدي إليك وأردت انتزاعها؟ اعتقدت أنها قطعة معدنية متحركة يكفي أن تُلْوَح لها كي تستسلم ليريك. كيف يصبح الحب حالة مرضية على هذا النحو؟ لا شعورياً بدأت تتكلّم في قلبي. يومي الأخير قرّر استعادة وقته معك. بدأ يحكى

¹ أورفوار عكا، ص 14.

² للمزيد من الأمثلة للحوار المجرد أنظر الصفحات: ص 15، ص 46-47، ص 50، ص 53، ص 101-102، ص 234 .236

³ راجع: بسام سليمان. "الحوار في رواية الإعصار والمئذنة". 2013، ص 13.

⁴ راجع: م.ن، ص 14.

⁵ عن التيار العربي راجع: بسام سليمان. 2013، ص 20-22.

ما اعتتقدت أنه لا يعرفه، أو لا يذكره. لم أملك إجابة على السؤال، كيف أتذكرك بهذا

الوضوح؟¹

هذا حوار غير مباشر يأتي من وعي الشخصية وذكريتها الإرادية، إذ توظف الآنا الساردة - "نشوة" - آلية التذكر، والتخيل، والعودة إلى الماضي، فتستحضره لتسرد على مسامعها ومسامع القارئ والمخاطب - غسان - .

ونقرأ النمط ذاته في أورفوار عكا عندما يتحدث ذاك الشاب الذي أتى ليقتل الجزار ثاراً لأبيه وأخيه اللذين قُتلا بضريبي سيف باردين:

"أَصْمَدُ، وَيَخْ نَفْسِهِ، أَيْخِيفُكَ هَذَا الْمَسْنُ وَأَنْتَ فِي عَزِّ شَبَابِكَ مَا تَجَازَ الثَّامِنَةِ وَالْعَشِيرَينِ؟"

عليه أن يلفظ نفسه الآن، أن يملأ رئتيه بما استطاع لأن هذا قد يكون النفس الأخير.²

هذا الحوار المباشر مع الذات، لا يأبه بتدخل المؤلف، ولا يكرث لوجود سامع أو عدمه. بل هو خطاب مباشر للنفس، يهدف إلى تعزيز ثقتها وتحفيزها على تحقيق الهدف... ولا يتحقق هذا من دون وعي.

المونولوج الألواعى:

يظهر المونولوج بوضوح في رواية أورفوار عكا، ولم نشهد له في رواية امرأة الرسالة. فالجزار كان مصاباً بمرض الهلوسة وتراوده كثير من الهواجس، فيبدأ بحوار شخصية نابليون "بونابرتة"، التي كانت تتجلى له في خلوته على الأغلب. فيسأل ويجيب وفق ما يميله عليه لا وعيه في حالة هذيانه.

"هَذِهِ فَكْرَةُ سَيِّدَةِ يَا أَحْمَدَ"

"أَتْرَكِنِي بِحَالِي يَا بُونَابِرْتَهُ أَنَا مَتَّعِبُ اللَّيْلَةِ. أَرِيدُ النَّوْمَ قَلِيلًا"

"كَيْفَ تَحْتَفِلُ وَالْحَمْمُ فَوْقَ رَأْسِكَ وَرَأْسِ النَّاسِ؟ هَلْ تَعْقِدُ أَنْهُمْ سِيَاحُوكُونَكَ عِنْدَهَا أَكْثَرَ؟"

على العكس سيتأكدون من ضرورة التخلص منك؟

"أَنَا مَتَّعِبٌ"

¹ امرأة الرسالة، ص 34. وانظر أيضاً: ص 107.

² أورفوار عكا، ص 13.

"لقد حديثي الناس في القاهرة عن خليفة لكم كان يتنكر ويطوف في الليل يتفقد أحوال الناس والرعية. لم لا تفعل مثله بدلاً من أن تحيط نفسك ببعض الرجال الذين يتحكمون بك؟"

"دارينكا"

"....

يحتل هذا الهزيان المتخيل مساحة وقعة كاملة كتبت في خمس صفحات. إذ تتدفق ذاكرة الجزار، عبر هلوساتها، بلا ضوابط؛ ففي البدء يزوره "بونابرته" الذي لم يلتقي به من قبل، وكل ما يعرفه أنه "قزم" قصير القامة يضع يده في جيب صدر برتة العسكرية وبعد حوار لامع مهشّم، ينتقل بتداعياته الحرّة إلى "دارينكا"، حبيه الأول في البوسنة، دون إشعار مسبق. فينتقل الحوار من ساحة القتال وهموم القائد والجندي، إلى ساحة الحب والعشق وغرام "الجزار" لـ "درینکا"، وـ "بونابرته" ولـ "جوزفين". في هذا الحوار يبدو الطرفان أصدقاء أوفياء لا أعداء أبدًا. يصارح كل منهما الآخر بحقيقة مشاعره ولوّعة اشتياقه، وكأنهما يهربان من الواقع القاسي إلى العالم المتخيل الساحر، فهل حقًا رأى "الجزار" بـ "بونابرته" هذه الصفات، أم أنه كان يشعر بالضيق والوحدة، إلى حد جعله يهلوس ويجعل من غريميه اللدود جليسًا مسلّيًّا، يشكو إليه همه ويتحاور معه؟ ترى الدراسة أن مثل هذا الحوار اللاوعي الذي يشيع في الرواية التجريبية، هو أحد الأدوات التي تحفز ذهن القارئ وتجعله يطرح التساؤلات، ويسارك في العملية التحليلية ليصبح بهذا مشاركًا فعالًا لا متلقيا سلبيًا.

الخلاصة

- عاين هذا البحث، وعن كثب، عملين روائيين فلسطينيين محليين: امرأة الرسالة وأوراق عكا. فتبعد آليات التجربة الموظفة فيما محاولاً عرض تجلّياتها في النص وخدمتها للمعنى. وقد خلص إلى ما يلي:
- استعاضت الروايتان عن ضعف البناء والوحدة الفنية بأساليب جمالية مثل: تعدد الأصوات (Montage)، الإغراق (Polyphone)، التناص (Defamiliarization) المونتاج (Intertextuality).
 - أبرز آليات التجربة الموظفة في الروايتين كانت: العنوان المحاذف المراوغ، بداية ذات دهاليز، التقطيع السردي، النسق الزمني المتقطع، ظهور فكرة "اللابطل" والمهاية المفتوحة.
 - امتازت الروايتان بمخزون لغوي جيد، وبوصف للمشاهد بأدق تفاصيلها، لشدّ انتباه القارئ إلى عملية السرد أكثر منه إلى موضوع السرد.
 - رغم تعدد الأزمنة وتدخل أنساقها إلا أنّ اليمونة كانت للزمن الاستذكاري، فقد اشتغل الكاتبان وبشكل مكثف على فعل التذكر والتداعيات في تشكيل الخطاب السردي فتندرج الروايتان بهذا تحت عنوان رواية "تيار الوعي".
 - شَكَّلت الذات موضوع التبيير والسرد في آن واحد في رواية امرأة الرسالة، في حين وسم التعدد والتدخل الرؤية السردية في رواية أوراق عكا رغم الرغبة المستمرة والمستديمة في الارتداد إلى الذات.
 - جمالية النص في الروايتين تستمد من فوضاه السردية. وهذه عالمة دالة على فوضى الواقع الفلسطيني المحلي. فقد رحل القارئ مع الكاتبين إلى عوالم مختلفة: سياسية، واجتماعية، وفنية، ورومانسية، وخضع إلى ضربٍ من التنوع والفوضى وعدم الاستقرار الأمر الذي عكس نمط حياته.
 - نجح الروايتان في إتقان لعبة الكتابة السردية التجريبية المراوغة المحايلة، وتحررها من التبعية والتقليد.

المراجع والمصادر

المصادر

المراجع باللغة العربية

- ابن جمعة، بوشوشة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ط.1. تونس: الطبعة المغاربية للطباعة والنشر الإشهار، 2005.
- أمنصور، محمد. التجريب الروائي عند نجيب محفوظ. ط.1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006.
- الباردي، محمد. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. ط.1. تونس: مركز النشر الجامعي، 2004.
- بريد بوري، ميلكوم وأخرون. حركة الحداثة (ترجمة: عيسى سمعان)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1998.
- بكريّة، رجاء. امرأة الرسالة. بيروت: دار الآداب للنشر، 2007.
- بوسيف، صلاح. رهانات الحداثة: أفق لأنماط متحتملة. ط.1. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر، 1996.
- الجواريش، عدنان عثمان. حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من السبعينيات حتى عام 1995 م. ط.1. الخليل: جمعية العنقاء الثقافية، 2003.
- حليحل، علاء. أورفوار عكا. (ط 2). عكا: كتب قدينا، 2014.
- خواجا، هيثم. "التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل" فصول، ج 2، مج 14، ع 1، (1995): 109-111.
- روستون، مئير. البطل واللابطل في الرواية الحديثة. تل أبيب، الجامعة المفتوحة. تل أبيب: الجامعة المفتوحة، 2000. (بالعبرية)
- سليمان، بسام خلف. "الحوار في رواية الإعصار والمثذنة لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية"، مجلة كلية العلوم الإسلامية مجلد 7، عدد 13 (2013): 1-33.
- شيبان، فهيمة. "التجريب والنص الروائي: الحوان والقصر للطاهر وطار أنموذجاً"، المخبر، ع 6، (2010): 1-17.

- طه، ابراهيم. "مراجعة في الكتب، مراجعة كتاب: الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة لستيفين ماير". الكرمل. ع 22-21 (2002-2001): 365-373.
- عبد السلام، فاتح. *الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية*. ط.1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.
- عزام، فؤاد. *شعرية النص السردي: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر*. ط.1. حيفا: مجمع اللغة العربية، 2012.
- عزام، محمد. *البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة*. دمشق: الأهلي للطباعة والنشر، 1992.
- عصفور، جابر. "ندوة المسرح والتجريب": فصول. مج 14، ع 1، (1995): 222-232.
- العوفي، نجيب. *مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997.
- الكيلاني، مصطفى. *زمن الرواية العربية: كتابة التجريب*. ط.1. تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، 2003.
- هيجل، جورج. *موسوعة العلوم الفلسفية*. (ترجمة: إمام عبد الفتاح)، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1990.

مراجع باللغة الإنجليزية

- Carrie, Mark. *Post Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Meyer, Stefan. *The Experimental Arabic Novel*. New York: State University of New York Press, 2001.
- Taha, Ibrahim. "Heroism in Literature: A Semiotic Model": *The American Journal of Semiotics* 18, 2006.
- Zwerdling, Alex. *Yeats and the Heretic Ideal*. New York: University Press, 1965.

