الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....

رقم التسجيل:1335089351

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر **تخصص:** أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

التجريب في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني

إعداد الطالبة:

– راوية شبابحي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

أحمد لعويجي **الرتبة** أستاذ **محاضر ب**	جامعة المسيلة رئيسا
عماري عزالدين **الرتبة** أستاذ **محاضر أ**	جامعة المسيلة مشرفا ومقررا
هشام ميداغين **الرتبة** أستاذ **محاضر ب**	جامعة المسيلة ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017.

شكـــــــر وعرفـــــان

الحمد لله حمدا كثيرا يليق بجلاله وعظيم سلطانه وصلِّ اللهم على سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين أشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لي والقائل في محكم تنزيله: " لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ " الآية 07 سورة إبراهيم.

تتسابق الكلمات وتتزاحم العبارات لتنظم عقد الشكر الذي لا يستحقه إلا أنتما ،إليكما يا من كان لكما الفضل في ما وصلت إليه ،إليكما يا من بذلتما ولم تنتظرا العطاء

والدي الحبيبان.

كما أتوجه بالشكر إلى أستاذي المشرف "عماري عزالدين" الذي لم ألتق به إلا باسما مؤازرا مساعدا وموجها.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الدكتور "ميداغين" الذي ساعدني كثيرا فجازاه الله كل خير وأتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الأستاذ "فؤاد بركات" على مساعدته وتعاونه.

جزاه الله كل خير.

والى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

مدخل: التجريب وأبعاده

أولا- مفهوم التجريب:

1- لغة

2- اصطلاحا

ثانيا- مفهوم الرواية:

1- لغة

2- اصطلاحا

ثالثا- إشكالية المصطلح والمفهوم

1- فيما يتعلق بالتجريب

2- فيما يتعلق برواية التجريب

أولا- مفهوم التجريب:

1- لغة: لقد جاءت معاني كلمة التجريب في العديد من المعاجم والقواميس العربية ولعل أهمها ما جاء في:

- القاموس المحيط للفيروزا بادي :

" جَرَّبَهُ تَجْرِبَةً: اخْتَبَرَهُ. ورَجُلٌ مُجَرَّبٌ، كَمُعَظَّم: بُلِيَ ما (كان) عِنْدَهُ. ومُجَرِّبٌ:عرف الأمور. ودَرَاهِمُ مُجَرَّبَةٌ: مَوْزُونَةٌ ".[1]

- لسان العرب لابن منظور:

<< جَرَّبَ الرَّجل تَجْرِبَةً: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة.

قال النابغة: إلى اليوم قد جُرِّبْنَ كلَّ التَّجَارِبِ.

وقال الأعشى:

كم جَرَبُوه فما زَادَتْ تَجَارِبُهُمْ: ابا قدامة إلا المجْدَ و النفعا.

فإنه مصدر مجموع مُعْمَل في المفعول به.

ورجل مُجَرَّب قد بُلِي ما عنده. ومُجَرِّبٌ: قد عرف الأمور وجَرَّبَهَا

المجَرَّبُ: الذي قد جُرِّبَ في الأمور وعُرِفَ ما عنده. ودَرَاهِمُ مُجَرَّبَةٌ: موزونة>>.[2]

- جاء في معجم المُنجَّد في اللغة

<<ويقال: (جَرَّبْتُ) الشيء، فهو مُجَرَّبٌ: من التَّجْرِبَةِ.

وجَرَّبتُ الدراهمَ، فهي مُجَرَّبةٌ، إذا وُزِنَتْ. وقالت عجوزٌ في رَجُلٍ كانت بينها وبينه خصومة، فبلغها مَوْتُه:

سأجعل للموت الذي اكتفَّ روحَهُ --- وأصبح في لحد بجدة ثاويا

ثلاثين دينارا وستين درهمَا ---- مُجَرَّبَةً نقدًا ثقالاً صَوافيَا>>[3]

ومن الواضح أن مفهوم التجريب من خلال ما تقدم غير مُقَيِّد لمجال من المجالات، وغير مخصوص لعلمٍ دون علم، فهو مفهوم مطلق غير محدد بوظيفة.

---

[1] مجد الدين محمد الفيروزا بادي، القاموس المحيط،ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ، ص:60.

[2] أبو الفضل، جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب، (مادة جرب) ،ج1، ، تح: يوسف البقاعي وآخرون، ط1، الدار المتوسطية، بيروت، لبنان، 2005، ص(565-566).

[3] أبو الحسن علي بن الحسين الهنائي، المنَجِّد في اللغة، ، تح: أحمد مختار عمر وضاحي عبد الباقي، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1988، ص:165.

2- اصطلاحا:

لقد اقترن مفهوم التجريب بالعديد من الحقول المعرفية ولعل أهمها هو المجال العلمي والمخبري وفي إطار انفتاح العلوم على بعضها بعضا انتقل هذا المصطلح إلى المجال الأدبي عموما والرواية بوجه خاص.

يقول **محمد برادة** لعل **إيميل زولا** هو أول من ربط كلمة " تجريب " بالرواية، في كتابه الرواية التجريبية وكان هذا الاستعمال يهدف إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى " العلمية " في الأدب على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وقصد زولا من وراء ذلك هو جعل الرواية ثمرة تجربة تُبنى على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يحمل صدقيَّة تضاهي صدقيَّة حقائق التجارب العلمية. ومع ظهور مفهوم مغاير للأدب نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اتجه الأدب إلى بلورة نظرية تهتم بغائية الكتابة (على نحو ما فعل الشاعر **مالا رميه** والروائيون: **فلوبير – بروست و جويس**) حيث اكتسب مصطلح التجريب دلالات أخرى ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة.

أي إنه لم تعد العلاقة بين اللفظ والشيء علاقة إحالة تعاليه وأصبح التعبير تأشيرا على غياب أكثر منه تعبيرا عن حضور كلي، وهو ما فتح المجال أمام ابتداع أشكال جديدة في مجال التعبير الأدبي بوساطة التجريب. أي أن كل مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين، يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميزة في تجربته الروائية أو الشعرية.[1]

هذا وقد تعددت التعريفات لمصطلح التجريب واختلفت بين منظرين روائيين ولكلٍّ مفهومه و وجه نظره. وفيما يلي بعض التعريفات لمصطلح التجريب.

ويعد مصطلح التجريب من أكثر المصطلحات زئبقية فهو فضفاض في تصعب لملمة أطرافه بالنظر لتعدد التعاريف واتساع حقله فهي تتقارب حينا وتتباعد حينا آخر مفصحة عن مفهوم واسع الأرجاء << ويصعب تحديد هذا المصطلح، ولكنه يتضمن التجديد، وتجاوز

[1] ينظر: محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط1، دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ماي 2011، ص:48.

المعهود والمألوف، أو إحلال قيم جديدة مبتكرة، تحل بديلا لقيم معهودة في بناء فني متميز، ولعلنا نجد في اختلاف المنظرين لمفهوم التجريب مدى فضفضة هذا المفهوم>>.[1]

وقد ضَمَّن **شعبان عبد الحكيم محمد** كتابه "**التجريب في فن القصة القصيرة**" أربعة عشر تعريفا للتجريب نقلا عن كتاب **مدحت أبو بكر** المعنون ب : " **التجريب المسرحي آراء نظرية وعروض تطبيقية**" واصفا إياها بقوله: <<هذه التعاريف تدور حول مفهوم واحد للتجريب (تجاوز المألوف في التقنيات المسرحية والبحث عن تقنيات جديدة) وإن توقف بعضها على وصف عملية التجريب ومصادرها>>.[2]

نجد أن **شعبان عبد الحكيم محمد** قد وصف التعريفات التي جاء بها **مدحت أبو بكر** للتجريب بأنها تجاوز للمألوف وهذا ما ذهب إليه العديد من النقاد في اعتبارهم أن التجريب إنما هو تجاوز << إن " الإفراط " في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة ب "التجريب" وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناقشات قصص التازي والمديني وفي الندوات التي تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية، أو بعض العروض المسرحية التي كان ينجزها مسرح الهواة وبالأخص مع تجربة محمد تميد".[3]

كذلك من بين النقاد الذين حدَّدوا مصطلح التجريب بمصطلح يقترب من التجاوز وهو الخرق نجد **محمد امنصور** << سيطفو فوق مصطلح "التجريب" بما هو تسمية تخلع على جوانب (الخرق) في مستوى التحقق النصي لهذه المغامرة>>. [4]

فيتحرك مصطلح التجريب في فضاء التغير الإبداعي ويعمد إلى استراتيجيات نصية تشتغل على المتغير، فتخترق القوانين والمعايير الجمالية الثابتة، لتستبدلها بجمالية مثيرة للأسئلة وخلافية لا تطمئن إلى النهائي.

والتجاوز عند سعيد يقطين أو التجاوز بصفة عامة في الرواية هو<< البحث عن أشكال جديدة، وطرائق جديدة في الكتابة الروائية هو ما يميز التجربة الجديدة >>[5]، وهذا ما عمدت

---

[1] شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ط1، دار العلم والإيمان، دسوق، 2011، ص:13.

[2] المرجع نفسه، ص:14.

[3] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ط1، الشركة الجديدة دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص:(287-288).

[4] محمد امنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص:60.

[5] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص:287.

إليه الرواية الجديدة من منظور **قيس الهمامي** << عرفت الرواية منذ النصف الثاني من القرن العشرين عديد التحولات التي فرضت على النقد الروائي إعادة النظر في الثوابت سواء على مستوى الخطاب وتقنياته أو على مستوى الجنس الأدبي ومقولاته الأمر الذي أدى إلى ظهور مفاهيم نقدية جديدة أو لنقل قرائية كـ " التناص" والكتابة وجميعها يضع مقولة الجنس الأدبي موضع مراجعة ونظر في إطار ما عرف بالرواية الجديدة أو مفهوم التجريب ... تتجه كل تعاريف التجريب إلى كونه مغامرة مجهولة المآل>>[1]، من هنا نجد أن التجريب وبكل ما حمله من مغايرة وخلق قد وصل حتى إلى إعادة النظر في الجنس الأدبي ذاته ليس فقط ينطوي عليه هذا الجنس.

وفي تبيان ما قام عليه مفهوم التجريب من جدة وإضافة << إن رواية التجريب ولا سيما الرواية التي تعتمد تيار الوعي، لم تعد تعنى بالترتيب النمطي العقلي المنسق ببداية ووسط ونهاية ; لأن مهمتها تكسير القوالب النمطية–الكلاسيكية–، والثورة على الجمود والتراتُبية الزمنية، التي تعني عدم القابلية للتطور وفق رواية تيار الوعي>>[2]، وفي نفس السياق المرتبط بالزمن نجد **حسن عليان** يقول << ... إذن فرواية التجريب ترفض الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل>>[3].

مما سبق نجد أن حسن عليان قد ربط التجريب بالجانب الزمني فقد أظهر في القول الأول كيفية الترتيب الزمني للرواية التجريبية واستنادها على كسر خطية الزمن وفي القول الثاني آذن برفض كلٍّ من الماضي والحاضر وجعل رواية التجريب مرتبطة بالرؤية المستقبلية.

<< وفن الرواية في محصلته فن تجريبي بامتياز كامن في دينامية الخلق ذاتها، ينهض على مغايرة التداخل بين أنواع السرد مغادرا أطلال السرد الكلاسيكي >>.[4]

وغير بعيد عن هذا التحديد لمفهوم التجريب هاهو **آلان روب غرييه** أحد رواد حركة إبداعية، عرفت بالرواية الجديدة في فرنسا، وهي تلك الحركة التجريبية يقول: <<إن قوة الروائي هي أن يخلق بكل حرية وبدون نموذج!>>.

---

[1] قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، د.ط، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، 2009، ص: 06.

[2] حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، العدد الثاني، المجلد 23، 2007، ص:82.

[3] المرجع نفسه، ص: 88.

[4] محمد رضوان، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، د.ط، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، 2013، ص:07.

وقد اعتبر **محمد الباردي** مقولة **غرييه** بمثابة الأساس الذي يقوم عليه مفهوم التجريب واصفا إياها بأنها<< تؤسس المبادئ الأساسية التي يقوم عليها مفهوم التجريب الروائي>>[1]، وبهذا فقد اتفق كل من **آلان روب غرييه** و**محمد رضوان** في جعل التجريب مرتبطا بتجاوز المنجزات الماضية والنسج خلاف ما نسجه الأولون، فهو إذن قرين الإبداع.

و يقف **حميد لحميداني** معلِّقًا على رواية " **زمن بين الولادة والحلم** " **لأحمد المديني** يقول فيها أنها تعبر << عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البرجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا...>>[2]، وهذا المفهوم يوافق ما جاء عند **محمد الباردي** << إن التجريب في النهاية سعي دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدم، وهو تجاوز مستمر للقاعدة والقانون، وهو مخرج الرواية العربية الجديدة من ترهلها، ولكنه في نفس الوقت يعكس حيرة تعاملها مع واقعها في زمن انهيار الثوابت>>.[3]

ومن خلال هذين القولين نجد أن التجريب يأخذ مفهوما آخر مرتبطا بالمجتمع وتغيراته وتأثيرها في البناء المعماري الروائي. فكما يبحث الأفراد عن قيم بديلة كذلك يتطلع الكاتب لاستحداث أشكال جديدة بديلة.

<< إن الرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر. ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص. وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحض [المحضة] ، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها...>>[4].

---

[1] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص:245.

[2] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، ط1،الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص: 05.

[3] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص:257.

[4] المرجع نفسه، ص:245.

ولعل رؤية محمد الباردي لمفهوم التجريب هي الأكثر دلالة عليه فهذا التعريف يتماشى والطبيعة الزئبقية المتغيرة لمصطلح التجريب كونه يصف الرواية التجريبية أولا بأنها في تجاوز مستمر وثانيا كونها تؤسس قوانينها الذاتية وقوانين اشتغالها.

ورغم ذلك<< يحتاج مصطلح التجريب إلى تحديد وتمييز لأنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة، وغالبا ما جُعِلَ هذا المصطلح قرينا للتجديد !>>[1].

إذن واستنادا إلى كل ما سبق نجد أن الرواية كفن مساير للعصر لا يستطيع الانقطاع عن التجريب والتجريب كمصطلح لا يستطيع الثبات على حال وكل من الرواية والتجريب متحول خاضع لتحول منظومة تتضافر في تشكيلها مكونات عدة بداية من التغير الحاصل في الأوساط الاجتماعية، ويتقدم الزمن وحتى الجنس الروائي ذاته وخضوع هذه المعطيات للتغير هو ما يفسر خضوع المصطلح للامتداد لكي يشمل جميع هذه المتغيرات وبهذا نجد كل منظر يعطيه المفهوم الذي يراه مناسبا من وجهة نظره.

<< لا توجد نهائية للتجريب الروائي، تسعف بها القواميس أو الدراسات النقدية التي أحاطت إحاطة نسبية بماهية التجريب وخواصه الإبداعية وتمظهراته على مستوى الشكل والمضمون، ومن ثمة فإن كل محاولة لتعريف التجريب الروائي هي مغامرة تقابلها مغامرة التجريب الروائي نفسه>>[2]، ومن الواضح أن قول **محمد عز الدين التازي** يحيل مباشرة إلى تأكيد الكلام الذي سبقه.

ثانيا- مفهوم الرواية:

1- لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "روى":

<< روى الحديث والشعر يرويه وترَوّاة، وفي حديث عائشة أنها قالت: ترَوَّوْا شعر حُجيَّة بن المضرِّب فإنه يعين على البِرِّ، وقد روَّاني إياه، ورجل راوٍ، وقال الفرزدق:

أما كان، في معدان، والفيل شاغل ---- لِعَنْبَسَةَ الراوي عليَّ القصائد

[1] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص:48.

[2] محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة، ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية العربية إلى أين "، 12-15 ديسمبر 2010، ص02.

وراوِية كذلك إذا كثرت روايته ،والهاء للمبالغة في صفته بالرَّواية. ويقال: روّى فلان فلانا شعرًا إذا رواه له حتى حَفِظَهُ.

للرِّواية عنه قال الجوهري: رَوَيْتُ الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ، في السماء والشعر، من قوم رُواه، ورَوّيْتُه الشِّعر تروية أي حملته على روايته، وأرويته أيضا، وتقول أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل ارْوِها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها>>. [1]

2- اصطلاحا:

<< الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة >>[2]

وتعرف **ناتالي ساروت** الرواية على أنها بحث دائم يسعى إلى تعرية واقع مجهول وأن اكتمالها وكمالها مرهونان ببحثهما المستمر، إنها مغامرة ومجازفة.

وما يلحظ عند كل من **ساروت** و **بوتور** للرواية يختلف.

<< والرأي الشائع أن الرواية ما هي إلا كتابة تطورت في الغرب عن أشكال السرد لتصبح شكلاً معبرًا عن فئات اجتماعية وسطى قادرة على القراءة والكتابة (...) أي أنها إعادة إنتاج أشكال قديمة وفق محددات جديدة شكلية ومضمونية >>.[3]

ويعرف **الصادق قسومة** الرواية بقوله إن الرواية كما نفهم الآن عندنا وعند غيرنا مدلول حاصل من ترجمة اللفظة " **Roman**" وهي لفظة من أصل لاتيني ظهرت بداية القرن الثاني عشر، وقد شملت لفظة "**Roman**" مدلولاً جديدًا قوامه بعض الأعمال القصصية التي أخذت في الظهور منظومة ومنثورة للتعبير عن أغراض جديدة وثيقة الصلة بحياة الطبقة الشعبية آنذاك[4]، إضافة إلى هذا فهناك من يعتبر أن الرواية << أكبر الفنون عمقا واتساعا، لأن معمارها الفني يشمل أساليب التعبير الشعرية والقصصية والدرامية، ويضيف

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص:1628.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ط3، تر، فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، 1986، ص:05.

[3] محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، د.ط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص:43.

[4] ينظر: الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، د.ط مركز النشر الجامعي، 2000، ص:20.

إليها تصوير المجتمع، والتعبير عن ضمير الإنسان وأشواقه ومصيره، واستيعاب التاريخ والتنبؤ باتجاهات المستقبل >>.[1]

أما فيما يخص جذور الرواية فـ: << يعتقد الكثير من المنظرين بأن الرواية هي جنس أدبي ظهر في العصر الحديث، فالفيلسوف "هيجل" يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي، وفي دراسته للشكل الروائي يقيم تعارضا بين الشكل الملحمي والشكل الروائي، حيث تتميز الملحمة بشعرية القلب، بينما تتميز الرواية بنثرية العلاقات الاجتماعية >> [2]

يتضح أن " هيجل " يفرق بين كلٍّ من الملحمة والرواية ويظهر أن الرواية عبارة عن نثر يقوم أساسًا على وصف وإبراز العلاقات الاجتماعية.

ثالثا- إشكالية المصطلح والمفهوم:

1- فيما يتعلق بمفهوم التجريب:

- يعد مصطلح التجريب من أكثر المصطلحات حضورا والتصاقا بالرواية خاصة الحداثية منها و << لعل مصطلح التجريب اليوم، والرواية العربية تَلِجُ قرنًا جديدًا، أن يكون من أكثر المصطلحات انتشارًا في النقد الأدبي العربي، وأكثرها دورانا على ألسنة النقاد وأقلامهم، إذ لا تكاد تخلو دراسة تتعرض لقضايا الرواية العربية المعاصرة إلا وتجد فيها حضورا لهذا المصطلح ساعة تشخيص أوضاع الرواية العربية الراهنة، ناهيك عن الندوات والملتقيات المتعلقة بالتجريب وقضاياه>>.[3]

ونظرا للأهمية التي اكتساها مصطلح التجريب فيما يتعلق بقضايا الرواية العربية كان لزاما تتبع هذا المصطلح فالتجريب استقى مفهومه من عدة روافد أو بالأحرى لفظة التجريب اكتست عدة مفاهيم وهذا لتعدد الخلفيات ووجهات النظر وقد جاء هذا مفصلا في كتاب **محمد امنصور** الموسوم بـ **استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة** إذ نجد أنه بدأ بتوضيح وتتبع هذا المصطلح كالآتي:

أ- المفهوم التقليدي.

ب- المفهوم الإيديولوجي.

---

[1] أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، د.ط مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص: 07.

[2] ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص:15.

[3] خليفة غليوفي، التجريب في الرواية العربية، ط1، الدار التونسية للكتاب، 2002، ص(171-172).

ج- المفهوم السوسيولوجي.

د- المفهوم الاستراتيجي.[1]

ومبرزا بدقة أصل كل مفهوم من هذه المفاهيم وما استندت عليه إذ تجتمع في النهاية معبرة عن مصطلح واحد وهو التجريب.

2- فيما يتعلق برواية التجريب:

وغير بعيد عن الإشكالات وتعدد المصطلحات والتسميات والمفاهيم ما هي الرواية التجريبية كذلك تقع تحت طائلة التعدد المصطلحي فنجدها لا تستقر على حال إذ تعددت مسمياتها بتعدد دراساتها واختلاف النقاد حولها .

<< فقد استعمل النقاء مصطلحات عديدة لوصف هذا الانعطاف الروائي من دون محاولة تحديد هذه المصطلحات أو تأصيلها (...) ويمكن أن نحصي من هذه الاستعمالات المصطلحات التالية>>[2]

أ- جيل الستينات :

لقد جاء استعمال هذه التسمية لتمييز هذا الجيل عمَّن سبقه من أجيال روائية.

وفي هذا الإطار تم تداول مصطلحات أخرى " كأدباء الستينات" و " رواية الستينات" لكن ما يواجه هذه التسمية هو كونها مجرد توصيف تاريخي خالي من أية إشارة لسمات هذه الرواية وطبيعة هذا الجيل، هذا إذا تم التغاضي عن الصعوبات النظرية والإجرائية التي قد تكون أمام محاولة تحديد "الجيل الأدبي" وتعريفه. وإذا كانت هذه التسمية تميز حقا الأعمال التي عبرت عن ذلك التحول، إذ تظهرها في تقابل مع ما كان سائدًا في مجال الرواية، فإنه من المفترض أن تميزها عن اللاحق كما ميزتها عن السابق.[3]

إذن ورغم وجود تسمية جيل الستينات لتعبر عن الرواية التجريبية إلا أن هذه التسمية تبدو في نظر **خليفة غليوفي** غير صائبة وهذا لما تحمله التسمية من قلة تحديد وكذلك للالتباس بين الحاصل في كلمة جيل ذاتها.

---

[1] ينظر: محمد امنصور، التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص: (69-74).

[2] خليفة غليوفي، التجريب في الرواية العربية، ص:161.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: (161-162).

ب- الرواية الجديدة:

وتسمية الرواية الجديدة كذلك من التسميات التي عبرت عن رواية التجريب إذ << يعتبر مصطلح الرواية الجديدة أهم المصطلحات وأكثرها تداولاً في الخطاب النقدي للإشارة إلى تلك الأعمال الروائية التي عبرت عن ذلك الانعطاف الروائي، وممن استعمل هذا المصطلح **صلاح الدين بوجاه** و **إلياس خوري** و**محمد برادة** وهذه التسمية تعبر عن الرواية العربية وهي تخوض مغامرة التجديد والتحول، وتعيش انعطافا مهمًا مع نهاية الستينات من القرن العشرين.

وهي رواية جديدة في موضوعاتها وقضاياها وشكلها وفي تقنياتها وفنياتها المبتكرة، وهي تسمية ملائمة لتوصيف الرواية العربية وهي تعيش انعطافها الأبرز.[1]

ج- الحساسية الجديدة:

نجد إضافة إلى رواية جيل الستينات وتسمية الرواية الجديدة كذلك ما عرف برواية الحساسية الجديدة وهي بدورها تعبر عن الرواية الجديدة.

<< يقابل إدوارد الخراط بين حساسيتين قديمة وجديدة، فالحساسية القديمة هي تلك التي تعتمد على قواعد مجربة موصوفة وسائدة في الإحالة على الواقع أما الحساسية الجديدة فإنها انقلابية جميعا على قواعد الإحالة على الواقع، وقد تتعدى ذلك إلى رفض الواقع ونقضه وبذلك فهي استشراف لنظام قيمي جديد، وبهذا فالحساسية الجديدة ليست مجرد تحول شكلي وإنما هي موقف ورؤية ويحدد الخراط التحول الحاسم في الحساسية الرواية بكارثة 1967 وتأثيرها في خلخلة الواقع العربي وبُنَاه.

وتجلى ذلك في تحول الكتابة الإبداعية من مجرد محاكاة للواقع، إلى اختراق السائد ومهاجمة المجهول. وهي عبارة عن تذكير دائم برفض السائد والخروج عليه ويذهب الخراط إلى أن الأدب يمثل الحساسية الجديدة هو أدب يتميز بالتمرد والقلق ويسعى إلى قيم دائمة التجدد ليست جديدة فقط.

ويعلق خليفة **غليوفي** على هذا الفهم الذي يقدمه **إدوارد الخراط** للحساسية الجديدة بأنه يتضمن سمات التجريب كما نفهمه وكما نطمح إلى بلورته بما هو سؤال مفتوح وتجاوز مستمر للثابت والمستقر.[1]

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص: (163-164)

– إضافة إلى هذه التسميات جاءت تحديدات أخرى وتسميات أخرى في مواضع أخرى تصف وتعبر عن رواية التجريب فنجد مثلاً:

<<... أن الرواية العربية بعد أن تأسست في شكلها التقليدي منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر أخذت تتطور شيئا فشيئا على يد كبار الروائيين، حتى بلغت في المرحلة المعاصرة إلى ما بلغت إليه وهي الآن تندرج تحت لواء " **الواقعية الجديدة** " ، وتلك واقعية تبحث دوما عن شكل أكثر جدة وطرافة يستلهم التراث ولا يعادي المعاصرة والحداثة، ويصور الإنسان البسيط في الحارات والأزقة في الحقل والمصنع في إطار المقدس والمدنس من أجل الدعوة إلى حرية الإنسان وكرامته وتحرير الأرض والمساواة بين أبناء البشر>>[2]

من خلال هذا القول نجد أن رواية التجريب تأخذ مسمى " **الواقعية الجديدة** "

أيضا من التحديدات التي أطلقت على رواية التجريب نجد رواية **تيار الوعي** <<جاءت رواية تيار الوعي ثورة على المألوف والسائد استنكارا للمواصفات السائدة: الأخلاقية، والثقافية، والسياسية، والفكرية... الخ، التي أدت إلى الهزائم المتتالية، فهي استنكار ورفض لكل ما هو قائم، لأنه لم يثبت حضوره في مواجهة التحديات، زمن ثمة الهزائم. إذن فرواية التجريب ترفض الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل>>[3]

من هنا نجد أن **حسن عليان** قد استعمل لفظتي " **تيار الوعي** " و " **التجريب** " للتعبير عن نفس الرواية وهي الرواية التجريبية التي تعمد إلى الخروج عن السائد والمألوف ورفض كل ما هو قائم.

كذلك من بين التحديدات التي أطلقت على رواية التجريب نجد مصطلح " **ما وراء القص**".

<< إن مصطلح ما وراء القص غالبا ينطبق على تلك الأعمال التي أهملت من قبل النقاد والعامة بسبب القصور في فهمها والتشويش في تأويلها... أنتجها ما بعد حداثيين تقدميين، وظفوا النصوص المضطربة الجديدة بوصفها عاكسة للتجريب في الشكل، واللعب الحر،

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص (168–169)

[2] محمد هادي مرادي وآخرون، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر السنة الرابعة، شتاء 1931، العدد السابع عشر.

[3] حسن عليان، الرواية والتجريب، ص: 88.

والاستيلاء (الانتحال). وعندما انزلقت إلى تيار النقد السائد، استشهد بكثير من المؤلفين بوصفهم كتاب ما وراء القص بما فيهم **وليام غاس** و**توماس بينشون**"[1]

– التجريب وعلى غرار باقي المصطلحات الحداثية التي هي طور التأصيل حَظِيَّ باهتمام الدارسين وتسابقهم حول تحديد مصطلح يعبر بدقة عن هذه الظاهرة لكنه في النهاية وجد نفسه في متاهة تعدد المسميات فالمسميات تختلف والمقصود واحد.

[1] مجموعة من المؤلفين، جماليات ما وراء القص، تر، أماني أبو رحمة، د.ط، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2010، ص:164.

مقدمة

مقدمة:

لقد اعتبرت الرواية ديوان العرب الجديد، أو بالأحرى أنها فرضت نفسها كديوان جديد لهم وقبلها كانت الجنس الأدبي الأهم لدى الغرب فهي ما فتئت تعبر عن القضايا المعاشة ووقائع الأشخاص وآلامهم وحتى أحلامهم وهذا ما يفسر استمرارها، وتعد الرواية الجنس الأدبي الذي لم يكتمل بعد، وما يفسر القول بعدم اكتمالها هو انفتاحها وقابليتها لاستيعاب باقي الأجناس على مسرح الساحة الأدبية مما أضاف أعمارا إلى عمرها وجعلها تتجدد باستمرار وهذا التجدد وهذه القابلية للتطور يدخل ضمن ما يسمى بالتجريب، لذلك كان هذا الأخير أحد أهم القضايا التي ارتبطت بالرواية فقد شهدت الساحة الأدبية والنقدية حركة فكرية نشطة طفى التجريب على سطحها لما حظي به من اهتمام من طرف النقاد والباحثين، وهذا لطغيانه على الأعمال الروائية، وبخاصة في الآونة الأخيرة إذ إنه أصبح علامة مُمَيِّزَةً لكل رواية مُتَمَيِّزَةٍ بل أكثر من ذلك فكل روائي يطمح إلى العالمية عليه أولا طرق باب التجريب فهو بمثابة جواز سفر للأعمال المتفردة والنادرة.

ومع الربع الأخير من القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين شهدت الرواية تطورا ملحوظا في تقنيات التجريب إذ إنه يقوم على العديد من المكونات النصية التي تكون نتيجة اشتغال الروائي في تشكيل روايته.

كل هذه العوامل مجتمعة دفعت بي لاختيار التجريب مادة للبحث على أن يتم تطبيق ذلك على رواية " نزيف الحجر" لكاتبها إبراهيم الكوني ومن هنا فإن البحث سيكون إجابة عن إشكالية أساس تتمثل في:

– إلى أي مدى تجلى التجريب في رواية " نزيف الحجر"؟

تتفرع عنها تساؤلات جزئية تتمثل في:

– كيف كان التجريب الروائي غربيا وعربيا؟

– وما هي المستويات التي تتجلى على صعيدها البعد التجريبي للرواية؟

– وهل رواية نزيف الحجر رواية تجريبية أصلا؟

ولعل أهم ما يواجه الباحث الذي يكون بصدد دراسة معينة هو اختيار موضوع البحث والذي لا يكون من محض الصدفة وإنما يكون عن دراسة وتمحيص، ولا أخفي بذلك دوافعي وميولي الشخصية المتمثلة في حبي للرواية وشغفي بدراستها أما الدوافع الموضوعية فكان التجريب الذي أضحى عنوانا لكل دراسة تتناول في طياتها تميزا واختلافا عن المكرر المستنسخ أما عن اختياري

لإبراهيم الكوني فإن ما شدني لدراسة إحدى رواياته هو غرابة وسحر عوالمه التخييلية التي يستمدها من واقع عربي أصيل بحت والسير به نحو العالم بأسره وما يحز في النفس هو شهرته في العالم ككل إلا أن العالم العربي لم يفه حقه من الاهتمام والدراسة، وأما عن **نزيف الحجر** فقد كان اختياري لها لأنها وفضلا عن كونها رواية تداخلت فيها العديد من الأبعاد العجائبية بالأسطورية بالصوفية فهي رواية إنسانية بالدرجة الأولى.

وقد قام هذا البحث على هيكلة تتصدرها مقدمة بمثابة نافذة تطل على البحث ككل دوافعه ومصادره وأهميته يليها مدخل لمقاربة مفهوم التجريب وما اعتراه من اختلافات في التعريف والتوظيف بين الباحثين وحتى عند الباحث الواحد يليه فصل نظري بعنوان "التجريب والرواية" والذي انطوى على علاقة التجريب ببعض الحقول القريبة منه وكذا التجريب في الرواية الغربية والعربية يليه فصل تطبيقي موسوم بـ "ملامح التجريب في رواية نزيف الحجر" على مستوى البناءين الروائي والحكائي.

وبما أن نوعية الدراسة هي من تفرض اختيار منهجها كان المنهج التاريخي الذي اعتمدته في تتبع ظاهرة التجريب من حيث علاقته بالرواية وتطورها عربيا وغربيا وكان المنهج الوصفي الذي عني بدراسة مدونة "**نزيف الحجر**" واستجلاء مواطن التجريب فيها.

وبما أن البحث لبنة في بنيان البحث العلمي فمن المؤكد أنه سيشد أزره بالبحوث التي سبقته أذكر منها على سبيل المثال "ملامح التجريب في فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج" وهي مذكرة من إنجاز حنان شاوش إخوان، ومقال في مجلة جامعة دمشق لـ"**حسن عليان**" وكذلك مقال في مجلة رؤى فكرية بعنوان "إبراهيم الكوني ومشروعه السردي" لـ"**طانية حطاب**" أيضا مقال بمجلة "ديالي" "**لزهيرة بولفلوس**" بعنوان "آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لعزالدين جلاوجي".

وقد طرقت هذا الموضوع استكمالا لجهود من سبقني إليه وملامسة جوانب أخرى في موضوع التجريب بشكل مختلف نوعا ما عمن سبقني والذي ركزت فيه على جانبين هما البناء الروائي والحكائي في الجانب التطبيقي والموضوع لازال في حاجة للاقتراب من بعض الإشكالات وإزالة الغموض عنها ولست أدعي إلمامي بالموضوع وإنما الهدف الأول هو الإحاطة قدر الإمكان بالموضوع.

ولا بد لكل بحث من أعمال منجزة يستند إليها ولا تقوم له قائمة إلا في وجودها.

ومن أهم ما اعتمدته من مصادر ومراجع " رواية نزيف الحجر " **لإبراهيم الكوني**" وكتاب "**الصادق قسومة** " الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث " وكتاب "**خليفة غليوفي**" المعنون بـ"التجريب في الرواية العربية" وكتاب "بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد" لـ "**عبد القادر بن سالم**" وكتاب "**محمد امنصور**" "استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة".

وتجدر الإشارة إلى ما واجهني من صعوبات وعراقيل اعترضت طريق إنجاز هذا البحث وتمثل أولها في ضيق الوقت وكثرة المادة العلمية المتعلقة بمادة التجريب والتباسها وتداخل وتضارب الآراء حولها وكان لهذا فائدته في إثراء البحث لكنه بالمقابل وضعني في متاهات صعوبة الإختيار بينها وأشكلت عليَّ في كيفية فرزها. وتضارب الآراء حول هذا المصطلح والمفهوم أدى إلى نفي الدقة عنها مما وضعني في مآزق.

وفي الختام الحمد لله الذي زين قلوب أوليائه بأنوار الوفاق، وسقى أسرار أحبائه شرابًا لذيذ المذاق، وألزم قلوب الخائفين الوجَل والإشفاق الحمد لله عز وجل أن منَّ علي ووفقني لإنجاز هذا البحث كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير للأستاذ المشرف الدكتور "**عماري عزالدين**" الذي شرفني بالإشراف على هذا البحث والذي لم يبخل عليَّ بخبرته وبمساعدته لي بكل ما احتجته من نصائح وتوجيهات، كما أشكر لجنة المناقشة التي ستتجشم عناء قراءة بحثي وتهديني جواهر أثمنه بها والشكر الجزيل لكل من قدم لي يد العون في إنجاز هذا البحث.

وإن أصبت في هذا البحث فمن الله وحده و إن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان وحسبي أنني اجتهدت فيه وأخلصت له ولم أدخر أي جهد في سبيل إنجاحه وإخراجه في أحسن صورة. والله الموفق وهو الهادي إلى سواء السبيل.

الفصل الأول: التجريب والرواية

أولا: مرتكزات الرواية التجريبية

1- التجريب والتجربة

2- التجريب والحداثة

3- خصائص الرواية التجريبية

ثانيا- رواية التجريب بين الغرب والعرب

1- التجريب في الرواية الغربية

2- التجريب في الرواية العربية

أولا: مرتكزات الرواية التجريبية

1- التجريب والتجربة:

- كثيرا ما ارتبط التجريب بالتجربة ولذلك:

<<... نادرا جدا ما نعثر على تحديد دقيق لمفهوم التجريب يموقعه في استقلال عن مفهوم التجربة. فالحديث عن أحدهما يجر إلى الآخر فيقترنان دون توضيح، ليظل مفهوم التجريب موصولا بمفهوم التجربة، قائما بوظائفه، مصطبغا بصفاته>>.[1]

واستنادا إلى هذا القول الذي يوضح الصلة الوطيدة بين كل من التجريب والتجربة وجب تقصي هذه الحقيقة.

لطالما ارتبطت التجربة بميدان العلوم التجريبية << ما التجربة العلمية؟ إنها (ملاحظة مثارة بهدف المراقبة). وقد أوضح كلود برنار أن القائم بالتجربة يستطيع بفضل تأويلاته تقديم نتائج تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفا وبهذا فإن التجربة "تُعَلِّمُ.<< ماذا ستكون التجربة بالنسبة للكاتب الروائي>>[2]

وعُرِّفت التجربة كذلك على أنها << ... إذ التجربة مجموعة من العمليات المادية الملموسة التي يقوم بها الإنسان قاصدًا اكتشاف الخفي من الأمور (...) كما أنها تقود إلى نتائج قابلة للدراسة والتقويم>>.[3]

وأول ما تم استعارة التجربة من ميدان العلوم التجريبية إلى مجال التجربة الفنية كان هذا مع "**إيميل زولا**": << نحن الروائيين، قضاة تحقيق عن البشر وأهوائهم>>[4] ناقلا ومستعيرا هذا التحديد من كلود برنار الذي يقول: <<القائم بالتجربة هو قاضي تحقيق الطبيعة>>[5]، وقد جاء تعبير **عز الدين المدني** عن التجربة الفنية قائلا بأن الكاتب << يعتمد في سعيه الفني على قواعد جمالية مضبوطة في أحد الأنواع الأدبية المعروفة فيكون هذا السعي بذلك مرتكزا على عمل فني سبقه، في أغلب الأحيان يعد بمثابة النموذج أو المثال أو المنوال

---

[1] محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ط1، جذور للنشر، الرباط، 2006، ص:13.

ينظر: بيير شارتي، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص151.[2]

[3] محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ص:13.

[4] بيير شارتي، مدخل إلى نظريات الرواية، ص153.

[5] المرجع نفسه، ص 153.

الذي يجب أن ينسج عليه هذا الكاتب تجربته الفنية>>[1] فهو هنا قد حدَّد أن التجربة تكون تكملة لما سبقها.

<< ويستدعي مفهوم التجربة الفنية وفق هذا المعطى عملية مقارنة لا محيد عنها فهو مقيد بصفة التقليد للأعمال الأدبية السابقة من جهة كما أنه يطلق على أعمال الشبان في أغلب الحالات (...) وتعكس تواضعا زائفا من جهة أخرى لذلك فإن القارئ مجبر على مطالعة هذه التجربة الفنية من دون البحث عما هو جديد أو إبداعي أو متميز فيها>>[2] وهذا التحديد يبدو بعيد عمَّا قصده المدني فهو وفيما أظن قد عنى ضرورة الانطلاق من عمل أدبي مؤصل ومعروف إذ أنه كيف لصاحب التجربة أن ينطلق من فراغ فهذا غير معقول وإلاَّ كيف سيظهر تجريبه ومخالفته لما ساد قبله.

ولا شك في أن "**زولا**" قد حقق طفرة فريدة من نوعها باستعارته التجربة من ميدان العلوم الحقة << والشائع في عصرنا أن التجربة مرتبطة بالعلوم الحقة أكثر من ارتباطها بالعلوم الإنسانية والأدب. غير أن هذا المفهوم اخترق المجال الأدبي، وموروس بشكل مستمر في هذا المجال وقد تكون رحلة الكثير من المفاهيم من العلوم الحقة إلى الأدب والعلوم الإنسانية مسوغا لانتقال مفهوم التجربة أيضا، خاصة بعدما بدأت المسافة بين كل مجالات الحياة تضيق ويؤدي بعضها إلى بعض>>[3].

وهناك من عارض ونقد فكرة نقل التجربة من مجال العلوم الحقة إلى الأدب والعلوم الإنسانية فقد أتى " **هنري سِيار**" لنقد القول النظري "**لزولا**" بنقل التجربة من مجال العلوم وتطبيقها على الأدب << هناك سفسطة أساسية في دراستك عن الرواية التجريبية. إن " **كلود برنار**" حين يؤسس تجربته، يعرف تماما في أية شروط ستجري، وتحت تأثير أية قوانين محددة (...) إنه يملك في يده الوسيلة الدقيقة للتأكد من صحة كل هذه التجارب. هل الأمر كذلك بالنسبة للروائي؟>>[4].

---

[1] عزالدين المدني، الأدب التجريبي، د.ط الشركة التونسية للتوزيع والنشر، تونس 1972، ص27.

[2] سهام ناصر ونصيرة أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (5)، المجلد (36)، 2014/10/20، ص 308.

[3] محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ص12.

[4] بيير شارتي، مدخل إلى نظريات الرواية، ص153.

وقد يكون قول زولا الموالي هو أكبر دليل يؤكد صدقية وصحة نقل التجربة ونجاحها في مجال الأدب << ينبغي للروائي حسب "زولا"، أن يكون تجريبيا لأن الحياة الاجتماعية تبدو له كمختبر شاسع، وموقع أفعال وردود أفعال متواصلة، وينبغي للرواية التي تمثل تلك الحياة الاجتماعية أن تصور هذه التفاعلات، وإلا أخطأت موضوعها. الإنسان المجتمعي حسب "زولا"، من طبيعته أن يكون موضوعا للتجريب.[1]

ليس هذا فحسب بل الأمر يتعدى ذلك إذ يرى **زولا**" أن الحياة الخام من المفترض فيها التغلغل في العمل الروائي وأن تكونه وتشكله، بحيث تصبح الرواية في آن واحد حقلا للظواهر والمختبر الذي يُخضِعُها فيه الروائي–العالم للتجربة، وهو يختبر فرضياته (ليرى ما حدث) كما يقول كلود برنار. [2]

من خلال هذا التحديد عند "**زولا**" نجد أن مفهوم التجريب قد تماهى في مفهوم التجربة عندما تعلق الأمر بالرواية وهذا ما يؤكده **محمد عدناني** من خلال قوله: << الوعي هو المحرك الأساس للتجربة، والتجربة هي الوسيلة التي يتحقق من خلالها الوعي وهذا الوعي هو التجريب>>.[3]

وبهذا يتضح أن التجربة هي وسيلة لتحقيق التجريب وفي غياب التجربة يغيب التجريب وكذلك التجربة في العالم الروائي لا تعني شيئا ما لم تكن هناك قصدية من المبدع بتشييد نص عماده التجربة لبناء صرح تجريبي يكون علامة فارقة في آداب العصر، وهو ما يسمى بالتجريب.

[1] المرجع السابق، ص:153– 154.

[2] ينظر: بيير شارتي، مدخل إلى نظريات الرواية، ص152.

[3] محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ص 16.

2- التجريب والحداثة.

من الواضح أن التجريب لصيق بالحداثة منذ نشأته حيث << تبدل حكي القصة في مطلع القرن التاسع عشر، من التقليدي إلى صيغة أكثر حداثة>>[1]. من الواضح أن هذا القول يحمل في طياته إحالة على تَضَمُّنِ الحداثة للتجريب وتؤكد انطواء تحتها لذلك << تظل كل محاولة لتحديد التجريب تحديدا دقيقا، منقوصة ما لم تتعرض لعلاقته بالحداثة>>[2].

ورغم هذه الأقوال التي تؤكد التواشج بين التجريب والحداثة إلا أنه لا يمكن تحديده بدقة إلا إذا عرضنا مفهوم الحداثة التي اختلفت تعريفاتها وتعددت مفاهيمها. << إن الحداثة تجمع الثورة والفن معا، بحيث لا تكون الحداثة كلمة مجردة>>[3]، وفي نظر **خليفة غليوفي** الحداثة هي << رفض لكل ما استقر واستتب وخروجا عن معايير الأدب المكرس وشروطه المتحكمة في العملية الإبداعية>>.[4]

حتى وإن كانت الحداثة العربية مجرد نقل للحداثة الغربية إلا أننا نجد الحداثة عند العرب قد ارتبطت << بجملة من الاتجاهات إلا أنها في الثقافة العربية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتجربة الفردية وهي بهذا قريبة من مفهوم الإبداع>>[5].

من خلال تحديدات **خليفة غليوفي** للحداثة هي لا تعدو أن تكون مجرد مرادف للتجريب في علاقتها به لاسيما حينما يتعلق الأمر بكونها خروجا عن الأدب المكرس وشروطه المتحكمة في الإبداع << لقد رفعت الحداثة الحاجز إلى أقصى ما يمكن تخيله (...) في الأدب لم يعد الكُتَّاب بحاجة إلى وصف غثيان الظروف الزمكانية>>[6]، ومن الواضح أن هناك تمييز بين الحداثة والتجريب في هذا الاستثناء، << لكن التمييز الأساسي بين الحداثة والتجريب هو أن التجريب (...) يعني تحديدا تلك الفترة التي شهدتها الرواية العربية خلال ستينات القرن الماضي (ق.20)، وهو لذلك ظاهرة تاريخية مرتبطة بفترة زمنية محددة من

---

[1] مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، ص: 157.

[2] خليفة غليوفي، التجريب في الرواية العربية، ص:186.

[3] عمر أزراج، أحاديث في الفكر والأدب، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1984، ص:73.

[4] ينظر: خليفة غليوفي، التجريب في الرواية العربية، ص: 189.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص: 188.

[6] مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، ص: 158.

تاريخ الرواية العربية. وقد يستطيع هذا النتاج الروائي الذي يمثل التجريب أن يعبر عن حداثة الرواية العربية".[1]

وفي خلاصته لمفهوم الحداثة من خلال ما ورد في النقد العربي القديم والحديث يرى منصور زيطة الذي يعبر قائلا: <<... ومن القواسم المشتركة نجد الإبداع والتمرد على السائد ومواكبة العصر، وعدم التقوقع على الذات ولكن دون تقليد الآخر تقليدا أعمى>>[2]، والحداثة بهذا التحديد تقترب أيما اقتراب من مفهوم التجريب << التجريب الروائي يسعى إلى خلق الأشكال، وهو بذلك، يُقدِمُ على مغامرة تحطيم ثبوتية الأشكال الجاهزة،إذ يقيم وجوده على اللانموذج، أو على البحث عن نموذج ممكن، مخلف [مختلف]، مفارق، ومتجدد باستمرار>>.[3]

وعلى الرغم من وجود آراء تعتبر أن الحداثة تختلف عن التجريب استنادا لارتباط الحداثة بالزمن وانتفائه عن التجريب إلا أنه وحسب رأيي من خلال ما أسفر عنه البحث أجد أن التجريب والحداثة ما هما إلا وجهان لعملة واحدة. << التجريب الروائي مرادف للحداثة والتحديث>>[4]. وبهذا القول يتأكد أن الحداثة بمفهومها الواسع تشمل تحت طياتها التجريب بمختلف تحديداته هذا إن لم يستق مفهومه منها أساسا.

[1] خليفة غليوفي، التجريب في الرواية العربية، ص: (191-192).

[2] منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدنيس،رسالة ماجستير،جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،إشراف عبد الحميد هيمة، 2013/2012، ص:37.

[3] محمد عزالدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص: 12.

[4] المرجع نفسه، ص:08.

3- خصائص الرواية التجريبية:

- يعد الأدب ومنذ نشأته البوتقة التي انصهرت فيها وقائع وآلام وأحلام الأفراد << وبما أن الرواية فن غير منتهٍ ; أي أنه في تغير دائم، فقد كانت من أقدر الفنون الأدبية تعبيرا عن الحياة الجديدة المتغيرة، وظهرت الرواية الجديدة كرد فعل على الرواية التقليدية التي لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات التي تنشأ عن الواقع الجديد>>[1].

ووفقا لهذا التحديد تكون الرواية الجديدة قد رسمت لنفسها معالم درب جديد ترتكز عليه لتظهر بما يوافق التغيُّر الذي جاءت لتواكبه ولا يتجسد ذلك إلا من خلال خصائص تميز هذه الرواية.

<< ولئن اقتضى مبدأ البحث الدائم ورفض كل تقليد عدم انضواء ممارسي هذه الوجهة في اتجاه واحد تُوَحِّدُهُم فيه كتابة محددة. فإنهم متقاربون في مبادئ تعد عندهم كالأرضية المشتركة>>[2].

ويفضي هذا القول إلى أنه حتى وإن اختلفت اتجاهات كتاب الرواية التجريبية إلا أن هناك خصائص مشتركة بينهم تقوم عليها هذه الرواية، << وأهم هذه المبادئ المقصودة مايلي:

- رفض التصور البلزاكي للشخصية.

- إقحام مشاكل الكتابة في الرواية ذاتها، بما يجعل الخطاب تشويشا للنصوص مناسبا للتعبير عن تشويش النظام في جميع معانيه.

- إن منشئ الرواية لم يعد محكوما بحقيقة موجودة سلفا، وإنما غدا مسكونا بالبحث وملتزما بالاختيار بين ممكنات عديدة.

- إن الإنشاء الروائي مفتوح على جميع الفنون الأخرى (مثل المسرح والسينما والموسيقى...)>>[3].

ويذهب محمد أحمد علقم إلى أن أبرز ما ارتكزت عليه الرواية التجريبية هو تحررها من الشكل التقليدي المتميز بالحبكة التي لم تعد تتعقد بالتدرج ثم تنحل فالحبكة أصبحت مفككة،

---

[1] محمد أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص:90.

[2] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص:67.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: (67-68).

مبعثرة والأحداث فقدت لحمتها وتسلسلها وسببيتها ونجد أن الرواية الجديدة غدت أمام القارئ مشروعا يستنطقه ويشارك فيه ومن أبرز الأساليب المعتمدة اختفاء الراوي الكلي العليم وحلَّ محله راوي يروي بضمير المتكلم أو راوي موضوعي ينقل ما يرى أمام عينيه أو رواة عديدون.[1]

إضافة إلى هذا << فقد تبنى بعض الكتاب الثورة على الموروث والأشكال العتيقة في الفهم والممارسة (...) والتجريب الذي يطبع الرواية في هذه المرحلة يظهر من خلال:

1- تكسير القصة وجعلها متناثرة سواء داخل السرد، أو عبر الخط.

2- المزج بين ما هو واقعي وغرائبي كلعبة مبررة بفعل التخييل.

3- لغة تمر عبر التداعي والحلم لتنقل ذلك التخييل.

4- الجهر بالموقف الإحتجاجي تجاه الواقع والسياسة.

5- تعويم الشخصية داخل الرواية وجعلها تجليات وأصوات غير قابلة للوصف الدقيق>>.[2]

ومن خلال ما سبق يتضح أن الرواية التجريبية قد قامت على مجموعة من المبادئ بين بنائية وتقنية ولعلَّ أهمها ما كان على مستوى الحدث واللغة والحبكة والزمن بما أُضْفِي من تغير على هذه المكونات لتتضافر في النهاية مسفرة عن رواية التجريب.

[1] ينظر: محمد أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص: (91- 92).

[2] محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، ص:(50-51).

ثانيا- الرواية التجريبية بين الغرب والعرب.

1- التجريب في الرواية الغربية:

منذ أن ظهرت الخليقة ومكونات هذا الكون في تطور مستمر والرواية على غرار هذه المكونات ولقد << ظهرت أمارات التجديد على الرواية منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى. في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثير من الروائيين أمثال أندري جيد، ومرسيل بروست وكافكا وجيمس جويس،وأرنست هيمنغواي، وجون دوص باصوص>>[1]، ولم يتوقف التجديد عند هذه المرحلة فقد امتد إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية مع تطور أكبر. << تغير الشكل الروائي (...) على أيدي طائفة من الكُتاب الفرنسيين بخاصة، ومنهم آلان روب غرييه، ناطالي ساروط، وكلود سيمون، وميشال بيطور>>[2]. ولا شك أن هناك ما دفع إلى هذا التغير<< ويجب علينا، بأية حال، أن ندرك أن ما دفع هؤلاء الروائيين إلى التقنيات التجريبية هو الشعور بالاغتراب (...) أما الروائي التجريبي فهو يشعر أنه يعيش في عالم مرتبك حافل ويخلو من الروح أساسا>>[3]، كما أن << الرواية الجديدة قد شهدت محاولات جيدة وأعمال قيمة تعبر باختلاف وتميز عن تصور القصة تصورا خاصا يفي في مجمله بمواقف ورؤى (...) فضلا عن وقوع الرواية الجديدة في ملتقى فنون أخرى كثيرة (...) إلى جانب اتصالها بروافد فكرية متباينة تعبر في مجملها عن رؤية الإنسان والمجتمع في الحضارة الفرنسية ومن ورائها الحضارة الأوروبية كلها>>[4] كل ذلك يؤكد << تبدل حكي القصة في مطلع القرن التاسع عشر، من التقليدي إلى صيغة سردية أكثر حداثة>>[5].

وبالإضافة إلى تأثيرات الحربين العالميتين هناك مجموعة من العوامل الأخرى التي جعلت الرواية تتخذ من الخط التجريبي مسارا لها، << لقد حدث هذا التحول نتيجة عوامل عدة

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص:47.

[2] المرجع نفسه، ص:47.

[3] كولن ولسون، فن الرواية، تر: محمد درويش، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008، ص:147.

[4] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث ص (65-66).

[5] المرجع نفسه، ص:69.

تحطم الديانات المنظمة والمؤسسات الأخرى وادعاءات "داروين" أن الإنسان من سلالة القرود وكشف " فرويد" عن التناقض بين الفكر والتعبير والعمل>>[1].

كل هذه العوامل أوصلت الرواية إلى حَدِّ << تضافرت محاولات التجديد (...) لتجسيم الخروج عن مبادئ الرواية (...) وتبديل سماتها الرئيسية، والانطلاق على دروب جديدة يجمع بينهما التجريب، وابتداع طرائق تعبير فذة، وإيجاد صيغ لغوية طريفة، والانفتاح على سجلات أكثر جدة، مع تركيز العناية على باطن الشخصية ووعيها ورصد صلاتها ببعد اجتماعي بالغ الدقة>>[2].

عُرفت رواية التجريب عند الغرب أيضا بالرواية الجديدة، و<<أول من استعمل عبارة الرواية الجديدة هو "أيميل هنريو" "Emile Henriot" في مقال نشر بجريدة "لومند" le monde نقد فيه رواية الغيرة " La jalousie " لروب قربيي" A. Robbe Grillet" وقد ظهر بتاريخ 05/22/ 1957 آنذاك، وليس من باب الصدفة أن تظهر عبارة "الموجة الجديدة " La Nouvelle Vague" في مجلة "الإكسبريس" " L'express" خريف نفس السنة، وقد أطلقت على جيل من السينمائيين الفرنسيين>>[3].

ويعد إيميل زولا منظرا للرواية التجريبية << زولا من جهته، استقر في المركز من المدرسة الجديدة (...) أصبح سنة 1879 المُنَظِّر " الرسمي" للطبيعيين بمقالته المشهورة عن الرواية التجريبية>>.[4]

إذن كانت هذه أهم أسباب إنتاج الرواية الجديدة، وأهم ما ميز الروايات التجريبية وفيما يلي سيتم ذكر أهم الروايات التجريبية عند الغربيين.

<< أما مراحل ما بعد الحداثة المتأخرة فتتضمن مرحلة التجريب الفكري والفني الواسع التي يمثلها العامل يمثلها العامل بي مثل رواية بورجيس " روايات " (1962) (Fiction) وأعمال ياراس مثل (التعبير الملتهب) (1946) " Nova Express " وأعمال بارت من مثل " الضياع في منزل المتعة " (1968) " Lost in the Funhouse " وأعمال بتور مثل "

[1] مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، ص: 107.

[2] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص:66.

[3] المرجع نفسه، ص: 66.

[4] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص: 150.

التعديل " (1980) (la modifications) وأعمال بيكيت مثل "الضائعين" (1980) " Lost ones" وأعمال بالارد من مثل "معرض الفضاعة" Atrocity Enhibition"" و " ليني بروس الجوهري" (1972) " Essentalleny Bruce"<<[1] هذه الأعمال وغيرها الكثير التي عددها محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي <<" وأعمال بروك–ورز مثل "عبر" (1985) " thru " وأعمال بارت مثل "خطاب المحب " "A lover's dincoorse">>.[2]

ومن أهم الكتابات التي عبرت بحق عن التجارب الروائية.

<< يعد كتاب " عهد الريبة "(1956)، " L'Ere du soupçon" أول كتاب أبان منطلقات الرواية الجديدة وقوامها وأهداف ممثليها الذي نشرته " ناتالي ساروت " Nathalie Sarraute" وأشادت فيه بأمثال "دوستويفسكي" و "كافكا" وبينت أن منطلق هذه الروح هو ما وجدته عندهما من عوالم للخوف والغموض وعدم الفهم الشامل النهائي. وأكدت كذلك أن شخصيات " بلزاك " غير ذات قوة لأنها مسرفة في القوة وفي الشفافية"[3].

مما سبق يتضح أن غموض الشخصية هو سمة بارزة في الرواية التجريبية. إضافة لهذا نجد كُتَّاب الرواية التجريبية قد اتجهوا إلى رؤية خاصة بهم تعبر عن رواية جديدة لم يسبق لها مثيل.

<< وهذا ما يميز روائيين تجريبيين أمثال دوس باسوس أو ديلان أو حتى سارتر نفسه أنه يحاول في الحقيقة نقل رؤيته للواقع والتي تختلف اختلافا كبيرا عن رؤية روائيي القرن التاسع عشر"[4].

ومن أبرز أعلام الرواية الجديدة يمكن أن نذكر:

1- **روبر بينجي R.Pinget:** وهو كاتب فرنسي من أصل سويسري نشر أولى رواياته سنة 1951 بعنوان Mahu ou le materiau وفيه قلب مفهوم القصة وإنشاءها [انشائها] وعبر عن مبدئه المتمثل في أن الإنسان لا ينبغي أن يكتب عما يستطيعه وإنما ينبغي أن يبحث

---

[1] محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، ما بعد الحداثة – تحديات ، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص:34.

[2] المرجع نفسه، ص:34.

[3] ينظر: الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص: 67.

[4] كولن ولسون، فن الرواية، ص:150.

عما لا يستطيعه، كما أنه يرى العالم بمثابة تغير مستمر، وأن على الكتابة أن تلاحقه لتكون جديرة بالاهتمام وقد كتب أشهر رواياته " L'inquisitoire" (1962).[1]

2- **ميشال بيتور M. Butor:** تأثر برواد التجديد وفي مقدمتهم دوس باصوص J.Doss Possos وجيمس جويس وعرف بتجديده في توظيف المكان الذي تجلى في قصة " ممر ميلانو " "Le passage de Milan " 1954. وكذلك عرف بطرافته في استغلال الهياكل الزمانية مثل قصة جداول الأوقات "L'Emploi du temps " 1956 وقد جمع بين التجديد في توظيف المكان والزمان في أشهر أعماله "la modification" 1957 وقد تعددت تجاربه التركيبية في كتابه "مواد حلم" matières de rève".[2]

3- كلود سيمون Cl. Simon: من أعلام الرواية الجديدة وقد أحرز جائزة نوبل للآداب سنة 1985، كان هاجسه اقتناص واقع يبدو فوضويا ومتناقضا وبعيدا عن الواقع، ومن تقنياته الرئيسية استغلال الزمن الملتوي والمتقطع للتعبير عن علاقات معقدة ووعي عسير بالواقع، من أشهر أعماله " الريح " " le vent " (1957) وطريق الفلندر " le route de Flandres" 1960.[3]

4- آلان روب غرييي Alain Robbe Grillet: يعتبر البعض أن روايته " المماحي" les Gommes" 1953 هي المنطلق الفعلي لموجة الرواية الجديدة، كتب رواية كثيرة تقوم عل تقنيات جديدة من أشهر أعماله " الغيرة " " La Jalousie" 1957.[4]

هذا وقد << وفر التجريب الشكلي حرية في توظيف أي نوع أدبي مرغوب فيه. وأصبحت الأنواع السردية الراسخة مثل رواية التحقيق، والأوديسا الملحمية، ورحلة الخيال العلمي، والحكايات الخرافية، زاد كتاب ما وراء القص >>.[5]

---

[1] ينظر: الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص: 68.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:68.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:68-69.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص:69.

[5] مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، ص:107.

بالإضافة إلى الروائيين الذين تم ذكرهم فقد قال كولن ولسون << لنضع قائمة صغيرة بأسماء الروايات التي يعتبرها معظم النقاد روايات تجريبية:

بروست: البحث عن الزمن الضائع.

مرسيل: رجل بلا مؤثرات.

بروك*: السائرون نياما.

دوبلان**: الغراند بلاتز، برلين.

دوس باسوس: ممر مانهاتن والولايات المتحدة الأمريكية.

همنغواي: وداعا للسلاح.

بيكت: ثلاثية مولوي.

بارو: الغذاء العاري.

بيرجس: البرتقالة الآلية.

سارتر: دروب الحرية>>[1].

ويضيف كولن ولسون << ونستطيع في الواقع أن نوسع القائمة بإضافة (ماندارين) لسيمون دوبوفوار وروايات " لوي جونس " وغنتر بينكون وبي. أس. جونس (...) وروب غرييه إلا أن الأخيرين تجريبيون في الشكل فقط وتقليديون في المضمون نوعا ما>>[2].

كما أن للروائيات نصيب تجريبي ومن بين الرائدات في التجريب الكاتبة البريطانية "أنجيلا كارتر " وقد بدأت كارتر التجريب في الحكاية الخرافية، والنسخة الجديدة التي وضعتها كارتر عن الحكايات الخرافية تقذف بشخصياتها إلى القرن العشرين لكنها تبقي ملامح كافية من الشخصية التاريخية لتبرر الدوافع الأصلية لهذه الشخصيات. [3]

---

* هيرمان بروك :روائي وشاعر نمساوي.

** الفريد دوبلان: روائي الماني.

[1] كولن ولسون، فن الرواية، ص:145.

[2] المرجع نفسه ،ص.47

[3] ينظر: مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، ص:173.

وتعد رواية روبرت كوفر " أصل البرونستين* " رائدة في التجريب الروائي وقد حصل كوفر على جائزة وليام فوكنز لأفضل رواية عن هذه الرواية (...) وبعد هذه الرواية أصدر كوفر رواية ثانية بعنوان " إتحاد البيسبول الكوني " وهي قطعة تجريبية أخرى ساعدت في تعريف ما وراء القص[1] " ، وشكلت الكلمة مصدرا تجريبيا إذ << تتخلل الجمل الشعرية نصوص كوفر وكارتر وبارشليم على سبيل المثال، جميعهم يوظفون التلاعب بالكلمات في نصوصهم>>.[2]

إذن ومن خلال كل ما سبق يلحظ أن الرواية الغربية شهدت منعرجا حاسما في تاريخ سرديتها ألا وهو الرواية الجديدة أو رواية التجريب، والتي أتت والتي استجابة لتغير الأوضاع السائدة وهذا التغير أدى إلى تغير الرواية ذاتها إذ أنها عمدت إلى استراتيجيات لم تُعتَمد سابقا مثل التوظيف الجديد للزمان والمكان واستحضار قصص التراث وتوظيفها بطريقة مبتكرة وغيرها من التقنيات التي اختلفت وتنوعت من قلم لآخر.

2- التجريب في الرواية العربية:

صحب التَّمَيُّز ولادة الرواية العربية ولا أدَلَّ على ذلك من التساؤل الموالي:

<< لكن الرواية العربية أليست بطبيعتها رواية تجريبية باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي ونهضت مواكبة لأشهر تحركات التجديد والتجاوز في الرواية الغربية والأوروبية عموما >>.[3]

هذا رأي يأخذ به عدد من النقاد والدارسين لكن هناك من ينكره << لا تعود [تعد] المحاولات الأولى ولا رواية الأربعينات والخمسينات مندرجة ضمن التجريب ذلك أن الشرط الأول لإمكانية الحديث عن التجريب هو توفر ذاكرة روائية وهو الأمر الذي تحقق خلال الستينات بعد أن تمكنت الرواية العربية من إرساء جملة من القواعد والتقاليد وتؤسس لتصور واضح عن ماهية الرواية وشروطها >>.[4]

---

* البرونستيون هم جماعة دينية متخيلة تمنح إحساسا بالارتياح الهزلي للتعساء التائقين الى الأمان المعرفي الديني .

[1] ينظر: مجموعة مؤلفين جماليات ما وراء القص، ص167.

[2] المرجع نفسه، ص:165.

[3] محمد الباردي، إنشائية الخطاب الروائي، ص: (245- 246).

[4] ينظر: خليفة غليوفي، التجريب في الرواية العربية، ص:181.

قد تكون الرواية العربية حملت بذورا تجريبية منذ نشأتها إلا أنها لم تعرف التجريب بشكل فعلي حتى صارت فنا أصيلا في الأدب العربي << إن تشظي النص الروائي في التجربة العربية، يعود إلى الستينات حيث نعثر على نصوص رائدة ،مثل : (تلك الرائحة) لصنع الله (1966) و (أنت منذ اليوم) " لتيسير سبول" (1968) و (الضحك) لغالب هلسا (1971) ; و (الحبل الصغير) لإلياس خوري (1977) ، وروايات إدوارد الخراط، على سبيل المثال لا الحصر>>.[1]

ويعتبر العديد من الباحثين أن هزيمة حزيران 1967 بمثابة الصدمة ونقطة التحول في شتى المجالات والرواية ليست بمنأى عن ذلك فقد وصفها محمد برادة بأنها تعتبر بمثابة بداية تكريس (انشقاق) الأدب العربي عن الخطاب الإيديولوجي<< سيأخذ الخطاب الأدبي العربي، بعد 1967، طريقه الخاص، متخلصا من الشعارات الفضفاضة والتفاؤل الأبله، مرتادا طريق الجحيم بعد انجلاء الأوهام>>.[2]

ويذهب عبد المجيد الحسيب إلى ذات الرأي من أن هزيمة حزيران 1967 كانت سببا في نهوض الرواية العربية من رمادها على حد تعبيره ويعدد مجموعة من المؤلفين << فبرزت أسماء جديدة اختارت أن تعبر بطرائق مغايرة فظهر " صنع الله إبراهيم " في أعماله" تلك الرائحة، اللُجنة- ذات"، وظهر جمال الغيطاني، إدوارد الخراط، بهاء طاهر، يوسف العقيد، إبراهيم عبد المجيد، حيدر حيدر، حليم بركات، إيميل حبيبي، غالب هلسا، هاني الراهب... وعشرات الأسماء الأخرى بما فيها المغرب، الجزائر، السودان، الأردن، العراق >>.[3]

وتوصف هزيمة 1967 بأنها << زعزعت ما تبقى من أوهام على نحو ما تبين في بعض روايات تلك الفقرة " موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، جيل الستينات في مصر (بهاء طاهر، عبد الحكيم قاسم، محمد البساطي... الخ)، ومجموعة من الروائيين العرب (تيسير سبول، غسان كنفاني، عبد الرحمن منيف، محمد زفزاف، غادة السمان، يوسف حبشي الأشقر، غائب طعمة فرمان). منذ الستينات إذن بدأت كتابة الرواية في الكثير من

[1] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص:51.

[2] المرجع نفسه، ص:50.

[3] ينظر: عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد 2014، ص: (30-31).

الأقطار العربية، بمنزلة ورشة التجريب، وصوغ ما يعتمل في النفوس من تشظٍّ وغضب ويأس>>.[1]

وفي تعليقه على رواية (تلك الرائحة) يقول مصطفى الكيلاني << "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم من العلامات البارزة في تاريخ الرواية التجريبية في مصر>>.[2]

كل هذه الأسماء والمنجزات احتفت ب << ... كتابة تجريبية تبني عوالمها من تفجير الواقع وتعدد زوايا النظر والاحتفاء باللغة والتخييل والانفتاح على عوالم الحلم والعجائبي والإهتمام بما هو جمالي، حتى أضحى الحديث يدور عن نص جديد هو الرواية الضد>>.[3]

هذا ما جاء في الرواية العربية بصفة عامة والمشرقية بصفة خاصة من الناحية التجريبية.

والرواية المغاربية هي الأخرى طالتها رياح التجريب << والتجريب الروائي في المغرب العربي قد اتخذ منحيين الأول عمد إلى التراث السردي لتحقيق الخصوصية أما المنحى الثاني فقد راهن أصحابه على المنجز الروائي العالمي>>.[4]

وسيكون الحديث هنا عن رواية التجريب الجزائرية بصفتها علامة فارقة في الرواية العربية إذ إنها نقلتها للعالمية << وتكشف المدونة الروائية الجزائرية ذات التعبير العربي، على انخراط عدد مهم من نصوصها في مذهب التجريب>>.[5]

ويكشف ذات الكاتب جملة الأسباب التي أدت بالنص الروائي الجزائري بالجنوح للتقنيات التجريبية << ... بغية التعبير عن الإشكاليات المستحدثة الناجمة عن التحولات المتأزمة التي ما فتئت تشهدها مختلف أبنية المجتمع الجزائري منذ الاستقلال إلى الآن>>[6]، وقد أتى

---

[1] ينظر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11- 13 ديسمبر 2008، الجزء 1، ص: 22.

[2] مصطفى الكيلاني، زمن الرواية العربية كتابة التجريب، د.ط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، د.ت، ص: 62.

[3] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، د.ط منشورات دار الأمان، الرباط، د.ت، ص:12.

[4] ينظر: عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، ص: 12.

[5] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 2005، ص:20.

[6] المرجع نفسه، ص: 20.

على ذكر مجموعة من الكُتَّاب الذين مثلوا رواية التجريب في الجزائر <<... الجيل الجديد من كتاب الرواية الجزائرية، (...) واسيني الأعرج، ورشيد بوجدرة، وجيلالي خلاص، والحبيب السائح وغيرهم، وحتى من قبل رموز الجيل المؤسس كعبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار>>[1] وهذا الأخير قامة لامعة في سرح الرواية حيث << يعد الروائي الطاهر وطار من بين الأسماء اللامعة في المؤسسة الروائية الجزائرية بأعمال مثلت إضافة نوعية في التجربة الروائية الجزائرية من مثل: " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، " الزلزال"، " اللاز " و "الحوات والقصر" التي وظف فيها الأسطورة>>.[2]

ولا يمكن أن نغفل تجارب كل من أحلام مستغانمي في (ذاكرة الجسد) وعز الدين جلاوجي في (العشق المقدنس) وغيرهم الكثير ممن انتزعوا مكانة متميزة على ركح مسرح الرواية الجزائرية بعامة والتجريبية بخاصة << وكذلك ما كتبه الروائي عبد المالك مرتاض "صوت الكهف " و "مرايا متشظية" و "وادي الظلام" وكذلك نصوص الحبيب السائح>>[3]، هؤلاء الرواة وتلك الروايات من أهم ما خُطَّ كإنجازات تجريبية بامتياز في دفتر رواية حديثة النشأة عميقة التأصيل إبداعية التجربة هي الرواية الجزائرية.

الرواية التونسية بدورها جنحت إلى مغامرات التجريب << وقد اعتُبرت الرواية جنسا مفتوحا على كل الفنون وأشكال التعبير وممن مثّل هذا المنحى نجد رواية " المشرط " للتونسي " كمال الرياحي" ورواية " الدراويش يعودون إلى المنفى" للروائي التونسي " إبراهيم درغوتي>>.[4]

ومن جهته << يرى محمد الباردي أن الرواية في تونس أولاهما تقليدية تواصل تقاليد الرواية الواقعية والثانية تحديثية تسعى إلى رج أساليب الكتابة التقليدية ويَذْكُر أن أقدر

---

[1] المرجع السابق، ص: 20

[2] حنان شاوش إخوان،ملامح التجريب في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر "بسكرة"،إشراف نصر الدين بن غنيسة 2014-2015، ص:41.

[3] عبد القادر ببن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2013، ص:42.

[4] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، ص:16.

الأصوات الروائية على تجسيد حضورها هي تلك التي تستمد إستراتيجيتها في الكتابة من التجريب>>.[1]

وبما أن الرواية التجريبية كانت الأكثر حضورا في المشهد الروائي التونسي فهذا أحال على زخم هذه التجربة إذ تصادفنا تجربة " صلاح الدين بوجاه " وهي مكملة لتجربة " المسعدي " في نصيه "حدث أبو هريرة قال" و " السد" ويتبين أن صلاح الدين بوجاه يطمح لصياغة تجربة مغايرة للرواية العربية بعد كتابته ل " مدونة الاعتراف والأسرار" و "النخاس" كذلك نجد "فرج الحوار" في رواية "الموت والبحر والجُرَذ" ولعلّ رواية أبو جهل الدهاس " لعمر بن سالم" تشكل منعرجا جديدا في بنيته ومن السرد. وقد تنوعت الأساليب والتقنيات في الرواية التونسية من بنائية وفنية ومن بين النماذج نذكر إبراهيم درغوثي من خلال نصوص "القيامة الآن " و "شبابيك الليل" و " وراء السراب قليلا>>.[2]

وغير بعيد عن الجزائر وتونس نعرج على التجربة المغربية التي كان لها هي الأخرى الصدى الواسع في مجال التجريب. << لقد تعددت أشكال استفادة الرواية العربية من الرواية العالمية الحديثة، ومن أهم مظاهرها انبناء العالم الروائي على اللامعقول وتداخل الواقعي والخيالي وهذا ما تجسد لدى المغربي "الميلودي شغموم" عبر رواية "الأناقة" إضافة إلى رواية "المباءة" للروائي المغربي "محمد عزالدين التازي>>[3] ويضاف إلى عديد التجارب الأخرى.

<< إن ما أنجزه "أحمد المديني" و "عزالدين التازي" و "الميلودي شغموم" وغيرهم كان بمثابة نواة لإنشاء الرواية التجريبية في المغرب من خلال تفكيك المعمار البنائي للرواية التقليدية والاستثمار المجاني لمختلف أشكال اللعب المكاني والزماني>>[4]، واستجابة لظروف العصر والتغيرات التي طالت البلاد العربية والمغرب من بينها. وما جرى فيه من مستجدات سياسية خاصة << في هذا المناخ المتحول بنيويا ستصدر رواية تحمل عنوان "حاجز الثلج" عام 1974 للكاتب المغربي سعيد علوش وهي رواية سَتُسَجَّلْ ضمن المشروع الروائي العربي

[1] ينظر: مجموعة من الكتاب، خصوصية الرواية العربية، د.ط، دار الينابيع، دمشق، 2007، ص: (298-299).

[2] ينظر: عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص: (39-41).

[3] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، ص: 15.

[4] حنان شاوش إخوان، ملامح التجريب في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، ص: 40.

بالمغرب سبقا>>[1] وغير بعيد عن هذه الرواية إذ نجد بعد سنتين فقط (1976) <<ستصدر للقاص المغربي أحمد المديني رواية تحمل عنوان (زمن بين الولادة والحلم)>>.[2]

والتجربة الليبية كانت نبع ماء في صحراء لندرتها وتميزها خاصة بما أبدعه الكوني.

<< وفي ليبيا لا نجد نصوصا كثيرة ما عدا ما كتبه إبراهيم الكوني، خاصة روايات الماجوس [المجوس]، و"نزيف الحجر" – وهي الرواية التي ستتم دراسة تجليات التجريب من خلالها في هذه المذكرة– إلى جانب إبراهيم الفقيه والصادق النيهوم وتبقى موريتانيا متأخرة باستثناء ما كتبه موسى ابنو>>.[3]

من خلال ما تقدم نجد أن الرواية العربية قد وظفت التقنيات التجريبية لتقدم رواية مسايرة لحركة تطور العصر وعجلة التقدم في مختلف الميادين هذا إذا أغفلنا الرأي القائل بأن الرواية العربية هي رواية تجريب منذ ولادتها اصلا.

[1] محمد امنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص:58.

[2] المرجع نفسه، ص:58.

[3] ينظر: عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص:42.

الفصل الثاني: ملامح التجريب في رواية "نزيف الحجر"

اولا: مكونات البناء الروائي

1-العنوان وأبعاد التسمية

2-الزمان

3-المكان فضاءً

4-الشخصية

ثانيا: مكونات البناء الحكائي

1-الإقتباس وتداخل الأجناس

2-اللغة وطرائق الحكي

3-البعد الأسطوري

4-البعد الصوفي

أولا: مكونات البناء الروائي

1/ العنوان وأبعاد التسمية:

تعد الرواية الجنس الأدبي الوحيد الذي لم يكتمل بعد فهي قابلة للإضافة والتعديل والتجريب ورغم حداثة التجربة المغاربية مقارنة بنظيرتها المشرقية إلا أنها خطت خطوات جبارة في ذلك المضمار << وغير خاف على أي باحث في الرواية أن نشد العالمية لا يكون إلاَّ من خلال ممارسة التجريب على النص، ومحاولة تكسير المألوف وتجاوز السائد وخرق العادة دون التفريط في الجوهر لدى الكاتب. ولعلّ هذا ما حاول الكوني العمل عليه >>[1]، ولم يتوان الكوني في طرق باب العالمية من خلال رواياته وأهم رواية هي " **نزيف الحجر** " باعتبارها رواية تجريبية خالصة، وبالحديث عن تجريبية هذه الرواية لا بد من الوقوف على العنوان إذ << يعد العنوان أحد أهم مصاحبات النص، لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي فهو حارسه، وهو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إيذانا بالدخول إلى عوالمه أو التراجع عن ذلك >>[2]، وعنوان رواية **الكوني** " **نزيف الحجر** " يخبر للوهلة الأولى عن أبعاده التجريبية فقد اقترن بالانزياح اللغوي فلا علاقة ملموسة بين النزيف والحجر << والانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويعد الانزياح المستوى الإبداعي للغة فهو يخترق الاستعمال المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة والهدف منه شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تُحْدِثُ تأثيرا خاصا في المتلقي>>[3].

---

[1] طانية حطاب، إبراهيم الكوني ومشروعه السردي، مجلة رؤى فكرية، العدد الرابع، جامعة سوق أهراس، أوت 2016، ص:126.

[2] زهيرة بولفلوس، آليات التجريب وجماليته في رواية "العشق المقدنس" لعزالدين جلاوجي، مجلة ديالي، العدد(67)، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1،2015، ص: 205.

[3] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، د.ط دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص:198.

ففي هذا العنوان كسر لأفق توقع القارئ الذي لا يمكن أن يتوقع ارتباطا بين كلمتي نزيف وحجر فاجتماع الكلمتين معًا يُخرجُ كُلاًّ منهما عن نسقها الطبيعي للكلام وهذا تهجين لغوي يسمو باللغة إلى أرقى مناص الإبداع والانزياح، فالانزياح لوحده ظاهرة لغوية جمالية فكيفما إذا اقترن بوعي تجريبي الهدف منه شحن اللغة بما تطيق وما لا تطيق من دلالات جمالية إبداعية وهذا تماما ما تجسد من خلال عنوان " **نزيف الحجر** " وعنوان هذه الرواية على غرار باقي العناوين الروائية التجريبية << ففي اللحظة التي يحتك فيها القارئ بأحد عناوين الرواية الجديدة تفتح هذه الأخيرة لغزا من الألغاز الملتبسة، الأمر الذي يقود القارئ نحو عدد لا متناه من الخدع والحيل التي يوقعه فيها هذا النوع من العناوين المضللة كما قد يستمر العنوان في التباسه من بداية النص حتى نهايته وهو ما كانت تنبذه إستراتيجية العنوان في الرواية التقليدية>>[1]، بالفعل وهذا ما تجسد من خلال عنوان "**نزيف الحجر**" إذ أننا لا نجد أي أثر يحيل على العنوان من بداية الرواية حتى نهايتها، النهاية فقط هي ما يُفْصِحْ عن الارتباط الوثيق بين العنوان والرواية << ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة [...] تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري [...] استمر نزيف الحجر على اللوح المحفوظ في حضن الرمل>>[2]، وهذا آخر مشهد سردي في الرواية يجعل القارئ يعود بمخيلته في رحلة سريعة عبر كل لوحات الرواية التي قرأها حتى; يعيد نسج ما تقدم من أحداث لتتكيف مع ما يأتي كنهاية وهذه إحدى أكبر مَيِّزَات الرواية التجريبية التي تجعل القارئ فاعلا مُهِمًا إذ << يعتبر العنوان في نظريات النص الحديثة عتبة قرائية، وعنصرا من العناصر الموازية التي تسهم في تلقي النصوص، وفهمها وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي، يُفَعِّلْ العلاقات الكائنة والمكّنة بينهما>>[3] وهذا ما يعطي القارئ فرصة صياغة ونسج الأحداث من خلال إعادة ترتيبها وتركيبها في مخيلته. وبهذا يكون العنوان قد أخذ دوره وأدى

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع سورية، دمشق، 2011، ص: 198.

[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ط03، دار التنوير للطباعة والنشر، ، بيروت، لبنان،1992، ص(246-247).

[3] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، ط01، دار الأمان، الرباط، 2012، ص:15.

مهمته على أكمل وجه بكل أبعادها التجريبية في رواية "**نزيف الحجر**" و << عناوين رواية "الحساسية الجديدة" مثيرة للجدل وتنفيذها أصبح أكثر ذكاء ومكرا ودهاء. وعليه، فإن هذه العناوين الروائية، تحتاج إلى دراسات متخصصة، إذ لا يمكننا القفز عليها بدون إيلائها الأهمية التي تستحقها في اقتصاد النص>>[1]، فالقارئ في تعامله مع عنوان " **نزيف الحجر**" يجد نفسه يعيد تفكيك وبناء هذا العنوان انطلاقا من قراءته للوحات الرواية وكأنه أمام لعبة تركيبية اتضح رسمها في آخر قطعة وقد تجلى ذلك في عنوان هذه الرواية من خلال طريقة صياغته ودوره في إيضاح متن الرواية وعلاقته بها.

ومما لا شك فيه أن أهم صفة تجريبية التصقت بعنوان "**نزيف الحجر**" هو تناصيته مع القرآن الكريم وبالتحديد سورة البقرة.

﴿ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً ۚ وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۗ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾

سورة البقرة، الآية 74[2]

وقد جاء في كتاب تفسير القرآن العظيم لابن كثير أنه هذه الآية قد جاءت << توبيخا لبني إسرائيل وتقريعا لهم على ما شاهدوه من آيات الله تعالى وإحيائه الموتى وبعد ذلك كله قلوبهم كالحجارة التي لا تلين أبدا فصارت قلوبهم قاسية مع طول الأمد بعيدة عن الموعظة. فهي في قسوتها كالحجارة التي لا تلين أبدا أو أشد قسوة فإن من الحجارة ما يتفجر منها العيون بالأنهار الجارية. ومنها ما يهبط من رأس الجبل من خشية الله>>[3].

وتتقاطع معاني الآية الكريمة مع عنوان الرواية في الجمع بين المتباعدات إلا أنه في الآية نجد الحجر من خلق الله فيهبط لخشيته أو يتفجر بأمره أما في الأبعاد التصويرية

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص:69.

[2] البقرة، الآية 74

[3] ينظر: أبو الفداء الحافظ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ط01، الجزء 01، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000، ص:111.

للكوني فقد نزف الحجر لأنه شهد ظلم الإنسان لأخيه الإنسان في سبيل رأفة أحدهم بالحيوان وتوحش الآخر ضده. وهنا أيضا نجد أيما تداخل بين أبعاد دينية وصوفية وأسطورية ليشكل العنوان أجمل لوحة أو عتبة نصية يمكن أن تُفْتَتَحَ بها رواية وينم هذا عن العمق التجريبي الواضح لهذه الرواية منذ بدايتها.

2/ الزمان:

يعد الزمان الحلقة الممتلئة التي يدور داخلها الكون أجمع هذا عن الحياة الطبيعية للبشر وأما عن العالم الروائي فالزمان أهم مكون للبناء السردي إذ << لم يعد تواصل الجوهر المفكر سوى تواصل الجوهر الزماني. إذ الزمان حي والحياة زمانية>>[1]

وشخوص أي عمل روائي لا بد لها من أن تحيا في زمان يكون سيده الأول هو الروائي لأنه يختار كيفية عرض هذا العمل زمنيا ولأننا نتحدث عن رواية التجريب تحديدا فلا بد من أن أهم صفة يصطبغ بها الزمن هي كسر خطيته << الرواية الجديدة معرض لفوضى الساعات>>[2] وبما أن رواية نزيف الحجر هي رواية ذات أبعاد أسطورية بامتياز فإن هذا له أثرا في النسيج الزماني للرواية << فالأسطورة تحدد القرابة الحقيقية بين النسيج البشري كله، في كل مكان وكل زمان>>[3].

وزمن القصة يختلف عن الزمن العادي أو زمن وقوع الأحداث نفسها فالحدث ثابت لكن الزمن في تقدم باستمرار لذلك فإن إعادة قص قصة ما قد يبقي القصة على حالها لكنه يغير زمن حكيها عن زمن وقوعها وحتى زمن القص نفسه له أن تحدث فيه تلاعبات أو تقنيات وهي ما يسمى **المفارقات الزمنية.**

---

[1] غاستون باشلار، جدلية الزمن، ط03، تر.خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1992، ص:15.

[2] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص: 23، نقله عن تيودور زيولكونسكي، أبعاد الرواية الحديثة، تر. إحسان عباس وبكر عباس، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص:234.

[3] المرجع نفسه، نقله عن فاروق حورشيد، أدب الأسطورة عند العرب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، أغسطس 2002، العدد 284، ص:19.

<< لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ---> ب ---> ج ---> د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

ج ---> د ---> ب ---> أ

وهكذا يحدث ما يسمى (مفارقة زمن السرد مع زمن القصة)>>[1]

وإبراهيم الكوني في رواية " **نزيف الحجر**" يتلاعب بالزمن من خلال تكسير خطيته وتوظيفه لمختلف التقنيات الزمانية من استرجاع واستباق وتسريع للسر وتبطئ فيه.

والبدء في رواية **نزيف الحجر** كان من نقطة تمفصل زمن القصة وهي قرب نهايتها تم الرجوع إلى زمن الحكي الأول فتبدأ الرواية بمجيء قابيل إلى أسوف ثم يعود أسوف لتذكر كل ما مضى في حياته من صغره وشبابه ليأتي في النهاية ذِكر كيفية وأسباب قتل هابيل لأسوف فالرواية عبارة عن رحلة استرجاعية في المقام الأول تتخللها بعض التقنيات السردية الأخرى سيأتي ذكرها بالتفصيل.

<< لم يعد زمن الرواية العربية قائما على التسلسل المنطقي والتعاقب، وإنما تداخلت أبعاد الزمن الروائي وتشابكت [...] لقد تجاوز الروائي العربي تسلسل الأزمنة إلى حالة تداخل الأبعاد. مستخدما التقنيات الحديثة في تشكيل الزمن الروائي [...] ومن يتأمل زمن الخطاب في البناء التداخلي، يجده لا يتقدم بنفس الترتيب مع زمن الحكاية، حيث تتشابك أزمنة الحكاية مع زمن الخطاب بصورة لا تخضع لترتيب منطقي>>[2] ويذكر **سعيد يقطين** عن **تدروف** قائلا << يبين تدروف أن زمن العالم المتخيل (زمن القصة) مرتب كرونولوجيا، وأن زمن جُمل النص لا يخضع لهذا الترتيب، لهذا فعملية القراءة تعيد ترتيب

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط01، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص:73.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2004، ص:71.

الأشياء>>[1]، وهذا ما يتجسد من خلال رواية **نزيف الحجر** فالقارئ يجد نفسه مجبرا على صوغ القصة من جديد وترتيب وقائعها لأنه كلما قرأ لوحة من لوحات الرواية وضعها في موضع زمني معين من ذهنه فهو تماما كمن يرتب قطع لعبة تركيبية. وهذا لأن **الكوني** لجأ إلى استخدام مختلف المفارقات الزمنية فهي التقنيات الزمانية الحداثية، وحول المفارقات الزمنية يذكر **حميد لحميداني** أن الراوي << يقطع السرد ليعود إلى وقائع سابقة وقد يستبق الأحداث فيعرف القارئ على وقائع قبل أوان حدوثها وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (Rétrospection) أو استباقا لأحداث لاحقة (Anticipation)>>[2].

ولنقف على تجليات هذه التقنيات الزمنية لا بد من التمثيل لها من الرواية حتى نستبين كيف كان سير الزمن عند **الكوني** في رواية **نزيف الحجر** ولنؤكد أن هذا السير هو حداثي تجريبي خالص.

وسنبدأ مع الاسترجاع أو الإرجاع لأنه بمثابة العصب لزمن هذه الرواية كما سبقت الإشارة إليه.

الإرجاع (Analepse): "يعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى"[3].

وعن أمثلة ما جاء عن الاسترجاع نجد : << تذكر عندما جاء رجال مصلحة الآثار منذ سنوات بقافلة من السيارات>>[4]، وهذا هو أول استرجاع في الرواية ككل ومن هنا تبدأ

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (االنص واالسياق)، ط 02، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2001، ص:44.

[2] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:74.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، االتبئير)، ط03، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1997، ص:77.

[4] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:13.

الرواية في رحلة طويلة من الاسترجاعات << كان يجلس أمامه في ضوء القمر في ليالي الصيف ويلقنه سورة الفاتحة كي تساعده في الصلاة. كل يوم عليه أن يحفظ آية من الآيات>>[1]، هنا يستذكر أسوف كيف كان يمضي أيام صغره مع والده ومما يلحظ أن الاسترجاع عند الكوني قد وجد طريقه إلى التجريبية فالكوني هذا الكاتب الفذ يوظف الاسترجاع بطريقة مبتكرة ففي المقطع الموالي نجد استرجاعا يحمل في طياته استرجاعا آخر بمثابة استرجاع مزدوج حيث نجد أسوف يسترجع ذكرياته مع والده ووالده بدوره يسترجع ذكرياته في الصحارى العميقة ليجد القارئ نفسه أمام استرجاع مضاعف أو مزدوج << [...] قبل أن يعود ويقص عليه قصته مع الودان قال:

– أدركت ودانا تائها في العراء الفسيح فطاردته بالمهري حتى هده التعب ...>>[2]، إلى نهاية حكاية الوالد مع الودان.

وفي لوحة "رحلة الجسد" يبدأ الراوي الحديث عن اضطرار أسوف للنزول إلى الواحات إثر الجفاف ولكنه سرعان ما يعود لاسترجاع أحداث مضت عن كيفية وفاة أم أسوف وكيفية جرف السيول لها << وجرفت العجوز من الكهف ليجد بقاياها في "أبرهوه" بعد ثلاثة أيام. مزقت الأحجار أعضاءها في تلك الرحلة الطويلة >>[3]، وأيضا يقول السارد << تذكر كيف استقبله جنود الكابتن بورديللو في غات منذ ثلاثين عاما، وقال لنفسه إن هذا النصراني لا يشبه أولئك النصارى>> [4] ليبرز الراوي حادثة سبقت للحدوث مع أسوف في شبابه عندما حاول الطليان جره للمعسكر التدريبي.

الاستباق (Prolepse): << ومعناه حكي شيء قبل وقوعه >>[5] ، وعلى الرغم من أن الرواية هي رواية استرجاعية بالدرجة الأولى إلا أنها لم تخلو من باقي المفارقات الزمنية

[1] المصدر السابق، ص:23.

[2] المصدر نفسه، ص:25.

[3] المصدر نفسه، ص:77.

[4] المصدر نفسه، ص:86.

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص:77.

وأولها الاستباق ففي المقطع الموالي سنرى كيف أن أسوف يستبق ويتوقع شخصيات الضيوف << سمع هدير المحرك البعيد، فقرر أن يسرع ويعطي الله حقه قبل أن يصل النصارى الذين تعود في السنوات الأخيرة أن يستقبلهم في الوادي ليتفرجوا على الرسوم المحفورة في الصخور>>[1]، إذن يتضح من المقطع أنه استباق زمني فهو عبارة عن اشتغال لخيال أسوف الذي كان يتوقع وصول الأجانب الذين تعود على رؤيتهم لكنه يخطئ في توقعاته واستباقه للأحداث فالذي أتى كان قابيل وصديقه مسعود بحثا عن الودان، << لم يسمع عنها من أبيه قبل أن يهلك في تلك المطاردة الفظيعة خلف الودان المسكون>>[2]، هنا الراوي استبق الحادث الذي أودى بحياة الأب فقد أشار إلى أنه مات من قبل الحكي عن الموت وسببه وتفاصيله التي تأتي فيما بعد في ثنايا السرد. ومع أن الرواية مبنية على الاسترجاع إلا أن هناك تداخل رهيب في مختلف التقنيات الزمانية مما يؤكد على الحرفية العالية لهذا الروائي وتبين عن تحكمه في فنيات البناء السردي مما يجعله يشيد نصه وفق درب تجريبي خالص، ولأن الاستباق خاضع بشكل أساسي للتخييل والتوقع نجد أسوف حائر على مصير الودان وخائف عليه إذ رآه قابيل << الودان عرفه الآن ويريد أن يأتي ويحييه، وإذا أتى فسيقع في أيدي الوحوش. سيقع في أيدي الناس الذين لا يأكلون إلا لحوم الغزلان والودان>>[3].

وهاهو الراوي يصوغ استباقات على لسان أسوف في مطاردته الوحشية للودان << هل يتخلى عن الحبل؟ هل يتركه؟ [...] كيف يسلم بعد أن نزف الدم، ومزقت جسده أحجار الطريق؟ كيف يعود إلى البيت ويقابل أمه مثخنا بالجراح، ملوثا بالدم، مهزوما، فارغ اليدين>>[4]، فأسوف هنا لم يستطع حتى أن يصل إلى تخيل ما سيحدث ولذلك جاءت هذه الاستباقات في شكل استفهامات. << يكفي أن يرخي أصابعه أو يكف عن تبديل يديه،

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:07.

[2] المصدر نفسه، ص:09.

[3] المصدر نفسه، ص:89.

[4] المصدر نفسه، ص:59.

يوقفهما عن التناوب على حبل النجاة ... على النتوء البارز الصغي، سيهوي وسينفجر قلبه قبل أن يبلغ القاع، لن يتألم أبدا>>[1]، وكذلك هنا الراوي ينقل على لسان أسوف أفكاره وتخيلاته وهو معلق في الهاوية إذا ما ترك النتوء ماذا سيحل به، ليس هذا فقط فأسوف وهو في لحظة لا يفصله عن الموت إلا القدر اليسير يفكر بأمه والمعزات ويستبق أحداثا حول ما سيحل بهما << المعزات هربت وستعود إلى مأواها في الكهوف إذا لم تفتك بها الذئاب. مسكينة العجوز ماذا ستفعل إذا رأت القطيع يعود وحده بدونه. ستموت من الخوف ثم .. يا ربي. إنها ستموت أيضا إذا مات [...] أمه ستبقى وحيدة وستفترسها الذئاب يوما ما>>[2].

وبالإضافة إلى تقنيتي الإرجاع والاستباق وظف الكوني أيضا تقنيات تسريع وتبطئ السرد كلما اقتضت ذلك الضرورة والسيرورة السردية.

تسريع السرد: وهو من التقنيات الزمنية المستخدمة في الرواية.

<< يحدث تسريع السرديين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع أحداث فلا يذكر عنها إلا القليل أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا>>[3]، ويكون ذلك إما عن طريق الخلاصة أو الحذف.

الخلاصة Sommaire: وهو سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة.

يقول السارد عن أسوف عقب وفاة والدته << بعد وفاتها، قضى بضعة أسابيع في المرتفعات مع ما تبقى من الماعز ريثما توقف السيول وبدأت الأودية العطشى تمتص الماء>>[4].

نجد السارد لخص عدة أسابيع في جملة واحدة على سبيل تلخيص الأحداث. وفي مقطع آخر نلحظ أن السارد يلخص مدة أربع سنوات كاملة في جملة قصيرة بقوله:<<

---

[1] المصدر السابق ، ص: 63.

[2] المصدر نفسه ، ص:66.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص:93.

[4] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:79.

استمر الجفاف طويلا. دام أكثر من أربع سنوات. في السنتين الأولى والثانية عاش على نباتات السيول السخية. ولكن موجات القبلي هبت على الصحراء في السنة الثالثة أتلفت آخر أمل لنباتات الأودية في الحياة>>[1].

الحذف Ellipse: << وهوحذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئا>>[2].

وقد وظف الكوني الحذف في الكثير من المواضع في الرواية << لم يخطر ببال أسوف في الماضي، عندما قطع الوادي الموحش في شبابه منشغلا برعي أغنامه، أن يكون هذا الرسم المحفور في الصخور بمثل هذه الأهمية >>[3].

وهنا نجد هذا الحذف غير معلن فالسارد لم يحدد المدة الزمنية إنما وصفها بالماضي فقط.

<< منذ ذلك اليوم، بدأ الزوار يتقاطرون على الوادي المنسي منذ آلاف السنين، يأتون جماعات بمعدل كل أسبوعين، وأحيانا كل شهر. وقليلا ما يغيبون لأكثر من شهر >>[4].

وهنا حذف السارد فترات قصيرة تقدر بأشهر ولم يتطرق السارد لتفاصيل ما يجري فيها << بعد ثلاثة أيام، مزقت الأحجار أعضاءها في تلك الرحلة الطويلة >>[5].

وهذا الحذف هنا هو حذف معلن فقد قدرت الفترة المحذوفة بثلاثة أيام، ويأتي السارد على وصف علاقة هابيل **بجون باركر** ضابط المعسكر الأمريكي << وبعد مضي ثلاث سنوات على علاقتهما، دربه على القيادة وأهدى له سيارة لاندروفر قديمة>>[6]، أعلن السارد عن مدة الحذف التي بلغت ثلاث سنوات إلا أنه حذف أي تفصيل أو معلومات عن طبيعة

[1] المصدر السابق، ص:80.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص:94.

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:09.

[4] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:15.

[5] المصدر نفسه، ص:77.

[6] المصدر نفسه، ص:97.

العلاقة التي كانت تجمع **قابيل بجون باركر**.<< حدث هذا بعد وفاة العجوز بسنوات، عندما كان يرعى القطيع في جنوب وادي "متخندوش" >>[1]، ذكر السارد هذا الحذف ممهدا لقصة أسوف مع الودان والمواجهة التي ستحصل بينهما، وكذلك هذا الحذف ضمني وغير معلن.

تعطيل السرد: وهذه التقنية من تقنيات الزمن السردي إذ << ينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، أهمها المشهد والوقفة >>[2]

وكذلك نص الكوني لم يخل من تقنيات تعطيل السرد فنجد:

المشهد:<< يقصد بالمشهد المقطع الحواري>>[3] الذي يحدث بين الشخصيات نفسها، وهذا حوار جرى بين أسوف وقابيل عندما التقيا أول مرة.

<< هل يزورك سياح كثيرون هنا؟ سمعنا أن الأجانب سبقونا إلى كل مكان في الصحراء. أينما ذهبنا وجدنا أنهم قد سبقونا. الأجانب شياطين.

في حزامه لاحظ، أسوف السلاح الأسود .. ذلك السلاح الصغير الذي يطلقون عليه "مسدس"

قال:

نعم. لم يأت إلى متخندوش فيما مضى سوى النصارى. أنا أرى المسلمين أول مرة، ضحك الرجل وقال معقبا:

– ومن قال لك إننا مسلمون؟>>[4] وهذا مقطع من المشهد الحواري الأول الذي جمع أسوف وقابيل الذي كان يريد أن يتعرف على موقع الودان.

وفي مشهد حواري آخر جمع بين أسوف ووالديه بسبب سؤاله عن الرسوم المتواجدة على جدران الكهوف

<< أمه قالت:

---

[1] المصدر السابق، ص:53.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص:94.

[3] المرجع نفسه، ص:95.

[4] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:18.

– إنهم سكان الكهوف القدماء.. الأجداد الأولون.

– ولكنك قلت إن الكهوف مسكونة بالجن؟

رمقته باستغراب. ابتسمت ثم تمايلت يمينا ويسارا وهي تخض قربة الحليب بين يديها.

قال بإلحاح:

– هل أجدادنا القدماء جن؟

كتمت ضحكة ولكنه ضبطها في عينيها. عاود سؤالها. قهرته بضيق:

– اسأل أباك.

سأل أباه، فضحك. وقال:

– ربما كانوا من الجن، ولكن من جن الخير>>[1]

ومن الملاحظ على هذا المشهد أنه يحمل معه وقفات وصفية كما حملت رواية تعتمد الاسترجاع في سردها، العديد من التقنيات السردية الأخرى فبهذه القدرة الفذة يكون أي كاتب قادر على الإبداع والخروج من السائد المألوف إلى رحاب التجريب.

الوقفة: << هي ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن >>[2].

عندما كان قابيل ومن معه يبحثون عن الودان أوقف الراوي سرد الأحداث وبدأ في وصف الشمس << تزحزحت الشمس عن العرش، وبدت عليها مسحة الهزيمة وهي تنكسر نحو الغروب، في لحظة الانكسار تبدو الشمس دائما مهزومة حزينة.

ربما لأنها تودع الصحراء إلى مثواها اليومي الخالد.

في الصباح لا تبدو على وجهها مثل هذه السمات، في الصباح تبدو قاسية، تتوعد وتهدد الكائنات بالتنكيل والعذاب >>[3].

---

[1] المصدر السابق، ص(09-10).

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص:94.

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:78.

يتضمن المقطع كل مواصفات الوقفة الوصفية ففي هذا المقطع يوقف السارد سير الأحداث لأنه شرع في الوصف مما ينجم عنه مفارقة زمنية ثم بعدها يعود السارد لاستكمال سرد القصة بعد انتهائه من هذا الوصف الشاعري للشمس الذي يرقى عن لغة سارد إلى لغة شاعر، وفي المقطع الموالي يتوقف السارد عن سرد طريقة صيد قابيل للغزال ويشرع في وصفها << هذا هو الغزال الذي حلمت، كما حلم كل أطفال الصحراء، أن تمسكه بين يديك، وتربت على رقبته الرشيقة تلامس شعره الذهبي، تتأمل عينيه الذكيتين الشقيتين، وتقبله في جبينه، وتضمه إلى صدرك، فيه سحر المرأة، وبراءة الطفل، تصميم الرجل ونبل الفرسان. خجل العذراء وشقاء الصحراء، رشاقة الطير وسر الخلاء >>[1].

بدأ السارد يصف الغزال وفي صفاته شكلا ومضمونا عن نبله وخجله وتصميمه.

<< عمد الكوني إلى تكسير استقامة الزمن الروائي بحيث لم يعد ملزما بأن يسرد الحكاية من أولها لآخرها متتبعا التسلسل الزمني للأحداث، بل صار يخلط الأحداث دون مراعاة استقامة زمانها التاريخي/ الواقعي، ليجد القارئ نفسه في متاهة سردية لا أول لها ولا نهاية >>[2].

وباعتماد الكوني كل هذه التقنيات السردية الحداثية من استرجاع واستباق وخلاصة وحذف ومشهد ووقفة ليس هذا فقط لكن طريقة توظيفه لهذه التقنيات والمزج بينهما كل هذا جعل الرواية تتميز في الحقل الزمني للرواية العربية ككل بأنها رواية تجديد وتجريب زمني خالص.

[1] المصدر السابق، ص:97.

[2] طانية حطاب، إبراهيم الكوني ومشروعه السردي (من طوق الصحراء إلى شعاع العالمية)، ص:126.

3/ المكان فضاءً:

يعد إبراهيم الكوني من أهم الكتاب الذين أولوا اهتماما كبيرا للمكان فقد قدم أزيد من ستين عملا كلها تحت تيمة الصحراء وعلى رأس هذه الأعمال تأتي رواية " **نزيف الحجر**" التي كانت رواية مكان بالدرجة الأولى ويتضح ذلك من خلال تأثير هذا الفضاء على باقي مكونات العمل السردي من زمان وشخصيات فالزمن أضحى غير محدود يتلاشى في هذا الفضاء اللامحدود الرحب والشخصيات أضحت تملك من الحرية والانطلاق ما تملك تختلي بنفسها حتى نجد معظمها متصوف وهذا ما تفرضه طبيعة هذا المكان المترامي الأطراف.

لقد ورد في الكتب النقدية تعاريف كثيرة للمكان والفضاء فمنها ما يفرق بينهما ومنها ما يجعلهما واحدا والحق أن الفضاء أشمل من المكان لأن الفضاء مكون من العديد من الأماكن أما الصحراء عند الكوني فهي مكان فضاء على الرغم من أنها مكان واحد مفتوح على نفسه إلا أنها فضاء لهذا فهي تخرج من دائرة المكان وتحتل حيزا في الفضاء لشساعتها ولا محدوديتها وما يؤكد ذلك تعريف حميد لحميداني الذي يرى<< الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه >>[1]، وقد اخترت هذا التعريف نظرا لما يحمله من توافق مع تقديم المكان في رواية نزيف الحجر لأن << المكان عند الكوني لم يعد مجرد مكان جغرافي تقع فيه الأحداث، وتتحرك ضمن حدوده الشخصيات، بل صار فضاء له وجوده الإستراتيجي في الرواية. والمكان عند الكوني هو الصحراء بكل ما تظهره وتضمره من تفاصيل، فقد تحولت من مجرد مكان له حضور شعاري إلى فضاء لا محدود له فنياته وخصوصياته الجمالية بل وحتى فاعليته في بنية الرواية وهندسيتها >>[2].

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:62.

[2] طانية حطاب، إبراهيم الكوني ومشروعه السردي (من طوق الصحراء إلى شعاع العالمية)، ص:127.

إذن تعد رواية "**نزيف الحجر**" وهي على غرار باقي أعمال الكوني الروائية ذات التيمة الصحراوية رواية نظرة جديدة أو لنقل تجريبية لتصويرها للمكان بهذا الشكل اللامألوف << والحق أن الرواية هي كذلك لا تكشف المكان بقدر ما تكشف نفسها، إذ ينبهنا عرضها له وحضوره فيها إلى مقامه منها وأثره الفعال فيها ومساهمته الجليلة في بناء عالمها>>[1] ويوضح هذا القول كيف أن للصحراء مكانة جليلة في بناء سرح الرواية هذا إن لم يكن المكان في نزيف الحجر هو حجر الأساس أصلا فنجد أن << الكوني حمل الرواية العربية إلى أعمق مجاهيل الصحراء >>[2].

بهذا نجد أن نزيف الحجر بأبعادها التجريبية قد قدمت الصحراء بشكل مختلف وجعلت منها مكان أسطورة فالصحراء في أعمال الكوني علامة مكانية بارزة تقوم عليها بنية الفضاء الحكائي. وتعدد طرائق الوصف وصيغ الترتيب السردي جعلت الصحراء عنصرا فاعلا في توليد صور جديدة للمكان الطبيعي الثابت << الصحراء كنز. مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد وأذى العباد فيها الهناء، فيها الفناء، فيها المراد >>[3]، إضافة إلى ذلك فالفضاء الصحراوي في رواية **نزيف الحجر** << جاء في إطار تحديث السرود العربية المعاصرة وبالتالي الخروج على السرود التقليدية وتجاوزها؛ بهدف إدخال القارئ إلى عوالم تخييلية غير معروفة>>[4].

فالصحراء غدت مكونا فاعلا حتى في الذات البشرية لساكنيها فقد جاء على لسان "**جون باركر**" أن "**الدرويش**" يقول: << الماء يطهر الجسد والصحراء تطهر الروح>>[5].

---

[1] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، ط01، دار محمد علي للنشر، الجمهورية التونسية، 2003، ص:09.

[2] روجر آلن، الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية)، ص:323.

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:23.

[4] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص:148.

[5] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:120.

ويصف الراوي الصحراء في قوله:<< كل شيء يهجر الصحراء مع اقتراب الصيف، فيبقى الخلاء يعاند السراب والسكون وشعاعات الشمس>>[1].

هذا ويزخر نص **نزيف الحجر** بمقاطع وصفية للصحراء تتمتع بتدفقات شعرية راقية تشوبها مسحة الغموض والإبهام الممزوجين بشيء من الخوف من المجهول ومن الفراغ الموحش في الصحراء << الحياة، الصحراء الأبدية الحزينة والأغنام المتنافرة السعيدة والغزلان الشاردة الرشيقة وهمهمات الأم في الكهف في ليالي الشتاء.هذه هي الحياة >>[2].

ويقول الراوي عن أسوف عندما كان معلقا في الهاوية إثر معركته مع الودان << جمع كل قوته في يديه، جمع قوته الخفية التي زودته بها الصحراء طوال هذه السنين وزرعتها في قلبه>>[3]. وصحراء " **نزيف الحجر**" جمعت كل النقائض الساحر والصوفي المقدس والمدنس الخير والشر << الإنسان في الصحراء لا بد أن يموت بأحد النقيضين: السيل أو العطش>>[4]. وجاء على لسان الراوي << قبل الجفاف أغرقت السماء أودية الصحراء بالسيول، تلك السيول التي فاجأتهم >>[5]، فالصحراء الكونية تجمع بين متناقضات شتى وتآلف ثنائيات ضدية فرغم جفافها قد تتحول في لحظة إلى مكان تجتاحه السيول فلا تبقي ولا تذر.

وإبراهيم الكوني أحضر الصحراء لعنده ليضفي عليها لمسته ويستكنه خباياها << فالفنان يختار جزءا من الطبيعة جزءا صغيرا يناسبه، يأخذه ثم يعيده ثانية إلى الطبيعة على شكل فنون [...] فالفنان ليس مستهلكا، كالإنسان العادي، يأخذ ولا يعطي، ولكنه منتج في الطبيعة>>[6]. فقد قدم الكوني المعالم الواقعية للصحراء وأضفى عليها صبغة تخييلية تتماشى

---

[1] المصدر السابق، ص:124.

[2] المصدر نفسه، ص:63.

[3] المصدر نفسه ، ص:65.

[4] المصدر نفسه، ص:79.

[5] المصدر نفسه، ص:77.

[6] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص:251.

تتماشى والطابع الروائي وبهذا يقدم الكوني مجموعة صور تتظافر في النهاية مشكلة فضاء صحراويا أسطوريا ووسيلته في ذلك براعة اللعب والانزياح اللغوي ليجعل من مكونات الفضاء الصحراوي (الشمس، الرمل، الحجر) علامات جوهرية في تحديد الأنساق البصرية.

<< اختفت الشمس خلف الجبل، ولكنها استمرت تسكب أشعتها الحمراء على السهل المعاكس، عند الغروب يروق للشمس أن تكسو الصحراء بغلالة حمراء من الشعاع>>[1].

الكوني على عكس الكثير من اللرواة الذين لم يهتموا بالمكان و جعلوا منه مصبا تتجمع فيه الأحداث وتتكدس فيه الأوصاف التي لا تضيف شيئا للعمل الإبداعي فنجد **الكوني** قد وظف المكان ألا وهو الصحراء توظيفا إيجابيا بحيث أنه كان مثل المطر الذي ينزل بأرض قاحلة فينبت بها زرعا فهو بلغته ورؤيته تمكن من استنطاق مواطن الجمال والرغبة والرهبة والحلم والخوف في مكان بدا للوهلة الأولى لا يحمل شيئا غير الحر والقحط،وهنا تبرز القيمة التجريبية في هذا العمل " **نزيف الحجر**".

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:17.

4/ الشخصية:

تعتبر الشخصية أحد أهم مكونات العمل الحكائي وركيزة لا يمكن للرواية أن تقف أو تستقيم في غيابها والشخصيات أنواع منها ما هو رئيسي ومنها ما هو ثانوي، ولأن الرواية في تطور مستمر فهذا بطبيعة الحال ينطبق على مكوناتها ففي الرواية القديمة كانت الأحداث تدور حول الشخصية نفسها لكن الأمر تطور مع الرواية الجديدة بحيث أصبحت عبارة عن مساهم في بناء العمل ككل << ولم يعد للشخصية وجودها المهيمن على الأحداث، كما كان معتادا في الرواية الواقعية، ولم يحفل الكاتب بوصف سماتها الظاهرة، أو نموها النفسي، بقدر ما هي قضية سردية تخدم العمل الفني الروائي>>[1]، وهذا ما نلحظه في شخصيات " **نزيف الحجر**" للكوني فقد جسدت تصور الرواية الجديدة للشخصية بكل دقة << وضمن تصور الرواية الجديدة لم تعد علاقات الشخصية بالمجتمع أداة لوعيها، بل صارت كالمعكس يردها إلى ذاتها وباطنها، وقد أدى هذا إلى تغير صور الشخصية ووعيها ورصدها ببعد اجتماعي بالغ الدقة>>[2].

وقد عمل **الكوني** على شخصية أسوف بأن تكون شخصية رواية جديدة فقد جسدت تصور ذاتها وباطنها وظهر ذلك من خلال بعدها الصوفي وتم رصد شخصية أسوف بأبعادها الاجتماعية ضمن المجتمع الذي تعيش فيه ألا هو الصحراء وساكنيها الذين جاورهم وهم حيواناتها، وشخصيات **الكوني** أقل ما يقال عنها << شخصيات موجودة على حافة الحياة دائما، وكأنها في صراع أبدي مع الموت، لا وقت لديها للتفكير إلا بها يحفظ استمرار حياتها، ويحصنها في مواجهة الفناء، كل شيء في المجتمع الصحراوي آكل أو مأكول، وكل شخص فيه قاتل أو قتيل، حياة أو موت، وحين يكون الخيار الوحيد أمام الشخصية هو الموجود في رؤية مكانية منبسطة مشغولة بمقاومة الموت>>[3]، ولأن شخصيات إبراهيم

---

[1] شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ص:26.

[2] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص:66.

[3] سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى (المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني)، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص:14.

الكوني لا تنفصل عن فضاء الصحراء فهي جزء لا يتجزأ منه و<< الشخصية الروائية لدى بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين لا تنفصل عن العالم الخيالي الذي تعزى إليه؛ بما فيه من مكونات وإنها مرتبطة بمنظومة وبواسطتها تعيش فينا بكل أبعادها وبهذا التحديد فإن الشخصية جزء من العالم الذي نحياه إما خيرا، وإما شرا وكأنها مرآة تعكس عصرنا وقيمنا وآمالنا وآلامنا>>[1].

وهذا ما يمثله كل من أسوف وقابيل، صراع الواقع المعيش منذ الأزل بين قيم متناقضة خير وشر، ملائكي وشيطاني، جيد وسيء إلى غيرها من القيم السامية والدنيئة << ويعمد الكُتَّاب في تصويرهم للشخصيات التي تملأ [تملؤ] عوالمهم الروائية، من منطلقات قد تجد مسوغاتها في الواقع المعيشي الفعلي أحيانا، وأحيانا أخرى قد يلجئون [يلجؤون] إلى الخيال>>[2]، أما رواية " **نزيف الحجر**"" فقد لجأت للأمرين معا، لأن شخصياتها واقعية تحمل بعدا تخييليا معتبرا مشكلة بذلك شخصيات عجائبية. وتتعدد أنواع الشخصيات تبعا للمواصفات التي تحملها فنجد الشخصية التراثية << هي التي يستوحيها الكاتب من العناصر التراثية، ويعيد قص واقعها التراثي في شكل روائي، وتعتمد الشخصية على التوظيف الكلي للعنصر التراثي وعلى الرؤية الفردية عند الخلاص وتقترب ملامحها من الملامح البطولية الملحمية >>[3] وهناك أيضا الشخصية الدينية << وهي التي تحمل فكرا عقائديا وأخلاقيا، وتأخذ دور المرشد والمنقذ داخل العمل الروائي، ويتحدد ذلك من خلال اللغة التي تتحدث بها>>[4].

---

[1] ينظر:عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:(78-79).

[2] محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها (مقاربة سوسيو نقدية)، ط01، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر،2003، ص:202.

[3] ينظر: نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، ط01، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، 2009، ص:51.

[4] المرجع نفسه، ص50.

ومن بين الشخصيات الأكثر وضوحا في رواية " **نزيف الحجر**" نجد الشخصية الصوفية <<وهي الشخصية التي تتمتع بهالة دينية ويكون لها مذهبا عقائدي واضح وأحيانا تكون شخصية مستوحاة من التاريخ أو من الواقع المعاصر>>[1]

ولم يتم إيراد هذه التعريفات لهذه الشخصيات عبثا بل لأن رواية "**نزيف الحجر**" تحمل شخصيات لها هذه المواصفات وسنفصل في هذا عندما نتطرق لكل شخصية على حدى وأما شخصيات الكوني في هذه الرواية فقد استقت معظم تكوينها من الصحراء أي أن للمكان تأثير كبيرا على بناء الشخصية الكونية، فنجد أنها << شخصيات سعيدة بقدرها، راضية بشقائها المحتوم عليها، شقاء الحر والظمأ والوحدة والقبلي، فيها الخيِّر والشرير، وفيها النبيل والوضيع، وفيها الحكيم والسفيه، ولكنها كلها لا تطلب من الدنيا إلا لقمة العيش وشربة الماء التي تبقيها على قيد الحياة في فضاء لا يعرف المدى ولا الحدود، هو فضاء الصحراء الفسيح>>[2]

إذن هذا ما فرضته البيئة الصحراوية على الشخصية الكونية.

شخصية أسوف:

إمتازت شخصية أسوف بتعدد وتداخل الأبعاد فيها فنجد أنها شخصية أسطورية صوفية عجائبية << إذن أنت هو الجني أسوف الذي آثر العيش في الخلاء الخالي عن معاشرة الناس حدثونا عنك في وادي الآجال>>[3]

وهذا في كلام وجهه قابيل لأسوف وفيه إفصاح عن عجائبية شخصية أسوف ليس فقط من منظور قراء الرواية إنما أيضا من منظور شخصيات الرواية نفسها فنجد سكان وادي الآجال قد شاع بينهم أن أسوف إنسان عجيب وأسطوري لدرجة أنهم أطلقوا عليه إسم جني. ويعود قابيل معلقا على شخصية أسوف قائلا: << نحن مثلك آثار تزار>>[4]، وفي هذا

[1] المرجع السابق ،ص: 52.

[2] طانية حطاب، إبراهيم الكوني ومشروعه السردي (من طوق الصحراء إلى شعاع العالمية)، ص:124.

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص(17-18).

[4] المصدر نفسه، ص: 19.

الكلام ما يدل على أن شخصية أسوف ليست عادية بما تحمله من تراثية وتصوف وعجائبية << لن يخفى عنك معقل الودان إذا كنت تخبر خطوط الإنسان الأول في الصخور وتتبادل الحوار مع الجن في الليالي المقمرة، هكذا قالوا لنا البدوي الوحيد صديق حميم للجن>>[1]

وقد جاء هذا القول على لسان مسعود الذي يؤكد أن أسوف جني ويؤكد الصفة اللصيقة بهذه الشخصية ألا وهي العجائبية.

ومن أهم ما ميز الشخصيات في الرواية التجريبية هو الابتعاد عن وصف الشخصية، وفي شخصية أسوف لم يعط الراوي أي شيء حول شكل أسوف ماعدا بعض الإشارات التي اقتضاها السرد كقوله عندما أخذ الودان يجر أسوف عند محاولته صيده << جرجره على الأرض، وعبر به الوادي، في خفة لا تتناسب مع حجمه الضخم>>[2] فيظهر أن أسوف كان ضخم الجثة.

<< بعدما عاف اللحم.. كل اللحوم. لاحظ هذا التغير أول مرة عند موت جَدْي فوجد أمه تقوم بطبخه في القدر عند مدخل الكهف [...] شعر بالدوار والغثيان وأفرغ أمعاءه الخاوية في العراء>>[3] ويقول السارد أيضا: "<< ندهش كيف كان يستطيع أن يستطيع أكل اللحم. كيف يستطيع المخلوق أن يأكل لحم مخلوق؟ ما الفرق بين لحم الحيوان ولحم الإنسان>>[4] وهذين المقطعين يبينان أن أسوف شخص يميل أكثر ما يميل إلى التصوف خاصة في نظراته التي لا يفرق فيها بين الإنسان والحيوان ومن المعروف أن الصوفية يقدسون الحيوانات فهم يرون حلول روح الله فيها وإن دلّ هذا على شيء إنما يدل على أن أسوف شخصية تقف على أعتاب التصوف هذا إن لم تكن شخصية متصوفة أصلا إذا نظرنا لاعتكافه في الصحراء البعيدة والكهوف الموحشة واعتزاله حياة البشر من تزاوج وتناسل.

---

[1] المصدر السابق، ص:22.

[2] المصدر نفسه، ص:58.

[3] المصدر نفسه، ص:75.

[4] المصدر نفسه، ص:75.

<< ذهب مرة وربط في العراء فوق المرتفع ثلاثة رؤوس، وذهب، ووقف بعيدا في انتظار مرور القافلة المتجهة إلى (كانو)>>[1] أسوف إنسان أو شخصية منعزلة فهو لا يجيد حتى التحدث للتجار حتى يقاضيهم إذ نجد أنه منعزل تماما عن العالم وعندما توفيت والدته انقطعت صلته بالبشر تماما.

لقد أقام أسوف في "مساك صطفت" طويلا ولم ينزل إلى الواحات "غات" إلا بعد اشتداد موجة الحر والجوع والعطش وانقطاع آخر خيط يربطه "بمساك صطفت" وهو نفاق كل مواشيه ومعيزه << ذلك كان أول لقاء وآخر لقاء بين أسوف وأهل الواحات>>[2]

هذا وقد تم تصوير شخصية أسوف على أنها شخصية أسطورية << هنا في الطريق، قبل أن يبلغوا العوينات، حدث ما تناقله الأهالي ونسجوا حوله الأساطير، روى لهم الشباب، فقالوا إنهم رأوا المعجزة لأول مرة في حياتهم. شاهدوا إنسانا يفلت من الأسر ويتحول إلى ودان، يعدو نحو الجبل، يتقافز فوق الصخور في سرعة الريح غير عابئ بمطر الرصاص الذي ينهال عليه منكل جانب، فهل رأيتم إنسانا يتحول إلى ودان؟ هل رأيتم إنسانا ينجو من رصاص الطليان وهو يجري على قدمين حتى يختفي في ظلمات الجبال>>[3] هذا المقطع الذي يرويه شهود عيان يؤكد أن أسوف قد تحول إلى ودان وقد رسم الكوني هذه الشخصية بهذا الشكل الأسطوري وجعلها أحد أهم ما يرتكز عليه هذا العمل فقد تحول أسوف إلى ودان يتقافز فوق الصخور والرصاص يَنهالُ عليه من كل جانب ليعود قابيل ويصفه قائلا: << وكلما حذر أسوف من هوة أو واد مخفي، هتف قابيل: " ألم أقل إنك جني؟ من يمكنه أن يرى هذه الفخاخ غير الجن؟ لولاك لكنا نرقد في قاع أحد الأودية من زمان>>[4]

---

[1] المصدر السابق، ص:81.

[2] المصدر نفسه، ص:84.

[3] المصدر نفسه، ص:83.

[4] الصدر نفسه ،ص: 87

لنستنتج في الأخير أن شخصية واحدة وهي أسوف جمع بين كل ما هو أسطوري وعجائبي وصوفي لتتجسد رؤية الرواية ككل في شخصية أسوف وبهذا فهذه الشخصية تؤثر في العمل وتستوحي منه مكوناتها، إنه التجريب بصدق

شخصية قابيل:

التي جسدت أهم صفة من صفات رواية التجريب والمتمثلة في تشظي الشخصية، وقد تكونت الصورة لدى القارئ من خلال شهادات باقي الشخصيات فيه، يقول مسعود عن صديقه قابيل: << عليك أن تصدقه، لم ينم ليلة واحدة بدون لحم منذ أن ولدته أمه، يقال أن أمه ولدته وفي فمه قطعة من اللحم. لحم خروف ها..ها.. وأنا الذي عاشرته كل هذا العمر أستطيع أن أؤكد أنه يأكل نفسه إذا لم يجد ما يأكله في الليل. ها..ها.. أحذرك من النوم بجواره إذا بات بدون لحم.

ربما زحف نحوك وأكلك ها..ها..>> [1]، في هذا المقطع تتضح بعض صفات قابيل العجيبة عن أكله وحبه للحم فقابيل شخصية أسطورية بداية باسمها المقتبس من شخصية "قاين" عن العهد القديم إلا أن تفاصيل هذه الشخصية وإن التقت مع الشخصية الأسطورية قاين في بعض الموتيفات فهي تمتاز بموتيفات خاصة بها أقل ما ما يمكن القول عنها أنها عجيبة فنجده منذ صغره يحمل لعنة تحل بكل من يقترب منه << قصته مع اللحم بدأت منذ الرضاعة مات الأب مطعونا بالسكين عندما كان في بطن أمه، وماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع. ورثت تربيته خالته، فسقته دم الغزال في احدى الرحلات بالحمادة عملا بنصيحة أحد الفقهاء إنها التعويذة الوحيدة التي تستطيع أن تغسله من النحس وتحمي بقية أهله وأقاربه من اللعنة التي كانت تلاحقه منذ أن كان نطفة في بطن أمه>>[2]

ورغم ذلك لم تبتعد عنه اللعنة لأن خالته وزوجها ماتا وتولى أخذه رب قافلة وهو الآخر طالته اللعنة فقد بارت تجارته واستولى قطاع الطرق على قطعانه وكاد يهلك.

---

[1] المصدر السابق، ص:(20-21).

[2] المصدر نفسه ،ص:91.

وكان قابيل منذ نعومة أظافره ينهش اللحم النيء بأسنانه << لقبه أقرانه بـ: (إبن يم يم) بعد أن اشتهر بحبه للحم النيء ويحدث عندما يتشاجر مع أولاد الجيران أن يشتموه:

– يا منحوس يا آكل لحم أمه وأبيه. ستأكل كل اللحم الذي في الدنيا يا ابن يم يم الشيطان!>>[1] ليس هذا فحسب فعند كبره أيضا تأكدت هذه الأخبار حوله فلما كان "**جون باركر**" يبحث عن الغزال << وبمجرد أن أعلن للأهالي رغبته في الفوز بالغزلان، دلوه على قابيل آدم. قالوا: إذا حصلت مصيبة واندثر الغزلان في الصحراء ولم تبق سوى شاة واحدة فلا شك أن قابيل سيكون آكلها! وسردوا الأساطير عن نهمه وحبه للحم. الدرويش قال بلغة غامضة: " في فم هذا المخلوق دودة تجعله يأكل نفسه إذا لم يجد لحما يأكله" >>[2]

وفي نهاية الرواية يظهر جنون قابيل في غياب اللحم << أمام الجسد المصلوب على الحجر وقف قابيل. ضرب رأسه بكلتا يديه كي يخفف من سطوة الصداع. تدلى من فمه خيط طويل من اللعاب [...] هب القبلي فازداد جنون قابيل>>[1]

هذا عن شخصية قابيل التي لا تختلف كثيرا عن شخصية أسوف من ناحية الأسطرة والعُجْب لكن شخصية أسوف تتعدى ذلك فتجمع بين الأسطرةِ والعُجْب والتراثية والصوفية.

وكذلك يظهر التجريب على مستوى الشخصية عند الكوني في توظيفه لشخصيتي الغزالة والودان اللذان لا يقلان أهمية عن كل من أسوف وقابيل فالودان تجلى في الكثير من المقاطع وقام بإنقاذ كل من أسوف ووالده من الموت وكذلك الغزالة التي ضحت بنفسها من أجل إنقاذ قابيل وبهذا لعبت هاتين الشخصيتين الحيوانيتين دورين رئيسيين في الرواية وإن ما ميز **الكوني** هو اشتغاله على نصوصه من خلال التجريب الروائي الذي شمل عنده عدة مستويات وأهمها هو التجريب على مستوى الشخصية كما تم توضيحه.

[1] المصدر السابق، ص:95.

[2] المصدر نفسه، ص:117.

ثانيا: مكونات البناء الحكائي

1/ الاقتباس وتداخل الأجناس:

تعد الرواية الجنس الأدبي الذي ما فتئ يستقبل كل جديد ولكل روائي الحرية في نسج روايته كما أراد وكما سمحت له قدراته ومهاراته والكوني في رواية نزيف الحجر جعل منها بوتقة صهر فيها الكثير من المعلومات من مختلف المصادر فنجد فيها الكثير من الاقتباسات ومن أهمها ما كان من القرآن الكريم أيضا جعلها رواية جمعت أجناسا عدة من قصة ومثل وحكمة << ولعل عنصر الإدهاش في هذا العمل الروائي كامن في اللعبة الأسطورية القصصية التي يقيمها إبراهيم الكوني حيث يشكل الاقتباس في رواياته مفتاحا تحليليا أساسيا، كما يصعب فهم جوهر عمل الكوني دون النظر إلى علاقة التناسج التي تقوم بين الحكايات التي يرويها والنصوص التي يقتبسها ويفتتح بها فصول رواياته>>[2]، ولم يكن اختيار هذه الاقتباسات جزافا أو عبثا إنما << تضئ، هذه الاقتباسات، التي يشرح معظمها طبيعة الحياة الصحراوية والصفات التي ينبغي لأهل الصحراء أن يتمتعوا بها، حكاية أسوف وقابيل والودان أي حكاية الصراع الأزلي بين البشر أنفسهم، وصراعهم كذلك مع الطبيعة القاسية>>[3]

وتعتبر هذه الاقتباسات ذات بعد جمالي تجريبي يعين على فهم إيحاءات الرواية ويمكن القول عنها << للرواية أيضا هيكلا خارجيا يتمثل في سلسلة من الاقتباسات المنتقاة من مصادر مختلفة مثل القرآن الكريم والإنجيل ومن الكاتب المسرحي اليوناني الشهير سوفوكليس والشاعر الروماني العظيم أوفيد ومن الكتابات الصوفية للنَّفَّرِي ومن المؤرخ اليوناني هيرودوتس ومن هنري لوت>>[4]

---

[1] المصدر السابق، ص:143.

[2] فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2009، ص:150.

[3] المرجع نفسه، ص:149.

[4] روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ص:315.

وفي ما يلي سيأتي التفصيل في هذه الاقتباسات التي جاءت في متن رواية "**نزيف الحجر**":

أ/ الاقتباس:

من القرآن الكريم: لقد اقتبس الكوني آية من سورة الأنعام وأوردها في الرواية

<<<﴿وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلاَ طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلاَّ أُمَمٌ أَمْثَالُكُم مَّا فَرَّطْنَا فِي الكِتَابِ مِن شَيْءٍ ثُمَّ إِلَى رَبِّهِمْ يُحْشَرُونَ﴾>>[1]

القرآن الكريم

سورة الأنعام/ الآية 37>>[2]

وينبه هذا الاقتباس إلى التماثل القائم بين عالم الإنسان وعالم الحيوان، ونجد أسوف في الرواية يقول: << كيف يستطيع مخلوق أن يأكل لحم مخلوق؟ ما الفرق بين لحم الحيوان ولحم الإنسان>>[3]

لنجد أن في هذا الاقتباس تظافر شكلي ومعنوي داخل الرواية.

من العهد القديم: ضمت الرواية ثلاثة اقتباسات من العهد القديم

<< و حدث إذ كانا في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الرب لقابيل: أين هابيل أخوك؟ فقال: لا أعلم. هل أنا حارس لأخي؟ فقال: ماذا فعلت؟ صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض، فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها. تائها وهاربا تكون في الأرض

العهد القديم

سفر التكوين/الإصحاح الرابع>>[4]

وهذا الاقتباس يوضح جليا ما هو قادم من توظيف الأسطورة في الرواية.

---

[1] سورة الانعام ،الاية: 37.

[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:05.

[3] المصدر نفسه، ص:75.

[4] المصدر نفسه ،ص: 05.

<< يا رب أصعدت من الهاوية، أحييتني من بين الهابطين في الجب

العهد القديم/ المزامير

أغنية تدشين البيت>>[1]

وهناك أيضا اقتباس آخر من العهد القديم نفسه << خلص يا رب لأنه قد انقرض التقي لأنه قد انقطع الأمناء من بني البشر

العهد القديم/ المزامير>>[2]

وفي ذلك إحالة لشخصية أسوف فقد جاءت إحدى اللوحات في الرواية تحت عنوان الهاوية حيث أنقذ أسوف منها الودان الذي حلت فيه روح والده.

من مصادر مختلفة:

<< هو يتشاءم أهالي تاسيلي من صيد الموفلون (الودان) فيتمتم الصياد بالتعاويذ السحرية ويضع حجرا على رأسه، ويتقافز على أربع قبل أن ينطلق في رحلة الصيد

هنري لوت

"لوحات تاسيلي">>[3]

وهذا نفس ما جاء في الرواية إذ أن كل من مسعود وجون باركر أحضرا حجابين من عند عراف قبل أكلهما للحم الودان خوفا منهما أن تسكنهما روح الودان لانتشار مثل هذه الأساطير بين الناس.

<< في جنوب ليبيا أعالي النسامونين يعيش الجرامنت في بلاد غنية بالوحوش. وهم قوم يهربون من الناس، يخشون مخاطبتهم. لا يستعملون أي سلاح. ولا يعرفون الدفاع عن النفس

هيرودوت>>[4]

---

[1] المصدر السابق ،ص:51

[2] المصدر ، نفسه، ص:104.

[3] المصدر نفسه، ص:29.

[4] المصدر نفسه، ص:35.

وهيرودوت هو: << هيرودوتس Herodotus: مؤرخ يوناني، وضع كتابا أرّخ فيه للحرب اليونانية الفارسية وهذا الكتاب يعتبر أقدم أثر إغريقي نثري رئيسي باق وأول تاريخ عرفته الحضارة الغربية، ويعرف بأبي التاريخ>>[1]

ولعلّ هذه الصفة هروب أسوف من البشر وعجزه عن الدفاع عن نفسه في وجوههم قد استوحاها الكاتب من هذا الاقتباس.

<< وجود البلغة مادة من مواد الصبر: ووجود الصبر مادة من مواد القوة ووجود القوة مادة من مواد الولاية

النفري

"وجود البلغة">>[2]

ووجود هذا الاقتباس لا يحتاج إلى شرح أو تفسير فالرواية طافحة بالمعاني الصوفية ذات التوظيف العضوي والمعنوي والذي سنأتي إلى التفصيل فيه لاحقا.

<< ليبيا تصحرت. القيظ اختلس الرطوبة، فناحت الحوريات مهدلات الشعور، ونَعَيْنَ جفاف الينابيع والبحيرات"

الشاعر الروماني أو فيديوس*

"التحولات/الكتاب الثاني.

القرن الأول ق.م>>[3]

تدور كل الاقتباسات حول الصحراء وسكانها وحيواناتها وطبيعة الحياة فيها، وخصائص هذه الحياة وبالتالي فهي جزء لا يتجزأ من هيكل الرواية الذي بُثَّت فيه.

ب- تداخل الأجناس:

حاولت الرواية العربية وخاصة الرواية التجريبية الاستفادة من باقي الأجناس في مختلف مستوياتها التشكيلية والأسلوبية والتخييلية << باعتبار الرواية أكثر الأجناس الأدبية عرضة

---

[1] منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، ط01، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1992، ص:488.

[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:51.

* شاعر روماني يعتبر احد أعضم الشعراء في العصور القديمة أشهر أثاره " فن الحب" وهو قصيدة مطولة وتضم مجموعة ضخمة من الأساطير اليونانية والرومانية (ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، ص76).

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:141.

للتداخل الأجناسي، وذلك بحكم هشاشتها وانفتاحها على الأجناس الأخرى>>[1] وهذا تأكيد على إمكانية استيعاب الرواية لبقية الأجناس.

المسرح:

<< يتسكع في الأدغال، بين شقوق الصخور

مثل ودان أنهكته الأحزان

يريد أن يفلت مما كتب

في اللوح المحفوظ

ولكن تظل نبؤات القدر

تحوم فوق رأسه أبد الدهر.

سوفو كليس*

"أوديب ملكا>>[2]

لقد اقتبس إبراهيم الكوني هذا المقطع من مسرحية أوديب ملكا "لسوفوكليس" لأنه تحدث عن الودان ونحن نعي ما كان دور الودان في روايه نزيف الحجر فقد سكن شخصيه مهمه لا يمكن الاستغناء عنها، ولقد << تجاوزت النظرية الأدبية الحديثة مفهوم النوع الأدبي، وتعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وتميزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد وقيود التجنيس القديمة، وكان مرد ذلك إلى تطور الأنواع الأدبية القديمة وظهور أخرى جديدة>>[3]، والرواية في سعيها لدمج العديد من الأجناس الأدبية جسدت رواية جديدة عرفت برواية التجريب ونلحظ هذا جليا من خلال رواية نزيف الحجر التي اعتمدت العديد من الأجناس مرتكزة على تظافرها في متن روائي واحد.

---

[1] خديجة حامي، الأجناس الأدبية بقاء صراع أم صراع من أجل البقاء، مجلة الخطاب، العدد 20، ص:64.

* مؤلف مسرحي يوناني يعتبر من اعضم المسرحيين التراجيديين في الأدب اليوناني القديم وضع نحوا من 123 تراجيديا شعرية واشهر هذه التراجيديات " اوديب ملكا"(ينظر: منير البعلبكي، معجم اعلام المورد، ص:246).

[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:73.

[3] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006،ص:185.

توظيف العامية:

ولئن تميز الكوني بلغته الموغلة في الرقي والبلاغة والبديع ولكن هذا لم يمنعه من مزجها ببعض العبارات وهذا ما شاع في الرواية التجريبية عموما إلا أنها قليلة جدا في نزيف الحجر وموجودة على سبيل التداخل الأجناسي.

<<اسمع، شن سماك ربي؟

رد بالك من المتاع والزاد>>[1]

هذا ما قاله مسعود لأسوف عند زيارته لأول مرة.

المثل الشعبي:

كذلك نجد في متن الرواية توظيفا لبعض الأمثال الشعبية.

<< اللي يبي الورد يتحمل شوكه>>[2] هذا ما قاله **قابيل لجون باركر** عندما طلب منه هليكوبتر لتمشيط المنطقة لأجل الودان.

وقد قال جون باركر لقابيل لما رأى تذمره من الصحراء وكرهه لها وهو يأكل كل ما تقع عليه عينه من غزلان <<أنت يا قابيل تأكل الغلة وتسب الملة>>[3]

وعلى سبيل مظهر من مظاهر التجريب لاحظنا ورود الأمثال الشعبية في رواية "**نزيف الحجر**"

القصة القصيرة:

جاء في التواتر السردي للرواية توظيف القصة القصيرة وهذا لحاجة الرواية لها ولم يكن سرد القصة القصيرة فائضا عن حاجة الرواية بل على العكس تماما فقصة الغزالة التي جاءت في لوحة مستقلة تحت عنوان "**العهد**" لا يمكن الاستغناء عنها حتى أن تلك الغزالة كانت ذات دور فاعل في أحداث الرواية ككل فرواية التجريب عمدت إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس وتطويعها لما يخدمها ويثري معمارها الفني والسردي، وفي "**نزيف**

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:22.

[2] المصدر نفسه، ص:119.

[3] المصدر نفسه، ص:120.

الحجر" جاءت قصة على لسان غزالة تحكي لوليدتها عما جرى في صغرها وكيف أن عائلة من البشر استوطنت الصحراء واستبد بها العطش وقيام والدتها بالتضحية بنفسها من أجل إنقاذ طفل صغير من العطش وكيف أن الصغير شرب دم الغزالة الأم وبهذا صارت الغزالة أختا للبشر ولا يمكن لهم اصطيادها << وكلما تذَكرتُ أمي الذبيحة أحسست بالسهم المسموم يخترق قلبي مسكينة. فعلت ذلك من أجلي ومن أجلك كي ينعم نسلنا بالأمان عبر كل الأجيال. دمها آخى بين مِلَّتِنَا ومِلة آدم.

نحن الآن وابن آدم أخوة بالدم. هذا الحصن اشتريناه بثمن قاس>>[1]

ولكن تضحية الأم ذهبت سدى لأن الصغير الذي ضحت بنفسها من أجله وهو قابيل جاء في النهاية وقتل الغزالة وصغيرتها.

<< إن الرواية لاسيما في زمننا الراهن، لهي بحق الأكثر أهمية بين الأجناس الأدبية الأخرى، بجمعها بين خلاصة الأجناس الأدبية القديمة، أو الأجناس الرئيسية، والأجناس الأدبية الفرعية، التي لم يكن لها ما يعبر عنها قبل ظهور الرواية>>[2]

لقد أبانت رواية "**تزيف الحجر**" عن ملامح تجريبية واضحة ومتأصلة خاصة فيما تعلق بالاقتباسات التي وردت فيها وكذا التداخل الأجناسي من مسرح وقصة قصيرة ومثل شعبي ولهجة عامية ليؤكد كل ذلك الوعي التجريبي الذي قصده **إبراهيم الكوني** في هذه الرواية.

[1] المصدر السابق، ص:113.

[2] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص:(7-8).

2/ اللغة وطرائق الحكي:

يقوم إبراهيم الكوني باستعارة مواضيع القصيدة العربية يحمل تحفا شعرية عارمة بدلالات حرفية وتراكيب بلاغية فيلمس القارئ في روايةٍ معاصرة نكهة قصيدة جاهلية من عيون ما قُدِّم وفي هذا كله يستغل الكوني إمكانات اللغة الجمالية لتحقيق المتعة المشهدية التي تحققها الفنون البصرية الأخرى وفضاء الصحراء القاحلة يحتاج إلى لغة رامزة تحول الفقر المكاني للظاهرة الصحراوية إلى عالم سردي عجائبي يوظف المواقف الحكائية لإنتاج صور فعالة للمكان الجامد << كلما ارتفع القمر بضعة أشبار عن الأرض، وغمر بأضوائه الفضية الباهتة العراء السحري الغامض>>[1]

هكذا وصف الكوني الصحراء في وجود القمر وبهذه لالغة الراقية المكثفة والقصف البديع يقوم **ابراهيم الكوني** بتحويل عناصر الطبيعة الصماء للصحراء إلى عالم سردي بديع تؤثثه اللغة الجمالية التي تتجاوز وصف المظاهر الخارجية للمكان إلى رصد الأبعاد الاجتماعية والثقافية للطوارق، << حتى اكتشف الجن الأكبر، العملاق المقنع، المنتصب بجوار ودانه المهيب ميمما صوب القبلة، ينتظر الشروق، مكبرا لصلاة أبدية>>[2]

وفي وصف نفس المشهد يقول الكوني: << على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودان* الذي يقف بجواره مهيبا، عنيدا، يرفع رأسه، مثله مثل الكاهن نحو الأفق البعيد، حيث تشرق الشمس وتكسب أشعتها في وجهيهما كل يوم>>[3]، ويأتي **الكوني** على وصف الشمس فيلبسها حلة ملكية تارة ومهزومة تارة أخرى << تزحزحت الشمس عن العرش، وبدت عليها مسحة الهزيمة وهي تتكسر نحو الغروب. في لحظة الانكسار تبدو الشمس دائما مهمومة حزينة ربما لأنها تودع

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:56.

[2] المصدر نفسه، ص:11.

* الودان او (الموفلون) اقدم حيوان في الصحراء الكبرى ة وهو تيس جبلي إنقرض في اوروبا في القرن السابع عشر(ينظر: ابراهيم الكوني ،نزيف الحجر ،ص:07).

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:07.

الصحراء إلى مثواها اليومي الخالد>>[1]، وبهذه اللغة الشعرية الراقية تتشكل خصوصية نص "**نزيف الحجر**"، فاللغة << من زاوية وظيفتها الشعرية أو الإبداعية تشيد خصوصية النص الأدبي وتميزه>>[2]

أبدع **الكوني** في لغة الرواية وخاصة وصف المناظر الصحراوية فها هو يصف الكهوف والصخور بطريقة تخييلية تجعل من القارئ يسافر إليها بخياله << هناك تقوم مجموعة من الكهوف، تتوجها الصخور الضخمة. ويحد هذه الصخور تلك الصخرة العالية التي تقف كبناء يصعد صوب السماء، كنصب وثني شيده الآلهة>>[3]

تفوق لغة **الكوني** المستويات العادية حتى تصل المستوى الأسطوري العجائبي فاللغة لدى الكوني تلعب الدور الأكبر في تجسيد الأسطورية الروائية " **لنزيف الحجر**"

<< حاول أن يصل برجليه إلى القمة فتهاوت أحجار على رأسه، وهددته السماء بالسقوط في الهاوية إذا عاود المحاولة>>[4]، ويستمر الكوني في نقل حياة الصحراء ومجتمع الطوارق << وبرغم عزلتهم في البر الجنوبي إلاّ أن الريح استمرت تنقل إليهم أخبار الغزاة في الشمال، كما نقلت دائما الشائعات بين القبائل الصحراوية>>[5] ويعمد الكوني في رواية "**نزيف الحجر**" إلى توظيف مختلف التقنيات الروائية وهذه << التقنيات الروائية تستحيل نسقا لغويا معبرا في السرد انطلاقا من طبيعة استلهام المستويات اللغوية وتوزيع الحوار داخل البناء الروائي>>[6]

والكوني جعل من اللغة عجينة مطواعة يشكلها مخياله السردي كيفما سرح << رأى القافلة يراقصها السراب في الأفق البعيد>>[7]، وحتى الحيوانات تأخذ جمالا خلابا من نوع

---

[1] المصدر السابق، ص:87.

[2] عبد الحميد عقار، الرواية العربية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، ط01، المدارس الدار البيضاء، 2000، ص:79.

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:11.

[4] المصدر نفسه، ص:61.

[5] المصدر نفسه، ص:32.

[6] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ط01، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008، ص:33.

[7] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:38.

خاص يرسمه الكوني بريشته اللغوية الإبداعية << يتحرك بكبرياء وجلال والتبر الفضي المنثور في شعره الرمادي يتألق تحت أشعة الشمس، فيزيده الوميض مهابة وغموضا>>[1] هكذا وصف الكوني الودان العظيم << وفي الطرف الآخر من الوادي، عند الأحراش البرية الباهتة، انشغل تيس عظيم، متوج بقرنين كبيرين مقوسين بمغازلة معزاة حسناء، فضية اللون>>[2]

بهذا التحكم في اللغة يحول الكوني الكلمات العادية إلى كلمات ذات أبعاد أسطورية تتناسب والتوجه العام للرواية ككل.

وتحمل اللغة في رواية "**نزيف الحجر**" الكثير من التكثيف وتتميز بالتشخيص الأدبي لعناصرها فنجد الصوت مشخصا والشمس كذلك لأن الوصف الفريد يعطيها أبعادا جديدة << الأصوات في الصحراء تخدع وتوهم، في الصباح المبكر وعند حلول المساء، يُقَرِّبُ السكون أبعد صيحة، ويصنع منها صرخة وضجة>>[3]

ويصور الكوني الشمس وكأنها شخص واع يقوم بأفعال قصدية << اختفت الشمس خلف الجبل، ولكنها استمرت تسكب أشعتها الحمراء على السهل المعاكس، عند الغروب يروق للشمس أن تكسو الصحراء بغلالة حمراء من الشعاع>>[4]

[1] المصدر السابق، ص:57.

[2] المصدر نفسه، ص:54.

[3] المصدر نفسه، ص:13.

[4] المصدر نفسه، ص:17.

وبالاستخدام المبتكر للغة من طرف الكوني حملها أبعادا تشخيصية << فالتشخيص الأدبي للغة يأخذ مياسم بحث باللغة وفيها لإغنائها وتطويعها كي تحتضن الأسئلة المتناسلة، تلك التي يتداخل فيها الذاتي بالجماعي، والخصوصي بالكوني، والتراثي بالحداثي، والمعيش بالمستعاد، والتاريخي باليومي، والواقعي بالعجائبي. هذا البحث يغلب عليه طابع التجريب>>[1]، وبتداخل كل هذه المكونات في لغة رواية "**تزيف الحجر**" فلغة **الكوني** ذاتية بذورها جماعية تراثية تصبغها الحداثة مستعادة تعبر عن المُعاش واقعية وبما تتبع به من بديعية يتولد عنها العجائبي الأسطوري لذلك غلب عليها طابع التجريب، ويعد **الكوني** من الروائيين المجددين الذين سعوا إلى التجاوز والانزياح عن المألوف ومن مظاهر هذا التجاوز هو مزاوجته بين الشعري والنثري، واعتبرت لغة الكوني صوفية رمزية موحية مكثفة. فهي لغة أسطورية جعلته ينفرد بها وكأنها سمة من سماته الشخصية.

إذن ومن خلال كل ما تقدم يتأكد أن لغة **الكوني** في رواية "**تزيف الحجر**" هي لغة تجريب بدون منازع ويتضح ذلك من خلال ما حملته هذه اللغة من شعرية وتشخيص وتكثيف وأسطرة وعجائبية وبهذا كانت اللغة عند الكوني بمثابة الريشة النادرة التي رسم بها لوحته التجريبية.

[1] عبد الحميد عقار، الرواية العربية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب) ،ص:84 .

3/ البعد الأسطوري:

يعد إبراهيم الكوني من أكثر الكتاب الروائيين الذين اشتهروا بغزارة إنتاجهم الروائي ولكن ما ميز هذا الإنتاج عند الكوني هو تيمة الصحراء وكذلك طغيان الأسطورة في هذه الروايات، وهذا لأن الصحراء من أهم منابع الأساطير فهي تربة خصبة لنمو مثل هذه الأحداث الأسطورية <<عن قوة الودان تحكي الأساطير في الصحراء>>[1]

والودان من أكثر الحيوانات التي نُسجت حولها الأساطير، هذا و << تعد الأسطورة المغامرة الإبداعية الأولى للمخيلة البشرية، وما لبثت هذه المخيلة أن ابتكرت مغامرات جديدة، عبر كل منها عن الشرط التاريخي لعصره من جهة، وعن محاولات الإنسان الدؤوبة لتملك واقعه تَمَلُّكًا معرفيا وجماليا من جهة ثانية>>[2]، وقد تجلت الجمالية في التوظيف الأسطوري في رواية " **نزيف الحجر**" أيما تجلٍّ، وقد وردت العديد من التعريفات في مفهوم الأسطورة، <<تظهر لنا الأساطير القديمة بمظهر قصص تعرض أمامنا آلهة أو إلاهات أو أبطالا قدماء. قد نرتبك عند القراءة الأولى، ولكننا لا نلبث أن نستسلم للقراءة، لشعورنا بأن المواضيع التي تتناولها هي المسائل الكبرى التي نحملها في أنفسنا: من أين أتى العالم؟ لماذا يوجد الإنسان؟ لماذا الألم والموت؟ لماذا يتجاذب الجنسان؟ ما هي صلة الإنسان بالإله>>[3]، وقد جسدت أسطورة نزيف الحجر السؤال الثالث من هذا القول لماذا الألم والموت؟ فقتل قابيل لأخويه **أسوف** من بني البشر والغزالة طوطمه* أو أخته بالدم أثار سؤال لماذا الألم والموت؟ ومن أهم ما يميز الأسطورة أنها << تقدم تفسيرا عاما وشاملا

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:59.

[2] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2001، ص:06.

[3] الكتاب المقدس (العهد القديم)، ط02، منشورات دار المشرق ش م م، بيروت، 1993، ص:39.

* الطوطم le totem : مشتقة من كلمة هندية الاصل تعني علامة الدم بين الاخ واخته ثم اطلقت في الغالب على الحيوان الذي تنحدر منه العشيرة ويعتبر لحمه محرما(ينظر : شريف بموسى عبد القادر وامل رشيد،الطوطمية في روايات الكوني ، مجلة مقاليد العدد 09، جامعة تلمسان، ديسمبر ،2015،ص:135.

للكون، الوجود والإنسان، تفسيرا أشبه ما يكون تاريخيا وجوديا لنشأة الكون وتفتته عن هذه الموجودات المتعينة والمتباينة>>[1]

لذلك نرى في رواية "نزيف الحجر" الظاهرة الأسطورية فهي تعين على بناء أحداث جديدة تتكئ على حكاية أصلية قديمة أدى تناقلها بين الأجيال وعلى مر العصور لأسطرتها.

وتوظيف الروائيين العرب للأسطورة زاد من نجاح الرواية فـ<< قد حقق استلهام الروائيين العرب للأسطورة انجازا نوعيا للخطاب الروائي العربي>>[2]، وأما عن الكوني في رواية نزيف الحجر فقد وقع اختياره على أسطورة "**قاين وهابيل**" بنسختها التوراتية، هذه الأسطورة التي استقطبت اهتمام الأدباء فقد ظهرت في مسرحية (بيرون) المعنونة بـ(قاين) والشاعر الفرنسي (لو كنت ليل) والشاعر الفرنسي (شارل بودلير) لتظهر أيضا في رواية "**نزيف الحجر**".

تتناول الرواية حياة الصحراء وسكانها من خلال أسوف ومحيطه وارتباطه بالصحراء ومكوناتها التي صارت جزءا لا يتجزأ منه بداية بكهوفها والرسوم المنقوشة عليها إلى حيواناتها وغزلانها وودانها وارتباطه القوي بالبيئة الصحراوية الذي بلغ حد التضحية بنفسه من أجلها ومن أجل ضمان استمرار الحياة فيها، << لقد كانت الأسطورة، ولا تزال أحد أهم منابع التجريب الروائي [...] ولعل الروائي الليبي إبراهيم الكوني هو من أبرز الروائيين العرب الذين اتخذوا الأسطورة فضاء رئيسا لمجمل نتاجه الروائي ؛ فإذا كانت الرواية التجريبية تمثل الوعي المتجدد مع حركة الوجود والتاريخ، فإن النص السردي لإبراهيم الكوني يتقدم ضمن متوالية تمازج بين عناصر الوجود بحثا عن وحدة الوجود>>[3] لذلك نجد أنه <<قد شكل فضاء الأسطورة في نزيف الحجر أحد أهم مكونات السرد في بناء هذه الرواية>>[4]، وفي خضم ما تحمله الصحراء من تناقضات وتعقيدات تحضر أسطورة قاين وهابيل فقد استحضر الكوني شخصية قاين من الأسطورة التوراتية المشهورة ويحضر قاين

[1] خليل تادرس، أحلى الأساطير العالمية، د.ط، دار كتابنا للنشر، بيروت، د.ت، ص:05.

[2] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص:06.

[3] محمد رضوان، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص(15-16).

[4] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص:159.

في الرواية حضورا لفظيا ووظيفيا لكن **الكوني** لم يعتمد الاسم كما جاء في العهد القديم بل أورده باسم قابيل ربما لثقافته العربية ونجد كل من **قاين** للأسطورة التوراتية و**قابيل** الأسطورة الكونية قد قام بفعل القتل. قام **قاين** بقتل أخاه **هابيل** ولكن **قابيل الكوني** بالغ في فعل القتل فكان حصادة أرواح إذ أنه أقدم على قتل قطعان الغزلان في الصحراء وتعدى ذلك إلى قتل إخوته. أسوف من بني البشر الغزالة أخته بالدم.

وعادة ما يأتي في هذه الأسطورة إسم **قابيل** متبوعا **بهابيل** هذا الأخير لا نجد له أثرا ماديا في أسطورة **الكوني** إلا أنه يتمثل بكل تفاصيله في الصرح السردي **للكوني**، وإن دلّ على شيء إنما يدل على براعة الكاتب في بث الأسطورة داخل جسد الرواية وبهذا جعل الكوني الأسطورة تتماهى في الرواية وبهذا نجد << أن استلهامه للأسطورة لا يعني أبدا أنه يريد إعادة إنتاجها كما هي، أو حكايتها من جديد والتذكير بها، بل إنه يقوم بتفجيرها وإعادة بنائها من جديد برؤى ودلالات تعبر عن موقفه من الحاضر والراهن إنه يحاول دائما أسطرة الرواية وعصرنة الأسطورة>>[1]

والعلاقة الدموية بين الإخوة الأعداء هي أهم ما ارتكزت عليه هذه الأسطورة **قاين** و**هابيل** وتظهر في نص الكوني فتؤكد تواشج هذا النص (قابيل وأسوف والغزالة) مع الأسطورة التوراتية، إذ قام **الكوني** بشحن الأسطورة الأصلية بدلالات جديدة وتفاصيل خاصة به تُكوِّن الرواية بما يحقق للنص إبداعا روائيا بحلة أسطورية.

وقد حقق الكوني هذه الدلالات حينما طبع شخصيات **قابيل** و**أسوف** و**الغزالة** بتفاصيل خاصة مستمدة من خصوصية الصحراء لتلبس الرواية بذلك حلة أسطورية بملامح عالمية و**الكوني** لم يتعامل مع الأسطورة من منظور محاكاة فقط بل قام بإخضاع الأسطورة لما يوافق عالمه الروائي وشخصياته، فصور **الكوني** مشهد القتل الأول قتل **قابيل** لأخته بالدم الغزالة << هو أيضا يرتعد. صوب فوهة البندقية نحو التجويف، فالتقت نظراتهما. أشاح

[1] طانية حطاب، إبراهيم الكوني ومشروعه السردي (من طوق الصحراء إلى شعاع العالمية)، ص:127.

بوجهه. وأغمض عينيه، وضغط على الزناد>>[1]، بهذه الطريقة أطلق **قابيل** النار على الغزالة وتمكن منها << في تلك الليلة، لم يقتل قابيل ابن آدم أخته فقط، ولكنه أكل لحمها أيضا>>[2]، هكذا قتل **قابيل هابيل** الأول المجسد في الغزالة ويأتي الدور في الأخير على **هابيل** الثاني **(أسوف)**.

<< وقف قابيل تحت قدمي أسوف المعلق في الجدار الصخري. رأسه يتدلى على صدره.

استدار قابيل كي يصعد الصخرة من الناحية الغربية، فحاول مسعود أن يعترض طريقه.

لوح قابيل بالسلاح في الهواء مهددا، فتراجع مسعود. تسلق الصخرة من الناحية الأفقية. ضحك في وجه الشمس بوحشية، ثن انحنى فوق رأس الراعي المعلق. أمسك به من لحيته وجر على رقبته السكين بحرمة خبيرة... خبرة من ذبح كل قطعان الغزلان في الحمادة الحمراء. لم يصرخ ولم يعترض، ولكن مسعودا هو الذي صرخ، فتردد صدى الصرخة في القمم المجاورة.

استجابت الجنيات بالنواح في الكهوف، وتصدع الجبل، اسود وجه الشمس، وغابت ضفتا الوادي في المتاهات الأبدية.

ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة.

تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري

استمر نزيف الحجر على اللوح المحفوظ في حضن الرمل.

لم يلحظ القاتل كيف اسودت السماء وحجبت السحب شمس الصحراء>>[3]

كانت هذه هي النهاية لقتل قابيل لأسوف وتجسدت الأسطورة التوراتية، << فقال الرب لقاين "أين هابيل أخوك؟" قال: "لاأعلم. أحارس لأخي أنا؟"، فقال: "ماذا صنعت؟ إن صوت دماء أخيك صارخ إلي من الأرض. والآن فملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:129.

[2] المصدر نفسه، ص:130.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص:(146-147).

دماء أخيك من يدك. وإذا حرثت الأرض، فلا تعود تعطيك ثمرها، تائها تكون في الأرض"<<[1]

كانت نهاية قاين أنه يتيه في الأرض واختار الكوني أن تكون نهاية أسطورته هي أن يجن قابيل وفي الأسطورة التوراتية كان للإله دور فهو من لم يقبل القربان أما أسطورة " **نزيف الحجر**" فلا دخل للسماء فيما جرى بين **قابيل** وأخويه وبهذا << استطاع الكوني أن يحول بحق الرواية إلى أسطورة، ويحول الأسطورة إلى رواية نعيد كتابتها كلما حاولنا تفكيك ما يتناسل فيها من إحالات نصية ورموز. إن نص الكوني هذا نص تجريب بامتياز يؤهله لأن يكون روائيا عالميا>>[2]، في سعي الكوني إلى أسطرة الرواية وتقديم الأسطورة في طبق روائي تمكن من تجاوز أسرار التقليد والمضي قدما نحو التجريب وهذا ما نجح فيه إلى حد كبير.

4/ البعد الصوفي:

لقد حمل إبراهيم الكوني رواية نزيف الحج الكثير من الأبعاد الصوفية إذ نلحظ أنه وظف البعد الصوفي توظيفا خارجيا بحيث نقل بعض الآراء الصوفية كما هي على لسان السارد ووظفه توظيفا عضويا ظهر من خلال مبادئ وتصرفات الشخصيات وغير غريب أن نجد التصوف لدى شخصيات الكوني وهذا نظرًا لطبيعة الفضاء الذي تدور فيه الأحداث فالصحراء بيئة تناسب أشد المناسبة التصوف لما تحمله من رحابة وهدوء وإمكانية تأمل وخلوة للإنسان بنفسه،<< وهذا الفضاء الصحراوي هو الذي أتاح للصوفية أن تكون أحد أهم مكونات العالم الروائي لدى الكوني>>[3] ونجد كذلك صورة المتصوفة وصراعاتهم من خلال طيات السرد الروائي.

---

[1] الكتاب المقدس (العهد القديم)، ص:66.

[2] طانية حطاب، إبراهيم الكوني ومشروعه السردي (من طوق الصحراء إلى شعاع العالمية)، ص:128.

[3] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص:167.

التوظيف الخارجي:

لقد تجلى التوظيف الخارجي للبعد الصوفي أكثر ما تجلى في الرواية من خلال لوحة "**الأفيون**" التي حملت شخصية "**جون باركر**" << الذي شغف بفلسفات الشرق منذ ان كان طالبا بكلية الاستشراق بجامعة كاليفورنيا حيث قرأ هناك الصوفية الإسلامية وتفرغ لدراستها بعد أن جاء لشمال إفريقيا والتحق بالبحرية>>.[1]

وجاء على لسان السارد من خلال إبراز رأي أحد الكتاب الفرنسيين في كتاب " الصوفية في شمال إفريقيا" و<< الذي جاء فيه بأن المغرب العربي هو الذي أنزل الصوفية من عرش الفلسفة السماوية إلى أرض الحياة اليومية وأن الصوفية المغاربية هي كفلسفة باطنية>>[2].

قد أورد الكاتب الخلاف والتناحر بين الطرق الصوفية من مثل التيجانية والقادرية* التي كان ينتمي إليها الشيخ الجلولي أحد شخصيات الرواية وكان الناس يتجنبون **الدرويش الجلولي** لأنه كان في << صراع مع شيوخ الطرق الصوفية الأخرى>>[3]

وكان الجلولي يهاجم الطريقة التيجانية في إبرازٍ من الكوني للتناحر القائم << أنظر إلى زنادقة التيجانية** كيف يخترعون البدع ويسيئون إلى التصوف والإسلام>>[4]، هكذا وصف الدرويش التيجانيون عندما مزقوا وجوههم وصدورهم بالسكاكين في حفلة الذكر.

التوظيف العضوي:

ويظهر هذا التوظيف من خلال تماهي وذوبان الأفكار والعقائد الصوفية في التكوين السردي للرواية، إذ يصبح جزءًا من الأحداث ومواقف متأصلة في الشخصيات وصفاتها وأخلاقها حيث نجد أن << "التوظيف العضوي" للفضاء الصوفي من شأنه أن يبرز سمات

---

[1] ينظر: إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:115.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص:116.

* نسبة الى العالم الإسلامي عبد القادر الجيلاني الذي اسس هذه الحركة في القرن الثاني عشر الميلادي (ينظر: إبراهيم الكوني ، نزيف الحجر،ص:118).

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:117.

** طريقة صوفية اسسها في القرن التاسع عشر احمد التيجاني(ينظر: ابراهيم الكوني، نزيف الحجر)، ص:117.

[4] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:117.

الانفتاح الذي يطبع الشكل الفني في الرواية المغاربية الجديدة عند الكوني>>[1] وقد تحلت معظم الشخصيات بالتصوف في رواية نزيف الحجر بداية **بأسوف** ووالده وحتى **الشيخ الدرويش** وقد جاء على لسان الراوي:

<< القلب هو النار التي يهتدي بها البدروي في صحراء الدنيا كما يهتدي التائه في الخلاء بنجم –إيدي*–>>[2] ويضيف الراوي:

<< أبوه أيضا أوصاه بالقلب قبل أن يموت، قال له: "عليك بقلبك. ماذا ينفع ابن الصحراء إذا ضاع قلبه؟ من يضيع قلبه يضيع بين الناس، لأن الصحراوي لا يعرف مكائد الناس">>[3] والقلب عند الصوفية هو: << معدن نور الإيمان ونور الخشوع والتقوى والمحبة والرضا واليقين والخوف والرجاء والصبر والقناعة>>[4] وكذلك نجد من أهم المبادئ والمعتقدات عند الصوفية الحلول و الذي يعد من أرقى ما وصلت إليه الصوفية وتقوم عليه معظم الطرق فرغم اختلافها إلا أن صفة الحلول ثابتة عند كل الطرق الصوفية.

وقد تجلى الحلول** في الرواية في عدة مواضع ولم يقتصر الحلول في الرواية في حلول الله عز وجل في الكائنات فقط إنما حلول الكائنات في بعضها بعضا، <<انتظر حتى هلّ القمر، وحكى له كيف أن الودان هو روح الجبال>>[5]، معناه أن الودان يحل في الجبل.

---

[1] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص:169.

* نجم يبقى وضاء حتى الصباح، في حين أن كل النجوم تتحول وتنقل وتبدل مكانها وتغيب (ينظر: عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص:175).

[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:23.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص:23.

[4] رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي،ط01، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، 1999، ص:(763–764).

** زعموا ان الله تعالى ذكره: اصطفى أجساما حل فيها بمعاني الربوبية، وأزال عنها معاني البشرية(ينظر: رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الاسلامي،ص:305).

[5] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:26.

<<فتحايل الرمل ودخل في روح الغزلان، وتحايلت الجبال من جهتها ودخلت في الودان>>[1]

وقد استعار الكوني خاصية الحلول الصوفية ليوظفها في تشييد الأحداث الروائية وحلول روح الوالد في الودان لإنقاذ ابنه من الهاوية "فجأة في عتمة هذا البصيص الرباني، رأى أباه في عيني الودان الصبور، العظيم، رأى أباه في عيني الودان الصبور، العظيم، رأى عيني الوالد الحزينتين، الطيبتين>>[2]

ونجد تجلي الوجد في تضاعيف السرد وكان أحد مكونات الرواية ويدخل في الخصائص التصوفية للشخصيات << حقا أن ما أنساه النذر، وساقه مستسلما خلف الودان، في ذلك اليوم كالمجذوب بالوجد سر كبير>>[3]، والمجذوب عند الصوفية هو من اصطنعه الحق لنفسه، واصطفاه لحضرة أنسه، وطهره بماء قدسية فحاز المنح والمواهب ما فاز به بجميع المقامات والمراتب بلا كلفة المكاسب والمتاعب << الصوفيون الحكماء في الواحات هزوا رؤوسهم من الوجد، وألقوا البخور في النار، وأجمعوا: ذلك ولي من أولياء الله.

وفي الليل، ذهبوا إلى الزاوية، ونظموا حفلة ذكر، وجذبوا فيها حتى الفجر، إكراما للولي، وفرحا بحلول الذات الإلهية في المخلوق الأرضي اليائس>>[4] هذا ما اعتقده وقام به الصوفيون بعد نجاح **أسوف** في الإفلات من جنود الكابتن بورديللو.

ويعبر الراوي عن إقدام **أسوف** على خوض مغامرة صيد الودان << ما هذا الانتشار؟ هل هو الوجد الذي تثيره الأغاني والموسيقى ودقات طبول الصوفية في الواحات التي حدثه عنها الوالد؟

ولكن الصخور العمياء عرفت كيف تجعله يفيق من نشوته ووجده>>[5]

---

[1] المصدر السابق، ص:26.

[2] المصدر نفسه، ص:70.

[3] المصدر نفسه، ص: 57.

[4] المصدر نفسه، ص:84.

[5] المصدر نفسه، ص:58.

هذا الوجد الذي أحسه أسوف حال رؤيته للودان بكل أناقته ورشاقته يغازل إحدى معزاته.

ويصف أسوف والده بأن نوبات وُجْدٍ* كانت تجتاحه والده <<وكان يسبل جفنيه، ويتمايل يمينا ويسارا، مقلدا شيوخ الصوفية عندما يقعون في نوبات وجد"[1]

ويعبر الراوي عن الصفات الصوفية التي يحملها أسوف في قوله << ثم أدرك أسوف بشرر الوحي أن التيس العظيم الجميل العاشق ليس تماما ماعز وإنما هو ودان حقيقي>>[2] والوحي عند الصوفية هو: << إنباء عن أمور غائبة عن الحواس يقدح في نفس الإنسان من غير قصد منه ولا تكلف>>[3] ويقول الراوي كذلك:

<< حاول أن يفتح عينيه ويتفقد أمتعته، ولكن الحجاب الشفاف ازداد كثافة... غطى الدنيا بالظلمات>>[4] والحجاب* أحد ما تتداوله الصوفية في معتقداتها وما تقوم عليه.

ويبرر **عبد القادر بن سالم** توظيف البعد الصوفي في رواية "**تزيف الحجر**" بقوله:

<< ولعل حضور هذا الفضاء هو بمثابة تجريب أدوات جديدة، وخلق أشكال حية، وفي نفس الوقت بحث أجاز للروائي في تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة، قصد بناء نص جديد>>[5] وهذا القول هو تأكيد عن وعي وقصدية إبراهيم الكوني بتوظيف تقنيات جديدة ومبتكرة يؤسس بها عالمه التخييلي بطريقته وأسلوبه اللذان يجمعان بين الأصالة والحداثة حداثة التقديم والتوظيف وأصالة اللب والجوهر لإنجاز جوهرة روائية سميت "**تزيف الحجر**".

---

* هو سر الله تعالى عند المؤمنين الموقنين وهو ما صادق القلب من فزع أو غم أو رؤية معنى من أحوال الأخرة أوكشف حالة بين الله عز وجل و العبد.وقالوا سمع القلوب وبصرها(ينظر: رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الاسلامي،ص:1025).

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص:24.

[2] المصدر نفسه، ص:54.

[3] رفيق العجم، موسوعة التصوف الإسلامي، ص:1035.

[4] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص:71.

* انطباع الصور الكونية في القلب المانعة لقبول تجلي الحق (ينظر: رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الاسلامي، ص:276).

[5] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص:172.

ومن هنا نجد أن نزيف الحجر جسدت البعد التجريبي الصوفي ليس هذا فحسب بل إنها جسدت البعد التجريبي للرواية ككل << لقد ابتدع الكوني مزيجا فريدا مما هو تقليدي ومما هو حديث في آن معًا>>[1]

وهذا يجر إلى القول بأنها مزيج تجريبي بحت و<<مجمل القول، تقدم نزيف الحجر رؤية فريدة في مضمار الرواية العربية المعاصرة فتركيزها على ذلك المكان الجغرافي القاسي، وضالة اهتمامها بالأساليب السردية المريحة في الكتابة القصصية تجعل من قراءتها تجربة غير عادية لغالبية قرائها>>[2]

خلاصة القول أن هذا الفصل التطبيقي سار نحو إثبات تجريبية نزيف الحجر وهذا ما وصل إليه وتعداه للكشف أن "**نزيف الحجر**" من أهم ومن أجمل ما قُدِمَ على المسرح الروائي التجريبي العربي.

[1] روجر آلان، الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية)، ص:323.

[2] المرجع نفسه، ص:335.

خاتمة

خاتمة:

بعد الرحلة في رحاب البحث العلمي وفي أرجاء التجريب الروائي لابد من إيجاز أهم ما أسفرت عنه هذه الرحلة والبحث في تجريبية رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني وعلى إثر ذلك جاءت نتائج البحث مرتبة وفق سير مراحله والتي تمثلت فيما يلي:

- ✓ التجريب إبداع يتحقق عبر الخروج عن السائد والمألوف وتسر القوالب والنماذج وركوب أمواج الخرق والتجديد تَصَوُرًا وكتابةً.
- ✓ دخل التجريب أول ما دخل الرواية عن طريق التجربة الغربية وقد جاء استجابة للتغيير الذي طرأ على الأوضاع الاجتماعية لينعكس على الرواية ويظهر من خلالها، نابذة بذلك النموذج البلزاكي داعية لكل ما هو جديد.
- ✓ الرواية العربية رواية تجريب منذ نشأتها وهذا لقيامها على الرواية التجريبية الغربية أولا ولنهلها من التراث العربي ثانيا.
- ✓ نزيف الحجر رواية تجريب بداية بعنوانها الذي تجلت من خلاله الأبعاد التناصية من القرآن الكريم وكذا الإنزياحية من خلال جمع متفرق الكلام.
- ✓ إذا كان الزمن في الرواية التقليدية يحافظ على التناغم الحاصل بين زمن القصة وزمن الحكي فإن رواية التجريب ورواية نزيف الحجر عمدت إلى كسر هذا التناغم فأضحى زمن الحكي مبعثرا مندمجا في آن من خلال توظيف مختلف المفارقات الزمنية.
- ✓ يعد الفضاء الصحراوي علامة بارزة في أعمال الكوني وعلى رأسها نزيف الحجر وما يجعل من هذا المكان تجريبيا هو أسطرة الكاتب لهذا المكان وخضوع باقي مكونات السرد لتأثيراته.
- ✓ تجلى توظيف التجريب في رواية نزيف الحجر من خلال تلك الشخصيات التي جمعت بين الواقعية والتخيلية العارمة مشكلة بذلك شخصيات عجائبية .
- ✓ من أهم ما ميز روايات التجريب هو التداخل الأجناس ورواية نزيف الحجر جسدت ذلك وذهبت أبعد منه بتوظيفها لعديد الاقتباسات ومن عديد المصادر.

- ✓ حملت لغة الكوني في رواية نزيف الحجر الشعرية ،والتشخيص ،والتكثيف والانزياح وهذا ما جعلها ترسم لوحة تجريبية بحق.
- ✓ يحقق استلهام الرواة للأسطورة إنجازا نوعيا للخطاب وحقق توظيف الكوني لأسطورة قابيل وهابيل بطريقة منفردة إنجازا تجريبيا نوعيا إذ عمل على أسطرة الرواية وعصرنة الأسطورة.
- ✓ يأخذ توظيف الفضاء الصوفي في نزيف الحجر شكل توظيف أدوات جديدة وخلق أشكال وعوالم حية تهدف لبناء نص تجريبي جديد.

وختاما يمكن القول بأن رواية نزيف الحجر رواية تجريب بامتياز أو على الأقل من النواحي التي تم التطرق إليها في هذا البحث إذ وجدنا أن الكوني إبتدع مزيجا فريدا مما تقليدي وحداثي في آن معا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المصادر

1. إبراهيم الكوني ، نزيف الحجر،ط3 ،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت لبنان،1992.

ثانيا:المعاجم والموسوعات

2. – رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي ط1، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان، 1999.
3. –أبو الفضل جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب ، ط1، تح: يوسف البقاعي وآخرون ، الدار المتوسطية ، بيروت ، لبنان، 2005، ج1.
4. مجد الدين محمد الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان،1995.
5. منير البعلبكي ، معجم أعلام المورد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 1992.
6. أبو الحسن علي بن الحسن الهنائي ، المنجد في اللغة ، ط2، تح: أحمد مختار عمر و ضاحي عبد الباقي ،عالم الكتب ،القاهرة 1988.

ثالثا: المراجع باللغة العربية:

7. الكتاب المقدس (العهد القديم) ،ط2،منشورات دار المشرق ش م م، بيروت، 1993.
8. أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 2004.
9. أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، د.ط ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د.ت .
10. بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب وحداثة السردية، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس ، 2005.
11. حميد الحميداني ، بنية النص السردي ، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1991.

12. حميد الحمداني ، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ،ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 198.

13. خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، ط1، الدار التونسية للكتاب، 2002.

14. خليل تادرس، أحلام الأساطير العالمية، د،ط، دار كتابنا للنشر، بيروت، لبنان، د،ت .

15. سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى (المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني) ،ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، 2000.

16. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

17. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت1997.

18. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ط1،الشركة الجديدة دار الثقافة،الدار البيضاء،1985.

19. شاكر النابلس، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع،1994.

20. شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة ،ط1،دار العلم والإيمان دسوق، 2011.

21. الصادق قسومة ، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث ، د،ط مركز النشر الجامعي ، 2000.

22. صبحة أحمد علقم ، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006.

23. عبدالحميد عقار، الرواية العربية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب) ط1،المدارس، الدار البيضاء ،2000.

24. عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة) ،ط1، دار محمد علي للنشر ، الجمهورية التونسية،2003.

25. عبدالقادر بن سالم،بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد،ط1،منشورات الاختلاف، الجزائر،2013.

26. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية ،ط1،النايا للدراسات والنشر والتوزيع ،سورية ،دمشق،2011.

27. عبد المالك مرتاض ،في نظرية الرواية ،د.ط ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998

28. عبد المجيد الحسيب ، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة ، ط1 ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،إربد ،2014.

29. عزالدين المدني ، الأدب التجريبي د ،ط ،الشركة التونسية للتوزيع والنشر – تونس 1972.

30. عمر أزراج ، أحاديث في الفكر والأدب ، ط1، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة ، الجزائر ،1984.

31. عمري بنو هاشم ، التجريب في الرواية المغاربية ، (الرهان على منجزات الرواية العالمية)،د، ط منشورات دار الأمان ، الرباط ، المغرب، د.ت.

32. أبو الفداء الحافظ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم،ج1، ط1 ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان ،2000.

33. قيس الهمامي ، التجريب وإشكالية الجنس الروائي ، د.ط ،مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس ،2009.

34. محمد أحمد علقم ،تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،2006.

35. محمد امنصور ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ،شركة النشر والتوزيع ، المدارس ،ط1 ،الدار البيضاء ،المغرب ،2006.

36. محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ،د.ط ،منشورات إتحاد الكتاب العربي ،دمشق ،2000.

37. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية ،ط1 ،دار الأمان ، الرباط ،2012.

38. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط1 ،دبي الثقافية ،الإمارات العربية ماي ،2011.

39. محمد داود ،الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها (مقاربة سوسيونقدية) ،ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع ،الجزائر، 2003.

40. محمد الدغمومي ،الرواية المغربية التغير الاجتماعي ،د.ط ،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء ،1991.

41. محمد سالم محمد الأمين الطلبة ، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ط1،مؤسسة الانتشار العربي ،بيروت ،لبنان ،2008.

42. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة–تحديات،ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب ،2007.

43. محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع ،جذور للنشر، الرباط ،2006.

44. مصطفى الكيلاني، زمن الرواية العربية كتابة التجريب، د.ط ،دار المعارف للطباعة والنشر ،سوسة ،تونس ،د.ت.

45. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،2009.

46. نادر أحمد عبد الخالق ،الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني ،ط1 ،العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،كفر الشيخ ،2009.

47. نضال الصالح ،النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ،د ،ط منشورات إتحاد الكتاب العرب ،2001.

48. مجموعة من الكتاب، خصوصية الرواية العربية، د.ط، دارالينابيع،دمشق،2007.

رابعا المراجع بالغة الأجنبية:

49. بيير شارتي مدخل إلى نظريات الرواية ، ط1 ،تر: عبد الكبير الشرقاوي ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ،د.ت.

50. تيو دور زيولكوفسكي، أبعاد الرواية الحديثة، تر:إحسان عباس وبكر عباس بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،1994.

51. روجر آلن،الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية)، تر:حصة إبراهيم المنيف ،د.ط ، المجلس الأعلى للثقافة ،1997.

52. كولن ولسون، فن الرواية ، تر :محمد درويش ، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ،2008.

53. مجموعة من المؤلفين ، جماليات ما وراء القص، تر، أماني ابو رحمة ،د.ط،دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،سورية،دمشق،2010.

54. ميشال بوتور، بحوث في الرواية العربية الجديدة ،تر: فريد أنطونيوس ، ط3،منشورات عويدات، بيروت،1986.

55. غاستون باشلار ،جدلية الزمن ،تر: خليل أحمد خليل ،،ط3 ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،1992.

خامسا المجلات:

56. مجلة جامعة تشرين العلمية ،سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد05 ،المجلد 36 ،2014/10/20 .

57. مجلة الخطاب ،الأجناس الأدبية بقاء صراع أم صراع من أجل البقاء ،العدد 20.

58. مجلة جامعة دمشق ،الرواية والتجريب، العدد الثاني ،المجلد 23 ،2007.

59. مجلة دراسات الأدب المعاصر ،لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها ،السنة الرابعة ،شتاء 1931،العدد السابع عشر.

60. مجلة ديال، آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي ،العدد 67،جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1 ،2015.

61. مجلة رؤى فكرية ، إبراهيم الكوني وشروعه السردي ،العدد الرابع ،جامعة سوق أهراس ،أوت 2016.

62. سلسلة عالم المعرفة، أديب الأسطورة عند العرب، أغسطس ،2002،العدد 284.

63. مجلة مقاليد،الطوطمية في روايات روايات إبراهيم الكوني العدد 09، جامعة تلمسان،ديسمبر 2015 .

ساد سا البحوث والدراسات:

64. محمد عزالدين التازي ،التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي "الرواية العربية إلى أين ؟" ،12-15/ديسمبر/2010.

65. المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الرواية العربية ممكنات السرد اعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر،11-13 ديسمبر 2008 الجزائر1.

سابعا الأطروحات والرسائل الجامعية:

66. حنان شاوش إخوان ،ملامح التجريب في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسني الأعرج ، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة إشراف نصر الدين غنيسة ،2015،2014.

67. منصور زيطة ،مصطلح الحداثة عند أدونيس ،رسالة ماجستير ،جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة، إشراف عبد الحميد هيمة ،2012-2013.

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ-ج

مدخل: ماهية التجريب 05

أولا: مفهوم التجريب 07

1/ لغة 07

2/ اصطلاحا 08

ثانيا: مفهوم الرواية **12**

1/لغة 12

2/ اصطلاحا 13

ثالثا: إشكالية المصطلح والمفهوم 14

1/ فيما يتعلق بالتجريب 14

2/ فيما يتعلق بالرواية التجريبية 15

الفصل الأول: التجريب والرواية **19**

أولا: مرتكزات الرواية التجريبية **21**

1/ التجريب والتجربة 21

2/ التجريب والحداثة 24

3/ خصائص الرواية التجريبية 26

ثانيا: الرواية التجريبية بين الغرب والعرب **28**

1/ التجريب في الرواية الغربية 28

2/ التجريب في الرواية العربية 33

الفصل الثاني: ملامح التجريب في رواية نزيف الحجر **39**

أولا: مكونات البناء الروائي.....41

1/ العنوان وأبعاد التسمية.....41

2/ الزمان.....44

3/ المكان فضاءً 53

4/ الشخصية 58

ثانيا: مكونات البناء الحكائي 65

فهرس الموضوعات

1/ الاقتباس وتداخل الأجناس 65
2/ اللغة وطرائق الحكي 72
3/البعد الأسطوري.....76
4/ البعد الصوفي.....80
خاتمة 87
قائمة المصادر والمراجع 90
فهرس الموضوعات .....

ملخص:

هدفت هذه الدراسة إلى طرق أحد أهم القضايا المتعلقة بالرواية في الوقت الراهن ألا وهي التجريب والذي جسد المغايرة والخروج عن المألوف والمكرر ورزح تحت كل ما يسمى إبداعا .

وهذا ما جسدته رواية "نزيف الحجر" لـ"إبراهيم الكوني" وقد جاء البحث في فصلين نظري تضمن التجريب وعلاقته بالرواية وبعض الحقول القريبة منه.

وفصل تطبيقي تمت فيه دراسة تجليات التجريب في رواية نزيف الحجر على مستووين أولهما روائي تمثل في كل من العنوان والزمان والمكان والشخصية أما المستوى الثاني وكان حكائي من خلال كل من التداخل الأجناسي واللغة وطرائق توظيفها وكذا البعدين الأسطوري والصوفي .

كل هذه التقنيات التجريبية جعلت كلا من رواية "نزيف الحجر" وكاتبها "إبراهيم الكوني" يحتلان مكانة مرموقة في الساحة الإبداعية العربية وحتى العالمية.

الكلمات المفتاحية: التجريب– الرواية– نزيف الحجر.

Le résume

Cette étude visait a répondre a lune des questions les plus importantes lies au roman qu'il l'expérimental qui incarnait le changement et hors l'ordinaire et tout créativité

Ecrit est illustré par le roman (nazif el hadjar) port son auteur ibrahim alkawni la recherche est sous deux (2) chapitres : chapitre théorique inclus quelques champs voisins .et chapitre appliqué (pratique) inclus l'expérimental et sa manifestation dans le roman (nazif el hadjar) sur deux niveau

Le 1er représente le titre , le temps, le lieu et les personnages

Le 2éme niveau était en histoire a travers les chevauchement hétérogamie et la langue et les méthodes d'emploi aussi le légendaire mystique .

Toutes ces techniques expérimentales on fait a la fois le roman (nazif el hadjar) et son écrivain ibrahim alkawni occupent une position prestigieuse dans l arène arabe et même mondial .

Les mots clée : Expérimentale - le roman – nazif el hadjar .