



قسم: لغة وأدب عربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

استراتيجيات التجريب في رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان»
لـ مريم الحيسي - الجزء الأول -

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إشراف الأستاذة:

- د. سعيدة تومي

إعداد الطالبتين:

1- إكرام بوناب

2- ياسمين ميدات

لجنة المناقشة:

أ/د. غنية لوصيف	جامعة أكلي محمد أولحاج- البويرة	رئيسا
د. سعيدة تومي	جامعة أكلي محمد أولحاج- البويرة	مشرفا ومقررا
أ/د. بشير بحري	جامعة أكلي محمد أولحاج- البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2026/2025

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



شكر وتقدير

الحمد لله الذي أعاننا ووفقنا في إنجاز هذا العمل، ونسأله سبحانه أن يجعله عملاً

نافعاً مباركاً

كما نتقدم بخالص الشكر والتقدير والاحترام للأستاذة الفاضلة المشرفة سعيدة تومي

على دعمها وتوجيهاتها القيمة التي كانت لنا عوناً في إنجاز هذا البحث.

ونسأل الله أن يجزيها خيراً ويبارك في علمها وعملها، ويجعله في ميزان حسناتها

نشكر كل من علمنا حرفاً، كلمة، جملة ودرساً من بداية مشوارنا المعرفي

كل الشكر والتقدير للجنة المناقشة التي تحملت قراءة البحث وتصويب أخطائه.

إهداء

أولا وقبل كل شيء أشكر الله تعالى الذي وفقني وأعانني على هذا العمل.

إلى أبي

إلى السند الذي لا يميل، والداعم الذي لم يتراجع يوماً.

هذا التخرج ثمرة تعبك قبل أن يكون إنجازي

فلك مني كل التقدير، وأسأل الله أن يطيل في عمرك.

إلى أمي

إلى أمي الغالية، مصدر قوتي ونجاحي

إلى القلب الذي احتواني دعاءً قبل أن يحتويني حصناً

إلى من ضحت وتعبت لتصنع مني هذا النجاح.

تخرجي اليوم هو ثمرة صبرك، وفخرك هو أعظم إنجاز لي

إلى إخوتي

إلى اللذين كانوا ومازالوا سند لي.

إلى إخوتي رفاق الدرب، أدامكم الله لي نعمة لا تزول.

ياسمين

إهداء

إلى كل عثرة علمتني القوة، ولم تكن سقوطاً بل محطة انطلاق.

إلى كل حلم قادني إلى هذه اللحظة ولم يكن وهمًا، بل خريطة طريق.

إلى كل نجاح ذكرني بالتواضع ولم يكن غروراً بل حافظاً للتقدم.

أهدي هذا الإنجاز إلى قوة الأمل الذي لم ينطفأ.

إلى جمر الطموح الذي لم يخب.

إلى إصرار الإرادة التي حولت المستحيل إلى ذكرى.

إلى الإنسان المدرك الذي أصبحته بعد هذه الرحلة.

هذه الورقة ليست مجرد حبر، بل هي:

قلب أمي الذي خفق بالدعاء حتى آخر ساعة امتحان...

إلى من حصد الأشواك عند دربي ليمهد لي الطريق أبي الغالي رحمه الله.

إلى أخي الغالي: أدامك الله في حياتي عزّاً وفخراً.

إكرام

مقدمة

تعدّ الرواية من الأجناس الأدبية، التي اهتم بها الأدباء بصفة عامة والروائيون والنقاد بصفة خاصة، فهي في دينامية تطويرية مواكبة وتيرة العصر الراهن وتطوراتها، كسرت النمطية وانزاحت عن المألوف شكلا ومضمونا، لا تكتفي بخرق القواعد الكلاسيكية ظاهريا، وإنما توغلت في جوهرها لتقويض الأصول وتفكيك الثوابت، استمدت شرعيتها من خوض غمار التجربة.

عمل الروائيون نحو اكتشاف استراتيجيات حديثة وأنماط معاصرة تساهم في تطوير بنية الخطاب السردي.

استجابت الرواية العربية للواقع الجديد، وأسهمت في إعادة تشكيل هيكلية النص وكسر خطية الزمن، وتذويب الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية الأخرى واستلهاهم من الحلم والخيال لتشكيل فضاء السرد الواقعي العجائبي.

تتسم روايات مريم الحيسي بتمكن مذهل على الجذب، فهي لا تكتفي بملامسة ذائقة المتلقي، بل تثير لديه فضول سابر لاقتحام خبايا متونها السردية، وقد ارتكزت مدونتها الروائية على دعامة التجربة كخيار جمالي أصيل، ينفتح على آفاق متعددة الأبعاد ومن هذا المنطلق ارتأينا الوقف عند إحدى رواياتها الموسومة "أكتب حتى لا يأكلني الشيطان".

ومن الأسباب التي جعلتنا ندرس استراتيجيات التجربة في رواية مريم الحيسي: سعي نحو الكشف عن العوامل والتقنيات التي مكنت التجربة من صياغة أفق جديد للرواية، وسارت على نهجها الروائية مريم الحيسي .

استوقفنا أسلوب الروائية ولغتها البسيطة التي تحمل إحياءات ورموز وأبعاد متخفية وراء الشخصيات الخيالية وتوظيفها لمصطلحات أجنبية أصلية وهجينة.

كما لفت انتباهنا التداخل الأجناسي بين الرواية والقصة القصيرة واستعارت من الأساطير لخدمة رواية إطار.

أما الإشكالية فقد اخترلناها في سؤال محوري واحد يلخص جوهرها :

- ما الذي أضافته استراتيجيات التجريب للمعنى و بناءه في الرواية ؟

لمعالجة هذه الإشكالية اتبعنا خطة تقوم على مقدمة يليها فصلين وخاتمة. الفصل الأول يتمثل في الجانب النظري عنوانه ب: مقاربات نظرية في «التجريب، الحادثة، والنص السردي». قسمناه إلى ثلاثة أقسام، حمل القسم الأول عنوان "التجريب الروائي قدمنا فيه مفاهيم حول مقاربات تأسيسية في المصطلح والمفهوم، وماهية التجريب الروائي، أما القسم الثاني فحاولنا الوقوف على التجريب والحادثة، مفهوم الحادثة والعلاقة بين التجريب والحادثة، والأخير تناولنا فيه التجريب في النص السردي، عند الغرب وعند العرب وفي المشرق العربي وفي المغرب العربي.

خصصنا الفصل الثاني للجانب التطبيقي وعنوانه باستراتيجيات التجريب في رواية "أكتب حتى لا يأكلني الشيطان"، تضمن هو الآخر ثلاث أقسام: جاء القسم الأول بعنوان العتبات النصية و التجريب في رواية، وقفنا على عتبة الغلاف وعتبة الإهداء وعتبة العنوان، أما القسم الثاني فعنوانه بتجليات التجريب في رواية، تطرقنا فيه إلى تشظيات الزمن والتجريب اللغوي و التجريب المكاني وتعدد الأصوات والقسم الثالث الموسوم ب: التجريب على مستوى التداخل الأجناسي، حاولنا من خلاله إبراز أهم الأنواع الأدبية والفنية التي تقاطعت مع الرواية المتمثلة في: القصة، الأسطورة، الرمز، والأغنية.

أما المنهج الذي اتبعناه في بحثنا فهو المنهج البنيوي والسميائي و الوصفي لما يقدمانه من أدوات إجرائية تخدم موضوع دراستنا ولكونهما الأنسب لمعالجة إشكالية هذا البحث.

المصادر والمراجع التي ساهمت في تدعيم بحثنا أبرزها: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، آفاق التجديد ومتاهات التجريب لبعلي حفناوي، وأنماط الرواية العربية الجديدة لشكري عزيز الماضي، وخطاب الحكاية لجيرار جنيت.

ومن الصعوبات التي واجهتنا في هذه الدراسة قلة المصادر والمراجع، أما في الجانب التطبيقي فكثر الشخصيات في الرواية وتعدد القصص منعتنا من دراستها كلها نظرا لضيق الوقت.

نشكر أستاذتنا المشرفة الدكتورة سعيدة تومي على نصائحها وتوجيهاتها، ونشكر كل من ساهم في إنجاز هذا البحث ولو بكلمة طيبة.

وفي الأخير لابد لكل عمل من نقائص تتخلله وثغرات تتضمنه، فحسبنا أننا اجتهدنا في طلب العلم، فما كان من توفيق فمن الله عز وجل وما كان من خطأ فمنا ومن الشيطان.

الفصل الأول:

مقاربات نظرية في «التجريب، الحادثة، النص السردي»

1- التجريب الروائي

1-1- مقاربات تأسيسية في المصطلح والمفهوم

1-2- ماهية التجريب الروائي

2- التجريب والحادثة

2-1 مفهوم الحادثة

2-2 العلاقة بين الحادثة والتجريب

3- التجريب في النص السردي

3-1- عند الغرب

3-2- عند العرب

1- التجريب الروائي:

1-1- مقاربات تأسيسية في المصطلح والمفهوم:

يُعدُّ التجريب من أهم المفاهيم الجوهرية التي احتلت مكانة بارزة في الخطاب النقدي والأدبي المعاصر، إذ تُعدُّ استراتيجية جديدة تدعو إلى تجاوز القوالب الجاهزة وفتح المجال أما الإبداع الفني والجمالي.

أ- التجريب لغة:

لضرورة منهجية إرتأينا المرور على جملة الدلالات اللغوية للجزر اللغوي «ج، ر، ب»، حيث جاء في لسان العرب «رجل مجرب: قد بلى ما عنده، ومُجرب: قد عرف الأمور وجربها، فهو بالفتح مُضَرَسٌ قد جربته الأمور وأحكمته، والمُجربُ مثل المُجرس والمُضرس: الذي قد جرسته الأمور وأحكمته فإن كسرت الراء جعلته فاعلاً إلا أن العرب تكلمت به بالفتح»¹، وفي سياق آخر جاء «جربه (جربه): تجرباً وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، قال رجل مجرب، جرب في الأمور وعرف ما عنده، رجل مجرب عرف الأمور وجربها... التجربة (في العلم) اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما أو تحقيق غرض معين»².

ويشير الجزر اللغوي إلى «جربه تجربة: اختبره رجل مجرب، كمعظم بلى ما كان عنده، ومُجرب عرف الأمور»³.

¹ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب (مادة جرب)، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، ص262.

² مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط، 4، 2004، ص144.

³ الفيروز أبادي، المعجم المحيط، تحقيق أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، د.ط، 2008، ص253.

من خلال ما ورد في هذه المعاجم والقواميس نلاحظ أنّ الدلالات اللغوية تشترك في كون التجريب منهج علمي دقيق ينطلق من الاختبار والمغامرة الفنية ويهدف إلى تحقيق المعرفة وبلوغ الحقيقة.

ب. التجريب اصطلاحاً:

يعيش العصر الراهن دينامية تطويرية، تحفز أبعاد الابتكار في مختلف مجالات البحث والمعرفة، مما أدى إلى تحول متدرج في الإطار الأدبي، لتناغم الاجراءات مع المتغيرات المعاصرة وتجاوز الأطر المألوفة والمعايير الكلاسيكية ومن هذا المنطلق تجلّى مفهوم التجريب كعنصر جوهري تتشابك معه جملة من التّصورات الدّالة التّمرّد، التجديد والإبداع...

يرى الباحث خليفة غيلوفي: «...إنّه من أكثر المصطلحات انتشاراً في النّقد الأدبي العربي إذ لا تكاد تخلو دراسة تتعرض لقضايا الرواية العربية إلا وتجد فيها حضوراً لهذا المصطلح»¹ وهذا الطرح يشير إلى اقتران مصطلح التجريب بالرواية العربية المعاصرة والنّقد الأدبي إذ أصبح جزءاً لا يتجزأ من العملية الفنية وليس مجرد تجربة عابرة، وفي غيابه لا يمكن للنّقد أن يحلّل النّصوص المتجددة والمبتكرة والتي تكسر القوالب التّقليدية.

وأضاف «الاتجاه التجريبي هو الخروج عن السائد، ثورة على المستقر عدولاً عن القائم تجاوزاً للممكن المتاح»² جاء الاتجاه التجريبي ليكسر الأفكار المتحجرة والمعتقدات الجامدة والمبادئ والأفكار السّطحية والموروثات التّقليدية، فالتّجريب لا يقبل هذا الشكل الدّارج وإنّما

¹ خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية بين رفض الحدود وحدود الرّفص، دار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص171.

² المرجع نفسه ص157.

يواكب تغيرات العصر الرَّاهن، فهو ليس مجرد رفض للواقع وإنّما اكتشاف المبهم عبر التّجربة، فالمتاح هو الواقع الملموس والمرئي، يوسع أفق الإمكان.

يعرفه الباحث سعيد يقطين بـ: «الإفراط في الممارسة التّجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتّجريب»¹ يعني أنّ التّجريب عنده ليس الاكتفاء بتعديلات والتّغيرات البسيطة وإنّما تحطيم الأطر القديمة وبناء أطر حديثة.

ويرى محمد برادة أنّ: «التّجريب ما هو إلاّ قفزة على القوالب الجاهزة الموروثة بعبارة أخرى أنه على الروائي ابتكار شكل ومضمون غير مسوق إليهما»².

وهذا الطرح يشير إلى استقلال وعدم الوفاء للتقاليد السردية القديمة التي راسخت عبر عصور فهي تكبلّ خيال الروائي، فعلى هذا الأخير اهتمام بجوهر المضمون بطريقة حديثة ولا يهمل الجانب الشكلي بوضعه بصمته الخاصة، فالتّجريب ضرورة حتمية لأن الأساليب القديمة غير كافية لفهم الواقع المبهم والمتذبذب.

يعرف الناقد صلاح فضل التّجريب بقوله: «التّجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة»³.

علاقة التّجريب والإبداع علاقة ارتهازية فلا يمكن الاستغناء عن أحد الطرفين، فالمجرب دائماً في عملية تجديدية يبحث يُجرب ويبدع، والمبتغى خلق جمال فنيّ وابتكار مسالك غير مسبوقة من حيث اللغة، أو بناء الرواية، والتفنّن في ابتكار استراتيجيات حديثة.

¹ سعيد يقطين القراءة والتجربة حول التجريب الروائي في الخطاب الروائي الجديد، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1957، ص 287.

² محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار صدى، دبي الإمارات، ط1، 2011، ص48.

³ صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، مصر، مصر، ط1، 2005 ص03.

الفصل الأول: مقاربات نظرية في «التجريب، الحادثة، النصّ السردى»

ارتبط التجريب بالمرح فقد كسر أطر المسرحيات التقليدية وهذا ما يؤكد الناقد المسرحي مارتن إيسلن «كلمة التجريب مأخوذة في الأساس من العلوم...علوم الطبيعية وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد، على تأثير جديد حينئذ عليه أن يجرب»¹.

وهذا يعني أنه ربط التجريب بالعلوم الطبيعية، فقد جعل المسرح كمختبر ليكسر نمط القديم وإحياء نماذج جديدة عن طريق وضع فرضيات ويراقب نتيجة ذلك التغير عبر وصول الإحساس للمتلقى وابتكار تقنيات حديثة.

يرى الباحث شعبان عبد الحكيم أنّ هذا المصطلح قد شاع في القرن العشرين وجاء ذيوعه مرتبطاً بالمرح وأطلق على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل كروننج وارين أرت وأنطوان...لقد قدم هؤلاء أفكاراً ونفذوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور، بتجهيز ممثل ذي سمات خاصة يستخدم كل حواسه وقدراته للتعبير بالجسد².

كان ظهور المصطلح في المسرح في القرن العشرين، اهتم به أعمدة المسرح، فلم يصبح الديكور ومجرد زينة جامدة وإنما أصبح وسط فني يوفر الجو الملائم للعرض المسرحي، ويعكس الحالة الوجدانية للشخصيات عن طرق التأثير في المتلقي وجلب اهتمامه والتركيز على فكرة التقديم، والفنان المسرحي دوره لا يقتصر على التأثير الصوتي فقط وإنما على طريقة استخدامه القوى الجسمانية والنفسية.

¹ ليلي بن عائشة، التجريب في المسرح السيد الحافظ، مركز لحضارة العربية، مصر، ط1، 2005، ص21.
² ينظر شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، مؤسسة الوارق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017، ص15.

1-2- ماهية التجريب الروائي:

برز التجريب في الرواية المعاصرة بعد ظهور الحادثة فكلما أحدثت تحولات في حقبة زمنية ما صاحبت الرواية ذلك التغير متأثرة به ومحاولة التأقلم معه، بإرساء قواعدها وأساليبها الجديدة، وكسر النمطية الكلاسيكية من حيث الشكل والمضمون، واهتمامها بالأنما والذات الإنسانية وجعل القارئ عنصراً أساسياً في إنتاج دلالة النص واستيعاب شفراته.

يقول الباحث أيمن تعليب: «الرواية فنّ تجريبي في المقام الأول فقد ارتبطت ولادتها بالدخول في عالم الحادثة والمدنيات والتجريبيات الحديثة العلمية الباهرة بالعالم المعاصر من العصر الصناعي فالعصر التكنولوجي فالعصر المعلوماتي الرقمي ولقد كانت الرواية محايثة دوماً لطفرات الوعي المدني حيثما حلت وارتحلت، فقد عاشت الرواية في كل عصر من هذه العصور مجدها التجريبي بامتياز»¹ يحيل القول إلى ظهور الرواية كان مصاحباً للحادثة، وتطورات التي يحدثها الروائي على نصه، فقد مرت الرواية العربية عبر سيرة متدرجة بداية بالعصر الصناعي وظهور رواية واقعية ثم العصر التكنولوجي وظهور روايات رقمية، وهذا التحوّل كان دائماً مصاحباً لتجريب وتطورات التي يحدثها الروائي على نصه، فقد مرت الرواية العربية عبر سيرة متدرجة بداية بالعصر الصناعي وظهور رواية واقعية ثم العصر التكنولوجي وظهور روايات الخيال العلمي، ثم العصر المعلوماتي الرقمي وظهور روايات رقمية، وهذا التحوّل كان دائماً مصاحباً لتجريب وتطوير الوعي الاجتماعي.

¹ أيمن تعليب، منطق التجريب في الخطاب السردى المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1، 2011، ص07.

يقول الباحث مروان مولاي العلوي: «يعدّ التجريب الروائي مظهراً من مظاهر مواكبة الرواية للتحوّلات المجتمعية إذ كسر قواعد اللعبة السردية فانقلبت الرواية من اعتمادها على الزمن الخطي وبداية ونهاية ووحدة المادة الحكائية إلى رواية تخرق هذه الخصائص، وتكسر خطية الزمن، متعددة الأصوات الحكائية والترهينات السردية مزج من المواد الحكائية»¹.

بمعنى أنّ التجريب الروائي أحدث ثورة على الرواية الكلاسيكية محاولاً مسايرة تبدلات الواقع الاجتماعي، وشق منهج جديد مغايراً لرواية التقليديّة وإحداث تقنيات السردية الجديدة، التي تعتمد على تجاوز الزمن الخطي إلى تشظيات زمنية، وتعدد الأصوات بمعنى تعدد المواقف وإعطاء صوت لكل طبقات المجتمع الموجودة داخل الرواية، وعدم التركيز فقط على الشخصيات الرئيسيّة وكذلك إدخال عناصر سردية جديدة على الرواية من بينها فنون، مقالات، قصائد، وثائق تاريخية...

يرى بعلي حفناوي أنّ: «هذا الجيل الذي يبحث عن الذات السردية، ويحاور تقنياتها كما يفتح على جماليات الآخر، انطلاقاً من استفادتهم من الكتاب العالميين الذين صاغوا المشهد الروائي لسنوات مضت»².

وهذا الطرح يشير إلى الأدباء المعاصرين أصبحوا لا يهتمون بجوهر الموضوع فقط وتمثّل الواقع بحذافيره وإنّما انشغالهم يصب في الكيان الإبداعي، ووضع بصمتهم الخاصة،

¹ مروان مولاي العلوي، سؤال التجريب في الرواية العربية، من متاهة العنوان إلى متاهة التأويل، أعمال المؤتمر العربي الثاني للرواية العربية دورة محمد عز الدين التازي 23 و24 و25 أفريل 2018، المغرب، جامعة شعيب الدكالي كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص50.

² بعلي حفناوي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2016، ص497.

الفصل الأول: مقاربات نظرية في «التجريب، الحادثة، النصّ السردى»

ويمكن الكاتب من تشكيل رؤيته اللغوية والفكرية، والكاتب مشارك فاعل في السرد وليس مجرد راوي وهذه النظرة ولدت من الانفتاح على أعمال أدباء وروائيين العالميين، مما شكل نظرة تجديدية للجيل الجديد، أسهموا في المزج بين الثقافة المحلية والعالمية.

و«التجريب في الأدب عامة لم يأت لاستعراض عضلات الكاتب الثقافية أو ترف، أو تحقيقاً لمبدأ خالف تذكر ولكن ضرورة فنية اقتضتها ظروف الواقع والتطورات المذهلة، ومواكبة روح العصر الذي من خلاله يتمثل الذوق العام، بل والخاص»¹.

قام شعبان عبد الحكيم بغربلة الشبّهات التي لاحقت التجريب ورفض قدرة المؤلف على الاستطراد الزائد وتفكيك البنى المتداخلة وإنكار الصفات المتمثلة في ترفيه وإمتاع، التجريب حاجة فنية فرضها العالم المحسوس وتطورات العصر، فالرواية الكلاسيكية لم تستوعب التغيرات المستمرة لذلك لجأ الأدباء إلى ابتكار أساليب حديثة تسير التجديد وجعل القارئ طرفاً في استنطاق النصّ وفهم شفراته .

يقول الباحث بعلي حفناوي: «أسلوب التجريب، حيث يتعانق مع أساليب الكتابة والمتمثلة في تقنيات التلخيص والحذف المشهد والوصف وذبذبة وخلخلة خطية الزمن وتطور الأحداث، وهيمنة المشهد الحوار على فصول ومقاطع النص»² ولعل هذا ما توصل إليه التجريب بتقنياته أصبح جزء من الرواية المعاصرة التي لم تعد تستوعب الأساليب الكلاسيكية، فقد اضطربت شرارة الإبداع في الرواية المعاصرة، وإضفاء طابع جديد يواكب متاهة العصر وينبض بنسغ، فقد أوماً إلى استراتيجيات التجريب المتمثلة في تقنية التلخيص والحذف التي تهتم بالجواهر

¹ شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، ص 35.

² بعلي حفناوي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري ص 410.

وحذف الحشو والكماليات مما يتيح للقارئ حرية التأويل والتأمل، أما التقنية الثانية فتتمثل المشهد والوصف فلا تهتم بالتصميم الداخلي فقط وإنما جعله مشهد درامي زاهر بالعواطف والأحاسيس، أما التقنية الثالثة فتتمثل في دذبذبة وخلخلة خطية الزمن، فهذا الأخير أصبح متداخل ومعدّد ومزجته بتقنيات أخرى الاستباق، الاسترجاع، انحلال الفواصل بين الحلم والحقيقة أما التقنية الرابعة فتتمثل في هيمنة المشهد والحوار، جعل القارئ مشاهدا الأحداث كأنه جزء من المسار السردى.

يرى شكري عزيز ماضي أن: «هذه التجارب الروائية الجديدة تستند على رغم من التعدد والتباين في ما بينها إلى مفهوم جديد للرواية والفنّ عموماً، ولجماليات التلقي والعلاقة بين المتخيّل والواقعي والأدب والواقع»¹.

يحيل القول إلى الرواية الجديدة حطمت قيود الرواية الكلاسيكية ولم تعد جزء منها، وإنما انعتقت إلى العوالم جديدة رغم اختلاف الرؤى، وتغاير المنطلقات فقد آلت جميعها إلى مقتضى واحد في الأدب والفنّ، وجعل القارئ مشارك في اللعبة السردية ويساهم في استنطاق النصّ وفك شفراته والعلاقة بين المتخيّل والواقعي تتمثل في تنويع الحلم في الحقيقة لتشكيل العالم عجائبي، وإدخال عناصر واقعية ضمن فضاء الشخصيات الخيالية لإبداع في التّمويه.

¹ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2008، ص 14.

الرواية الجديدة: اتجاه روائي حديث يقوم على التجديد والتجريب، تسعى إلى إعادة بناء البنية الروائية من خلال توظيف تقنيات سرية مبتكرة وتجاوز الأنماط التقليدية.

الفصل الأول: مقاربات نظرية في «التجريب، الحادثة، النصّ السردي»

و قد أطلق عليها تسميات عديدة منها: رواية اللارواية، Anti Novel والرواية التجريبية Experimental Novel، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعة، والرواية الشيئية والرواية الجديدة New Novel .

آلت مرحلة التجريب إلى تباين الرؤى والتصنيفات النقدية، حيث مالت اختلاف التسميات إلى تركيز على البعد الجمالي والفني، سواء كان تطويراً للمفاهيم مألوفة أو استكشاف آفاق جديدة لم يطرقها البحث من قبل، ويبقى الدافع الأساسي وراء هذا التنوع هو الرغبة في التجديد وابتكار تقنيات جديدة تتفصل عن البنى التقليدية للرواية.

2- التجريب والحادثة:

2-1- مفهوم الحادثة:

جاءَ الجذر اللُّغويّ للحادثة في لسان العرب «حَدَّثَ: الحديث نقيض القديم والحدوث نقيض القدمة»¹، فالحادثة في معناها العام حركة فكرية حضارية تتقاطع دلاليًا مع التجريب فهي «نمط حضاريّ مُميز يتناقض مع التقليد، لتقليد مشدود إلى الماضي أمّا الحادثة فنزاعة إلى المستقبل، هي نمط لأنها شاملة كلّ مستويات الحياة في الغرب»².

وعليه الحادثة تيار حضاريّ مُتجدد يُخالف الجمود المرتبط بالموروث القديم، وتَسعى نحو الابتكار والتطور شاملة لمختلف جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية في الغرب على المستويين الحضاري والفكري، ولا يفهم من هذا الكلام أنّ الحادثة تدعو إلى التمرد على التراث والتاريخ وطمس الماضي بل تعني استثماره وإعادة بناءه بما يتلاءم مع تحولات العصر، وفي هذا السياق يقول محمد الجابري «فالحادثة في نظرنا لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتقاء بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه (المعاصرة)، أعني مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي، صحيح أنّ من شأن الحادثة أن تبحث عن مصداقية أطروحتها في خطابها نفسه، خطاب (المعاصرة) وليس خطاب (الأصالة) الذي يُعنى بالدعوة إلى التمسك بالأصول واستلهاهما»³ وبالتالي الحادثة عملية تطور حضاري مستمر تربط بين الماضي والحاضر والمستقبل وهي لا تستمد مصداقيتها من التمسك بالموروث وإنما بقدرتها

¹ ابن منظور، لسان العرب (مادة حدث)، ص796.

² عبد الإله بلقزيز، من النهضة إلى الحادثة، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط3، 2020، ص225.

³ محمد عابد الجابري، التراث والحادثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 1961، ص 15-16.

على التجديد والإبداع بما يتماشى مع المعطيات الجديدة وعليه الحادثة لا تتكرر الماضي لكنها ترفض الجمود والانعزال عن التطورات الحضارية إذ تُعتبر عملية تجمع بين التعلم من الماضي والانفتاح على المستقبل بمعنى «إتاحة التطور والتفتح لكلّ الامكانيات والاحتمالات من أجل أن يتمكن الفرد من التمتع بها أي تنمية القوى المنتجة والوعي بالذات»¹، هنا تأكيد على أن الحادثة تفتح المجال للإنسان لتجريب كل ما هو جديد في الفكر والأساليب والموضوعات كما تسعى إلى تعزيز وعي الإنسان بذاته وتحمله مسؤولية أفعاله.

2-2- العلاقة بين الحادثة والتجريب:

الحادثة حركة فكرية جمالية تتداخل دلاليًا مع التجريب إذ تقوم العلاقة بين المصطلحين على التلازم والتفاعل والترابط، فالتجريب أحد أبرز مظاهر الحادثة، وكلاهما يقومان على تجاوز المؤلف وخرق القوانين والضوابط الكلاسيكية يقول علي المومني «إن كل محاولة جديدة في الأدب ندعوها تجريبيًا لأنها تحمل معاني الجدة والابتكار، وغالبًا ما توصف المغامرات الفنية الجديدة بأنها تجريب»²، فكل نص يقدم جديدًا في الشكل أو المضمون أو الأسلوب ويخالف المؤلف يعد تجريبيًا هذا الأخير يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالهدف الأساسي للحادثة والمتمثل في تجاوز النماذج القديمة واستحداث أشكال جديدة، فالتجريب هو الوسيلة العلمية التي تُترجم أهداف الحادثة إلى واقع أدبي ملموس من خلال القصة والحكاية والرواية وغيرها من الأشكال السردية.

وعليه فإنّ التجريب وثيق الصلة بالحادثة فهذه الأخيرة «ثورة على الماضي والحاضر أيضًا لأنها ترمي إلى نبذ كل ما تعلمناه من ماضينا كما أنها تُحارب الحاضر من خلال رفضها

¹ عبد السلام بوزبرة، طه عبد الرحمان ونقد الحادثة، دار جداول، لبنان بيروت، ط1، 2011، ص29.

² علي محمد المومني، الحادثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر التوزيع، الأردن، 2008، ص21.

الفصل الأول: مقاربات نظرية في «التجريب، الحادثة، النصّ السردي»

الانغماس في القيمّ والفنون والآداب والفلسفة والأفكار التي يفرضها عليها الحاضر ومن ثمّ فإنّه حان الأوان لتعويضها بما يتماشى ويواكب العصر»¹.

يوضح هذا القول أنّ الحادثة تجاوزت حدود القوالب الجاهزة كما تجاوزت بعض القيمّ والأشكال الرائجة في الحاضر، بسبب أنّها قد تكون محدودة أو مقيدة الفكر، ولأنّها ترفض القوالب والأفكار الجاهزة، فقد سعت إلى ابتكار نصوص وأفكار جديدة تلائم العصر الحالي ومتطلباته.

ومنه نستنتج أنّ العلاقة بين الحادثة والتّجريب علاقة وثيقة بحيث أنّ الحادثة لا تتحقق إلّا بوجود التّجريب فهو الوسيلة العلميّة التي يعتمد عليها الإنسان لابتكار أساليب وأفكار جديدة تواكب روح العصر متجاوزة بذلك الهياكل التقليديّة.

¹ علي محمد المومني، الحادثة والتّجريب في القصّة القصيرة الأردنية، ص 24، 23.

3- التجريب في النصّ السردى:

3-1- عند الغرب:

تجذر مفهوم التجريب في الفكر الغربي في إطار العلوم الطبيعية والنظريات العلمية قبل انتشاره في بيئة إبداعية، حيث كان يستند على الفرضيات والتجارب العلمية، ومع تطور العلوم والمقاربات المعرفية، انتقل هذا الأخير من حيز القوانين الطبيعية إلى فضاء الممارسة الأدبية، وأصبح وسيلة لزعة الأنماط التقليدية وتوسيع أفق رؤى، وتنمية النسق الفني والجمالي..

يرى كلود برنار: «القائم بالتجربة هو الذي يستطيع بفضل تأويل مُحتمل قليلا أو كثيرا، لكنه استباقي للظواهر الملاحظة تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الإطار المنطقي للتوقعات أن يقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكر المصور سلفا»¹.

يعني أن الواقع المبهم لا يفهم سطحيا وإنما يحتاج الغوص داخله وتفكيكه بطريقة عقلانية عن طريق استنباط واستنتاج، فلا شيء بدأ من عدم دائما كانت هناك بؤادر الأولى -الملاحظة فرضية- تساهم في تطوير الفكرة، والغاية من التجربة التحقق من سلامة ذلك التحليل المحتمل وتأكيده الفرضية، أو تفتح أفق لتأويل آخر.

«ارتبط مصطلح التجريبية بنظرية التحول عند تشارلز داروين 1809/1883 الذي

استخدم مصطلح التجريب بمعنى التحرر من النظريات القديمة»².

¹ بير شارتية مدخل إلى نظرية الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، ص151.

² نور الهدى حلاب، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة، مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجلفة، الجزائر، م13، ع2، 2021، ص26.

وهذا الطرح يشير إلى كسر قيود الأفكار المتحجرة التي كانت في السابق، فكل التحليلات ارتبطت بالفلسفة، ثم جاءت نظرية داروين التي تعتمد على التجربة والبحث والتحري والتوثيق.

يرى رزاق الأصفر التجريب عند الغرب شمل المسرح وتحولاته «البحث الدائم عن الجديد شديد الجذب والتأثير لملء الخواء الوجداني لدى المشاهدين وإرضاء حاجات التطلع والتساؤل الحائر في عالم انتقل فيه الإنسان من الوقوف على صخرة الواقع الراسخة في الزمان والمكان إلى الانطلاق والمشي في الفضاء في عالم اللاوزن الذي تختل فيه المقاييس والمعايير»¹.

وهذا الطرح يشير إلى التحوّل الفكري في جميع الميادين، فهذا ماتلمسه وتيرة العصر وتطوراتها فالإنسان الرّاهن يستقصي ملء الفراغ العاطفي وسد حاجات الطموح بالصدمات والتّعجب ولفت الانتباه، يكسر ثبات الواقع من جمود وركود في الزّمان والمكان إلى عصر السرعة والنمو إلى فضاء لا حدود له وإلى التّدخل بين الواقع والخيال، فهيكّل المسرح الكلاسيكي لا يتمشى مع تطور الزّمن لذلك ينبغي ابتكار أدوات حديثة تتناغم مع مستجدات العصر.

يرى بروخ هيرمان HERMANN BROCH أن: «لرواية قدرة خارقة على الاستيعاب لا يستطيع الشعر ولا الفلسفة استيعاب الرواية في حين تستطيع الرواية استيعاب الشعر والفلسفة دون أن تفقد مع ذلك أي شيء من هويتها»².

¹ رزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، لاتحاد الكتاب العرب سوريا، ط1، 1999، ص 199-200.

² ميلان كونديرا، فنّ الرواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2017، ص75.

ما يعني أنّ الرواية ليست سرد للأحداث خيالية فقط وإنما تحمل بعداً أكبر، ولها القدرة على استلام الفنون أخرى كالشعر والفلسفة، تأخذ من الشعر لغته الشعرية وتكثيف الدلالي وصوره الرمزية المحملة بالغموض، وتأخذ من الفلسفة أفكار وتأملات وتساؤلات حول الحياة والوجود فالتجريب هو الذي يمنحها هذه الخصية التي تعتبر من أحد تقنياته المتمثلة في التداخل الأجناسي دون أن تفقد بصمتها الخاصة.

وفي ضوء المعطيات السابقة التجريب في الفكر الغربي، يشكل نسقاً معرفياً تخطى حدود الأجناس الأدبية، إذ انبثقت بواكره من العلوم ثم تبلورت لتشمل الأدب والفنون، التجريب ما هو إلا اعتناق من الأفكار التقليدية وتجاوز حدود المتعارف عليها وتكسير النمطية، وانفتاح على عوالم مستحدثة تواكب العصر الراهن.

3-2- عند العرب:

إنّ المتأمل لمسار التجريب في النص السردى العربي يلاحظ أنّه شهد تأخراً مقارنةً بنظيرته في الغرب لكن ما لبث أن لحق به، فقد ساهمت التحولات السياسية والاجتماعية في تحفيز الأدباء ودفعهم نحو ابتكار أساليب ونصوص سردية جديدة تتماشى مع متطلبات العصر، ولعل من أبرز هذه النصوص "الرواية" التي طرأت عليها تحولات عديدة على مستوى البنية والأسلوب.

يقول الناقد صلاح فضل «فن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص لأنه كان يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي، والديني والعجائبي، ويشبع شهوة القاص في المجتمعات الشفاهية في رواية الأخبار والآثار من ناحية واختلاف الأكاذيب

المتخيّلة كما يُشير الاستخدام الشائع في اللهجات العربيّة من ناحية أخرى¹، فالرواية العربيّة ذات طابع تجريبي عمّلت على كسر القوالب الجاهزة وأتاحت للأدباء فرصة الابتكار والإبداع، ولعلّها تُعدّ تجريبيّة لأنّها تتشابه مع عدّة أنماط سرديّة أخرى داخل بنية واحدة بحيث يصعب تحديد جنسها، ولأنّها تجمع بين الخيال والواقع من خلال توظيفها السرد الشعبي والموروث التاريخي من جهة -فهما مرآة تعكس الواقع- واستثمارها البعد الدينيّ والعجائبيّ من جهة أخرى كنزعة خيالية، إضافة إلى اعتمادها على اللغات العاميّة المستعملة في الحياة اليوميّة إلى جانب اللغة العربيّة الفصحى، وقد لخص الناقد صلاح فضل أساليب التّجريب الروائيّة في النقاط التالية:

- لا يقتصر الكاتب على محاكاة الواقع بل يتجاوز ذلك ويسعى نحو خلق فضاءات وهميّة تحكمها قواعد خاصة وتتخللها رموز وإشارات، يسعى القارئ إلى فكّ شفرتها بطريقة سطحيّة تعتمد على الإحساس، وبعيدة كلّ البعد عن التحليل العلميّ الذي يتبناه الناقد المتخصص.

- استحداث طرق وأساليب جديدة تساعد القارئ على فهم الطريقة التي عرض بها الكاتب العالم المتخيّل، وتجعله أكثر وضوح وأقرب إلى الواقع، وغالباً ما تكون هذه التقنيّات مستوحاة من نماذج أخرى.

- ابتكار انساق لغويّة جديدة من خلال الاستعانة بالتناص والمزج بين اللغات، هذا التداخل يساهم في خلق تنوع لغوي غير مألوف²

¹ صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص03.

² ينظر: المرجع نفسه، ص05.

من هنا نستنتج أنّ هذه المستويات قد ساهمت في إعادة تشكيل الخطاب الروائي العربي على مستوى اللغة والبناء والدلالة مما يفتح للرواية أفقاً فنيّة جديدة من أجل التصديّ للتحوّلات الحديثة وذلك بتسليط الضوء على القضايا الجديدة.

أ- في المشرق العربي:

تأثرت الرواية المشرقية بالتيارات الأدبية الأوروبية نتيجة الاحتكاك المباشر لبلدان المشرق العربي بالثقافة الغربية، وهو أسفر عن انتقال الأساليب السردية الحديثة إليها عن طريق الترجمة والبعثات العلمية، مما شجع الأدباء على تجريب تقنيات جديدة لمواكبة التجارب الروائية الغربية، حيث يقول توفيق الحكيم في ضرورة التأثير بالرواية الأوروبية «نحن نعيش اليوم في عصر حضارة عظيمة هي الحضارة الأوروبية فأى جهل منّا بفرع من فروع هذه الحضارة معناه التخلف والْقُعود»¹، هنا هو يشجع الأدباء ويدعوهم إلى الانفتاح على الحضارات الأخرى والأخذ منها لتطوير الكتابة والخروج من الإطار التقليدي.

وتعدّ مصر السبّاقة إلى تبني التجديد الأدبي نظراً للظروف السياسية والاجتماعية التي شهدتها في تلك الفترة وظهور الطبقة الوسطى «فالرواية الفنية أخذت في الظهور مع نمو الطبقة الوسطى في العصر الحديث...، فمع ظهور الطبقة الوسطى ظهر الشعور القوم الذي كان مصحوب بالرغبة في الاستقلال بالشخصية المصرية من ناحية وبالثورة على الثقافة التقليدية من ناحية أخرى»²، فقد ساهمت هذه الطبقة بحكم احتكاكها بالواقع الثقافي بأوروبا في بروز الشعور القومي الذي تجلّى في السعي نحو الانعتاق بالشخصية المصرية أولاً ثم البحث عن الهوية

¹ عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1996، ص 215.

² المرجع نفسه، ص205.

الوطنية بعيدا عن التبعية الثقافية الأوروبية والدعوة إلى ابتكار أساليب فنية حديثة، وقد اصطدم رواد الرواية المشرقية في مصر خاصة بمجموعة من العقبات أثناء محاولتهم إنتاج أعمالهم، وكان من أبرزها «عدم قدرتهم على الإحساس بواقعهم إحساساً كاملاً، ولذلك ظلت محاولاتهم تدور ضمن إطار ضيق هو تحليل شخصية من الشخصيات، فاتجه فريق منهم إلى تحليل نموذج من النماذج البشرية في مجتمعهم، في حين عمد فريق آخر إلى تحليل أنفسهم»¹، حيث عجزوا عن الإحاطة بجميع التحولات والتغيرات التي كان يعيشها مجتمعهم أي أن أعمالهم لم تتناول المجتمع ككل بل انحصرت على تحليل الشخصية الفردية سواء بتمثيل وتحليل نماذج بشرية من المجتمع أو التعبير عن تجربة ذاتية خاصة، غير أن انحصار الرواية المصرية في تحليل الشخصية الفردية لم يدم طويلاً فسرعان ما اتجهت الرواية المشرقية إلى آفاق أوسع من التجريب من خلال طرحها لموضوعات وقضايا جدية والعمل على معالجتها بوعي مختلف وعميق، وهذا ما أكدّه الباحث سعيد حميد كاظم في قوله «كانت الرواية العراقية في مسيرتها الأدبية حافلة بتمظهرات التجريب إذ أن اتساعها وجدة معانيها جعلها تتوافق مع آليات التجريب المتعددة»²، فقد شهدت الرواية العراقية تطور كبير بفضل اعتمادها طرق وأشكال الكتابة الحديثة والتركيز على المعاني والأساليب، إضافة إلى ابتكار موضوعات وأفكار جديدة تتلاءم مع حركة التجريب.

وبناء على ما سبق فإن الرواية المشرقية تأثرت في بداياتها بالنموذج الغربي ويتجلى ذلك في الرواية المصرية التي اهتمت بالواقعية وتحليل الشخصية الفردية، غير أن هذا المنحنى لم

¹ عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص215، 216.

² سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، دار تموز، دمشق، ط1، 2016ص19.

يدم طويلاً فسرعان ما انفتحت الرواية المشرقية على آفاق أوسع من التجريب، ويظهر ذلك بوضوح في الرواية العراقية التي طورت وسائل التعبير السردى وعمقت مسار التجديد الفنّي من خلال معالجتها لقضايا سياسية واجتماعية معقدة ومساءلة الواقع الجماعيّ.

ب- في المغرب العربيّ:

سجلت الرواية المغاربية تأخراً نسبياً على المستوى الفنّي والموضوعي مقارنةً بنظيرتها المشرقية والغربية، إلا أنّ هذا التأخر لم يدم طويلاً فسرعان ما استدركت الوضع ونجحت في التخلّص تدريجياً من الأساليب التقليديّة، والسعيّ نحو البحث عن أساليب جديدة قادرة على استيعاب تعقيدات الواقع المغاربيّ فقد «اتجهت هذه الرواية إجمالاً نحو رفض الواقعية الموروثة عن القرن التاسع عشر وتشديد أشكال جديدة مؤلّدة وتجريبية»¹، ويقصد هنا بالواقعية الموروثة النموذج التقليديّ القديم القائم على السرد الخطّي للأحداث وتصويرها كما هي مستعملاً شخصيات نمطية ولغة مباشرة، ولعلّ التجريب في الأشكال والموضوعات الأدبية في الرواية المغاربية جاء كنتيجة لوجود الاستعمار الفرنسيّ «ففرنسا اتبعت سياسة مشابهة في أقطار المغرب العربيّ، ارتكزت على دعامين أساسيتين: التفجير والتجويع وسلب الأراضي وتحطيم البنية الاقتصادية، إضافة إلى استهداف الدين الإسلامي واللغة العربية وتشجيع الفساد الأخلاقي»²

¹ عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية «تحولات اللغة والخطاب»، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص21.

² عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي والفرنسية في الرواية المغاربية، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص24.

كل الدول المغاربية (الجزائر، تونس، المغرب) تأثرت بالسياسة الاستعمارية الفرنسية، فوجد الراوي نفسه أمام واقع مُزري وصعب لا يمكن التعبير عنه بالأساليب الموروثة، وهذا ما دفعه إلى ابتكار أساليب وأشكال جديدة قادرة على نقل معاناته ومعاناة الفرد المغاربي، كالمزج بين اللغات بحيث يجمع الخطاب المغاربي بين ثلاثة لغات هي «المحليّ والعربيّ الإسلاميّ والغربيّ»¹، فاللغة المحليّة تشمل اللغة الدارجة المغاربية والأمازيغية وهي لغة الحياة اليومية، أمّا العربيّ الإسلاميّ فيقصد بها اللغة العربية الفصحى وغالباً ما تستعمل هذه اللغات كوسيلة لتعزيز الهوية الثقافية والدينية للمجتمع والحفاظ عليها من الزوال، أمّا اللغة الغربية فيقصد بها الأجنبية الفرنسية، ولعلّ «تشديد تعدد لغويّ وقالبّي أضفى على الرواية طابعاً حوارياً مميزاً»²، فالتعدد اللغوي غير كافٍ لتحقيق الحوارية بل يجب أن يقترن بتعدد القوالب السردية كالتنوع في استخدام الضمائر ممّا يجعل النصّ أكثر تفاعل وحيوية ومن خصائص التجريب أيضاً المزج بين الواقع والخيال حيث أنّ الأديب المغاربي لا يكتف بسرد الأحداث كما هي بل يتخيّل ويتوهم أحداث لإعادة بناء تجربة إنسانية لحقبة زمنية ماضية، كما يتم من خلاله رسم ونقل صورة الفرد المغاربي الصامد في وجه الاستعمار والمتمسك بمقومات الهوية الوطنية، ويظهر التجريب أيضاً في توظيف الموروث الشعبي من رموز وأساطير وإدماج شخصيات خارقة للعادة.

وتعتبر رواية ريح الجنوب للكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة أول رواية عربية³ تتحدث عن الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال مباشرة، فعلى المستوى الاجتماعي تحدثت عن هيمنة العادات والتقاليد التي قيدت حرية الفرد

¹ عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية «تحويلات اللغة والخطاب»، ص16.

² المرجع نفسه، ص33.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص23.

خاصة المرأة، كما تحدثت عن الفقر والجهل والأمية في الريف الجزائري، أما في المغرب تُصنف رواية دفنا الماضي لعبد الكريم غلاب كأول رواية مغربية¹، العنوان هنا بحد ذاته يحمل طابع تجديديّ فهو يُشجع على القطيعة مع الماضي ويدعو إلى بناء واقع جديد، أما في تونس «فتعتبر (من الضحايا) لمحمد العروسي المطوي أول رواية تصدر بتونس بالمعنى الأوروبي للكلمة وهي ذات نزعة تاريخية تسجيلية، وذات طابع تعليمي وتعالج قضايا الصراع من أجل استرجاع الأرض المغتصبة من الإقطاعيين»²، يوضح هذا القول أن الرواية التونسية اهتمت بتوثيق ونقل الأحداث التاريخية، وعملت على جانب التوعية والتعليم إضافة إلى إبرازها الصراع القائم بين الإقطاعيين والشعب ساعية بذلك إلى تحقيق العدالة والمساواة.

وبناء على ما سبق نستخلص أن التجريب في المغرب العربي مشروع إبداعي يسعى إلى بناء خطاب روائي يعكس خصوصية الواقع المغربي في تلك الفترة.

¹ عبد الحميد عقار، الرواية المغربية «تحولات اللغة والخطاب»، ص24.

² المرجع نفسه، ص22.

الفصل الثاني:

استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

1- العتبات النصية والتجريب في رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان»

1-1 عتبة الغلاف

2-1 عتبة الإهداء

3-1 عتبة العنوان

2- تجليات التجريب في رواية: «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان»

1-2 تشظيات الزمن

2-2 التجريب اللغوي

3-2 التجريب المكاني

4-2 تعدد الأصوات

3- التجريب على مستوى التداخل الأجناسي

1-3 التداخل بين القصة و الرواية

2-3 الأسطورة

3-3 الرمز

4-3 الأغنية

1- العتبات النصية والتجريب في رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان»:

العتبات النصية من أهم استراتيجيات التجريب، تعد بمثابة الخريطة التي يتبع القارئ مسارها للولوج إلى عالم النص والتعرف على أسرارهِ وجوانبه الخفية، حيث يعمل على تقديم تصور أولي شامل عن النص مما يساعد القارئ على اكتساب نظرة مبدئية عن المحتوى قبل الغوص في تفاصيله وتحليل أحداثه، وهذا يختصر عليه الوقت ويوجهه إلى النص المناسب لبحثه أو ميوله وقد بدأ الاهتمام بالعتبات النصية بظهور النقد الأدبي الحديث حيث كان النقد الأدبي القديم يركز على دراسة النص من حيث اللغة والأسلوب والأفكار بعيداً عن العناصر الخارجية المرافقة له، في حين اتجه النقد الحديث إلى الاهتمام بتلك العناصر كالعنوان، اسم المؤلف، الإهداء وكل ما يحيط بالنص.

وقد عرف هذا المصطلح عدة تسميات نذكر منها «خطاب المقدمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة، المكملات النصوص الموازية، المناص»¹، ويقصد بالمناص «مجموعة الافتتاحات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب من اسم الكاتب، العنوان، الجلادة، كلمة الناشر، الأشهار، وحتى قائمة المنشورات والمكلف الإعلامي ودار النشر»²، هذا القول يوضح العناصر الخارجية المحيطة بالنص والمصاحبة له، والتي لا تدخل في صلبه لكن لا يكتمل من دونها، فهي ليست مجرد إضافات هامشية وإنما رموز ذات دلالات إيحائية، «كما تبرز عتبات النص جانباً أساسياً من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخيلي، كما

¹ عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا شرق، المغرب، ط1، 2000، ص 21.

² عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص 44.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

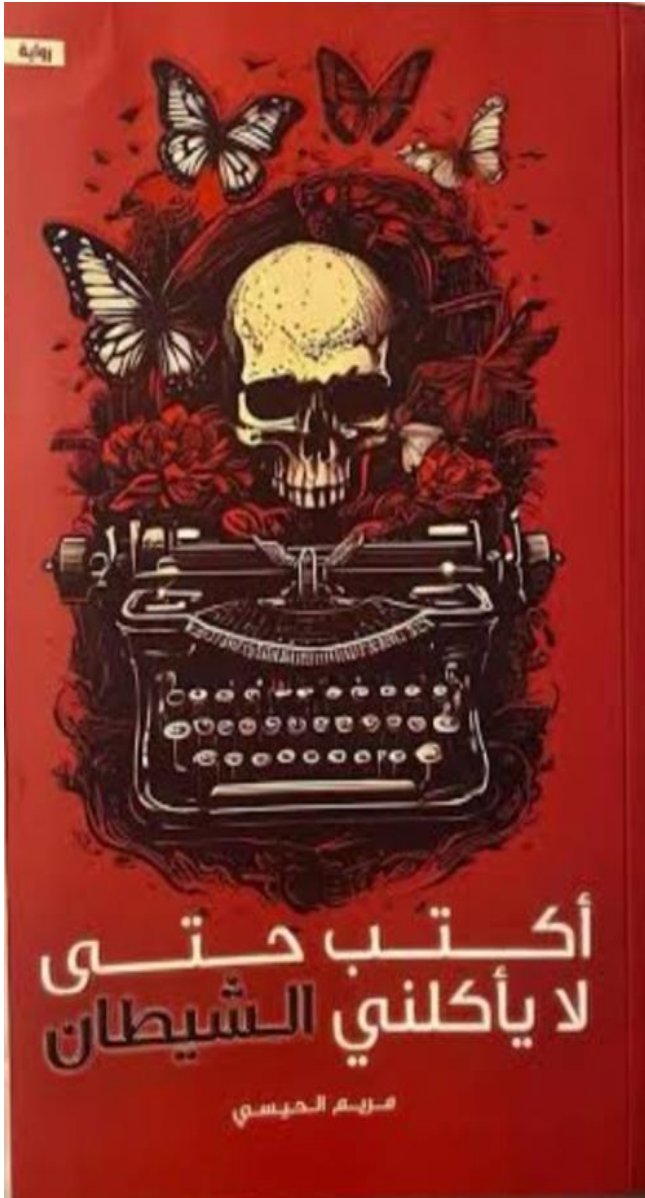
أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تعني التركيب العام للحكاية»¹، تساهم في البناء العام للحكاية بصفة خاصة، أو النص بصفة عامة وتبرز الطريقة التي اعتمدها الكاتب في تركيب العالم الافتراضي الذي تدور فيه مجريات القصة وتتحرك فيه الشخصيات، هذه العناصر تربط بين النص والقارئ مما يحقق التواصل وبالتالي الفهم الجيد للنص، تشمل العتبات النصية مجموعة من العناصر تتمثل في:

1-1- عتبة الغلاف:

يُعتبر الغلاف من أهم العتبات النصية فهو الواجهة الخارجية المحيطة بالكتاب وأول عنصر بصري تقع عليه عين القارئ قبل قراءة المتن، إنَّ الغلاف ليس مجرد عنصر خارجي جمالي، وإنما صمم كوسيلة أو أداة تحمل بعد تأويلي دلالي، ويعكس الطريقة التي تم بناء النص بها، ويقدم رسالة مختصرة عن محتواه قبل تصفحه كاملاً²، كما يشغل الغلاف حيّز مكاني محدود الأبعاد بعيداً عن فضاءات النص الداخلية، وهو فضاء بصري خارجي موجه للقارئ يكتشف من خلاله خبايا النص عن طريق تفكيك رموزه، وعليه الغلاف ليس مجرد قطعة ورقية محيطة بالكتاب وإنما كنز يحمل داخله خبايا ومضامين عميقة وعليه ينقسم إلى قسمين، غلاف أمامي وغلاف خلفي.

¹ عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1999، ص16.
² ينظر، حمزة قريرة، الفضاء النصي في الغلاف أول العتبات النصية (قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة)، مجلة الأثر، العدد2 جامعة قاصدي مرباح، ورقلة الجزائر 2016 ص238

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان



1-1-1- الغلاف الأمامي: «هو العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بعملية هي افتتاح الفضاء الورقي»¹ فالغلاف هو العنصر التمهيدي للكتاب باعتبار أنه أول ما يواجه القارئ ويحمل في طياته فكرة أولية عن محتوى النص يضم غلاف رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» العناصر التالية:

أ- الصورة: تستحوذ الصورة في أغلب الأحيان على الغلاف الأمامي مما يجعلها بارزة وفعالة في جذب المتلقي، بحيث «تحمل الصورة رسالتين الأولى تقريرية والثانية تضمينية مستمدة من

الأولى»² فالصورة عبارة عن مجموعة من الرسومات والأشكال والألوان تحمل معنى مباشر نراه بالعين المجردة وآخر إيحائي يستنتجه القارئ من خلال التأويل.

وفي رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» نلاحظ تركز الصورة وسط الغلاف، بحيث تظهر لنا جمجمة بشرية والتي ترمز غالباً إلى الموت وهو مصير كل البشر، لكن حضورها هنا

¹ محمد الصفرائي، تشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، نادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008، ص 134.

² قدور عبد الله الثاني، سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط1، 2005، ص 21.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

تجاوز المعنى الظاهري إلى معنى أعمق بحيث توحى بتلاشي، العدم، هشاشة الوجود وتذبذب الذات المشحونة بحمولة من الخوف والصراع، فقد اختارت الروائية الجُمجمة باعتبارها تحمل الدماغ مركز الوعي الذاتي، أسفل الجُمجمة تظهر آلة كتابة قديمة والتي تمثل الكتابة الورقية فهي الوسيلة التي تعمل على ترسيخ الأفكار وحفظها في الورق للاستفادة منها لاحقاً، لكن وجودها إلى جانب الجُمجمة يوحي بأن الكتابة تحولت من فعل إرادي وعمل إبداعي إلى وسيلة لإثبات الوجود، حيث تقول ماريانا في أحد المقاطع «لطالما كنت أحب الكتابة وأظن أنها نجاة لي، لكن لم أتخيل يوماً بأنها ستصبح لعنة لي، ولما لا ؟ أيضاً ستكون نجاة لي»¹، يحيط بالجُمجمة وآلة الكتابة مجموعة من الأغصان السوداء التي ترمز إلى التجديد والاستمرار وإلى التعقيد والتشابك والحصار وكأن البطلة محتجزة وبعيدة عن العالم الخارجي كما ترمز أيضاً إلى التحمل والصبر تحت كل الظروف، كما نلاحظ وجود أزهار حمراء فوق الأغصان المحيطة بالجُمجمة والتي ترمز بصفة عامة إلى الحب والجمال والحياة لكن وجودها جانب الجُمجمة رمز الموت يخلق مفارقة تقوم على ثنائية الحياة والموت، قد يحيل هذا التقابل إلى وجود حياة تحاول أن تثبت وسط الموت، كما يظهر أعلى الجُمجمة أربعة فراشات والتي ترمز إلى التحول والحركة والتغير، وهي بمثابة شعلة أمل والانتصار والخلص.

ب- الألوان: اختلفت الشعوب في اللغة والدين والثقافات لكنها اتفقت في تسمية الألوان ودلالاتها، و «لا يخفى على أحد الدور الذي يمثله اللون في حياة الإنسان، فالألوان من أهم الظواهر الطبيعية التي تسترعي انتباه الإنسان»²، فهي ليست مجرد عناصر خارجية جمالية وإنما تعمل

¹ مريم الحيسي، رواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان، مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2024، ص 37.

² كلود عبيد، الألوان (دورها تصنيفها، مصادرها، رمزياتها، دلالاتها) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013، ص 9.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

كشفة بين الكاتب والقارئ تحمل في طياتها دلالات ورسالات عميقة، ويتكون غلاف روايتنا من أربعة ألوان تمثلت في الأحمر والأسود والأبيض والأبيض المصفر.

نلاحظ أن اللون الأحمر هو الأكثر حضوراً إذ يغطي خلفية الغلاف الأمامي كاملة ممّا يلفت نظر القارئ ويجذبه نحوه «فاللون الأحمر يثير الانتباه... كما أنه يحسن الأداء واليقظة لدى إنجاز مهام تستدعي الانتباه، وذلك لارتباطه في ذهن بإشارات المرور الضوئية وحالات الطوارئ والخطر»¹ فأى شيء باللون الأحمر تلتقطه العين بسرعة ويزيد من نشاط الدماغ، كما له أثر على نفس المتلقي فهو مرتبط دائماً بالخطر والتحذير، وقد جاء الغلاف بهذا اللون كإنذار للقارئ بأنّ الرواية ذات طابع مرعب مليئة بالإثارة والغموض ومشحونة بالقلق والتوتر، إضافة إلى أنه يرمز كذلك إلى الدّم مما يوحي بأنّ الشخصيات داخل الرواية مهددة بالقتل والموت هذا بالنسبة إلى الخلفية أما الورود الحمراء المحيطة بآلة الكتابة والجمجمة ترمز إلى حبّ ماريانا للكتابة لكن هذا الحبّ، يقودها إلى الخطر ويضعها تحت التهديد بالقتل بأبشع الطرق.

أما بالنسبة إلى اللون الأسود فيظهر في آلة الكتابة والأغصان المحيطة وخلفية الجمجمة والفراشات، إضافة إلى لفظة الشيطان في العنوان، ويعدّ الأسود من أكثر الألوان تعقيداً فهو يرمز إلى الحزن والحداد، الغموض والضياء والشر، كما يركز إلى السلطة والهيبة والعزلة بمعنى أن دلالاته تتغيّر بتغيّر السياق، ففي هذه الرواية الأسود في آلة الكتابة يرمز إلى أنّ الأدباء يعبرون عن عقدهم ومخاوفهم النفسية في أعمالهم الأدبيّة، وهذا ما يوضحه قول ماريانا « أكتب حتى تنفذني الكتابة من الهلوس التي في رأسي وأخرج هذه الهلوس إلى الورق الأبيض، أكتبُ

¹ كلود عبيد، الألوان (دورها تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص23.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

حتى أنسى الجنون»¹، أمّا الخلفية السوداء تُحيل إلى الغموض وتعطي إحساس بالرهبة والخوف من المجهول، كما ترمز الأغصان السوداء إلى العزلة والبعد عن الناس والعالم الخارجي، وبالنسبة للفراشات فهي ترمز إلى الأمل وانبثاق الوجود من العدم، وفيما يخص لفظة الشيطان فجاءت باللون الأسود للدلالة على أنه هو مصدر الخطر والشر وأنه المحور الأساسي الذي تدور حوله أحداث الرواية.

من جهة أخرى وظّف اللون الأبيض في الغلاف الأمامي لكن بنسبة قليلة، حيث نجده في الفراشات مما يعطي إحساس بعدم فقدان ماريانا للأمل في النجاة، ونجد الأبيض كذلك في العنوان واسم الكاتب والتجنيس وذلك لإبرازهم وجذب القارئ.

ت- اسم الكاتب: يُعدُّ اسم الكاتب من أهم مكونات الغلاف الأمامي، لا يمكننا تخطّيه فمن خلاله يتعرّف القارئ على هويّة الكاتب وينسب كل عمل إلى صاحبه لتقادي الاختلاط بين الأعمال والمؤلفات، ولا يهم إن كان الاسم حقيقيّ أو فنيّ المهم أنّه مذكور²، كما له غاية إشهارية وتسويقية في رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» نجد اسم المؤلفة «مريم الحيسي» يتموقع في آخر منتصف الغلاف تحت عنوان الرواية مباشرة، مكتوب باللون الأبيض بخط صغير مقارنة بالعنوان، بحيث لا يرى حتى يُقرأ العنوان فالكاتبة هنا ركزت على العنوان أكثر من اسمها على عكس ما يفعله أغلب المؤلفين الذين يكتبون اسمهم أعلى الغلاف، وكأنّ الكاتبة هنا على ثقة أنّ عنوانها قوي وجذاب سيجلب لها القراء، دون اسمها باللون الأبيض الذي بدا بارزاً مع الخلفية الحمراء، ونجد اسمها الكامل في الصفحة الموالية «مريم يحيى الحيسي» فمن المعروف أن يكتب في الغلاف الاسم المختصر للتعرف على صاحب العمل فقط، ثم يأتي الاسم

¹ الرواية، ص 01.

² ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات النص لجيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 63.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

الكامل لتثبيت الملكية وتجنب أي تشابه للأسماء، ثم نلاحظ في الصفحة التي بعدها تغير الاسم من مريم إلى ماريًا وغالبًا هذا اسم مستعار تستعمله لتسهيل النطق أو لإضفاء صبغة جمالية وليس لإخفاء هويتها فلو كان كذلك لغيرت اللقب وليس الاسم.

ث- التجنيس: يعني تصنيف العمل الأدبي ضمن مجموعة معينة (قصة، حكاية، أسطورة، مسرحية) «فالوظيفة الأساسية للمؤشر الجنسي هي وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل (الكتاب) الذي سيقراه»¹، وذلك بالاعتماد على خصائص محددة، وغالبًا ما يكون المؤشر الجنسي موجود على سطح الغلاف الأمامي، وإذا عدنا إلى التجنيس في رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» نلاحظ أنه يتموقع في الجزء العلوي للغلاف أقصى اليسار مكتوب بخط صغير باللون الأحمر داخل إطار أبيض مما جعله بارز وواضح رغم صغر حجم خطه، ينتمي هذا العمل إلى جنس الرواية حيث يرى ميشال زيرافا «أن الرواية تبدو في المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نثري، بينما يبدو هذا السرد في المستوى الثاني حكاية خيالية»²، بمعنى أن للرواية جانبين الأول ظاهر يتمثل في كونها نص نثري يضم شخصيات تتشارك في مجموعة من الأحداث تدور في زمان ومكان محددين، أما الجانب الخفي يظهر في توظيف الرموز والدلالات داخل المتن مما يضيف على النص صبغة جمالية، يظهر التجنيس مرة أخرى في الصفحة الأخيرة وذلك في قول الكاتبة «سنكمل أحداث رواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان في الجزء الثاني بمشيئة الله»³.

¹ عبد الحق بلعابد، عتبات النص لجيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 90.

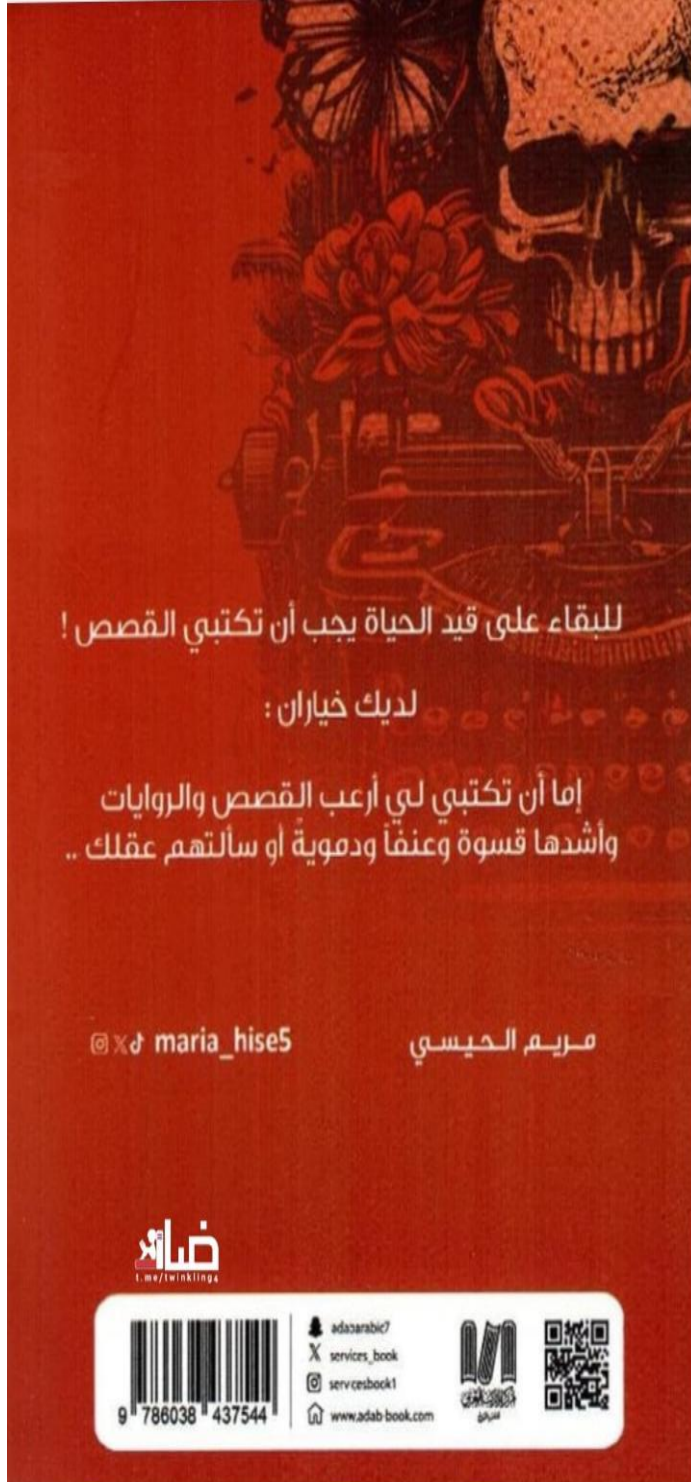
² عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنية السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 1، 1998، ص 15.

³ الرواية ص 360

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

1-1-2-الغلاف الخلفي: «هو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء

الورقي للكتاب»¹، فعنده تنتهي مغامرة القارئ وتجربة الكاتب الابداعية، وهو لا يقل أهمية عن



الغلاف الأمامي لاحتوائه على مجموعة من المعلومات المهمة، فإذا تمعنا النظر في الغلاف الخلفي لرواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» نلاحظ وجود جزء من صورة الغلاف الأمامي نفس لون الواجهة مع تغير طفيف في الموقع، بحيث تركزت الصورة أعلى الغلاف في الجهة اليمنى، وفي منتصف الغلاف دُونت عبارة مقتبسة من متن الرواية والتي جاءت على لسان الشيطان يقول فيها «للبقاء على قيد الحياة يجب أن تكتبي القصص، لديك خياران إما أن تكتبي لي أروع القصص والروايات وأشدّها قسوة وعنفًا ودمويّة أو

¹ محمد صفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 137.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

سألتهم عقلك»¹، حيث يهدد ماريانا إما أن تكتب أو سيلتهم عقلها، وهنا تعبير مجازي أستعمل لتشويق القارئ ولفت انتباهه، أسفل هذا القول دُون اسم الكاتبة في الجهة اليمنى من الغلاف باللون الأبيض يقابله في الجهة اليسرى حساباتها الشخصية لتسهيل التواصل معها ومتابعة كل جديد عنها، أما أسفل الغلاف نلاحظ وجود شريط أبيض داخله مجموعة من المعلومات، ففي الجهة اليسرى من الشريط يوجد مستطيل تتخلله مجموعة من الخطوط السوداء تحتها مجموعة من الأرقام وهو ما يسمى بالرمز الشريطي عند مسحه ضوئياً يظهر الرقم الدولي للكتاب ويستعمل لتسهيل عملية البيع في المكتبات، في منتصف الشريط جاء اسم ورمز دار النشر (مركز الادب العربي)، وهي مؤسسة اقتصادية مسؤولة عن الطباعة والنشر والتوزيع، غالباً ما يلجأ الكاتب لاختيار دار النشر المعروفة لما تقدمه من خدمات كجودة الورق والطباعة وتصميم الغلاف إضافة إلى الخدمة الإشهارية، في الجهة اليمنى من الشريط نلاحظ وجود مربع والذي يسمى برمز الاستجابة السريعة بحيث يحمل معلومات أكثر كالترخيص بالمؤلف، فيديوهات، نصوص والعديد من المعلومات، كما نلاحظ وجود حسابات دار النشر.

1-2-عتبة الإهداء:

يعدّ الإهداء أيضاً من العتبات النصية التي تعمل على توجيه القارئ، فهي «تقليد عريق عُرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو حتى الآن»²، فهو عتبة نصية يستهل بها الكاتب نصّه، غالباً ما تخصص له صفحة كاملة ويتكون من كلمة أو جملة أو فقرة قصيرة يعبر فيها الكاتب عن حبه وتقديره لشخص ما أو مجموعة من الأشخاص.

¹ الرواية ص 35.

² عبد الحق بلعابد، عتبة النص جيران جنيت من النص إلى المناص، ص 94.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

في رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» جاء الإهداء في الصفحة الثالثة مكتوب باللون الأسود وسط الصفحة تقول فيه «إلى جميع مؤلفين أدب الرعب أنتم لا تستحقون أن تكون نهايتكم على يد شيطان أو وحش أو قاتل ما أو مهووس مختل! أنتم تستحقون نهاية أفضل بكثير من هذه الفوضى كل الحب والمودة لكم...» هذا الكلام موجه بشكل عام إلى مؤلفين قصص الرعب فهي تنهي على جهودهم تقدر أعمالهم وتتعاطف معهم وترى أنهم لا يستحقون القتل والموت بل يستحقون حياة أفضل ونهاية تليق بمقامهم، لتختتم الكاتبة الإهداء بأسمى عبارات الحب والتقدير معبرة بذلك عن حبها وودها إلى جميع أدباء قصص الرعب، أسفل الإهداء دون الاسم المستعار «ماريا»، يوحي ذلك إلى أن الروائية لم تكتب اسمها كما هو متوقع «مريم الحيسي» واستبدلته باسم مستعار لخلق الحيرة والفضول لدى القارئ، وجعله باحثا عن علاقة هذا بشخصيات الرواية.

1-3- عتبة العنوان:

يُعدّ العنوان من العتبات النصية، وهو البوابة الأولى التي تسترعي انتباه القارئ، حضي باهتمام كبير في العصر الراهن، يشكل نموذجا إبداعيا متفردا فهو هوية النص يكتشف المعنى ويختصر الرؤية، يمثل شرارة استهلال ومحرك للفضول التي تدفع القارئ لتساؤل والبحث واستنباط ما وراء السطور، فهو الذي يربط بين رؤية المبدع وأفق انتظار المثقفي.

يرى الباحث محمد صالح عبيد أن: «عتبة العنوان الروائي لها خصوصية نوعية في سياسة العنونة واستراتيجياتها قياسا بالأجناس الأدبية المختلفة والأنواع السردية الأخرى فكتاب الرواية غالبا ما يُعنونا بعناوين روايتهم عناية كبيرة على صلة بروايتهم البنيوية والجمالية

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

والفلسفية للتشكيل الروائي ويسعون إلى أن العنوان حاملا سيميائيا كثيفا لمشروع التجربة الروائية»¹.

يحيل القول إلى أن عنوان الرواية يختلف عن عتبات النصية لأنواع الأدبية أخرى لأنه يتصف بالتعقيد ويحتاج لتأويل فهو يجمع القارئ والمتن الروائي، هذا الأخير لا ينتقي عنوانه اعتباطا بل يحصه جيدا ويضعه في هيكل نقدي تحيط به عدة مفاهيم أدبية ونقدية تهتم بشكل الرواية وجمالياتها، وتصور الروائي اتجاه الوجود أو قضية يطرحها. يعمل العنوان على اختزال تجربة سردية في بنية لغوية صغرى.

1-3-1 المستوى الدلالي:

يندرج العنوان ضمن تركيب فعلي وهو بمثابة إجابة لسأل لماذا تكتب؟ يتجزأ من خمسة عناصر تحمل بعدا فنيا ودلاليا، فالفعل أكتب هو فعل الإبداع والاستمرارية ودوام ومواصلة، فزمنه مرتبط بالحاضر والمستقبل أي أنه في دينامية تطويرية، جاء على صيغة المتكلم «أكتب» يحيل إلى الذات الكاتبة وأفكارها وكيونيتها ومشاعرها، ومشاركة تجربة نابغة من الجوهر، فالكتابة تجلت بحتمية لتعكس طبيعة الوجود والثبات، جاءت كحصن وقائي وحاجز يحمي من قلق الوجودي وانفعالات السلبية والتوتر النفسي.

يتمحور العنصر الثاني المتمثل في «حتى لا» تربط بين حدود الجملة وغايتها الإيجار والاضطرار، تحمل طابع مأساوي ومشوق في الوقت نفسه، فهي الفاصل بين فعل الكتابة وفعل الأكل موضحة حدود كل منهما.

¹ خالد حسين في نظرية العنوان دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، د.ط. 2007، ص 207.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

جاء الفعل يأكلني بصيغة المضارع ليدل على الوقت الراهن والممتد مستقبلاً يفيد الاستهلاك والاستولاء على النفس والسيطرة عليها يعكس صبغة من الوجل الوجودي الذي يكتنف الكينونة.

ارتبط الشيطان بالمعتقدات الدينية وبالخطيئة في الثقافات الغربية وبطقوس الشعوذة وغيرها من التصورات، لكن في هذا صدد الشيطان لا يمثل رمز ديني وعقائدي وإنما يحمل بعداً نفسياً إيحائياً فهو رمز الخوف والهذيان، الفراغ والفوضى ارتبط بعوالم العنف والدم، هذه الصفات تولد نوع من الاكتئاب والتهميش، وينعزل الفرد عن المجتمع ليعيش حالة اغتراب نفسي، فيلجأ للكتابة ليملاً تلك الفجوات وندوب سيكولوجية.

نلمس مفارقة في العنوان الرواية تتمثل في الإبداع واضمحلال أي أن غياب الكتابة يؤدي إلى تلاشي واهتراء نفسي وانحلال الكينونة.

يلحظ في الفصل الرابع من الرواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» كعنوان العمل تمامه جلي بين عتبة الفصل ومتمته.

2- تجليات التجريب في رواية: «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان»

2-1- تشظيات الزمن:

التشظي من الشظية ومعناها تفكك الشيء إلى قطع صغيرة، وعند ربطها بالزمن يصبح معناها كسر التسلسل المنطقي لسير الأحداث، بمعنى جعل الزمن غير ثابت يتراوح بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويتم ذلك باستعمال مجموعة من التقنيات والوسائل التي تسمح بالحفاظ على تناسق وترابط النص.

يُعتبر الزمن أهم عنصر داخل البنية الروائية، بحيث يربط بين الأحداث والشخصيات والمكان ويعمل على تنظيمها¹، ولكل رواية زمنها الخاص «فالروائي المبدع يخلق في كل عمل إبداعي رواية جيدة وجديدة في منطقتها الزمنية»²، يُقصد من هذا القول أن الكاتب الجيد لا يكرر نفس ترتيب وتسلسل الأحداث داخل الرواية، وإنما لابد أن يبتكر طريقة جديدة لتنظيم الأحداث زمنياً، وذلك بالاستعانة بمجموعة من التقنيات كالاستباق والاسترجاع، فيما يلي سنتطرق إلى أهم هذه التقنيات الموظفة في رواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان.

2-1-1- الاستباق:

الاستباق أو التنبؤ أو ما يعرف بالسرد الاستشرافي هو «كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداث سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها»³، فالاستباق تقنية سردية يستعملها الروائي لسرد

¹ ينظر، منها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 ص36.

² المرجع نفسه، ص36.

³ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص132.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

أحداث قد تحدث أو ستحدث مستقبلاً كاسراً بذلك التسلسل الزمني للأحداث، وهذا ما يعمل على تشويق القارئ ودفعه إلى إكمال قراءة النص لمعرفة ما إن تحقق التوقع أم لا، ويقسم الاستباق إلى قسمين:

أ- استباق ممكن التحقق: يُلمح إلى حدث سيقع مستقبلاً و«فيه يكون الخيال واقعياً، كما تكون أهداف الشخصية الروائية منسجمة مع قدرات الإنسان الحالي»¹، بمعنى أن الخيال المستعمل من طرف الكاتب يكون قريباً من الواقع بحيث الأحداث قابلة للتحقق والشخصيات طبيعياً غير خارقة للعادة، في هذا النوع الحدث واقع لا محالة إما بعد مدة قصيرة أو طويلة، ومن أبرز الاستباقات المستعملة في هذا النوع قول ماريانا «الصدمة النفسية الحقيقية، لم أكن أعلم أنها ستأتي لي قريباً جداً»²، فهي تتنبأ بحدوث شيء لها في المستقبل وهنا الحدث تحقق بعد مدة قصيرة حين خطفت من قبل الشيطان ويليام، وفي قولها «لم أكن أعلم أنه الهدوء قبل العاصفة الحقيقية التي ستعصف لي وحدي»³، تلمح إلى وجود أحداث كبيرة قادمة ستغير مجرى حياتها للأسوأ وهذا سيزيد من حماس فضول القارئ، كما وظفت الاستباق أيضاً في قولها «أنا أعرف تماماً أنه جحيم مرعب وأعرف أيضاً أن هذه الليلة سيكون فيها العديد من المفاجأة التي لن أنساها طوال حياتي، اذا بالطبع خرجت حياتي بخير من هذه الليلة»⁴ هنا ماريانا استبقت الأحداث وتوقعت أن هذه الليلة ستكون أسوأ أيام حياتها لدرجة انها تشعر لأنها ستكون فيها وهذا ما حدث حيث شاهدت أشخاصاً ابرياء يذبحون أمامها من طرف الشيطان.

¹ أحمد حمد النعيمي، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص40.

² الرواية، ص18.

³ الرواية، ص24.

⁴ الرواية، ص265.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

ب- استباق غير ممكن التحقق: يسعى لاستشراف أحداث مستقبلية وهمية لا يتقبلها العقل البشري «وفيه تسعى الشخصية إلى تحقيق ما يفوق قدراتها وقدرات المحيطين بها، ويردّ مثل هذا الاستباق في الرواية لتشويق القارئ»¹، في هذا النوع يكون الاستباق غير منطقيّ ويصعب تجسيدها على أرض الواقع، ويستعمل غالباً لجذب القارئ وإثارة فضوله.

ومن الاستباقات الغير ممكنة التحقق المستعملة في هذه الرواية قولها «أغلب القتلة كاذبون في نهاية الأمر سيقتلني»²، فماريانا تتوقع موتها على يد الشيطان لكن هذا الحدث لم يتحقق، ونجده في قول ويليام «إذا فشلت في القصة الثانية على التوالي سأقوم بقطع أحد أصابعك»³، هنا ويليام يهددها بأنه سيقوم بقطع أحد أصابعها إذا فشلت في الكتابة، وهذا لم يحدث رغم أنها فشلت في كتابة قصتين متتاليتين، كما نجده أيضاً في قوله «لديك خياران إما أن تكتبي لي أكثر القصص والروايات رعباً وأشدّها عنفاً وقسوة ودموية أو أنني سأقوم بالتهام عقلك الجميل»⁴، في هذا القول إشارة إلى حدث مستقبليّ يتمثل في التهام عقلها وهو استباق غير ممكن التحقق لأنّه حدث غير منطقيّ ولا يتقبله عقل الإنسان.

وفي الأخير الاستباق تقنيّة سردية يستعملها الروائي لإثارة فضول القارئ بحيث يُلح إلى أحداث مستقبلية قد تتحقّق أو لا تتحقّق، مستعملاً بذلك الأفعال المضارعة الدالة على المُستقبل.

¹ أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص40.

² الرواية، ص37.

³ الرواية، ص43.

⁴ الرواية، ص35.

2-1-2-الاسترجاع:

الاسترجاع من المفارقات الزمنية التي يقوم بها الروائي بتجميد زمن السرد لاستحضار خلفية حديثة لتسد الثغرات وإضاءة العتمة السردية.

تقول الناقدة سيزا قاسم الاسترجاع هو أن: «يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع»¹.

يعني أن الاسترجاع هو استذكار أحداث من الماضي في زمن الحاضر حيث يحدث تكسير الخطية الزمن، يتوقف زمن السرد ليرتد زمنيا، والماضي بأنواعه ينبثق منه عدة أنواع: استرجاع داخلي، استرجاع خارجي، استرجاع مزجي، وهذا ما يوضحه جيرار جينيت: «يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها -التي ينضاف إليها -حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردية»².

نلمس حضور طاع لتقنية الاسترجاع في مفاصل الرواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان، لتكسير خطية السرد وتخرجه من الدائرة التقليدية إلى آفاق تجريبية حديثة.

ماريانا روائية عند توجهها لمعرض الكتاب نوفمبر 2024 صادفت إعلان يثير القلق والحيرة، إذ اندهشت بإعلان عن مفقود منذ سنة لم يعثر عليه وهو من أشهر كتاب قصص الرعب «لمحت ورقة أو إعلان.... كتب عليه لويس أدرين رجل في الأربعين من عمره كاتب

¹ سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مصر، د.ط، 2004، ص58.

² جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، مصر، ط2، 1997، ص 60.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

أشهر الروايات المرعبة، مازال مفقوداً، اختفى في نوفمبر الماضي 2024 أكمل عام بشكل رسمي¹.

فالاسترجاع هنا استرجاع خارجي يتمثل في تذكر مرور سنة كاملة على فقدان الكاتب، أدى التفاعل مع الإعلان إلى إثارة مخاوف ماريانا وبعث في نفسها التوتر والارتباك، وتشيتت فكرها وإغراقها في عدة تساؤلات، هل كان غيابه نتاج فعلٍ اقترفه أحد المعجبين؟ توترها يتزايد مع ظهور الإعلان فجأة في شهر نوفمبر وهو نفس الشهر الذي اختفى فيه، وهل القضية بعد مرور عام ستتغلق ويصبح نسياً منسياً؟

ذاع صيت الروائية بفضل روايتها ذات طابع الرهيب، أطلقت عليها نفس اسمها «ماريانا» رغم نجاحها إلا أنها اختارت لها نهاية لم ترضي معجبيها «وفي عام 2020 قمت بإنهاء السلسلة رغم أن النهاية كانت غير مرضية لأغلب الناس، لكن لم أهتم لأنني شعرت بأني إذا جعلتها تتمدى أكثر ستصبح بداخلي»²، ارتدت ماريانا بذاكرتها إلى عام 2020 لتبرر سبب إنهاءها لرواية، لم تهتم برأي الآخر، وإنما سبقت الأنا، فقد صانت سلامتها النفسية وصارت هي المرجع الوحيد لنصها حتى لو أثار استياء المتلقين، عدم الامتثال لذلك يولد انصهار بين الحقيقة والتصورات الذهنية، وينعكس على البنية السيكلوجية والنسق الشعوري للكاتبة مما يولد اضطرابات داخلية.

«هنا تخيلت كل السيناريوهات البشعة التي أكتبها في رواياتي ستحدث لي الآن عندما رأيته»³

¹ الرواية ص 07.

² الرواية، ص 09.

³ الرواية، ص 25.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

تعدّ هذه العبارة المنطلق الأساسي التي استهلت منها سلسلة التطورات اللاحقة حيث مثلت نقطة ارتكاز فارقة في المسار الأحداث الكبرى، فهذه أول مرة ترى ماريانا الظل الذي يراقبها (الرجل المقنع) فهنا تستحضر نتاجها التخيلي السابق لتستقي الرعب والتوجُّس، نلاحظ مفارقة زمنية التي مزجت بين الأزمنة الثلاث الماضي وهو زمن السرد والحاضر وهو زمن الرواية ويمثل زمن القراءة، والمستقبل وهو زمن التنبؤ بأحداث قد تقع معها لتعكس انسداد آفاق والرَّهبة الوجودية، أدرج هذا الاسترجاع ليخلق شغف استقصائي وتسارع نبض الدرامي لدى المتلقي.

خطفت ماريانا من قبل الرجل المقنع (الشيطان) أملى عليها شروطه لبقائها حيّة، لكنها رفضت، فضربها على آلة طابعة وأغمي عليها «أفقت بعد ليلة صعبة وقاسية لم تكن ليلة واحدة بل بقيت ثلاث أيام طريحة الفراش»¹.

تمظهرت نزعة التجريبية في الرواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان من خلال تجاوز النسق الخطي وكسر رتابة النص بانفتاح على أبعاد زمنية مختلفة وتداخل الأنساق.

2-1-3-الديمومة:

الديمومة أو المدة كما يطلق عليها جيرار جينيت في كتابه خطاب الحكاية وهي تفاوت إيقاعي بين زمن السرد وزمن القصة تتمفصل هذه التقنية بين استراتيجيتي تبطئ السرد وتسريع السرد.

¹ الرواية، ص36.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

يقول جيراجينيت: «مقارنة مدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائياً لا يمكن أن يكون - كما سبق أن قلنا - غير الزمن الضروري لقراءته»¹.

يعني أن هناك رابطة تفاوتية بين زمن السرد والذي يتجسد في المدة الزمنية التي تستغرقها القراءة والمقيد بالحيز النصي الذي يشغله الخطاب السردى وزمن القصة يمثل زمن المتخيل.

أ- تسريع السرد: تسريع السرد أو القفز الزمني يحدث «حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر منها إلّا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقاً»²، هو وسيلة يستعملها الكاتب لتجاوز بعض التفاصيل الغير مهمة واختصار بعض الأحداث التي تستغرق مدة زمنية طويلة دون وجود حدث مهم في جملة قصيرة أي تقليص الزمن، ولهذه الوسيلة طريقتين هما التلخيص والحذف.

أ-1- التلخيص:

آلية معناها «أن يقوم الروائي أو السارد بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع محدودة أو صفحات قليلة»³، فالسارد لا يركز على التفاصيل الصغيرة التي لا تخدم نصه وإنما يتجاوزها لربح الوقت والمسافة لسرد أحداث مهمة، ومن أمثلة التلخيص في رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» قول ماريانا «بقيت ثلاثة أيام طريحة

¹ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 101.

² محمد بوعزة، تحليل النص السردى (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2010، ص93

³ أمّنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 2015، ص121.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

الفرش، كنت مريضة جداً ارتفعت حرارة جسمي، مهلك رأسي»¹، لخصت هنا ثلاثة أيام من حياتها في فترة قصيرة، ونجدّه كذلك في قول ويليام «لقد صمدّ لثلاثة أشهر بعدها نفذ مخزون عقله من الأفكار وانتهت حياته للأسف»²، حيث لم يتطرق إلى ما حدث في تلك المدة واكتفى بذكر النتيجة وهي نفاذ الأفكار ثم الموت أما في قوله أيضاً «كنا نعيش أجمل الأيام وأجمل اللحظات في الحياة أنا وزوجتي وأطفالنا الثلاثة...» حتى بعد سبع سنوات تماماً تغير كل شيء، وأصبحت حياتنا جحيماً»³، جاء هذا القول على لسان والد ماريانا والذي اختصر فيه سبع سنوات من حياتهم ووصفها بأنها كانت سعيدة كما اختصر حياتهم بعد تلك السنوات فقال بأنها كانت جحيماً، ويظهر التلخيص كذلك في قوله «أطفالنا الثلاثة» حيث لم يذكر لا أسماءهم ولا جنسهم كما فعل من قبل.

أ- 2- الحذف:

الحذف أو الإسقاط، «هو أقصى سرعة للسرد ويتمثل في تخطيه لمحطات حكاية بأكملها دون الإشارة إلى ما حدث فيها»⁴، إذن الفرق بين التلخيص والحذف يكمن في كون هذا الأخير لا يذكر أي تفاصيل ويتجاوزها كاملة، وينقسم الحذف بدوره إلى محدد وغير محدد.

- الحذف المحدد:

يتم فيه الإفصاح عن طول الفترة الزمنية المُسقطَة بواسطة الكاتب ، دون أن يسرد ما جرى فيها من أحداث وتفاصيل وقد وظف هذا الحذف بكثرة في هذه الرواية فنجدّه في قوله «بعد

¹ الرواية، ص36.

² الرواية، ص76.

³ الرواية، ص335.

⁴ أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1889، ص54.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

مرور شهرين من اختفاء زوجتي سارة»¹، جاء هذا القول على لسان والد ماريانا وهو حذف محدد صرح فيه بحجم المدة المحذوفة لكنه لم يسرد أي تفاصيل عما حدث فيها من مجريات، كما وظفت تقنية الحذف كذلك في قولها «لقد استيقظت في يوم بعد حادثة أمي بشهر واحد فقط على أصوات صراخ قادمة من الخارج»²، جاء هذا القول على لسان ميلا داخل قصة «الأخوات لا يشبعن» بحيث صرحت بحجم الفترة الزمنية الملغاة ولم تذكر ما حدث خلالها واكتفت بقولها بعد حادثة أمي، وهي حادثة ماضية لم تحدث في تلك الفترة وإنما قبلها، كما نجد الحذف كذلك في قوله «مضى شهران تقريباً بعد هذه الحادثة التي أخذت روحي وأخذت مني كل شيء»³ المتكلم هنا والد ماريانا، الفترة الزمنية المتجاوزة محددة لكن التفاصيل غير مُصرح بها.

- الحذف الغير محدد:

يسمى كذلك بالحذف الغير صريح، في هذا النوع الراوي لا يكون دقيقاً عند الإفصاح عن حجم الفترة المهملة⁴، كما أنه لا يذكر تفاصيل الأحداث، وقد استعانت الكاتبة بهذا النوع من الحذف فنجد في قولها «مضت ساعات النهار بسرعة البرق على عكس ساعات الليل التي كأنها تتعمد أن تطول أكثر»⁵ جاء هذا القول على لسان ماريانا حيث لم تحدد الفترة واكتفت بقولها ساعات دون ان تذكر عددها متجاوزة كل الأحداث التي وقعت خلالها، أما في قولها «أنا طوال هذه السنوات أنا لم أذوق قطعة واحدة من لحوم البشر»⁶، هنا الحقة الزمنية غير

¹ الرواية، ص339.

² الرواية، ص82.

³ الرواية، ص348.

⁴ ينظر: أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص128.

⁵ الرواية، ص74.

⁶ الرواية، ص82.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

محددة وبالرغم من أنها ذكرت النتيجة والتي تمثلت في عدم تذوقها لحوم البشر إلا أن الأحداث الرئيسية غير مذكورة.

ب- تبطئ السرد:

من التقنيات الزمنية التي تساعد على تمطيط الزمن، وتراخي الإيقاع، تتشكل في صورتين: الوقفة والمشهد.

ب-1- الوقفة:

يعرفها الباحث محمد بوعزة بـ: «هو ما يحدث من توقعات وتعليق للسرد بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن»¹.

يتجلى في هذا السياق مفارقة جدلية قوامها التباين الجوهرى بين مقتضيات الحركة ودواعي السكون، يمثل السرد زمن الحركة دائما في دينامية تطويرية أما الوصف والتأمل فهو تمطيط لهذه الحركة وهذا لا يعد مأخذا وإنما يعمل على تكثيف التركيز وإثارة التشويق لدى القارئ. ومن الأمثلة:

«أكتب حتى أتخلص من جنوني أكتب حتى لا أقف على حافة الانهيار، أكتب لكي أنتشل نفسي من الضياع، أكتب حتى تتقذني الكتابة من الهلوس التي في رأسي»².

¹ محمد بوعزة تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص96.

² الرواية ص 96.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

يظهر تبطُّيُّ السرد من خلال الوقفة التحليلية، حيث توقف السارد عند التحليل النفسي واتخذ الكتابة كحصن وجودي لحمايته من الجنون ومتاهات الغياب، تكرار الفعل أكتب يؤدي إلى إبطاء الإيقاع السردى وتضخيم اللحظة.

«يبدأ الشتاء بدايته المهيمنة عندما يغطي بساط الثلج الأبيض على سواد الحياة ويصبح يشع بمنظر نظيف نقي صافٍ عندما تتطاير حبات الثلج في الهواء كالريش وتتبعها خيوط أشعة الشمس متسللة من بين الغيوم»¹، تعتبر هذه الوقفة وقفة وصفية حيث يتوقف زمن الحكاية لينتقل السارد إلى وصف المكان، وتكثيف المشهد يخلق نوع من التأمل لدى المتلقي.

ب-2-المشهد:

يعتبر المشهد من التقنيات تبطُّيُّ السرد يعتمد على الحوار، فقد اختلف مفهوم الكلاسيكي للمشهد عن مفهوم الحديث حسب جيرار جينيت، حيث يرى أن المشهد التقليدي يعتمد على تساوي بين زمن القصة وزمن القراءة في درجة الصفر. دون تدخل من السارد.

«المشهد الحوارى إذا افترضناه خالصا من كل تدخل للسارد ودون حذف يمنحنا ضربا من التساوي بين المقطع السردى والمقطع القصصى»².

أما في الروايات الحديثة فتستوجب تدخل السارد على عكس النماذج التقليدية «... بؤرة زمنية أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية فهو يكاد يكون دوما مضحما، لا

¹ الرواية ص 03.

² جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 101.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

بل مرهقا باستطرادات من كل الأنواع من استعادات واستشرافات ومعتراضات ترددية ووصفية وتدخلات تعليمية من السارد.¹

تندرج قصة الأخوات لا يشبعن ضمن مرويّات التي دأبت ماريانا على خطاها بصفة يومية، تتمحور البنية السردية للقصة حول أربعة شخصيات رئيسية الأم وبناتها ثلاث: سيلا، بيلا، وفيلا يكابدان حياة قوامها الفقر والعوز فرضته عليهما الظروف المترتبة على مسلك الأم ابتليت بالسكر والمخدرات كل أموالهم تسلبها منهم وتشتمهم باستمرار، أحضرت فيلا الكحول لأُمها، شربته وبدأ جسمها يتمزق لأشلاء ثم فقدت الحياة، المشروب مخلوط بمادة أكسيد حارق، الجميع تظاهر بالغباء بما فعلته أختهم أرادوا مواراة الثرى، لكن أحدث أمر غريب اصطدمت مساعيهم بمعارضة أعاق تحققها.

«هل أنتن مستوعبات أننا سنموت جوعا؟ نحن لم نأكل من أسبوع وسيمر الأسبوع الآخر وبعده الثالث حتى نموت هنا ونتعفن دون أن يعرف عنا أحد...»

سيلا:

- وإذا ما علاقة هذا بدفن والدتي الآن ؟

بيلا:

لماذا ندفنها ؟ الدفن ليس آمنا، سيأتي يوم ويجدها أحد المزارعين وينكشف أمرنا، وإذا أخرجناها خارج المزارعة لا نستطيع، نحن لا نملك سيارة، كيف يمكننا أن نحملها أمام الناس ونسير بها ؟...لا يوجد خيار واحد !!

¹ جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص121.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

- ما هو؟؟

- هو أن نقوم بتقطيعها قطعة قطعة ونطبخ لحمها ونأكله؟؟¹.

نلاحظ من خلال هذا المشهد المخدرات والكحول لا تقتل فقط وإنما تسلب العقل والإنسانية وتظل عن الرشد ورمزية أكل المتعاطي خوفاً من الموت جوعاً هو اليأس من الإصلاح والاستغلال لسد الحاجات.

ويستبين لنا مما سلف أن في الحوار هناك تساوي بين زمن القراءة وزمن السرد مما يشكل لنا مشهداً درامياً مبتغاه إبطاء الايقاع وتجسيد الصراع، وكسر رتابة السرد. تتماهى سمات المتن السردى مع نظيرتها السابقة متمسكة بذات الجوهر الفني دون تباين يذكر.

تتمحور الدينامية السردية للقصة حول ثمة الحب الزوجي تتشكل في مسار فدائي التي تقوم به زوجة من أجل زوجها الذي دخل السجن وأصبح مدمناً مخدرات وزومبي أكل لحوم البشر والحيوانات سبع سنوات من التحول الوبيل حيث صار فعل الولادة لديها فاتحة لفعل الافتراس عنده وكأنها تلد لتمحو.

«هل تؤمنين بالحب لدرجة الهوس هذه؟»

- سألني وهو يقرأ القصة.

- تقصد لدرجة أخطر من الهوس...

ماذا تقصدين؟

¹ الرواية ص 80.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

أقصد لدرجة المرض هي لا تختلف عن زوجها والاختلال العقلي لكنها بررت هذا الاختلال بالحب لكن الحب بريء منهما...»¹.

تتعدى القصة معناها الظاهري لتشمل أبعاداً دلالية واسعة فالعنوان بحد ذاته يجمع بين نقضين فالأحضان توحى بالحب بالسكينة بالاستقرار والرعاية أما الزومبي فتوحى بالموت بالدم وغيرها، فجمع بين النّقضين يكون لنا علاقة سامة حب الزّوجة الذي دفعها بتضحية بأبنائها وبجثث الموتى، جردها من إنسانيتها ومن هويتها ومحت كيائها، أصبحت خاضعة لهذين زوجها.

فالزومبي في الحقيقة هو نوع من المخدرات التي انتشرت بكثرة في الولايات المتحدة وغيرها من الدول، فالمخدرات بأنواعها تتلف جيل بأكمله وهذا ما يساعد على الانحلال الخلقي. فالمشهد هنا هو انتقال من القصة المضمّنة إلى قصة إطار، يبدأ بتساؤل ثم بعدها نلاحظ تدخل السارد وهو يصف لنا حالة الشيطان، نلاحظ من خلال الحوار تنامي مفهوم الحب من درجة الطبيعية ثم الهوس ثم المرض، وهذا يعكس الحالة الوجدانية لماريانا، هل مرت بعلاقة حب مرضية؟ أم أنها بداية هوس بخاطفها؟.

خلق المشهد توتر درامي، ويظهر التجريب في هذا المشهد من خلال الميتاسرد، وتذويب الخيال في الحقيقة لخلق تداخل بين العوالم.

2-2- التجريب اللغوي:

¹ الرواية، ص140.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

تتجسد مرونة اللغة في كونها الأداة المحورية للنص الروائي وهي الفضاء الذي تتشكل داخله رؤى المبدع، وتمنح التجريب فرصة هندسة عوالم دلالية وجمالية غير مسبقة.

يعرفها جون لويز ب: «هي نمط سلوك جماعي يقوم بنو البشر بواسطته الاتصال والتفاعل بعضهم مع بعض، برموز شفوية سمعية اختيارية ليستخدمونها بحكم العادة»¹.
يربط اللغة بالتعبير والتواصل.

تتألف البنية اللغوية لرواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان من عدة مستويات:

2-2-1- اللغة الفصحى:

هي من اللغات السامية التي رسخت عبر قرون والذي أمدّها باهتمام كبير هو القرآن الكريم، وهي أداة معيارية تستقطب جميع المؤسسات الأكاديمية والإعلامية والأدبية بتعدد أجناسها فكل عمل أدبي يغلب عليه طابع فصيح يميزه عن غيره، فهذا ما نلاحظه في رواية مريم الحيسي، هيمنت على الرواية اللغة العربية الفصيحة التي تتسم بالسلاسة والشفافية ظاهرية لأنها تحمل أبعاد دلالية وآفاق رمزية، ومن الأمثلة عن ذلك:

«إنّها الأيام المنتظرة والأحب إلى قلبي في حياتي الأيام التي أشعر بأن كل شيء في نظري مهما كان بشعا يصبح جميلاً»².

¹ جون لويز، اللغة واللغويات، تر: محمد العناني، دار جرير، عمان الأردن، ط1، 2009، ص21.

² الرواية ص 03.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

تهيمن نظرة تفاؤلية إيجابية للعالم من منظور الروائية رغم القبح والسوداوية التي تسوده، وهذا قبل تصاعد العقدة الدرامية واضطراب الأحداث.

شهدت تلك الرؤية القاصرة تحولاً جذرياً مع تطور الحبكة وتنامي التوتر الدرامي، وهذا ما يتجلى بوضوح في قولها «شعرت بعدها بارتياح لكن في الوقت نفسه شعرت بأن جسدي منهك كثيراً هل سأمرض مرة أخرى؟ هذه المرة أتمنى أن أموت فحسب، أشعر بالعطش شديد لكن هو حتى لا يحضر لي الماء هنا في الغرفة إلا مع الوجبات أشعر بدوران وإعياء رهيبين»¹.

تهيمن سمة التوتر و الاضطراب على النسيج اللغوي ويظهر ذلك من خلال المفارقة التي استهلّت بها حديثها، محاولة إقناع نفسها بأنها بخير، وفي الوقت نفسه تشعر بالتعب وتنبؤها بالمرض تتشكل لغتها وفق نسق يوحى بالأسى والإحباط والاستكانة، وهذا راجع لدمار النفسي والانهيال المعنوي.

2-2-2- اللغة الفلسفية:

استهلّت الروائية نصها بتساؤل حول لماذا تكتب؟؟ بتكرار علامة استفهام وهو راجع لتكثيف العلاماتي، لتعبير عن القلق الوجودي ثم تجيب «أكتب كي أتخلص من جنوني أكتب حتى لا أقف على حافة الانهيار، أكتب لكي أنتشل نفسي من الضياع أكتب حتى أنجو من الموت في الحياة...»².

اتخذت من الكتابة وسيلة للاستشفاء الروحي والتحرر من الأعباء النفسية، نقلت فوضى النفس إلى سكون السطور، فالجنون هو الاغتراب النفسي والعزلة عن المجتمع.

¹ الرواية ص 191.

² الرواية ص 01.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

فالكتابة هي فعل المقاومة ضد اضمحلال وبيان المكشوف عن هيمنة الذات، وإثبات الكينونة والمكابدة الأنطولوجية لإثبات الجوهر، تتجاوز المرئي لتعيد صياغة مقتضيات الواقع الملموس والخوف لا يقتصر على الرؤية العبثية وإنما يشمل من انمحاء أثرها من ذاكرة محبيها ومن محبي روايتها.

2-2-3-توظيف اللغة الأجنبية:

يتجلى بوضوح تأثير الروائية بالثقافة الأجنبية، خاصة الانجليزية مما دفعها إلى تطويعها في روايتها لتخدم الغرض الدرامي، وتشكل سمة تجريبية بارزة تعكس هوية الطرح الروائي.

الصفحة	معناها	الكلمة العبارة
72	هو الدم، جاءت على اسم عطر	Blood
230	وهو اللقب الفني للممثلة فلورنس لورانس منذ طفولتها	Baby flo the child wonder whislen
254	اسم أغنية المتاهة للفنان آساف أفيدان، وهي مأخوذة من أسطورة اليونانية	The labyrin the song-Dark
266	وهو الوقت الصباحي	AM

الصفحة	معناها	أصلها	الكلمة
260	مساحيق التجميل	Maquillage	مكياج
254	آلة موسيقية	Pianoforte	البيانو

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

230	اسم تطبيق للتواصل	What's App	الواتساب
230	آلة تصوير	Camera	الكاميرا
210	قناع	Masque	ماسك
231	أماكن التصوير أو تسجيل الموسيقى	Studio	الاستوديوهات
67	النمطية أو الرتابة	Routine	الروتين

بناءً على ما سبق نستقرئ من الجدولين التباين المعجمي في المتن الروائي يتأرجح بين مفردات إنجليزية وأخرى فرنسية وبعض اليونانية القديمة وغيرها مما يمنح النص سمة هجينة تتعدى الانغلاق اللغوي، إدراج حمولة لغوية أجنبية صرفة أو هجينة تمنح النص نوع من الواقعية، تخرجنا من دائرة الخيال إلى مركزية الواقع وإقحام اللغة الأجنبية في الرواية العربية المعاصرة يكسر النمطية ويستشرف آفاق تجريبية حديثة.

2-3- التجريب المكاني:

للمكان عدة تسميات فهو الفضاء والحيز والموقع، والمكان عند الطاهر وطار «لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن واقعية، بل يؤدي دوراً دلاليًا، وظيفيًا، وإيديولوجيًا»¹، نفهم من هذا القول أن الراوي لا يسعى إلى وصف المكان لتقريبه إلى الواقع وإقناع القارئ بوجوده، بل له أهداف أخرى، فدلالياً يستعمل المكان كرمز يتجاوز من خلاله الماديّات إلى معنى أعمق، أما وظيفياً فالمكان ليس مجرد مكون جمالي ومادي وإنما يستعمل كعنصر يساعد ويساهم في تقدّم الأحداث وتطورها، أما إيديولوجياً يُوظف السارد المكان للتعبير عن أفكاره ومعتقداته، يُبنى المكان داخل الرواية وفق عناصر مادية ملموسة قد تكون موجودة

¹ إبراهيم عباس تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، لمؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، الجزائر، ط1، 2002، ص 73.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

في الحقيقة وقد تكون متخيلة أو تحمل بعداً رمزياً¹، كما يوصف المكان بأنه «شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نُظمت بها العناصر الأخرى في الرواية»²، يوضح هذا القول أن المكان متصل بالعناصر الأخرى في الرواية فهو مرتبط بالزمان والشخصيات والأحداث، كل هذه العناصر تندمج مع بعضها البعض لتشكل الفضاء الذي ستجري فيه الأحداث وتتفاعل داخله الشخصيات، والروائي لا يوظف المكان بشكل عشوائي إنما يختاره وفق ما يتماشى مع متطلبات نصه، ويمكن تقسيم المكان إلى المكان المفتوح والمكان المغلق.

2-3-1- الأماكن المفتوحة

«تكون متاحة لجميع الشخصيات القصصية ولا تحدّها حواجز وتسمح للشخصية بالتطور والحرية»³، بمعنى المكان المفتوح هو ذلك الفضاء الغير محدد، لا تحيط به جدران ومعرض للهواء تجد فيه الشخصيات الحرية التامة ويسمح بضم عدد كبير من الأفراد، وينقسم المكان المفتوح بدوره إلى مكان عام وآخر خاص.

أ- الأماكن المفتوحة العامة

¹ ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 107.

² حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 32.

³ محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011، ص 44.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

وهي الأماكن التي ليست ملك لأحد ولا تخضع لسلطة أحد بحكم أنها ملك للجميع ولكل حق فيها، تسمح هذه الأمكنة بجمع عدد كبير من الأشخاص في نفس الوقت لكبر مساحتها، وقد تنوعت هذه الفضاءات في رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» فنجد:

- **المدينة:** هي تلك المساحة المفتحة العامة، تجمع بين مجموعة من الأفراد يختلفون في أجناسهم ودينهم، يعيشون فيها ويمارسون نشاطاتهم وأعمالهم اليومية بكل حرية، ويأثرون ويتأثرون ببعضهم البعض، ولكل مدينة عادات وتقاليد خاصة تميزهم عن غيرهم من الشعوب، قد وردت لفظة المدينة في هذه الرواية عدة مرات فتقول ماريانا «الناس في هذه المدينة مهووسون بكل شيء يتعلق بالكتب والقراءة والمكتبات والكتاب»¹، يعكس هذا القول تأثير المكان على سلوك الفرد حيث يتميز سكان المدينة بحب القراءة والمطالعة ولديهم شغف بالبحث والاكتشاف، ولعل هذا يعود إلى طبيعة البيئة في المدينة التي تتوفر على الفضاءات الثقافية كالمكتبات والمعارض مما يساهم في نشر ثقافة القراءة بين الأفراد وفي قوله «أخذت أطفالي وانتقلت إلى مدينة أخرى بعيدة عن تلك المدينة»²، هنا تغيير المدينة يوحي برغبة الشخصية بالهروب من الضغوط والمشاكل والسعي إلى البحث عن حياة أفضل يسودها الهدوء والأمانينة فالكاتبة استعملت المدينة هنا مكان متغير، كما نلاحظ أنها لم تذكر لا اسم ولا موقع المدينة ولعل هذا يعود إلى كونها مكان خيالي لا وجود لها في الحقيقة.

- **الشارع:** هو «أحد ملاذات الشخصية القصصية هرباً من ضيق الداخل المختنق إلى الخارج المفتوح حيث الفضاء المنفتح والنابض بالحياة، هو الشارع الذي يتحرك فيه الناس كل يوم

¹ الرواية ص 6.

² الرواية ص 349.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

وكل ساعة»¹، فالشارع هو ذلك الفضاء العام المفتوح الموجود في كل المدن يتميز بالحركة الدائمة لاحتوائه عدة مرافق وتقديمه لمجموعة من الخدمات، يضم كل الفئات العمرية ويلجأ إليه الإنسان للتخلص من الضغوطات النفسية التي تسببها الأماكن المغلقة، ولتصفية الذهن من الأفكار السلبية حيث تقول ماريانا «ذهبت سيراً على الأقدام في الأجواء شبه العاصفة، لا أحد غيري حرقاً يسير في الشارع إلا أنا»²، فماريانا خرجت للسير في الشارع رغم الظروف القاسية للتخلص من تلك الأفكار التي تراودها بخصوص ذلك الشاب المنتحر الذي هاجمها في حفل توقيعه، أما وصف الساردة للمكان بأنه خالي رغم أنه مكان عام يعكس شعور ماريانا بالوحدة رغم وجود عائلتها، يعكس شعورها بالخوف والقلق والاضطراب الذي تعيشه، وهذا ما يؤكد قولها «بدأ الخوف يسري في عروقي فتاة ترتدي فستاناً جميلاً وكعباً أحمر... تقف وحدها في الشارع تقاوم العاصفة في الساعة الثانية عشر منتصف الليل»³، فالشارع يتحول في الليل إلى موقع للآفات الاجتماعية وفي بعض الأحيان مسرح للجرائم.

- الغابة: عبارة عن مكان طبيعي معروف بتنوع الغطاء النباتي، بعيد عن ضجيج المدينة يلجأ إليها الناس للراحة والاستجمام، والكاتبة في هذه الرواية وظفت الغابة كمكان متحول له تأثير على الشخصيات ونفسياتهم ونجد ذلك في قولها «تلك الغابة التي يستمتع الناس كثيراً بالتخييم فيها واللعب وغيرها، وعندما يأتي فصل الشتاء تصبح خالية ومهجورة، وبعدها يطلقون عليها الإشاعات بأنها مسكونة»⁴، ففي الصيف يفرحون الناس بها ويذهبون إليها للعب

¹ محبوبة محمدي أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 51.

² الرواية، ص 20.

³ الرواية، ص 25.

⁴ الرواية، ص 19.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

والترفيه عن النفس وفي الشتاء تصبح مهجورة وهو ما يخلق نوع من الخوف والرغبة، أما في قول سارة «عندما استيقظت وجدت نفسي في غابة كنت أظن أنني في كابوس من كوابيسه لكن تلاشى ذلك عندما وجدت صيادون و اتصلوا بالشرطة والإسعاف»¹، حيث استُعملت الغابة هنا كرمز للخوف من المجهول الذي سيواجه سارة خصوصاً أنها كانت مخطوفة ومحتجزة في قصر الشيطان لكن سرعان ما تتحول هذه الغابة إلى مكان آمن بالنسبة لها لأنها عادت من خلالها إلى عائلتها وحياتها الطبيعية.

ب- الأماكن المفتوحة الخاصة

هي تلك الأماكن المفتوحة التي تكون ملك لشخص ما أو مجموعة من الأشخاص وقد أدرج هذا النوع من المكان في رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» فنجد:

- **المزرعة:** مساحة خاصة واسعة بعيدة عن المدينة في أغلب الأحيان، تحوي على سكن للإقامة وأراضي للزراعة والإنتاج، وظفت الكاتبة المزرعة في قولها «غادرت سارة المنزل لتذهب إلى المزرعة كالعادة مؤقتاً فقط حتى تكمل كتابة كتابها»²، المزرعة هنا استُعملت كداعم نفسي تشعر فيه سارة بالهدوء والإلهام والتركيز لإتمام أعمالها وفي قولها «أنا أعيش في مزرعتنا التي تبعد كثيراً كل البعد عن المدن وعن الناس والعالم المزعج، لكن هذا القرار لا يعود لنا نحن نعيش هنا رغماً عنا بسبب فقرنا الشديد»³، المزرعة هنا جاءت كرمز للعزلة والانطواء لكن هذه العزلة لم تكن اختيارية وإنما إجبارية فرضتها الظروف الصعبة والقاسية.

¹ الرواية، ص 316.

² الرواية، ص 336.

³ الرواية، ص 78.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

- حديقة البيت: هي مكان مفتوح معرض للهواء متصلة بالبيت من الجهة الأمامية أو الخلفية، يستعملها أفراد العائلة للراحة وقضاء الوقت، وظفت الساردة الحديقة في قولها «نزلنا إلى الحديقة كما أخبرني موريس لكن لم يكن هناك أي أحد في الحديقة الأمامية لذلك ذهبنا إلى الحديقة الخلفية وهناك وجدناها»¹، الحديقة هنا مكان متفرع ومتحول تنقسم إلى جزء أمامي خالي يوحي بالغياب والفراغ وجزء خلفي يمثل مكان العثور والالتقاء.

2-3-2-الأماكن المغلقة:

المكان المغلق «هو مكان العيش والسكن الذي يؤوي الإنسان، ويقضي فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية»²، إذن هو ذلك المكان محدود المساحة الذي يعيش فيه الفرد ويبقى داخله برغبته أو قسراً، يمكن تقسيمه إلى:

أ- الأماكن المغلقة الاختيارية:

هي «تلك التي تقيم فيها الشخصيات رداً من الزمن، وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر»³، هي تلك الأماكن التي تقيم فيها الشخصيات بمحض إرادتها وتعد جزء من حياتهم اليومية ويقضون فيها أغلب أوقاتهم، كما يعكس لنا هذا المكان نفسية وسلوك الفرد بحكم علاقة التأثير والتأثر التي تجمع بينهم، وقد وُظف هذا النوع من الأمكنة في هذه الرواية فنجد مثلاً:

¹ الرواية، ص 345.

² مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 44.

³ محبوبة محمدي محمود أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 57.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

- المنزل: أو الدار أو البيت هو ذلك المكان الذي يُولد وينشأ فيه الإنسان يعتبر جزءه الخاص من هذا الكون يشعر فيه بالإنتماء¹، وقد وُظف المنزل في هذه الرواية في وضعيات مختلفة ففي قولها «بقيت أنا وأطفالي الثلاثة في المنزل...»، قررت أن أخذ إجازة من أجل البقاء مع الأطفال لأنّ نفسيّتهم كانت مدمرة²، وصف المنزل هنا كمكان آمن يجتمع فيه أفراد العائلة ممّا يقوي الروابط بينهم ويحسن من نفسيّتهم، أما في قولها «عندما عادت سارة لم تعد وحدها بل أحضرت معها جميع الشياطين إلى المنزل ممّا جعلنا نعيش في رعب مستديم»³، هنا تحول المنزل من مصدر أمان إلى مصدر خوف ورعب فالمنزل هو نفسه لكن خوف سارة من الشيطان جعل منها شخصية مضطربة نفسياً وهو ما انعكس سلباً على أفراد عائلتها.

- الغرفة: تُعدّ جزء من المنزل، غالباً ما تكون مخصصة لفرد واحد فقط ينام ويرتاح ويقضي أغلب أوقاته فيها، استعملت الكاتبة الغرفة عدّة مرات في هذه الرواية ففي قولها «أشعر بالاختناق أنفاسي تتسحب تدريجياً من روحي، لا أستطيع أن أفتح عيني...، فتحت عيني أخيراً بصعوبة رأيت نفسي مستلقية على سرير في غرفتي... علمت أنّه كان كابوس»⁴، جاءت الغرفة هنا في سياقين مختلفين حيث صوّرت في البداية كمكان تشعر فيه البطلة بالاختناق وعدم الراحة ثم صوّرتها مرة أخرى كمكان آمن تشعر فيه بالطمأنينة والاستقرار الغرفة هنا هي نفسها تشعر فيها بالأمان وهي مستيقظة وفي نفس الوقت تشعر فيها بالخوف وهي نائمة بسبب الكوابيس التي تراودها.

¹ ينظر، غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984، ص36.

² الرواية، ص336.

³ الرواية، ص340.

⁴ الرواية، ص18.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

- **المقهى:** المقهى «هو مكان إقامة اختياريّ يتردد إليه الناس بمختلف أصنافهم وطبقاتهم الاجتماعية لتمضية الوقت وتلبية حاجاتهم النفسية، وهو مكان معد للإقامة المؤقتة»¹، فالمقهى هو ذلك المكان الذي يذهب إليه الناس في وقت الفراغ لقضاء بعض الوقت مع الأصدقاء والاستمتاع معهم وتبادل الأحاديث والأخبار، وهو مكان عام يضم النساء والرجال، الأطفال والكبار، وقد ورد المقهى في رواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» في قول ماريانا «كنت أهرول بخطوات سريعة حتى وصلت إلى المقهى الذي اعتدت فيه الكتابة منذ سنوات»²، هنا تحول المقهى من مكان اجتماعي يلتقي فيه الناس إلى فضاء خاص تشعر فيه ماريانا بالراحة يحفظها عل الكتابة والإبداع.

ب- أماكن الإقامة الإجبارية:

هي الأماكن التي تلزم الشخصية على البقاء فيها مما يفقدها حريتها من هذه الأماكن المستعملة في الرواية نجد السجن، مشفى المجانين، القصر.

- **السجن:** السجن أو مؤسسة إعادة التربية، عبارة عن مكان مغلق يحتجز فيه الأفراد الذين ارتكبوا جرائم تخالف القانون وذلك وفق مدة زمنية معينة تُحدد حسب نوع الجريمة، يضمن سلامة وأمن المجتمع وسمو عاداته وتقاليده كما يساهم في التحسين من سلوكه وأفعاله³، وظفت الساردة السجن في سياقات مختلفة ففي قولها «وأنا ما زلت في السجن أفكر كيف يمكنني أن أطعم ابني الناجي الوحيد الذي هو مقيد في بيتنا القديم»⁴، السجن هنا ليس مجرد

¹ محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص64.

² الرواية، ص20.

³ ينظر، محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص76.

⁴ الرواية، ص139.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

مكان يقيد حركة الشخصية بل يتجاوز ذلك إلى التأثير النفسي فالأم هنا تعاني داخلياً وهي تفكر في طريقة لإطعام ابنها المقيد.

- **مشفى الأمراض العقلية:** مكان مخصص لعلاج الناس من المشاكل النفسية والاضطرابات السلوكية، يتم الاهتمام بهم عن طريق القيام بجلسات علاجية تحت إشراف أطباء مختصون في المجال، وقد يضطر المريض للإقامة هناك حتى يشفى تماماً، وظفت المشفى عدة مرات ففي قوله «أنا الآن أقبع في مشفى المجانين لأن سيلين لا تفارقني أبداً، أنا الآن أكتب لكم وسيلين فوق ظهري تطلب مني بكل حبّ قبله»¹، جاء هذا القول على لسان طبيب التشريح داخل قصة «أعطني قبله» استعملت الكاتبة مشفى المجانين هنا لتعكس لنا حالة الشخصية المضطربة فهو لم يتخلص من مخاوفه وهواجسه (سيلين) رغم وجوده في المشفى للعلاج، ونجدها كذلك في قول والد ماريانا «وصلني خبر من مشفى الأمراض النفسية أن سارة انتحرت»²، هنا تحولت وظيفة المشفى من مكان للعلاج إلى فضاء لبعض الجرائم كالانتحار.
- **المكتبة:** مكان مفتوح قد تكون عامة أو خاصة تحوي عدد كبير من الكتب والمؤلفات، يلجأ إليها الإنسان للقراءة والمطالعة والدراسة، وفي رواية "أكتب حتى لا يأكلني الشيطان" جاءت المكتبة في قولها «كانت مكتبة ضخمة تحوطها الرفوف العملاقة في كل الاتجاهات...كان كل مربع أو رف به كتاب أو كتابين وبجانبه جرة زجاجية، هذه الجرات بداخلها عقول بشرية»³، هنا تحولت المكتبة بالنسبة لماريانا من مكان مألوف إلى مكان غريب مثير للدهشة لوجود عقول بشرية داخل قنينات، كما تحولت من مكان تذهب إليه بإرادتها للقراءة والكتابة الى مكان إجباري تشعر فيه باليأس والعجز والخوف فتقول «أمسك بي كالعادة من

¹ الرواية، ص225.

² الرواية، ص348.

³ الرواية، ص39.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

ذراعي وسحبني...، عدنا إلى المكتبة وجلست على مقعدي المخصص للكتابة وأنا أنظر بياس إلى الآلة الكاتبة، لم أظن أنني سأشعر يوماً بالياس اتجاه الكتابة»¹، هنا ماريانا تشعر بالإحباط لأنها لا تستطيع الكتابة ليس لعدم قدرتها وإنما بسبب الخوف والضغط الذي تعيشه من طرف الشيطان.

2-4- تعدد الأصوات:

تعدد الأصوات أو البوليفونية «استعارة استعملها دارسو الكلام وقد أخذوها من مجال الموسيقى حيث تعني التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد»²، استقى الدارسون في الأدب هذا المصطلح من الموسيقى وطبقوه على الرواية، فقد أسقطوا تناسق الأصوات على الشخصيات حيث تبدوا مترابطة داخل النص الواحد، ففي الرواية متعددة الأصوات تتنوع الشخصيات وتكثر الآراء لأن الراوي لا يكتفي بالتعبير عن أفكاره ومعتقداته وإنما ينقل أفكار كل الأطراف الأخرى المشاركة في النص وهذا ما يضيف على الرواية طابعاً حوارياً، فيها «تبنى علاقة الكاتب بالشخصية على قاعدة الاستقلالية حيث تتمتع الشخصية الروائية بحضور مستقل عن هيمنة الكاتب لأنه يترك لها أن تعبر عن أفكارها بحرية وتعرض أفكارها الشخصية، لذلك تحفل الرواية الحوارية بالأفكار المتعارضة والإيديولوجيات المتعارضة»³، هذا القول يوضح أن الراوي ينقل أفكار وآراء الآخرين كما هي حتى لو كانت متعارضة مع أفكاره، فكل شخصية تكون مستقلة بذاتها ولها حرية التعبير وهذا التنوع يؤدي بالضرورة إلى خلق تنوع ثقافي داخل النص الواحد، وقد تجلّى تعدد الأصوات أو البوليفونية في «رواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان» على مستويين هما: الحوار والشخصيات.

¹ الرواية، ص 65.

² محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 101.

³ محمد بوعزة، تحليل النص السردى، ص 29.

2-4-1-الحوار:

عملية تواصلية تقوم على «تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، وهو نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي»¹، فالحوار أسلوب اتصال بين شخصين على الأقل، يتبادلون فيما بينهم الآراء والأفكار والأخبار، أساسها الاحترام وتقبل رأي الآخرين، كما جاء في سياق آخر أن الحوار وسيلة منظمة تهدف إلى تحقيق المعرفة وبلوغ الحقيقة عن طريق معالجة ودراسة قضايا علمية أو إنسانية²، ينقسم الحوار إلى حوار داخلي وآخر خارجي.

أ- الحوار الخارجي:

الحوار الخارجي أو الحوار المباشر في هذا النوع يشترط وجود شخصيتين فأكثر يفسح لهما السارد المجال للإرسال والتلقي دون إقحام نفسه معهم، كما يأتي «الحوار المباشر ليحدد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق»³، فالحوار الخارجي يعمل على تحديد الوقت الذي حدث فيه الفعل من خلال جعل الشخصيات تتكلم وتتحرك وتتفاعل فيما بينها داخل النص وقد وُظف الحوار الخارجي بنسبة كبيرة في هذه الرواية ومن أمثلة ذلك قولها «هل عليّ أن أنجح في كتابة قصة واحدة على الأقل؟

¹ ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص171.

² ينظر، بلال قريب، الحوار دراسة مفاهيمية مجلة العلوم الإنسانية، العدد²، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، 2022، ص31.

³ فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص44.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

سألت وكأني في صف مدرسي متأخرة عن منهج الطلاب الآخرين، ولم أدرس بشكل جيد للاختبار. بالطبع إذا نجحت في كتابة قصة واحدة ستحافظين على حياتك على الأقل ليوم واحد فقط...

ثم تابع حديثه هل هناك أي أسئلة أخرى؟ لأننا سنبدأ بعد خمس دقائق.

لا ليس لدي اي شيء¹، دعا هذا الحوار بين ماريانا وويليام، حيث يعكس لنا مخاوفها والضغط الذي تعيشه فكل تفكيرها مركز على كيفية النجاة بحياتها ليوم واحد على الأقل، هي خائفة من الإخفاق وكأنها طالبة لم تدرس جيداً للامتحان، كما نجد حوار آخر بينهم جاء فيه «هل تعرفين كم أطول فترة لكاتب بقي على قيد الحياة كم كانت ؟

قلت بفضول: كم؟

لقد صمد لمدة ثلاثة أشهر ثم نفذ مخزون عقله من الأفكار وانتهت حياته للأسف

حسناً إذا لا توجد فترة محددة ؟ أقصد كم علينا البقاء للكتابة؟ ألن يأتي يوماً تكافئنا بالخروج؟؟

ضحك بسخرية

مكافأة ؟ أنا لا أحضركم هنا لكي أعطيك مكافأة لقد أحضرت الجميع للكتابة فقط..

حتى متى؟؟ حتى متى يتوجب علي كتابة القصص من أجلك ؟

للأبد

¹ الرواية، ص 43-44.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

أُتت كلمته عليّ كالصاعقة على قلبي وعقلي¹، حيث راح يخبرها بأطول مدّة صمد خلالها أحد الكتاب ليصرح بأنّها كانت ثلاثة أشهر لتسأله ماريانا كم عليهم المكوث عنده وكم يجب أن يكتبوا له ليكافئهم بالخروج ليرد عليها ساخراً بأنّها ستقضي باقي حياتها محتجزة عنده للكتابة حتى تموت وهذا ما جعلها تشعر بالإحباط لأنّها لن تعود إلى عائلتها مرة أخرى.

ب- الحوار الداخلي:

يُعرف أيضاً بالمونولوج الداخلي «هو ذلك التفكير المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي»²، فالحوار الداخلي من خلال هذا القول يعدّ تقنية يستعملها الكاتب داخل عمله الأدبي للتعبير عن دواخل الشخصية من مشاعر وأفكار ومعتقدات خاصة، لا يتم التعبير عن ذلك بشكل صريح وإنما يستنتج القارئ من خلال السياق، وقد وظفت الكاتبة الحوار الداخلي في "رواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان" فنجد في قول ماريانا «ما الذي سيحل بي؟ هل سأختفي للأبد وأكون مفقودة مثل المؤلفين الآخرين؟ أم أنّه سيرمي بجثتي على قارعة الطريق، جثة فقط مفرغا عقلي من رأسي»³، ماريانا هنا تتحاور مع نفسها حيث راحت تطرح التساؤلات بينها وبين ذاتها دون أن تجد جواب لها هي تتساءل كيف سيكون مصيرها هل سيكون كمصير المؤلفين الذين سمعت عنهم بأنهم اختطفوا من طرف مجهول وبعد فترة وجدوا جثثاً بدون عقول أم سينتهي بها الأمر جثة بدون عقل؟ لم تجد الجواب كما يعكس الضغط الذي تعيشه، وفي سياق آخر جاء قولها «هل من المعقول أنّها تتحدث عن ويليام؟ هل استطاعت الهروب من هنا والنجاة؟ كيف؟ لم أسمع

¹ الرواية، ص76.

² روبرت هيمري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، بيروت، 2000، ص59.

³ الرواية، ص31.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

عن هذه الكاتبة في حياتي، وبالطبع هذا شيء طبيعي لا نستطيع معرفة جميع المؤلفين في العالم»¹، هذا الحوار الداخلي يعكس دهشة ماريانا فهي تتساءل كيف استطاعت سارة النجاة من الشيطان، فهو أخبرها أنه لا أحد يخرج من عنده حياً كما سألت نفسها من تكون سارة وكيف لا تعرفها، لتجيب نفسها بأنه من المستحيل أن تعرف كل الأدباء لكثرتهم.

2-4-2- الشخصيات.

مفردتها شخصية «وهي كل مشارك في أحداث الحكاية سلباً أو إيجاباً، أما من لا يشارك في الحدث فلا يعدّ من الشخصيات بل يكون جزءاً من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع ومخترع ككل عناصر الحكاية»²، فالشخصية حسب هذا القول هي كل ما يتحرك ويتكلم ويحدث تغيير داخل النص سواء كان إنسان أو حيوان أو جماد شخصه السارد، ولا تكون حقيقية إنما مستوحاة من خياله ولا علاقة لها بالحقيقة و «هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تثب أو تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المناجاة وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها وهي التي تنجز الحدث...، وهي التي تعمر المكان...، وهي التي تتفاعل مع الزمن»³، يوضح هذا القول أن الشخصيات تعدّ أهم مكون من مكونات السرد، وجودها ينشط العملية السردية وغيابها يؤدي إلى جمود السرد ويفقده حيويته، فهي التي تؤثر وتتحكم في الزمان والمكان والأحداث عن طريق استخدام اللغة (الكلام)، تنقسم الشخصيات إلى:

أ- الشخصيات الرئيسية:

¹ الرواية، ص306.

² لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت لبنان، ط1، 2002، ص113-114.

³ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص91.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

وتسمى كذلك بالشخصية المحورية و هي تلك الشخصية المركبة والغامضة، والتي يصّب عليها السارد كل تركيزه ليبتكر شخصية ذات طابع مختلف تتميز بصفات نادرة تلفت نظر المتلقي وتجعله يتفاعل معها¹، وبالنسبة للشخصيات الرئيسية في هذه الرواية والتي كان لها دور في سير وتطور الأحداث نجد:

- ماريانا: تمثل دور الساردة، فهي تعبر عن مشاعرها وتحكي عن معاناتها مستخدمة ضمير المتكلم، وفي نفس الوقت هي بطلّة الرواية، ماريانا كاتبة روايات وقصص الرعب، تتميز رواياتها بالغرابة والغموض فهي تكتب عن الجنّ والموتى ممّا يخلق نوعاً من الخوف والقلق لدى القارئ، فتقول «هذه هي كتاباتي تسبب صدمات نفسية للقراء»²، تتعرض ماريانا للاختطاف من قبل الشيطان هذا الأخير يجبرها على كتابة ثلاثة قصص كل يوم للحفاظ على حياتها، وفي آخر الرواية يكتشف القارئ أن اسم البطلة الحقيقي ماريان وليس ماريانا.
- الشيطان ويليام: هو شخصية خيالية، وصفته ماريانا قائلة «رأيتّه أول مرّة كان يرتدي قناعاً مخيفاً لونه اسودّ... يرتدي ملابس سوداء بالكامل... كان طويل القامة عريض المنكبين، ذا جسم ضخم»³، ويليام شخصية غامضة لانعرف عنه سوى أنه يقوم بخطف مؤلفي قصص الرعب ويجبرهم على الكتابة، وفي الاخير يقوم بقتلهم ويرميّ بجثثهم بعد أخذ أدمغتهم ويقوم بوضعها داخل علب زجاجية ويحتفظ بها أمام مؤلفاتهم على أحد رفوف مكتبته الخاصة، في آخر الرواية تكشف الكاتبة للقارئ أن اسمه الحقيقي ديموس ويعني إله الخوف والرعب.

¹ ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص56.

² الرواية، ص18.

³ الرواية، ص25.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

- سارة: والدة ماريانا الحقيقة، «اسمها الكامل سارة جورجينا كاتبة روايات رعب مشهورة ولديها الكثير من الإصدارات»¹، خطفت سارة من قبل نفس الشيطان منذ سنوات، لكن سارة استطاعت الهرب وعادت إلى عائلتها وبيتها، لكنها عادت كإنسانة مجنونة ومهووسة، ينتهي الأمر بسارة منتحرة في مشفى الأمراض العقلية بعد أن قامت بدفن ابنتها ماريانا حية.
- ايريك لومستر: والد ماريانا كانت علاقته معها سيئة جدا فهو لم يكن يريد أن تدخل عالم الكتابة خوفاً عليها من أن يصيبها ما أصاب والدتها، يقول والدها في أحد المقاطع «أصبحت تحبّ الكتب وهذا أصبح كالكابوس لنا أنا وشقيقها، كنّا نمنع دخول الكتب إلى منزلنا خصوصاً روايات الرعب»²، لكن ماريانا كانت تضنّ أنّ والدها لا يحبها ويريد التحكم في حياتهم فقد عبرت عنه قائلة «يحب أن يجبرنا ويفرض سلطته، علينا أن نعمل وندرس ونفعل الأشياء التي يحبها هو وليس نحن تحت قانون من أجل مصلحتكم»³.
- صامويل أو موريس: أخ ماريانا الأكبر «هو رسام كبير له شأن في المجتمع في هذا المجال»⁴، كانت علاقته جيدة مع أخته، ركزت الساردة على هذه الشخصية في مرحلة الطفولة وقد كان شاهداً على موت أخته ماريانا ويعرف الحقيقة كاملة.
- ماريان: أخت ماريانا التوأم كانت تراها دائماً في حلمها دون أن تعرف من تكون، حيث تقول «خرجت تلك الطفلة التي رأيته في حلمي...، تلك الطفلة التي هي أنا أو أنا بشكل

¹ الرواية، ص306.

² الرواية، ص349.

³ الرواية، ص06.

⁴ الرواية، ص06.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

آخر»¹، فماريانا لا تتذكر أن لها أخت توأم بسبب الصدمة التي تعرضت لها في الطفولة المتمثلة في رؤية والدتها تدفن أختها أمامها.

ب- الشخصيات الثانوية:

تقوم «الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصية الرئيسية...، قد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له...، ترسم على نحو سطحي»²، ومن الشخصيات الثانوية أو المساعدة الموظفة في هذه الرواية نجد:

- ميلا: شخصية ثانوية وظفت في قصة الأخوات لا يشبعن، ميلا فتاة تبلغ من العمر ثمانية عشر سنة تعيش رفقة اخواتها الثلاثة في مزرعة والدها، يتحول إخوتها إلى أكلي لحوم البشر بعد أكل والدتهم. أما هي فليست كذلك، تقوم ميلا بفتح مطعم لجلب الزبائن لإطعام أخواتها الذين قامت باحتجازهم، وفي نفس الوقت تطعم الزبائن لحوم البشر.
- لؤلؤة: تعمل في قصر ويليام تقوم بإعداد الطعام، وهي التي قامت بوضع مساحيق التجميل لماريانا في حفلة عيد ميلادها وصفتها ماريانا قائلة «امرأة عجوز بدينة ذات شعر أحمر وملامح مريحة»³.
- فلورا: فتاة شابة تعمل في مجال السينما، ذهبت إلى بيت أول نجمة سينمائية في التاريخ لتقوم بتصوير فيلم وثائقي عن حياتها كيف قضت آخر أيام حياتها.
- فلورانس: ممثلة محترفة «تعرضت لإصابات خطيرة أثناء تصويرها لأحد المشاهد في فيلمها»¹ مما أدى إصابتها بتشوهات جعلت المنتجين يعزفون عن الاتصال بها، وهذا مالم

¹ الرواية، ص298.

² محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص57.

³ الرواية، ص242.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

تقبله لتدخل في اكتئاب وما زاد من حالتها طلاقها من زوجها، لتقوم في الأخير بإنهاء حياتها عن طريق تناول السم.

- سيلين: فتاة شابة تعيش في المدينة لوحدها بعد خلافات مع عائلتها، تتعرض للقتل من طرف شخص مجهول ليتم نقلها للتشريح، وهناك تتعرض للاعتداء من طرف الطبيب المشرح.

¹ الرواية، ص230.

3- التجريب على مستوى التداخل الأجناسي:

3-1- التداخل بين القصة والرواية:

من ملامح التداخل الأجناسي لتآلف بين الفضاءات السردية بين القصة والرواية حيث تذوب الحدود الفاصلة بينهما، حتى أصبح في بعض الأحيان يسمى هذا المزج بالرواية القصيرة أو القصة الطويلة.

يرى الباحث محمد صالح الشنطي: «الرواية والقصة ينتميان إلى فنّ السرد لكن ثمة تباين شديد في السمات النوعية لكل منهما... لكن القصة كانت استجابة للحظات التوتر والتأزم في حين الرواية لتعبر عن رؤية ذات بعد شمولي يعبر عن موقف لشريحة اجتماعية»¹.

يعني أنّ القصة والرواية يعدان من جنس سردي واحد، يتجلى التباين النوعي بينهما في أنّ القصة تستهل أحداثها من حدث المركزي الذي يمثل ذروة المتن الروائي، تتعل من الترهل السردى وتتجرد

من الحشو لتركز على الأحداث الرئيسية إلا أنّ تعبر عن شمولية، تعددية وتعبر عن قضايا المجتمع.

¹ محمد صالح الشنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، أعمال مؤتمر الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، مج 2، جامعة اليرموك كلية الآداب، إربد، الأردن، 2008، ص 433.
الرواية الإطار: عبارة عن نمط سردي يتضمن حكاية رئيسية تحتضن قصصاً أو حكايات فرعية متعددة، بحيث تتكامل فيما بينها لتشكيل بناء سردي متماسك.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

بنيت الرواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان وفق هيكلية الرواية الإطارية، التي تمثل بؤرة المتن الروائي، تنتسب مادتها السردية إلى عشرون فصل تحمل في طياتها قصص قصيرة متضمنة، توسمها عناوين، أغلبها قصص كانت تروى لها كل يوم بعد حلول منتصف الليل باستثناء يوم الثلاثاء، وهذا كان جزء من اللعبة التي أقحمها فيها «الكتابة ستكون كل يوم في الساعة الثانية عشرة منتصف الليل لا أسئلة غبية، تطعين أوامري وتكتبين جيدا حتى تحافظي على حياتك، يوم الثلاثاء إجازة لا يوجد كتابة ولا يوجد تجول في الأرجاء لأنه من الممكن أن تصادفي شخصا أسوأ مني خارجا من احدى قصصك المرعبة»¹.

يسعى التساؤل إلى بحث عن العوامل التي أدت إلى انقطاع نشاط التدوين يوم الثلاثاء تحديدا على غيره من سائر الأيام، يتموضع منتصف الأسبوع فهو الفاصل بين أيامه وعند توظيفه كفاصل زمني للراحة يساهم في تحفيز الملكات الإبداعية وتنشيط الفكر مما يزيد من حدة الإبداع وكفاءة.

يوم الثلاثاء ارتبط بيوم النّحس في العديد من الثقافات خاصة المصرية لأن كان مقتل «أوزيريس» أو «أوزير» وكذلك في علم الفلك والتنجيم ارتبط يوم الثلاثاء بكوكب المريخ لأن لونه أحمر وست لونه أحمر، هذا اللون يمثل التشاؤم لدى المصريين القدماء وهذا ما يوضحه الباحث سليم حسن في موسوعة مصر القديمة: «الإلهين حور وست وهما اللذان يتعاقب منهما النور والظلام، وكذلك تقلبات النجوم المنيرة»².

¹ الرواية، ص 35-36.

² سليم حسن، موسوعة مصر القديمة الجزء الأول في عصر ما قبل التاريخ إلى نهاية العصر الإهناسي، مكتبة الأسرة، 2001، د.ط، مصر، ص 233

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

ويضيف: «الحرب بين القوة المعمرة والقوى الشريرة.... أي أن حياة الالهة تمر في سلسلة متصلة الحلقات من الصراع والتغيرات التي تحدث بنظام عام بعد عام، ومن أجل ذلك نشاهد أن القوم كانوا يهتمون بحظ هؤلاء المتقلب إذ عليه مدار حياتهم وسعادتهم»¹، كانوا يفرحون لفرحهم ويحزنون لحزنهم يظهر النفس الأسطوري لإيزيس وأوزيريس بينما في ثنايا الرواية الإطارية.

يندرج ضمن المتن السرد قصص داخلية، من بينها قصة «المراقب» و «الأخوات لا يشبعن» و «في أحضان الزومبي» وغيرها، أغلبها تهيمن عليها ثيمات الاغتراب والوجود والعدم والعبثية والأمراض السيكلوجية وغيرها، هذه المواضيع لا ترى سطحيا وإنما تحتاج إلى تأويل والغوص داخلها واكتشاف خبياتها.

تعمل القصص القصيرة على إضافة لمسة جمالية وفنية لرواية، تكسر رتابة السرد، وتخلق نوع من التجريب الذي يبعثنا عن كل ما هو تقليدي وقديم.

لكن إذا ربطنا هذا اليوم بأسطورة إيزيس وأوزيريس يختلف الأمر، لأن اللعبة المطاردة سماها بأوزيريس وأوريس، «إذا فشلت في القصة الأولى فسنلعب لعبة أوزيريس وأوريس أنت أوريس وأنا أوزيريس...عندما يجد أوزيريس أوريس في أقل من عشر دقائق فسأقوم بالتهامك !لعبة المطاردة هي المفضلة لدي»².

ثمة تضارب في التسمية يتجلى بين اسم الأسطورة الحقيقي «إيزيس وأوزيريس» وبين اسم اللعبة «أوزيريس وأوريس» وذلك ليس هفوة من الكاتبة وإنما يمثل تجاوز متعمدا يهدف إلى تحقيق

¹ المرجع نفسه، ص 233.

² الرواية ص 43.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

رؤية الكاتب الجوهرية اتجاه الموضوع، وتكتنفها حالة وجدانية تتقاطع فيها عدة أساطير تستهدف إعادة قراءة التاريخ قراءة تشكيكية وأنه قابل لتثويهِ والتّمويه.

أطلق عليها اسم أوريس Hours تنطق حورس أو أوريس في بعض التّرجمات وهو ابن المنتقم لأوزريس حسب الأسطورة ومع تطور أحداث الرواية يتضح أنّ الأمّ البيولوجية لماريانا ماتت منتحرة بسبب هوسها بـ «الشيطان» وقتلها لتوأم ماريانا «ماريان».

أما الشيطان فيمثل ست الإله الشر، لونه أحمر من الألوان المكروهة لدى المصريين القدماء، قاتل أوزريس، ملك العقرب، إله العواصف، كان لعبه يستخدم لتطهير الموتى في طقوس تشيع¹.

3-2- الأسطورة:

الأسطورة هي حكاية خرافية شعبية، انتقلت عبر أجيال لتعبر عن المكبوتات السيكولوجية الجماعية، فهي من الأجناس الأدبية التي تقاطعت مع الرواية المعاصرة وأصبحت جزء منها.

يعرفها الباحث محمد القاضي بـ: «الأسطورة عند فرويد، حلم شعب وتفسر اعتبارها سيدة الخطأ والزيف مثلها هو الشأن بالنسبة إلى الفلاسفة العقلانيين والوضعيين، وبين الاعتبار بها بالدعوة إلى التأمل في طبيعتها الخيالية والاستكشافية»².

يحيل القول إلى أنّ الأسطورة عند فرويد هي حلم الشعب لا تعد زيغ ذهني أو تيه فكري، فهي ليست أحلام فردية وإنما ولدت من روح الجماعة وتجسيد رمزي للمخيل المشترك، تعكس الرغبات النفسية للشعب، ينشطر موقف الفلاسفة تجاهها إلى فلاسفة العقلانيين يحكمون بالعقل

¹ ينظر: شيماء نسرین قماز، أسطورة إزيس وأوزريس، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية، جامعة الجزائر 02، 03، 2024، ت. ن 23/10/2024، ص 07

² محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص25.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

والمنطق نبذهم المطلق للأسطورة، لكن يبحثون في المعنى المراد، أما فئة الأخرى فتري أن الأسطورة صدقية رمزية تحتاج إلى استتقاق ماهيتها.

ويعرفها بول ريكور: «الأسطورة حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وترمي إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسية حاضرا»¹.

نلاحظ تعدد الأساطير في رواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان لمريم الحيسي من أساطير المصرية إلى أساطير يونانية تضافرت جميعها لتكريس أسطورة واحدة وهي التي بنيت عليها الرواية، ارتسمت ملامح الأسطورة في النص من خلال لعبة أوزيريس وأوريس تتلبس رداء أسطورة إيزيس وأوزيريس» وحورس أو أورس هو ابنهما الذي تقاتل مع عمه ست انتقام لمقتل أبوه، تجاوزت الروائية النقل الحرفي لاسم الأسطورة أجرت عليه تحويرا لفظيا بإضافة بعض الأحرف بدلا من استخدامها في صورتها الأصلية وذلك بدافع الخروج عن السائد، فلا تحصر روايتها في النسق الأسطوري المرجعي.

فالتحوير اللفظي يتيح لها الاستقلال الفني، وطوعية المتخيل ليتشكل حسب رؤية الروائية، تمنح نصها تكتيف دلالي مما يجعل المتلقي يبحث ما وراء السطور.

كما نلمس تحولا جذريا في المسار الدامي، إذ تسند الروائية دور الضحية لأم البيولوجية التي قتلت نفسها، أما الأسطورة ف "ست" من قتل أخوه عن طريق الخداع والسحر.

استعارت الكاتبة من الأسطورة اليونانية «ليكاوان» التي حولت الملك ليكاوان إلى ذئب، واستعارت من السينما من فلم الرجل الذئب the wolf Man الذي يتحول عند اكتمال القمر إلى

¹ المرجع نفسه، ص 26.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

ذئب لخدمة الأسطورة الأولى، ست كان في الأصل ذئب حيث يقول سليم حسن: «الإله ربوات فاتح الطريق فإن اسمه ليس باسم علم حقيقي لأن واحد من هذه الآلهة التي على شكل الذئب كان يطلق عليه اسم ست»¹.

ثمة تماثل ملحوظ بين ست والشيطان حيث يقول: «هناك قمرا يسطع فوقه وأعتقد أنني أسمع النداء»².

وكذلك «أشكركم لحضوركم هنا جميعا وتلبية النداء دعوتي، تعرفون جيدا أن يوم مهم بالنسبة لنا إنه يوم اكتمال القمر من كل شهر، ولأن من المفترض أن تقام الطقوس الخاصة بهذا اليوم في مكانها المعتاد بدلا من ذلك جعلتها هنا لذلك أعتذر عن هذا التغير المفاجئ»³.

صحيح أن الرواية لم تظهر الأسطورة ليكاوان مباشرة وإنما استعارت منها بعض المفاهيم لتعيد تشكيلها وفق تصورها الخاص.

وينفتح المتن أيضا على فضاء أسطوري جديد يتمثل في أسطورة المتاهة، التي تمثل متاهة الذهن والبحث عن خيط النجاة.

3-3-الرمز:

يمثل الرمز وسيلة تعبيرية يستخدمها الفكر البشري لترجمة الرؤى والمضامين الوجودية التي تعجز اللغة عن تفسيرها.

¹ سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، ص 217.

² الرواية ص 253.

³ الرواية ص 272.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

يرى كارل يونغ أنّ الرّمز هو «وسيلة لإدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل من شيء يصعب أن يستحيل تناوله في ذاته»¹.

يعني أنّ الرّمز هو وسيط معرفي لتعبير عن معان تعجز اللّغة عن تفسيرها ولا يحد بلفظ معين ويفتقر إلى نظير معجمي، فكل الألفاظ تقتصر عن فهم ظلاله وأغواره.

يتجلّ الرّمز في الرواية بكثرة، بداية مع عنوان الرواية:

أكتب حتى لا يأكلني الشيطان: اتخذت الكتابة كحصن وقائي، لإثبات الوجود والحماية من اضمحلال والتلاشي.

القناع: كان القناع ملازماً لا يفارق محياً الشيطان يحجب حقيقته ويعلي سطوته، تعددت ألوانه بتعدد ظهوره، فرمزية القناع تمثل نفي الهوية وتجريد صاحبه من الأدمية والاستلاب الإنسانية، فهو الغشاء العازل بين غواية الفعل ويقظة الذات، ونفي الأنسنة وتجريدها من الملامح التعبيرية الوجدانية

تعدد ألوان الأقنعة له عدة دلالات، القناع الأحمر الذي يمثل القوة والدّم والعنف، والتباين اللوني بين القناع الأبيض والأسود، فالقناع الأسود يمثل عتمة الوجه وسواده وانعدام تفاصيله بمعنى انعدام الإنسانية والرحمة، أما القناع الأبيض فيمثل النقاء المسرحي الزائف ومركز الترمويه.

¹ شايف عكاشة، مقدمة في النظرية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، د ت، ج 1، 85.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

السوداوية: تجمع السوداوية بين مفارقات، من جهة تمثل وهن الوجود والرفض التام له والاحساس بالاغتراب وتشظي الذات، ومن جهة تمثل رصانة الفكر والإدراك.

المتاهة: هي رمز أسطوري تمثل ضياع الإنسان واغترابه، وكذلك تمثل متاهات الذهن.

أردباني: هو جزء من أسطورة المتاهة يمثل الخلاص والأمل وتحرر من الهواجس، فأردباني هي الرواية التي تستدرج المتلقي إلى متاهة نصية تعددت فيها المسارات التأويلية، وتتيح له خيط بمثابة مؤشر تساعده على الوصول إلى الحقيقة.

يساهم الرمز على تكثيف الدلالي، وسبر أغوار الذات، ويفتح آفاق لتأويل وإنتاج المعنى.

3-4- الأغنية:

إنّ الرواية العربية المعاصرة لم تكتف بإدخال الأجناس الأدبية الأخرى وتوظيفها داخل المتن الروائي، سما مسارها ليتقاطع مع تراسل الفنون -السينما، الفنون التشكيلية، الرقص، والموسيقى- مع الحفاظ على الحدود النوعية وسمات الفارقة، استقت من موسيقى ما يخدم موضوعها، وإضافة لمسة تجديدية جمالية وفنية، يقول الباحث حسن لشكر: «انفتحت الرواية العربية الجديدة كذلك على الموسيقى التي تعد معينا لا ينضب أفاد منه الروائيون ونهلوا منه لتنويع مفازات ومسالك الحكى»¹.

تتأققت الرواية التجريبية مع فنّ الموسيقى، فلا توظفها اعتباطا انتهلت من بناءها وألحانها وتغاريدها ما يخدم موضوع سردها، ليغدوا المتن السردي إلى تجربة حسية مشتركة، تمزج بين رنين النغم وشعرية المشهد، وهو المسلك الذي انتهجته الروائية مريم الحيسي في روايتها.

¹ حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، المجلة العربية، سلسلة كتاب المجلة العربية (169)، الرياض، السعودية، 1431هـ، ص70.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

نلمس توظيف الروائية لأغنية آساف أفيدان ASAF AVIDAN المسماة ب: the labyrinth

song dark أغنية المتاهة، المأخوذة من أسطورة المتاهة.

لا ينحصر التقاطع في حيز التفاعل بين الجنسين الأدبي والموسيقي، بل يتجاوزه إلى

استدعاء الأسطورة، وبهذا يتشكل لنا التثليث الأجناسي بين (الرواية، الأغنية، والأسطورة)

المقطع الأول من أغنية المتاهة:

«يرتفع السماء، والظلام يهددنا بابتلاعنا جميعا

لكن هناك قمرا يسطع فوقه وأعتقد أنني أسمع النداء

إنه مجرد همس عبر الأشجار، وأذني بالكاد تستطيع التقاط

لكن يمكننا سماعها في قلبي، تهتر بقوة لو كانت تصرخ»¹.

مثلت أغنية المتاهة منعرجات الفكر ومتاهات الذهن الذي يصيب الإنسان في رحلته للبحث عن

معنى الوجود وهي الخوف من اضمحلال الذات وانمحاء الكينونة.

المقطع الأخير:

يا أريادني، لقد كنت قادما، لكنني خذلتك في هذه المتاهة من الماضي

يا أريادني، دعني أغنّ لك، وسوف نجعل كلا منا يستمر

يا أريادني، لقد خذلتك في هذه المتاهة من الماضي

¹ الرواية، ص254.

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية: أكتب حتى لا يأكلني الشيطان

يا أريادني، دعني أعنّ لك، وسوف نجعل كلا منا.... يستمر»¹.

يؤول تكرار النداء إلى تغيير المسار السردي من الحكيم إلى البث الشاعر.

يمثل هذا المقطع تأكيد من ضياع خيط النجاة، والته السرمدي داخل البنى العميقة للوعي.

وختاماً، يمثل التداخل الأجناسي بين الرواية والأغنية من أسمى تجليات التجريب، يتجاوز الحدود الفاصلة بين الفن الأغنية والرواية، حيث يخرج السرد من الحيز التقليدي إلى التجديد الفني، ساهت الأغنية في اختزال حمولة عاطفية للمتن الروائي في مقطوعة غنائية، واستحضار أغان من الواقع يخرج النصّ الروائي من دائرة الخيال إلى مركزية الواقع.

¹ الرواية، ص253.

خاتمة

خاتمة

- وفي ختام هذا البحث الموسوم بـ: "استراتيجيات التجريب في رواية أكلني الشيطان"، توصلنا إلى مجموعة من النتائج نلخصها في النقاط التالية:
- تعددت تسميات الرواية الجديدة-الرواية التجريبية، الرواية الحسية، الرواية الشبيهة...-
تركز على البعد الجمالي والفني سواء بتطوير المؤلف أو اكتشاف آفاق جديدة.
 - تميزت النزعة التجريبية في الرواية من خلال تجاوز النسق الخطي وكسر رتبة السرد
بالانفتاح على أبعاد زمنية مختلفة وتداخل الأنساق.
 - تجلت استراتيجيات التجريب في رواية على مستويات عدة:
 - ساهم المشهد والوقف على تبطئ السرد، وأضفى التلخيص والحذف على رفع وتيرة الحكى.
 - نلمس لغة بسيطة مشحونة بالدلالات، تراوحت بين الفصحى، واللغة الفلسفية واللغة الأجنبية
الأصيلة والهجينة، جعلت منها مرآة تعكس هواجسها المكتومة، وتُركت للقارئ لإتمام
نصها وصناعة معناه.
 - بُنيت رواية أكلني الشيطان وفق هيكل الرواية الإطارية، تنتسب إلى قصص
قصيرة تهيمن عليها ثيمات الاغتراب والوحدة والوجود والعدم والعبثية وبعض الأمراض
السيكولوجيا.
 - استعارت الرواية من عدة أساطير لخدمة الرواية الإطار.
 - تتأقفت الرواية التجريبية مع فن الموسيقى، ساهمت الأغنية في اختزال حمولة عاطفية المتن
الروائي في مقطوعة غنائية، واستحضار أغاني من الواقع تخرج النصّ الروائي من دائرة
الخيال إلى مركزية الواقع.

ملحق

الملحق.

التعريف بالكاتبة:



اسمها الكامل «مريم يحي الحيسي»، ولدت في المملكة العربية السعودية، تعلقّت منذ طفولتها بقراءة الكتب ومشاهدة الأفلام بالإضافة إلى تأثرها بالسينما، بدأت مسيرتها في الأدب المعاصر سنة 2023 بحيث

تدمج في رواياتها بين الرعب النفسي ورعب الجريمة وتغوص في عالم الفانتازيا المليء بالإثارة و الغموض هذا ما جعل أعمالها جريئة ومختلفة.

تتميز كتاباتها بالقدرة على شرح طريقة تفكير الإنسان وكيف يؤثر ذلك على سلوكه و تصرفاته، تعمل على إيصال أحاسيسه الداخلية للقارئ مما يمكنه من التفاعل معها. تستلهم مريم الحيسي أعمالها الأدبية من خيالها الواسع وكوابيسها أما شخصياتها فهي معقدة وغامضة تعيش صراعات داخلية نفسية تنعكس على القارئ وتترك أثر في نفسيته، يجمع أسلوبها بين الشعرية و النقد

أهم أعمالها :

- إنني أتعفن رعباً سنة 2023
- أكتب حتى لا يأكلني الشيطان 2024
- بيتشيني 2024
- أكتب حتى لا أصاب بالجنون -الجزء الثاني -لرواية «أكتب حتى لا يأكلني الشيطان 2025
- نامت الأعين واستيقظت الوحوش- الجزء الأول - من سلسلة النائمون 2025.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر المراجع:

أولاً: المصادر

1. مريم الحيسي، رواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان، مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2024.

ثانياً: القواميس والمعاجم

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب (مادة جرب)، دار صادر، بيروت لبنان، ط1.
2. الفيروز أبادي، المعجم المحيط، تحقيق أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، د.ط، 2008.
3. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت لبنان، ط1، 2002.
4. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط، 4، 2004.
5. محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

ثالثاً: الكتب العربية

1. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، لمؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، الجزائر، ط1، 2002.
2. أحمد حمد النعيمي، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
3. أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 2015.

قائمة المصادر والمراجع

4. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1889.
5. أيمن تعليل، منطق التجريب في الخطاب السردى المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1، 2011.
6. بعلي حفناوي، تحولات الخطاب الروائى الجزائري، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2016.
7. حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.
8. حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، المجلة العربية، سلسلة كتاب المجلة العربية (169)، الرياض، السعودية، 1431هـ.
9. خالد حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، د.ط، 2007.
10. خليفة غيلوفى، التجريب في الرواية بين رفض الحدود وحدود الرفض، دار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012.
11. رزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب سوريا، ط1، 1999.
12. سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، دار تموز، دمشق، ط1، 2016.
13. سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب الروائى، في الخطاب الروائى الجديد، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1957.
14. سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، مكتبة الأسرة، مصر، د.ط، 2001.
15. سيزا قاسم، بناء الرواية مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مصر، د.ط، 2004.

قائمة المصادر والمراجع

16. شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1990.
17. شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، مؤسسة الوارق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017.
18. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2008.
19. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، مصر، ط1، 2005.
20. عبد الإله بلقزيز، من النهضة إلى الحداثة، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط3، 2020.
21. عبد الحق بلعابد، عتبات النص لجبرار جنيث من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.
22. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية «تحويلات اللغة والخطاب»، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
23. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا شرق، المغرب، ط1، 2000.
24. عبد السلام، بوزبرة، طه عبد الرحمان ونقد والحداثة، دار الجداول، لبنان، ط1، 2011.
25. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنوية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1999.
26. عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي والفرنسية في الرواية المغاربية، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر، ط1، 2013.

قائمة المصادر والمراجع

27. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1996.
28. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنية السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998.
29. علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2008.
30. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
31. قدور عبد الله الثاني، سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط1، 2005.
32. كلود عبيد، الألوان (دورها تصنيفها، مصادرها، رمزياتها، دلالتها) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013.
33. ليلى بن عائشة، التجريب في المسرح السيد الحافظ، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2005.
34. محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011.
35. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار صدى، دبي الإمارات، ط1، 2011.
36. محمد بوعزة، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

قائمة المصادر والمراجع

37. محمد الصفرائي، تشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، نادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008.
38. مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
39. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
40. ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
- رابعاً: الكتب المترجمة
1. بير شارتيه، مدخل إلى نظرية الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي دار توبقال للنشر، المغرب، ط1.
2. جون لويز، اللغة واللغويات، تر: محمد العناني، دار جرير، عمان الأردن، ط1، 2009.
3. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، مصر، ط2، 1997.
4. روبرت هيمري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، بيروت، 2000.
5. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984.
6. ميلان كونديرا، فنّ الرواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2017.

خامساً: المجالات

قائمة المصادر والمراجع

1. بلال قريب، الحوار دراسة مفاهيمية، مجلة العلوم الإنسانية، ع 2، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، 2022.
2. حمزة قريرة، الفضاء النصي في الغلاف أول العتبات النصية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة الجزائر، ع 2، 2016.
3. شيماء نسرین قماز، أسطورة إزيس وأوزيريس، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية، جامعة الجزائر 02، ع 03، 2024.
4. نور الهدى حلاب، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة، مجلة دراسات و أبحاث، المجلة العربية في العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة الجلفة، الجزائر، م 13، ع 2، 2021.

خامساً: أعمال المؤتمرات العلمية

1. محمد صالح الشنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، أعمال مؤتمر الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، مج 2، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2008.
2. مروان مولاي العلوي، سؤال التجريب في الرواية العربية، من متاهة العنوان إلى متاهة التأويل، أعمال المؤتمر العربي الثاني للرواية العربية، المغرب، جامعة شعيب الدكالي، 2018.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان
/	شكر وتقدير
/	إهداء
1	مقدمة
الفصل الأول: مقاربات نظرية في «التجريب، الحادثة، النص السردى»	
5	1- التجريب الروائي
5	1-1- مقاربات تأسيسية في المصطلح والمفهوم
9	1-2- ماهية التجريب الروائي
14	2- التجريب والحادثة
14	1-2- مفهوم الحادثة
15	2-2- العلاقة بين الحادثة والتجريب
17	3- التجريب في النص السردى
17	1-3- عند الغرب
19	2-3- عند العرب
الفصل الثانى: استراتيجيات التجريب فى رواية: أكتب حتى لا يأكلنى الشيطان	
27	1- العتبات النصية والتجريب فى رواية «أكتب حتى لا يأكلنى الشيطان»
28	1-1- عتبة الغلاف
35	1-2- عتبة الإهداء
36	1-3- عتبة العنوان
39	2- تجليات التجريب فى رواية «أكتب حتى لا يأكلنى الشيطان»
39	1-2- تشظيات الزمن
52	2-2- التجريب اللغوى
56	2-3- التجريب المكانى
65	2-4- تعدد الأصوات
74	3- التجريب على مستوى التداخل الأجناسى
74	1-3- التداخل بين القصة والرواية
77	2-3- الأسطورة

فهرس المحتويات

79	3-3-الرمز
81	3-4-الأغنية
85	خاتمة
87	ملحق
88	قائمة المصادر والمراجع
96	فهرس المحتويات
/	الملخص

ملخص:

تتدرج هذه الدراسة ضمن مباحث الأدب الحديث والمعاصر، تهدف إلى استجلاء استراتيجيات التجريب في الرواية العربية، تطرقنا إلى هذا الموضوع في رواية أكتب حتى لا يأكلني الشيطان لمريم الحيسي أحدث التجريب تغيرات على الرواية شكلا ومضمونا وأخرجها من دائرة مغلقة إلى آفاق تجديدية حديثة ومبتكرة، تعددت استراتيجيات التجريب في الرواية بداية بعنوانها الذي يمثل عتبة النص الروائي يحمل عدة مواضيع ودلالات تلخص لنا مضمون الرواية، ونلمس تشظيات الزمن، ولغة بسيطة تحمل دلالات رمزية إيحائية، بإضافة إلى توظيف كلمات أجنبية أصلية و هجينة، وانفتاح على قوالب سردية مغايرة أدبية وفنية.

الكلمات المفتاحية: التجريب، الرواية، استراتيجيات التجريب، التجديد.

Summary:

This study falls within the field of modern and contemporary literary studies. It aims to explore experimental strategies in the Arabic novel, specifically focusing on the novel 'I Write So That the Devil Does Not Eat Me' by Mariam Al-Hissi. Experimentation has brought about significant changes to the novel in both form and content, moving it from a closed circle toward modern and innovative horizons. The experimental strategies in the novel are numerous, starting with the title, which serves as a textual threshold carrying various themes and connotations that summarize the novel's essence. We also observe the fragmentation of time, and the use of a simple language laden with symbolic and evocative meanings, in addition to the employment of foreign words—whether original or hybrid—and an openness to diverse literary and artistic narrative forms.

Keywords: Experimentation, the novel, Experimental strategies, Renewal.