الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف ـ المسيلة ـ

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي : /

رقم التسجيل ط1: 171735084826
رقم التسجيل ط2: 171735081759

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

بعنوان :

التجريب في الرواية الليبية، رواية "المجوس" لإبراهيم الكوني أنموذجا

إعداد الطالبتين:

- **عكة خولة**
- **عمرون حنين**

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
الطاهر لحواو	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
د. محمد سعدون	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. بلقاسم جياب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 1443-1444هـ / 2021-2022

الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف ـ المسيلة ـ

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي : /

رقم التسجيل ط1: 171735084826
رقم التسجيل ط2: 171735081759

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

التجريب في الرواية الليبية، رواية "المجوس" لإبراهيم الكوني أنموذجا

إعداد الطالبتين:
- **عكة خولة**
- **عمرون حنين**

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
الطاهر لحواو	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
د. محمد سعدون	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. بلقاسم جياب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 1443-1444هـ / 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـر وعرفـان

خير ما نبدأ به الكلام قوله تعالى عز وجل بعد بسم الله الرحمان الرحيم:

(لَئِن شَكَرْتُم لَأَزِيدَنَّكُمْ)إبراهيم 07

فنحمد الله حمدا كثيرا أن وفقنا لإتمام هذا البحث، وعملا بقوله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"، ومن هذا المنطلق النبيل:

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف "محمد سعدون" الذي نورني بتوجيهاته ونصائحه زيادة على تكبده عناء البحث معي، فلم يبخل علي بشيء فله مني عظيم الشكر وجزاه الله ألف خير.

كما أتقدم بالشكر للذين ساهموا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث.

إهداء

إلى الوالدين الكريمين على الدوام

إلى من منحتني الطمأنينة والسكينة

إلى التي علمتني سمو الهدف ورافقت خطواتي بالدعاء

أمي الغالية

إلى الذي غرس في نفسي حب العمل والإصرار فيه

إلى من كانت دعواته صدى في أذني ونبراسا في حياتي

أبي الغالي

إلى من كانوا لي نعم العون والسند

أخواتي حفظهن الله ورعاهن

إلى اللواتي رافقن مسيرتي العلمية

صديقاتي بلا استثناء

إلى كل من يحمل لواء العلم وكدّ واجتهد وسهر الليالي

خولة حنين

المقدمة

المقدمة:

تعد الرواية من أحدث أنواع الفنون النثرية التي عرفها العرب، إذ نجدها تحظى بشعبية كبيرة والأكثر رواجا وتأثيرا على المتلقي، وقد شهدت هذه الأخيرة تطورا كبيرا وسريعا واكب حركة التطور وتطابق مع معايير الخطاب الحديث فقد أصبحت الرواية المعاصرة أو ما يطلق عليها اسم الرواية الجديدة أو الرواية التجريبية مادة خصبة للدراسة حيث تهب نفسها للمتلقي، مما يجعلها مادة أثيرة في الدراسات الجديدة وميدانا لتطبيق النظريات الحديثة، فغاية الفن الروائي التجريبي هو تجاوز الشكل القديم والتقليدي للرواية، من أجل مسايرة التقدم الحاصل في مجال الآداب عامة والرواية بشكل خاص. إذ شهدت الرواية الليبية كغيرها من الروايات العربية بروز هذا الشكل الروائي، وسعت لتجاوز القوالب القديمة والخروج مما هو مألوف وسائد وساعدها في ذلك التجريب كونه من الأشكال الفنية الجديدة التي تسمح بحدوث قفزة نوعية في مجال الرواية، ويعد ابراهيم الكوني من أهم الروائيين المبدعين في الرواية الليبية إذ اعتبر رائدا للأدب التجريبي في ليبيا ومن هذا المنطلق جاء عنوان بحثنا: "التجريب في الرواية الليبية"، رواية "المجوس" لإبراهيم الكوني أنموذجا، لدراسة أهم الجوانب الإبداعية لهذا النوع من الكتابة الجديدة معتمدين في هذا على الطريقة التحليلية من أجل تحليل الرواية والوصول إلى دراسة متكاملة للموضوع.

وقد وقع اختيارنا لهذا البحث لأسباب هي:

- قلة الدراسات والبحوث التي تناولت ظاهرة التجريب في الرواية الليبية، واستخلاص مواطن ظهورها داخل المتن السردي. إضافة إلى إظهار جماليات التجريب في الرواية الليبية.
- التعرف على التغيرات التي أصابت جنس الرواية.
- التعرف على أهم مظاهر التجريب في روايات ابراهيم الكوني.

- وكذلك قرب الموضوع من النفس وكذا اهتمامنا الخاص بفن الرواية خاصة الليبية منها.

وكانت نقطة انطلاقي لدراسة الموضوع الإشكالية التالية:

- ما هي مظاهر التجريب التي تجلت في رواية المجوس؟ وهل استطاع النص الروائي الليبي المعاصر أن يحقق قفزة نوعية نحو التجريب؟

وككل عمل لا يخلو من العراقيل فقد واجهتنا بعض الصعوبات منها:

- ندرة المراجع التي تناولت ظاهرة التجريب في الرواية المغاربية بصفة عامة والليبية بصفة خاصة، بحيث أغلب الدراسات التي تعرضت لموضوع التجريب كانت معظمها في موضوع الشعر بالإضافة إلى قلة الدراسات حول الروائي ابراهيم الكوني.

أما عن الخطة التي سهلت علينا تنظيم البحث فكانت كما يلي:

- مقدمة
- مدخل: وهو تمهيد للموضوع.
- الفصل الأول: يتضمن دراسة عامة حول مفهوم التجريب ونشأته مجزأ إلى مبحثين هما:
  - الماهية والنشأة.
  - التجريب والرواية.
- الفصل الثاني: يتضمن استراتيجية التجريب في رواية "المجوس" لإبراهيم الكوني يتفرع إلى مبحثين هما:
  - المظاهر الخارجية للتجريب في الرواية.
  - المظاهر الداخلية للتجريب في الرواية.

كما اعتمدنا على ملحق يتضمن حياة الكاتب: ابراهيم الكوني وملخص الرواية، وخاتمة كانت حوصلة لما جاء في الموضوع، وفهرس ملم لكل ما جاء في البحث،

ومجموعة من المصادر والمراجع اتبعناها في تقديم بحثنا هذا منها: جبران المسعود "الرائد". مدحت أبو بكر "التجريب المسرحي آراء نظرية وعروض تطبيقية".

ولا يفوتنا في الختام إلا أن نشكر كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، ونخص بالشكر والامتنان لأستاذنا المشرف الدكتور "محمد سعدون" الذي منحنا ثقة كبيرة ولم يتردد في توجيهنا وتقديم المساعدة الدائمة فله منا كل التقدير وفائق الاحترام، كما نتقدم بالشكر إلى اللجنة المناقشة لأنهم أجهدوا أنفسهم في دراسة بحثنا. ونسأل الله عز وجل التوفيق والسداد.

المدخل

نظرة عامة في الموضوع

يعد الصراع بين القديم والجديد سمة بارزة في كل الفنون عبر سيرورتها التاريخية وكلما تباعد الرأي اشتد الصراع وعنفت المواجهة بين الطرفين، مخلفة هوة ساحقة وبوناً شاسعاُ قد يمتد ليصل إلى حد الشطط والقطيعة.

غير أن هذا الصراع القائم في عالم الفن ليس بمعزل عن عالم الواقع، فما هو إلا صورة تعكس تحولات في البنى الاجتماعية والفكرية الحضارية ... فهذا الحراك المستمر يوازيه تحول دائم في بنى الفنون بأنواعها (وبخاصة الفنون الأدبية).

وإذا كانت معظم الفنون الأدبية قد تخلقت وبنت هياكلها منذ عصور، فقدت أجناسا أدبية قارة لها حدودها الخاصة بها والثابتة. فإن منها ما تأخرت مظاهر تخلقه إلى العصر الحديث. ونقصد بذلك "**الرواية**" ذلك الجنس الأدبي الذي يرى **باختين (M.BAKHTINE)** أنه "النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد"[1].

هذا الجنس الزئبقي الذي ما إن أرسى بعد دعائمه حتى راح يقوضها ويتمرد عليها مواكبا إيقاع الحركة السريعة التي يعيشها العالم. فالرواية جنس يحاول بما أوتي من رحابة ومرونة أن يمسك بنبض الحياة الفائق السرعة. وهذا لا يتم إلا عن طريق تجاوز السائد والمألوف في بنية الرواية وتقنياتها وأشكالها السردية. ومحاولة خلخلة الثوابت القارة في الأذهان.

فالرواية رصد للحياة والحياة دائمة الحركة، وبسبب هذا التطور الحاصل على المجتمعات العربية بعد احتكاكها بالثقافة الغربية، شهدت الرواية العربية في الفترة الأخيرة تحولات بارزة سواء على مستوى الموضوعات أو التقنيات الفنية المستخدمة على مستوى الكتابة.

[1] – ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، معهد الانماء العربي. بيروت، (د. ط)، 1982، ص 19.

لذا نجد أن الرواية العربية بصفة عامة والمغاربية بصفة خاصة انفتحت على أشكال متعددة من الأجناس الأدبية وهذا ما جعلها تدخل في مرحلة الحداثة ومغامرة التجريب، مما يعنيه من تجاوز وانزياح وكسر القوالب الجاهزة والمكرسة في الخطاب السردي.

فقد شهدت الرواية المغاربية عبر مسيرتها عديداً من التجارب الإبداعية في محاولات مستمرة لإعادة صياغة المعمار الروائي بما يتلاءم مع الواقع والفكر المغاربيين، وضمن هذا المسمى التحديثي برزت ظاهرة "التجريب" كفعل تغييري ينطلق من وعي الروائي ومن مفهومه الجديد للرواية الذي يخرج عن المألوف والسائد في الحقل الإبداعي محاولاً في الآن ذاته التأسيس لمعايير بديلة ولنظرية جمالية مخالفة لما سبقها، نابعة من رؤى المبدع وأنماط وعيه بالعالم.

ومما يمكن القول في هذا الشأن أن الرواية العربية المعاصرة التي تنحو إلى التجريب سواء في المشرق أو المغرب هي أشد تعقيدا في بنية خطابها المتعدد والمتحول، بما باتت تستقطبه من أنواع مختلفة من الخطابات المتباينة في أشكالها وبناها مما يجعلها خليطاً بين الأجناس الأدبية وغير أدبية كما يذهب إليه ميخائيل باختين.

فالرواية المغاربية على وجه الخصوص هي نتاج رائد للعملية الإبداعية العربية المعاصرة، وهي وليدة الوعي بالذات مما يبعث البحث عن كتابة رواية جديدة، إذ تعتبر الرواية الليبية أنموذجا له حضور مميز في الكتابة الإبداعية في الأدب المغاربي. فقد استطاعت أن تثبت وجودها وهذا التطور يمكن ملاحظته في الشكل والمضمون، وهو تطور يبشر بمزيد من الأعمال الروائية المميزة التي تستمد مواضيعها من واقع المجتمع ومشكلاته.

في ذلك تمثل روايات إبراهيم الكوني نموذج رواية التجريب في الأدب الليبي على المستوى الفني والموضوعاتي، فقد تفرد بالكتابة عن الصحراء فضاءً وشخصيات وتراثا ولغة وهو فضاء يتحرر من أبعاده المكانية المألوفة في العرف الثقافي العربي باعتباره

فضاءً رمليا يجسد القساوة والخواء ليحوله الكوني إلى فضاء عامر بالحركة والمغامرة والحكي الشعبي والأساطير ويظهر ذلك جلياً في روايته "المجوس" التي صدرت في جزئين عامي (1990 و1991) وقد اتخذت من فضاء الصحراء عالما لأحداثها التخيلية بزخمها الأسطوري والملحمي.

الفصل الأول

التجريب في الرواية العربية الحديثة

المبحث الأول: الماهية والنشأة

المبحث الثاني: التجريب والرواية

المبحث الأول: الماهية والنشأة

أولا: مفهوم التجريب.

أ- لغة.

تناولت العديد من المعاجم في طياتها مصطلح التجريب بالمعنى اللغوي وسنعرج في تعريف التجريب "لغة" لكونه إحدى الكلمات المركزية لبحثنا.

فقد جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "جَرَّب" «جرّب يُجرِّب، تجربة وتجريبا الشيء حاول واختبره مرة بعد مرة ورجل مُجرِّب: قد عرف الأمور وجرَّبها ... والمُجَرَّب الذي جُرِّب في الأمور وعُرِف ما عنده ... ودراهم مُجَرَّبة موزونة».[1]

وفي قاموس المحيط للفيروز أبادي وردت لفظة تجريب «بمعنى وجَرَّبهُ تجربة اختبره ورجل مُجرَّب. كمعظم يُلى ما كان عنده، ومُجرَّب عرف الأمور، ودارهم مجربة موزونة»[2].

والدلالة نفسها وردت أيضا في معجم الوسيط فقد ورد فيه «جرَّبهُ تجريباً. وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى ويقال: رجل مُجرَّب: جرّب في الأمور وعُرف ما عندهُ. ورجل مُجرِّب: قد عرف الأمور وجَرَّبها»[3].

وجاء في الرائد: «جرب تجريبا وتجربة أو الشيء اختبره»[4] من خلال هذه الدلالات المعجمية لمصطلح التجريب نجده اتخذ معاني متقاربة في القواميس والمعاجم. فنجد أن دلالة كلمة التجريب في المعاجم العربية تعني الاختبار أو معرفة الأشياء والممارسة والاكتشاف.

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب مادة "جرب"، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 1990، ص 261.

[2] – الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، لبنان، 1920، ص 60.

[3] – المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية (باب الجيم)، القاهرة، مصر، ط 1، 1972، ص 114.

[4] – جبران المسعود: الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط 8، 2001، ص 434.

ب- المعنى الاصطلاحي:

ارتبط مصطلح التجريب بالمجال العلمي قبل انتقاله إلى مجال الأدب. ورغم ارتباط هذا المصطلح وذيوعه بفن المسرح. إلا أننا نجده أيضاً تجلى في الشعر والقصة والرواية على وجه الخصوص، ونتيجة لمختلف التغيرات التي حصلت في البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ... إلخ، جعل النقاد والكتاب يهتمون بالتجريب الذي جعل الشكل الروائي أكثر انفتاحاً وقدرة على الاستجابة لتطورات الحاضر، وفي تحديد مفهوم التجريب الاصطلاحي نجده يحمل عدة تعاريف نظراً لعدة زوايا النظر إليه من جهة. فالتجريب مصطلح فضفاض يصعب تعريفه تعريفا مانعا من جهة أخرى.

«لقد تم تداول مصطلح التجريب في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومه في مجالات الفن والأدب، حيث ارتبط مصطلح التجريبية EXPÉRIMENTAL "بنظرية التحول" عند **تشارلز روبرت داروين CHARLES ROBERT DARWEN** (1809-1883) الذي استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة»[1].

كما استخدمه «**كلود برنارد CLAUDE BERNARD** (1887-1913) في دراسته حول "علم الطب التجريبي"»[2].

ولقد أكد الناقد **مارتن أسلن MARTIN ESSLIN** هذا الطرح في قوله: «كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم ... الطبيعية وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب...»[3].

[1] – عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط 3. 1983، ص 12.

[2] – أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، ط1، 1999. ص 01.

[3] – زهير بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي، مجلة ديالى، ع 67، 2015، ص 195.

إذن فالعلوم التجريبية كانت المهاد الأول لظهور هذا المصطلح الذي استعمل بمعنى اختبار صحة الفرضيات العلمية، بهدف استكشاف حقائق جديدة مثيرة.

أما في مجال الفن فسنتوقف عند الطرح الذي قدمته الناقدتين "ماري إلياس" و"حنان قصاب" في تأصيلهما لعلاقة التجريب بالمسرح حيث أقرتا بأنه ظهر في الفنون أولاً وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي ترفض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعاً من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف».[1]

أما إذا أردنا أن نؤصل لتداول هذا المفهوم في مجال الأدب فعلينا أن نؤكد إجماع أغلب الدراسات النقدية على أن **إيميل زولا EMILE ZOLA** (1840-1920) الفضل في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته "الرواية التجريبية" LA ROMAN EXPERIMENTAL حيث رسخ فيها مبادئ العلمي الطبيعي في مجال الرواية كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر فيها "**داروين**" و"**كلود برنار**" مؤكدا أن «الأسلوب التجريبي في الفن يقترب من الإبداع العلمي ويسمح بتقديم أحكام وتقسيمات موضوعية، وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد بين الفن والطبيعة».[2]

وقد عرف **سعيد يقطين** التجريب بقوله: «إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته بالتجريب».[3]

---

[1]– ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان، ط1، 1997، ص 118.

[2]– زهير بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدس، ص 196.

[3] – سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص287.

وما نفهمه من قوله أن الإفراط في التجاوز هو التجريب. أما جهاد هديب يرى أن التجريب «أثناء عملية الخلق والإبداع تكون الحرية والبحث عن الأجمل والأفضل فنيا. دون محددات لقرى الخيال بقوانين واشتراكات مسبقة تفيد عملية الإبداع».[1]

أي أنه ربما يقصد هنا أثناء العملية الإبداعية لا يقف المجرب عند كل ما هو تقليدي فقط، بل العكس فلا بد من السعي وراء تحقيق كل ما هو حداثي دون أن تحكمه قوانين وشروط وأحكام كتابية.

ويرى **بوشوشة بن جمعة** في قوله: «التجريب أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من الأسرار السائدة مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على أشكال تكريس النمطية في الكتابة الروائية فهو يتأسس على البحث عن كتابة روائية متغيرة ومتحولة في واقع كل ما فيه يتغير ويتجدد».[2]

وفي موضع آخر يقول «خلق من حدد لا يعرف إلا البحث والاكتشاف والتغيير لذلك يحاول جاهداً التخلص من الثبات ويتجاوز الممكن والمستحيل».[3]

إذن فمصطلح التجريب من خلال هذا القول يسعى دائما إلى التجاوز والانحراف.

أما **محمد آمنصور** حدد مصطلح التجريب بمصطلح يقترب من التجاوز وهو الخرق، حيث يقول «سيطفو فوق مصطلح التجريب بما هو تسمية تخلع على جوانب الخرق في مستوى التحقق النصي لهذه المغامرة».[4]

---

[1] – هديب جهاد: في قضايا الشعر والسرد، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 211.

[2] – بوشوشة بوجمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص10.

[3] – نفسه: ص 31.

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

بمعنى أن مصطلح التجريب يتحرك في فضاء التغيير الإبداعي وينتقل إلى استراتيجيات نصية تشتغل على المتغير وهذا ما يؤدي إلى اختراق القوانين والمعايير الجمالية الفنية، وأورد مدحت أبو بكر أربعة عشر تعريفا للتجريب نذكر منها:[1]

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
- التجريب مرتبط بالمجتمع.
- التجريب إبداع.
- التجريب تجاوز للركود.
- التجريب ثورة.

والملاحظ أن هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد للتجريب هو تجاوز المألوف.

ويعرف **صلاح فضل** التجريب بأنه «قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول»[2]

كما يرى "**روجر ألان**" أن التجريب سمة لصيقة بالرواية «فالتجريب في الرواية هو من السمات الذاتية لها كنمط أدبي»[3].

ونختم المعنى الاصطلاحي بقول الناقد **عمر حفيظ** «قد يستعمل مصطلح التجريب للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجويد والسعي إلى مخالفة السائد بالإضافة إلى الجمالية، تؤكد السابق الرفيع وتؤصله، فتلقى المتهافت الضعيف وتمحوه من الذاكرة وتبشر بالطريق النبيل، فتضيق السبل على من يستسهلون الكتابة»[4].

---

[1] – مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، مصر، ط1، 1993، ص 166.

[2] – صلاح فضل: التجريب في الإبداع الروائي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 2006، ص85.

[3] – روجر ألان: الرواية العربية ترجمة إبراهيم العنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص181.

[4] – رحالة عبد الواحد: التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الحديث، كلية الأدب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015، ص 01.

إذن اقترن التجريب بالإبداع والبراعة والتجديد.

ومما سبق فإن التعاريف تتفق في كون التجريب تجاوزا للمألوف وتمرداً على القيم والتنظيرات والآليات القديمة التي لم تعد تتلاءم مع طبيعة الحياة المتجددة التي تتطلع إلى بلورة نظرية جمالية خاصة بها، تقوم على مبدأ التخيل والتجديد على مستوى البنى الداخلية والعلاقات بينها وفق تقنيات وآليات فنية مستحدثة مع الاشتغال على الانزياحات اللغوية والمغامرة في التجديد.

ثانيا: نشأة التجريب:

أ- عند الغرب:

ظهر التجريب كتقنية سردية جديدة تهدف إلى تطوير الرواية وظهور رواية جديدة وقد وظف أدباء الغرب هذا الأخير في العديد من أعمالهم الروائية فكان أول ظهور له مرتبط بالعلوم لا الفن في كتاب **كلود برنار** (1813-1887) الشهير «مقدمة في دراسة الطب التجريبي».

أما في الأدب فقد ظهر هذا المصطلح بما يعرف بالرواية التجريبية كما أسس لها **إيميل زولا EMILE ZOLA** ولقد كان دافعه الرئيسي في التأسيس تطبيق المنهج التجريبي على ما أسماه الرواية التجريبية LE ROMAN EXPERIMENTALE

فقد كان الدافع الرئيسي لإيميل زولا هو التأسيس لمنهج تجريبي أكاديمي جديد وقد كان تحت اسم الرواية التجريبية ولقد أسس روايته من خلال رؤية **كلود برنارBERNARD CLAUDE**، أما بالنسبة للرواية فقد ظهرت علامات التجريب عقب الحربين العالميتين في أروبا وأمريكا متأثرة بذلك التعقيد والتقدم الذي عرفه العصر في مختلف مجالاته وميادينه المختلفة، ولقد اتخذته الرواية كوسيلة للهروب من القديم لتلك النظرية البلزاكية لهيكلة الرواية التقليدية «أي تغيير الشكل الروائي بظهور بوادر في

كتابة جديدة للرواية. وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين وبخاصة منهم: **ألان غربيه، ناتالي ساروت، وكلود سيمون وميشال بوتور»**[1]

فقد حاول هذا الأخير إلى بلوغ هدف معين وهو الوصول إلى نوع جديد في الكتابة السردية الروائية، ولقد اتضح ذلك من خلال روايته "التحول" MODILFICTION عام 1957.

ومن أهم رواد التجريب في الغرب الذين تحدثوا عن تجاربهم الإبداعية نجد:

1- ميشال بوتور Michel BOUTER:

من مواليد سنة 1926 مون سان بارول MON-SEN baroeil من أبرز رواياته ممر ميلان (bass a geedian) سنة 1954 جدول الأوقات Tamploi du temps سنة 1956 التعديل La Modification سنة 1957، ورواية درجات Dagrés سنة 1960، كما نظر للرواية الجديدة من خلال كتابة بحوث في الرواية الجديدة سنة 1972».[2] هذا الكتاب الذي يعد ربحا مهما بالنسبة للرواية الجديدة، حيث يرى «أن الروائي الذي يرفض هذا العمل، ويقصد هنا الرواية الجديدة، ولا يقلب العادات والتقاليد رأسا على عقب، ولا يفرض على قارئه أي جهد خاص، ولا يجبره أبدا على العودة لنفسه، بالنسبة إلى إعادة البحث في الأوضاع المكتسبة منذ زمن طويل يلاقي بالتحديد نجاحا سهلا، ولكنه يجعل من نفسه شريكا لهذا القلق العميق ... ويكون عمله في النهاية سما نافعا».[3]

---

[1] – عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعمالها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص185.

[2] – محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2002، ص45-46.

[3] – بنية سليمة: الرواية الجديدة (أحلام مستغانمي أنموذجا)، مذكرة ماجيستر، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربية، بسكرة، 2007، ص 19.

إذن فالروائي ميشال بوتور تحدث عن الرواية الجديدة حيث كان مفهومه للتجديد الخروج عن المألوف من خلال توظيف الروائيين للأساليب الجديدة التي تغير من الجانب التركيبي والتأليفي للرواية.

1- ألان روب غريبه:

ولد ألان روب غريبه سنة 1921 بمدينة براست BREST تحصل على شهادة التبريز في الهندسة الفلاحية سنة 1945، وعين مشتشاراً أدبياً في دار مينوري للنشر سنة 1955، ألف روايته الأولى الممحاوات LES GOMMES سنة 1953، ثم تتابعت أعماله الروائية المتلصص 1956. الغيرة 1957 في المتاهة 1959 كما قدم للشاشة الكبيرة مجموعة من الأعمال الهامة، ويعتبر منظراً لحركة الرواية الجديدة من خلال كتابه «من أجل رواية جديدة pour un nouv er noman سنة 1955».[1]

بدأ روب غريبه نشاطه الأدبي في مجلة الأكسبريس L'express بمجموعة من المقالات يدعوا فيها إلى التجديد مشيرا إلى المفارقة الكبرى بين أبطال كوفكا والشخوص البلزاكيين، وينقد الرواية الفرنسية السائدة بأشكالها المختلفة ، كما يحمل كتابه من أجل رواية جديدة «دعوة ملحة إلى تجاوز الرواية التقليدية التي ازدهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وأنتج شكلاً سردياً أصبح لدى الكثير من كتاب عصره بمثابة الجنة الضائعة في الرواية الفرنسية».[2]

حيث خلخل روب غريبه تلك المفاهيم السردية من شخصية وحبكة جاعلاً منها مبادئ انتهت مدة صلاحيتها، حيث جاءت رواياته بحبكة مفككة متحرراً بذلك في كتاباته ولتبدو الكتابة عنده لغزاُ يستفز القارئ ويدفعه للتأويل.

[1] – محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص 45.

[2] – نفسه: ص 69.

3- نتالي ساروت Sarroute Nathalle

من مواليد 1902 لمدينة ايفا نوفو بروسيا، نزحت إلى فرنسا واستقرت هناك، أول رواية لها كانت سنة 1939 «انتحاءات ضوئية Tropismes سنة 1939 وهذه الرواية لم تلقى اهتماماً كبيراً في البداية، ثم ظهرت لها مجموعة من الروايات أبرزها أوصاف رجل موهوب سنة 1949 d'un imconnu portant، مارتور Marterean 1953 الفواكه الذهبية la fait dor التي نالت جائزة أدبية. ورواية بين الحياة والموت Enter lavile et la mont 1968 وأيضاً رواية القبة الفلكية الاصطناعية la planetarum 1959 الأكثر شهرة».[1]

تربط الروائية "نتالي ساروت" الرواية الجديدة بعصر الشك الذي انزاحت عنه القيود والمفاهيم الثابتة قد جاءت الرواية الجديدة نتاجاً لعصر الشك كما رأت نتالي ساروت في كتابها الموسوم بهذا الاسم بخلاف عصر البورجوازية الذي أفرز الواقعية حيث الاستقرار والثبات».[2]

من خلال جهود هؤلاء الرواد وما حققته منجزاتهم الأدبية والنقدية في تحويل مجرى البناء السردي من خلال تلك التقنيات المستحدثة والموظفة في مجمل هؤلاء الاعلام ومن هذا المنطق يمكننا القول أن التجريب في الرواية الغربية عموماً والفرنسية خصوصاً قد انطلق من مفهوم حرية المبدع كمبدأ أساسي في العملية الإبداعية مما أتاح لها إنتاج طرائق سردية جديدة كسرت المعهود.

ب- عند العرب.

اعتبر كتاب "الأدب التجريبي" 1972 محاولة عربية أصيلة لتأصيل وتأسيس مصطلح تجريبي يتماشى وطبيعة الرواية العربية، ومزجه بين ما هو غربي وموروث

[1] – محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص 45.

[2] – عدالة أحمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص 35.

الأصل (التراث العربي) من خلال أن «الأدب التجريبي ليس رفضاً مطلقاً لتراثنا الأدبي ولا للأدب الغربي المعاصر».[1]

«بمعنى تأطير مبادئ وأسس جديدة تخرج عن المألوف وتحطيم وتيرة الأطر القديمة باعتبار أن المبادئ الأساسية التي يعتمدها الأدب التجريبي هو رفع الحواجز الفكرية التي ظلت تهيمن على القرائح والمواهب طيلة سنوات وتعطلها في سيرهاَ نحو الخلق، وتبعث فيها عقد النقص ومركبات الاحتقار الذاتي».[2]

بمعنى توظيف تقنيات فنية تقدم العالم التخيل وتحدد منظوره بأساليب لم يسبق استخدامها على مستوى شبكة التعالقات النصية التي تتراسل مع اللغة الشعرية أو اللهجات الدارجة، أو تعدد الأصوات لتحقيق درجات مختلفة في شعرية السرد.

وفي نفس السياق يرى "سعيد يقطين" في إطار حديثه على التجريب أن الرواية العربية أسست تقاليدها واشكالاتها وقضاياها متكنة على الوافد الغربي نظراً للغربة الجمالية التي كانت تعيش فيها ... وذلك أن المنجز الإبداعي ينبني على الكفاءة النقدية لا الروائية أو تلك الأعمال التي تعيش زمنها بل حداثتها المبدعة التي تتولد مقولاتها من شرطها التاريخي وتعيد صياغة الأفكار والأشكال والعلامات وفقاً لخصوصيتها الذاتية الغربية».[3]

فالتجريب في الرواية العربية مرتبط منذ ميلاد حركية الابداع الروائي العربي من جانب وبوادر التجريب على مستوى البناء والدلالة وأفق التخيل الروائي من جانب آخر بهدف التملص من سلطوية النموذج السابق الكلاسيكي الواقعي ببنيته السردية والثقافية

[1] – خليفة غيلوثي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، (د، ط)، 2012، ص 173.

[2] – نفسه: ص 177.

[3] – عبد الرحيم العلام وآخرون: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، افريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، (د، ط)، 1999، ص 128.

والسياسية. وذلك بخلخلة الشكل والبناء واجتراح تقنيات جديدة محتكمة لأفق حداثي خاصة بعد وعيهم أن اللغة لم تعد فقط أداة إبلاغ ولكنها أصبحت فعل إبداع قادر على بناء نص روائي متميز تشتغل سيرورته داخل اللغة والمجتمع.

إذن جاء التجريب في الرواية العربية باحثاً عن أشكال جديدة ومغايرة لما ورثناه من قوالب كلاسيكية. لتكلل في الأخير جهود الباحثين في هذا المجال برواية جديدة «استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية وظهرت في ستينات القرن الماضي».[1]

فقد تفجرت موجة التجريب في العالم العربي عقب هزيمة حيزران 1967 استجابة للتحولات الحاصلة على جميع المستويات حيث أصفرت هذه الفترة عن افلاس جميع الفلسفات التي كانت سائدة ما أدى إلى تراجع القوى الطليعة وانحصارها، وقد اتخذ العرب التجريب كتقنية جديدة من أجل تطوير الرواية سواء على مستوى الشكل أو طرق السرد أو اللغة أو بنية المكان والزمان، فقد شكل التجريب عنصراً جوهرياً في تجارب كبار الروائيين العرب.

وإذا جئنا إلى أهم رواد التجريب الروائي العربي سنجد صنع الله إبراهيم، عبد الحميد هدوقة، إبراهيم الكوفي، طاهر وطار، مصطفى جمعة، محمد خلف وغيرهم الكثير ممن بحثوا في التجديد ورفضوا التقليد ليسموا بإبداعاتهم.

1- صنع الله إبراهيم:

كاتب وروائي مصري من مواليد 1933 بالقاهرة متخرج من معهد موسكو للسينما وحاصل لدبلوم الإخراج السينمائي عام 1984، اشتغل كمترجم ومحرر ومدير للتحرير

[1] – سندي سالم أبو يوسف: الرواية العربية واشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 22.

في عدد من دور النشر ووكالات الأنباء، نال عدة منح لدراسة السينما، كما نال جائزة كتاب ثقافة الطفل العربي عام 1981 وجائزة سلطان العربي 1993 من أعماله:

- تلك الرائحة 1966.
- اللجنة (رواية 1980).
- اليرقات في دائرة مستمرة (رواية علمية 1980).
- الصقر الأسود يتلقى إنذاراً (حكايات علمية للأطفال 1989).
- رحلة السندباد الثامنة (قصص تاريخية مصورة للأطفال 1989).
- الدلفين يأتي عند الغروب (رواية للفتيان 1983).[1]

ولا ننسى رواية بيروت بيروت 1984 والذات 1992 ...إلخ. وهذه الأخيرة تستمد حداثتها من نزعتها التجريبية. ولا شك أن المتتبع لأعمال صنع الله إبراهيم من جذور روايته الأولى التي حملت عنوان تلك الرائحة إلى بقية الروايات التي تلتها.

يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة التي تهدف «إلى خلخلة البنى السردية التي ربطت القارئ العربي للرواية العربية زمناً طويلاً».[2]

فقد استطاع صنع الله إبراهيم من خلال أعماله الروائية أن يغوص في متاهات التجريب على مستوى مضمون الرواية وحتى الشكل وما نلحظه أن مفهوم التجريب لديه يقترن بمعنى التوثيق وحشد النصوص الوثائقية في الرواية، وهذا ما بدى واضحاً جليا في روايته "الذات" حيث يكمن البعد التجريبي فيها من خلال «خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر».[3]

---

[1] – سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، ليبيا، ط1، 1995، ص 217.

[2] – محمد الباردي: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب. سوريا، ط1، 2000، ص 301.

[3] – نفسه: ص 301.

2- الطاهر وطار:

ولد في شرق الجزائر عام 1926 مسرحي وقاص وروائي، تلقى علومه في مدارس جمعية العلماء المسلمين وفي جامع الزيتونة في تونس ولم يستمر فيها.

له العديد من الأعمال الروائية المختلفة نذكر منها: الشهداء يعدون هذا الأسبوع (قصص)، دخان من قلبي (قصص) الهارب (مسرحية)، اللاز وغيرهم.[1]

عمل الروائي على ابراز تقنيات جديدة للرواية تختلف تماماً عن الرواية التقليدية بصور إبداعية، حيث استثمر تقنية الحلم وصوغ حكيه الروائي حيث أسهم في تكسير النظام التعاقبي للزمن السردي أما في روايته (تجربة العشق) يستمر الكاتب اللامعقول للتعبير عن الواقع اللامعقول في بعديه المحلي والعربي.

3- إبراهيم الكوفي:

كاتب ليبي يؤلف في الرواية والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية والتاريخ والسياسة من مواليد 1948 بغدامس في ليبيا. أنهى دراسته الإعدادية والثانوي في الجنوب الليبي ثم قصد معهد غوركي للآداب في موسكو، حيث حصل على الليسانس ثم الماجستير في العلوم الأدبية والنقدية عام 1977 ألّف 78 كتاباً وترجمت كتبه إلى لغات العالم الحية أي حوالي (40 لغة).

من مؤلفاته:

- التبر (رواية (1990).
- نزيف الحجر (رواية 1990).
- المجوس (رواية ج1 1990).
- جرعة من الدم (قصص 1993).
- ملاحظات على جبين الغربة (مقالات) وغيرها الكثير.

[1] – سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، ص 223.

ويعد إبراهيم الكوني من أهم الروائيين المبدعين في الرواية المغاربية، ومن أكثر النماذج التي اعتمد فيها الكوني مبدأ التجريب هي رواية "التبر" والتي سعى من خلالها وراء الإبداع والتجديد والابتكار في الشكل والمضمون.

4- عبد الحميد بن هدوقة:

من مواليد سنة 1925 لمدينة المنصورة شاعر وروائي وقاص ومترجم، حصل على الدبلوم في تحويل المواد البلاستيكية وعمل في إذاعة الجزائر وتلفازها كمدير ثم مستشاراً ثقافياً فيها ثم عمل في المؤسسة الوطنية للكتاب كمدير مسؤول عنها ثم رئيساً للمجلس الوطني الجزائري وأخيراً أميناً عاماً مساعداً لاتحاد الكتاب.[1]

إن التجريب في أعمال عبد الحميد بن هدوقة الروائية الجديدة الجازية والدراويش ورواية "غداً يوم جديد" هو ما جعله يحقق إضافة نوعية للمشهد الروائي الجزائري المكتوب بالعربية فانخرط في المذهب التجريبي بحثاً عن كتابة روائية حداثية.[2]

فقد حاول بن هدوقة أن يضيف أشكالاً فنية متطورة جديدة من خلال احساسه الإبداعي وخرقه للتقنيات السابقة للرواية، فمفهوم التجريب عنده لم يختلف على رواده من الغرب في البداية، ولكنه فضل قيما بعد أن يشق طريقه في مغامرة فردية لأن هذا المذهب ونعنى به التجريب ليس له حدود أو قيود فكانت له أعمال روائية تعتبر محطة هامة في مسار الرواية الجزائرية والعربية الجديدة.

إذن حظي التجريب عند العرب بالكثير من الاهتمام حيث أقامت عدة تجارب حول هذه التقنية السردية الجديدة ورغم حداثة الرواية العربية إلا أنها تمكنت من بلوغ انتاج كبير فأصبحت لا تعترف بسنن الكتابة الروائية السائدة والمتوارثة وتسعى إلى تجاوزها واحداث قطيعة مع الأشكال الروائية التقليدية وقوانينها التي تتسم بالانغلاق والجمود والاجترار.

---

[1] – سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، ص 250.

[2]– نفسه: ص 113.

المبحث الثاني: التجريب والرواية

أولاً: في معنى الرواية التجريبية

الرواية جنس أدبي، وتعتبر من أشهر الأنواع الأدبية، طرأت عليها عدة تغيرات وذلك من أجل تطويرها واخراجها من السائد والمألوف، فقد ظهرت رواية جديدة تختلف عن الرواية القديمة وقد عرفها باختين بقوله: «لقد بدأت الرواية تتمرد على القوالب الروائية التقليدية وتتنكر لقواعد السرد من خلال اعتبار الرواية بحثاُ متواصلاً عن ذاتها لهذا اكثرت التسميات التي أطلقها النقاد عليها ... وأطلقوا عليها اسم الرواية التجريبية بسبب الأهمية المعطاة فيها للتجريب».[1]

ومعنى هذا أنه من بين التسميات التي أطلقت على الرواية الجديدة نجد اسم الرواية التجريبية، وذلك نظراً لأهمية التجريب.

ولقد رأى بعض النقاد أن الرواية التجريبية لا تشكل لا مذهباً ولا اعتباراً أدبياً، بل هي عبارة عن منهج في تفكير الكاتب وهي تقوم على التجريب الذي يتناول كل شيء من لغة ومضمون وحبكة وأسلوب بحيث لا يعرف الكاتب النتيجة إلا بعد انتهاء الرواية، ويذهب الناقد محمد الباردي «إلا أن الرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز لذلك فهي ترفض أي سلطة خارج النص وخون أي تجربة خارج التجربة الذاتية المحضة ... وكل رواية جديدة تسعى إلى تأسيس قوانين استغلالها في الوقت التي تتيح فيه هدفها».[2]

فالباردي يؤكد في قوله على أن الرواية التجريبية هي رواية الحرية لا تتحكم أية قوانين فيها فهي لا تخضع لأي سلطة تكون خارج النص.

---

[1] – رشا أبو شنب: مفهوم التجريب في الرواية. مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، (م. ج) 36، ع 5، 2014، ص 312.

[2] – محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 242.

لقد عدت الرواية التجريبية من أكبر تجارب الابداع العربي في العصور الحديثة وهي الرواية التي خطت خطوة كبيرة متجاوزة التقنيات السابقة التي ظلت محبوسة في قالب محدود، وبفعل التجريب انحرف معنى الرواية فهي قامت بتفجير تلك القواعد الجاهرة والمعروفة فالرواية الجديدة لحظة انفلات وانعتاق من الأشكال التي غالباً ما كانت تنتهي إلى تقييد الكتابة في أصول ومبادئ تقيم حدود وحواجز للكتابة والخيال ومن هذا نخلص إلى أن الرواية التجريبية هي رواية جديدة ثارت على كل ما هو قديم وسائد وشكلت قفزة نوعية وشملت الشكل والمضمون واللغة والأسلوب فاهتمت بجميع الجوانب.

ثانياً: مظاهر التجريب

التجريب فعل ابداعي يدل على حركة التمرد لازمت العمل الروائي، فهو يتأسس على رؤية هدفها الأول تقديم بدائل فنية جديدة ويتجلى التجريب في عدة مظاهر نذكر منها:

1- الفضاء النصي

يعد الفضاء النصي مظهراً من مظاهر التجريب الروائي ويسميه البعض بالفضاء الطباعي.

نجد حميد لحميداني يعرفه قائلاً «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة ورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع والمطابع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين».[1]

بمعنى أن الفضاء النصي هو أيضاً فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر مساحة الكتابة وأبعادها، فهو لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال فهو مكان يتحرك فيه

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 55.

على الأصح عين القارئ إضافة إلى أنه دراسة كل ما يخص عملية الطباعة وذلك من تصميم الغلاف مروراً بالحروف الطباعية والعناوين.

2- التناص:

يعد التناص من أهم المفاهيم النقدية وبالتالي «يعود هذا المصطلح إلى "جوليا كريستيفا" التي استوحته من باختين لتعبر على أن كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر وهو فسيفساء تتقاطع فيه شواهد متعددة لتولد نصاً جديداً».[1]

أي أن النصوص تتداخل مع بعضها البعض تشبه الفسيفساء في تقاطعها، وذلك لإعطاء جوانب جمالية.

فالخطاب الروائي يستدعي في بنائه العديد من الخطابات الأخرى، حيث عمد الروائيون إلى انتهاك بنية النوع الروائي وتطعيمه للغات متنوعة تندغم في بعضها البعض وتتماهى في النص لتصبح جزءاً من تركيبه وتفرز لنا نصاً جديداً تعدد فيه مستويات الكلام، وهو ما يعد علامة بارزة من علامات التجريد اللغوي، فنعثر على اللغة الدينية واللغة التاريخية واللغة الشعرية ...الخ. إنها الصورة التشكيلية للعقل الروائي الجديد، حيث تتقاطع مجموعة من النصوص بفعل سلطة التناص لتنتج نصاً روائياً استثنائياً متميزاً عن الكتابة السابقة إلى إشعار آخر، حيث يستحدث صنف آخر من الكتابة فمادام النوع الروائي عمل غير مكتمل ولا منتهى فلا غرابة أن يتواصل مع الأنواع الأخرى عبر استراتيجية التناص».[2]

أ-**التناص الديني:** التناص الديني يعني تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو الأخبار الدينية مع النص

[1] زيتوني لطيف: معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص 63.

[2] – أمال طورش: التجريب في الرواية المغاربية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة قسنطينة، 2011/2012، ص64.

الأصلي للرواية، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كلاهما معاً.

ويعد التناص الديني مصدراً رئيسياً لمد النصوص السردية العربية بالمدلول الحكائي «الذي يحمل مكوناته الخاصة فاستطاعت الرواية العربية أن تبنى السرد وفق القصة الدينية الفنية خاصة أن التراث الديني هو في كثير من جوانبه تراث قصصي، بما يشتمل عليه من قصص الأنبياء والصحابة والتابعين التي ورثتها الكتب المقدسة والمصادر التراثية. فوجد فيه الروائيون مادة ثرية فضلاً على استحواذ النصوص الدينية على الجزء الأكبر من ثقافة المجتمعات العربية في مصادرها القرآنية والإنجيلية والتوراتية والفكر الديني والصوفي، وقد سعى بعض الروائيين العرب إلى تأصيل الرواية العربية بالعودة إلى الموروث السردي الديني والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة».[1]

إذ يشكل النص الديني بمختلف مصادره منهلاً خصباً تنهل منه الرواية لتجديد أشكالها ومضامينها وتكثيف دلالتها وإغناء أبعادها الإيحائية.

ب- التناص الأدبي: هذا النوع من التناص يعني تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعراً ونثراً مع نص الرواية الأصلي بحيث تكون منسجمة، وقد ظهر هذا النوع من التناص في النص الروائي الجديد، ذلك أن الروائي المعاصر يسعى باستمرار لخلق أنماط روائية جديدة.

3- العجائبية:

شهدت الرواية العربية المعاصرة تطورات كثيرة وتغيرات عديدة على مستوى الشكل والمضمون. ومن الظواهر اللافتة تأتي ظاهرة العجائبي لتستغل الحيز الأكبر من تلك التطورات. فقد حظي مصطلح العجائبية باهتمام من قبل النقاد والمفكرين حيث أن هذا المصطلح العجائبية يقترن دائماً بالسردية كما يطلق عليها بالغريب والعجيب والفانتاستك.

[1] – أمال طورش: التجريب في الرواية المغاربية، ص 197.

فالعجيب «هو ما يرد في نص قصصي من أحداث أو ظواهر خارقة لا يمكن تفسيرها عقلياً، وقد استعمل "تودوروف" في أطر حديثه عن الفانتاستيكي».[1]

أي أن العجيب مبالغ فيه ويكون غريب ومذهل وخارق للعادة.

فالعجائبية «تقدم لنا كائنات وظواهر فوق الطبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراها تماماً ... ويمكن المقدسة بالإضافة إلى المعجزات والكرامات».[2]

توحي لنا هذه العبارة أن العجائبية تزيح العمل المألوف عن مساره الطبيعي والأخذ به إلى اللامعقول.

وفي قول آخر أن العجائبي «سمة من سمات الملفوظ القصصي وهو خطاب بلاغي يستعمله السارد لأغراض جمالية خالصة».[3]

وهذا بمعنى أن السارد يستحضر في عمله السردي العجائبية وذلك لهدف فني جمالي.

4- التهجين:

إن اللغة هي الحامل لأفكار الروائي، ومضامين كتابته كونها الأداة التي يعبر بها عن أفكاره وبالتالي فالتهجين «حضور بعض أساليب في النص، ذلك عندما تشتبك عدة ملفوظات وأساليب أو على الأقل ملفوظتين اثنين في لمحة الخطاب السردي».[4]

من خلال هذا القول نرى بأن التهجين نتج عن اختلاط لفظين أو أكثر من الخطابات اللغوية المختلفة، وعلى هذا الأساس فقط عرفت اللغة في الرواية الجديدة بما يسمى اللغة

---

[1] – محمد القاضي: معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص 285.

[2] – علام حسين: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 33/32.

[3] – نفسه: ص 40.

[4] – الحبيب عبد المجيد: الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص 242.

الهجينة فقد ورد في كتابي ميخائيل باختين Bakhine "الكلمة في الرواية" و"الخطاب الروائي" أن التهجين ينقسم إلى إرادي وغير إرادي فالتهجين الإرادي «هو المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد، إنه اللقاء على ساحة القول بين وعيين لغويين مختلفين ويلزم أن يكون قصدياً».[1]

وهذا المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، هما لغتان تنتميان لحقبتين أو وسطين متبادلين. ويكمن دور التهجين في أنه يحفر اللغة ويدفعها للتغيير ويتم ذلك «عن طريق المزج بين لغات مختلفة متعايشة في نطاق لهجة واحدة للغة قومية واحدة».[2]

وهنا نجد أن باختين ربط التركيب الهجين بالبعد الاجتماعي.

5- استحضار التراث:

الرواية فن أدبي كغيره من الفنون الأخرى لا ينبت في فراغ، إذ لا بد له من تربة وبقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج، وهذه الخصوبة يمثلها وجود وعي بالمرجعيات التي تحكم المجتمع والتي يمثلها التراث بالدرجة الأولى.

لقد حققت الرواية العربية نجاحاً كبيراً، وقطعت أشواطاً طويلة في مدة قياسية وذلك لأنها اهتمت بالمضمون واستقصائه من عمق المجتمع. فاتجه الروائيون إلى تأصيل أعمالهم الروائية عن طريق تجاوز الأشكال الروائية التقليدية في التعبير. وتجريب أشكال جديدة تنهل من التراث وتعيد توظيفه توظيفاً مغايراً وجديداً يختلف عما كان سائداً في مرحلة النشأة والتأسيس وايماناً منهم بضرورة الانفتاح عند التراث «ليس من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي والحنين الرومانسي إلى إعادته، بل

[1] – باختين ميخائيل: الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988، ص 144.

[2] – نفسه: ص 144.

لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخالصة».[1]

فقد أصبح الاهتمام بالتراث لدى الكتاب سبيلاً فنياً يخلق نمط كتابة مغايرة وبعداً معرفياً يراهن عليه المبدع لطرح أسئلة تتعلق بالواقع وقضاياه «حيث يمثل التعامل مع التراث أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتاب الرواية ... بحثاُ عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية».[2]إذن فالروائي العربي اتخذ من التراث اختلاف اشكاله سبيلاً يسلكه نحو تجاوز الرواية التقليدية وأنماط كتابتها المستهلكة وتعامل الكتاب مع التراث والاستفادة منه تختلف باختلاف التجارب، لكنها تلتقي جميعها عند مسعى واحد وهو الاشتغال عن التراث كسبيل إلى التحديث الروائي.

6- خرق المحظور:

دخلت الرواية التجريبية مواضيع كانت ضمن المسكوت عنها، ذلك لأنها رواية «تتجاوز التقاليد والثابت والساكن في آن واحد، لتخرج عن التجربة التقليدية للقص على آفاق الحداثة الروائية الثائرة على القواعد الجاهزة، لذلك فإن ملامسة ما يتعلق بأحد أركان الثالوث المحرم، لم يكن وجودها تلقائياً بقدر ما كان وجوداً ناتجاً عن وعي كامل بخصوصية التجربة الروائية الجديدة ولا ترتبط المسألة هنا بمقايضة هوية الأمة لحساب متطور غربي معين بقدر ما ترتبط بأهمية الانفتاح على وسائل وكيفيات الأداء الفني».[3]

فالمحرمات أو المحظورات تتعدد وتتنوع وتختلف من بيئة إلى أخرى، حسب سقف الحرية والضوابط الأخلاقية التي يقرها المجتمع وقد تبدو منطقية لتقاطعها مع المعتقد أو روح الأخلاق العامة وقد تبدو عكس ذلك غير مستساغة، منها ما هو محظور ديني ومنها

[1] – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002، ص 10.

[2] – فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية لدراسة الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص 242.

[3] – نفسه: ص 252.

السياسي والجنسي، حيث يتخذ الكاتب أو الروائي حذره الشديد من الخوض فيها كونها من الموضوعات المقدسة وبما أن العملية الإبداعية أكثر من مراوغة للسلطة مما يحدث مع الأفراد أو المؤسسة المجتمعية، فإن الكتابة الروائية استطاعت أن تخرج من إطار هذا الثالوث المحرم ضمن أبعاد مختلفة مشكلة أنماطاً متباينة من الوعي بعلاقة الفرد المبدع بالسلطة داخلاً في إطارها أو خارجاً عنها أو خاضعاً لها ...».[1]

فالأديب يؤمن بأن الكتابة فضاء حر يمكنه من عيش الحرية بكامل تفاصيلها، وعدم الاكتراث لثقافة وذاكرة المتلقي إلى حد أن هذه الحرية قد وصلت إلى الخطوط الحمراء أو الطابوهات* (TABO) التي طالما كانت حاجزاً أو نقطة يقف عندها الكثيرون خاصة في الرواية التقليدية أو المحافظة.

اختار بعض الروائيين، أثر دخولهم مغامرة التجريب خرق المحظورات الأخلاقية والدينية والسياسية، بالتعرض إليها في كتاباتهم بلغة تعبيرية مباشرة تقريرية غير تلميحية، ويمكن وصفه بأنه اقتحام صريح ومباشر لموضوعات تتعارض مع التقاليد والأعراف الاجتماعية والنظم الدينية بغرض تجريب مغامرة جديدة أو تقديم إبداع جديد مميز غير نمطي.

المحظور أو الثالوث المحرم هو الجنس والدين والسياسة تتشارك عوامل ثلاث صنعه على مستوى النص الأدبي وهي: الإحراج، التقديس والخوف.

- الجنس / الإحراج.
- الدين / تقديس.

[1] – لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيات وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2004، ص 106.

*– الطابوهات: جاء في الموسوعة المعرفية الشاملة في ترجمة مصطلح المحظور Toboo مصطلح أنثرويولوجي يدل على حظر تقليدي ناشئ عن المعتقدات الدينية أو العادات والتقاليد، يفرضه المجتمع ضد نوع من السلوك أو الأعمال التي يعتقد أنها خاطئة أو خطرة أو غير لائقة أو أنها تمس بالدين والأخلاق والعرف.

- السياسة / الخوف.

أ- **الدين:** يعد الدين من المحظورات الأساسية التي تعيق المبدع الروائي فيتخذ حذره عند الاقتراب منه والخوض فيه، لكونه موضوعاً مقدساً، ولأن التجريب ارتبط بتلك الحركة الدائمة الباحثة عن الأشكال الجديدة التي تعبر عن أفكاره ومشارعه فقد يدخل الروائي في تصادم مع الموقف الديني القائل بالأخذ التام بالتقليد والروافض لكل حديث، يحمل هذا المفهوم الأخير كل مضامين التطرف التي لا تنظر استقامة الوجود والسلوكات ... إلا من زاوية المطابقة التامة مما يقول به النص القدسي مع وجود الحياة للبشر».[1]

ويعرض الروائي الدين كظاهرة فقدت الكثير من قدسيتها، ومن ثمة مصداقيتها وتأثيرها في نفوس جيل يتوق إلى التحرر من كل المعوقات بما فيها الدينية، التي تمثل في نظره السبب الرئيسي لما تشكوه المجتمعات ... من مظاهر التخلف».[2]

ب- **الجنس:** لا يزال الجنس إشكالية ملحة في الثقافة العربية تتداخل مع أحوال المجتمعات العربية، وهو من أكثر الموضوعات حساسية وجد بوجود الانسان «لأن الجنس حركة طبيعية تعبر بها الحياة عن نفسها».[3]

ويعد الجنس من أكثر الموضوعات حساسية في حياة البشر، ذلك لأنه في زمن مضى كان ضمن المحرم الممنوع، ورغم ذلك استطاعت الرواية الجديدة أن تشهر هذا المحرم الذي يدعى الناس أنه مهون. فهو من التابوهات التي لا يمكن الحديث عنها في مجتمعنا الإسلامي لأنه مرتبط بالقضايا الأخلاقية والاجتماعية الحساسة.

وهذه الجرأة في طرح موضوع الجنس جعلت منه ملمحاً تجريبياً في الكتابة الروائية الجديدة «فقد اتخذ الجنس مساحة معتبرة من اهتمام الروائيين ... رغم اندراجه ضمن

[1] – مصطفى حلال: الحداثة ونقد الاديولوجية الأصولية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص 26.

[2] – بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 632.

[3] – نزار القباني: قصتي مع الشعر، منشورات القباني، لبنان، ط1، 1973، ص 137.

المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة، التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقاً».[1]

فقد طفى موضوع الجنس على معظم النصوص الروائية «فهي تتجاوز الثابت والساكن في آن واحد، لتخرج عن التجربة التقليدية للقص إلى آفاق الحداثة الروائية الثائرة على القواعد الجاهزة. لذلك فإن ملامسة ما يتعلق بأحد أركان الثالوث المحرم (الجنس) لم يكن وجودها وجود تلقائياً بقدر ما كان ناتجاً عن وعي كامل بخصوصيته التجريبية الروائية الجديدة».[2]

ج- السياسية: إن العلاقة بين الأدب والسياسة علاقة قديمة، ولقد كان للأحوال السياسية الأثر البالغ في الأدب وفي الرواية خصوصاً، لأن الروائي يتفحص الواقع ويرممه حسب نظرته الخاصة، فقد يضيف وقد يسقط منه من الزوائد والشوائب التي لا توافق قناعاته وما يهدف إلى إيصاله إلى متلقيه، ولأن الرواية كعنصر من عناصر الابداع تتأثر بالجو السائد، فالأدب الذي يكتب في عصره اضطهاد الحريات يختلف عن الأدب الذي يولد زمن الحرية والديمقراطية، نجد أن الرواية المعاصرة اهتمت بالسلطة والحاكم «لأنهما معاً اثنان في واحد وراء كل المشاكل التي يعاني منها المجتمع العربي العصر الحديث».[3]

ولأن الحاكم أو الرئيس يتخذ صورة نمطية لا تتغير «فهو المتعالي على كل شيء يسجد كل السلطة ويتمتع بكل الصلاحيات التي تعطيه إمكانية التصرف الفردي وقت ما شاء، وأحياناً وقف المزاج الشخصي الذي لا يعطي الاعتبار لأي شيء».[4]

---

[1] – بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص 635.

[2] – نفسه: ص 635– 636.

[3] – سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 246.

[4] – نفسه: ص 247.

إذا اهتمت الرواية المعاصرة بالسياسة والسلطة والحاكم خاصة في تلك الفترة التي مارست فيها السلطة الاستبداد وضيقت فيها الخناق على المثقف. حيث أصبحت من الطابوهات المقدسة، التي يصعب اختراقها، ما جعل الروائيين المولعين بالتجريب الداعين للثورة على السائد والمألوف يخترقون خطوطها في العديد من رواياتهم.

7- اللغة:

إن إي نص أدبي لا يهتم إلا من خلال اللغة فهي الأداة والوسيط بين المبدع والقارئ، فهي أداة نقل وتوصيل وجزء أساسي لا يتجزأ من العملية الإبداعية وهي المادة الأولية الهامة في التعبير عن خلجات النفس والشعور والأفكار التي تنتاب الكاتب والتعبير عن وجهة نظره من خلال وضعها في قالب أدبي يساير المنظومة الإبداعية في النصوص الأدبية، لأن اللغة هي النص والنص هو اللغة في حد ذاتها وهذا ما حرص عليه كتاب الرواية التقليدية الواقعية، على المحافظة والاعتناء بالتشكيل اللغوي والاعتناء به عناية خاصة لأنه «إذا أسلمت هذه اللغة ... سلم الخطاب وإن فسدت العناصر فسد».[1]

ولعل اللغة الروائية من خلال هذا القول لم تعد وسيلة بل هدفاً في ذاتها، وجودة العمل الأدبي يصاحبه بالضرورة جودة الصياغة اللغوية كل هذا يسلكه الكاتب الكلاسيكي أو التقليدي من أجل إخراج عملية الإبداعي في أبهى حلة، بيد أن الرواية التجريبية انحرفت عن هذه القاعدة وأخذت مساراً مغايراً كل التغيير فاللغة من المنظور التجريبي هي تعدد الأصوات واللهجات واللغات في النص الروائي الواحد، وغاب نوعاً ما صوت الراوي السارد ذلك الصوت المهيمن في وقت ما، فانتقلت اللغة في الرواية الجديدة من أداة إبلاغ إلى أداة إبداع وأفق كتابة قادرة على تشكيل نص روائي مميز وفق قانون اللعب الحر على الدوال وقانون الابداع.

[1] – عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د ب) 2004، 373.

فقد تفاوت التجريب اللغوي في النصوص الروائية العربية، وعمد الروائيون إلى محاولة تجديد اللغة «ذلك أن الروائي يسعى إلى تفريغ اللغة من أبعادها الدلالية المعروفة ويحاول إعطائها أبعاداً أخرى جديدة ومن ثم تصبح لغة متحررة من أي مدلول مسبق».[1]

إذا فالنص الأدبي في الرواية التجريبية، نص مختلف تكف اللغة فيه على أن تكون وسيلة حيادية بريئة لتصبح طرفاً رئيسياً، ولتغدوا مضللة تظهر غير ما تخفي، بل لتغدوا مشكلة على حد قول رولان بارت «فإن كانت اللغة في النصوص الكتابية الأخرى تصف الواقع وتحاول أن تعكسه بصدق وأمانة ما أمكن... فإنها تتطلع في الرواية الجديدة إلى خلق نوع من المغامرة عن طريق اللعب الحر بالكلمات بتغيير مواقعها أو بالاشتقاق منها، أو بالانحراف في استخدام مدلولاتها المعجمية».[2]

8- خرق المألوف:

يعد خرق المألوف أي الخارج عنه أهم ما تميزت به الرواية الحديثة لذلك لا تكاد تخلو منه الرواية الجديدة فهو «جعل المألوف غريباً عن طريق إعاقة الطرق المألوفة التلقائية للإدراك».[3]

وللخرق مظاهر تتمثل «في رهان الشكل الروائي ككل بما هو عملية تلاحم بين الأشكال الأدبية (الرواية، القصة، القصة القصيرة) بغاية تحطيم الحدود العازلة، وإذابة الفوارق الشكلية والخصائص النوعية بينها».[4]

ويمكن القول إن التجريب ممارسة حداثية على مستوى الرواية من خلال إضفاء طرائق فنية وجمالية تتجاوز المألوف بغية استكناه الأبعاد الدلالية في النصوص السردية، ذلك أن

---

[1] محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح لقراءة في المكونات الفنية، دار دحلب، ط1، 2007، ص 11.

[2] – دريد يحيى الخواجة: إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية (دراسة) وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، منشورات اتحاد الكتاب العربية، دمشق، 1999، ص 35.

[3] – برنس جيراند: المصطلح السردي، ترعابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 56.

[4] – محمد آمنصور: استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 65.

التجريب هو البحث عن كل ما هو مغاير سواء على مستوى الشكل أو المضمون حيث لم يعد هناك وجود للنص الثابت، إنما هو الشكل الروائي المفتوح الذي عَبَد الطريق لمشروع روائي يمتد من الكتابة إلى الملتقى، ويخلق رؤى جمالية وفكرية ومتمردة على الثوابت، ومنقطعة عن مسايرة التقاليد التي تمثلت بشكل واضح في الواقعية وصورها المختلفة في الأجناس الأدبية.

الفصل الثاني

استراتيجية التجريب في رواية المجوس لإبراهيم الكوني

- المبحث الأول : المظاهر الخارجية للتجريب في الرواية.

- المبحث الثاني : المظاهر الداخلية للتجريب في الرواية.

المبحث الأول: المظاهر الخارجية للتجريب في الرواية:

سحر العتبات

1) العنوان.

إن من أهم سمات النصوص الابداعية عامة والتجريبية خاصة حرصها على العنوان المفتوح على العديد من القراءات والتأويلات، 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، فمن خلاله تقع لذة القراءة. وعليه ندرك أن العنوان أصبح بعدا من أبعاد الشبكة النصية وخطابا نصيا يعمل لحسابه الخاص، يقوم على التكثيف الدلالي الذي يقودنا إلى أعماق النص الروائي.

أ- دراسة عنوان الرواية المجوس:

يفاجئنا الروائي الليبي إبراهيم الكوني كعادته بهذه العناوين التي تحمل الكثير من الدلالات الفكرية والعديد من الشحنات العاطفية والالتفاتات النفسية والشعرية الموحية التي تسبح بنا في عالم من الغرائية والعجائبية، فعنوان الرواية "المجوس" والذي هو مجال دراستنا بالرغم من صغره واختصاره إلا أنه يحمل العديد من الدلالات والإشارات التاريخية والدينية والشعورية والعقائدية والاجتماعية.

فالعنوان جاء اختصارا للنص، ورسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، بحيث يحققان عالما معرفيا جميلا إنه الايحاء بمعنى المتن الروائي والقضية التي يعالجها: قضية "المجوس" الذين يتخذون من التبر إلها. فالمجوسي حسب العنوان وحسب المتن، هو كل من ركع للذهب الرجيم، أي كل من فضل المادة على الروح والأرض على السماء.

ب- قراءة في أبعاد العنوان:

البعد الديني:

أول بعد ينتاب القارئ وهو يتلقى كلمة "المجوس" البعد الديني، حيث يدرك أنها كلمة تتعلق بقوم لهم دين وثني طبقا وهو المجوسة، وبالرجوع إلى النص الخالد والصحيح على وجه الأرض القرآن الكريم نجد أن هذه الكلمة ذكرت مرة واحدة في القرآن الكريم وذلك سورة الحج في قوله: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ هَادُوا وَالصَّابِئِينَ وَالنَّصَارَى وَالْمَجُوسَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا إِنَّ اللَّهَ يَفْصِلُ بَيْنَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ ﴾ الحج الآية:17

إذن لقد ذكر كلمة المجوس ضمن أمة من الأمم بحيث صنفت كل أمة حسب دينها بغض النظر عن جنسها، ويذكر القرطبي أن «المجوس هم عبدة النار المجوس هم عبدة النيران القائلين أن العالم أصلين نور وظلمة، قال: قتادة الأديان خمسة: أربعة للشيطان وواحد للرحمن وقيل المجوس في الأصل النجوس لتدينهم باستعمال النجاسات والميم والنون يتعاقبان كالغيم والغين والأيم والأين».[1]

البعد التاريخي والعقائدي:

أما من الناحية التاريخية والعقائدية فيحدثنا الأستاذ أبو علي الحسني الندوي في كتابه، ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين عن المجوس: "كانوا في الزمن القديم يعبدون الله ويسجدون له، ثم جعلوا يمجدون الشمس والقمر والنجوم وأحرام اسماء، وجاء زرادشت صاحب الديانة الفارسية. فيقال أنه دعا إلى التوحيد وأبطل الأصنام وقال: إن نور الله يسطع في كل ما يشرق ويلتهب في الكون وأمر بالاتجاه إلى جهة الشمس والنار ساعة الصلاة لأن النور رمز للإله، وأمر بعدم تدنيس العناصر الأربعة النار والهواء والتراب والماء، وجاء بعده علماء سوء للزرادشتيين بشرائع مختلفة فحرموا عليهم الأشغال بالأشياء التي تستلزم النار فاقتصروا في أعمالهم على الفلاحة والتجارة، ومن

[1]- أبو عبد الله محمد بن أحمد القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، دار التراث العربي، لبنان، 1965، ص 23.

هذا التمجيد للنار واتخاذها قبلة في العبادات تدرج الناس في عبادتها وانقرضت كل عقيدة وديانة غير عبادة النار وجهلت الحقيقة ونفي التاريخ.[1]

يمكن القول أن العنوان يتأرجح بين الأسطوري والرمزي لأن الرواية تتمحور حسب قول كاتبها حول محاولة استعادة الجنة المفقودة أو إقامة المدينة الأرضية (مدينة السعادة) المعادلة للفردوس الضائع بفعل خطيئة الجد الأكبر للبشر وهو "مندام" آدم عليه السلام بلغة الطوارق فخروج مندام وشقاؤه في العالم هو نتيجة لاستيلاء فتنة المرأة وإغوائها على عقله وقلبه وجسده أما نسله فهو مسكون بفتنة الذهب وإغوائه كما بغواية السلطة وجبروت القوة ولذا فشلت كل المحاولات في بناء المدينة الأرضية ومن هنا جاء المصير الفاجع المأساوي بمدينة الذهب (تمبكتو) ومثيلتها "واو".

إذا فعنوان الرواية "المجوس" مرتبط بالمضمون وله جاذبية كبيرة جدا تدفع القارئ إلى قراءة النص الروائي بشغف كبير، كما أن العنوان صيغ في كلمة واحدة ليسهل حفظها وتداولها، فالعنوان هو المفتاح الاجرائي الذي أمدنا بمجموعة من المعالم التي ساعدتنا فعلاً في "فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة" فهو هنا جزء من المبنى الاستراتيجي للنص.

2- عناوين الفصول.

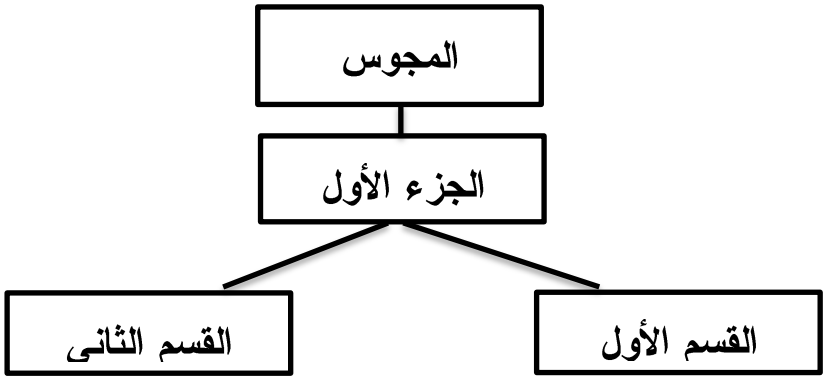
لا تقل عناوين الفصول أهمية عن العنوان الأصلي للمتن الحكائي، بل هو امتداد له لما يحيل إليه من دلالات، وقبل أن ندلف إلى مغامرة القراءة لعناوين فصول رواية "المجوس" يجدر بنا أن نشير إلى أن استراتيجية العنونة في الروايات الحداثية تقوم على آليات التكثيف الدلالي والإشارة والمفارقة والتناص وتفعيل البعد البصري لموطن العنونة، باعتبار العنوان يشكل تساؤلا ويخلق انتظارا.[2]

[1] أبو الحسن علي الحسني الندوي: ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1985، ص 231، 234.

[2] خالد حسن حسين : في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية لشؤون العتبة النصية دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2007، ص 372.

وباعتبار عناوين الفصول هي مفاتيح الدخول لكل فصل فإن نظرة عامة إلى عناوين روايتنا تكشف لنا عدة دلالات ومحاور أساسية قصدها الروائي واختارها وبناها بعناية وإتقان، فقد جعل الروائي روايته في جزئين وفي كل جزء قسمين فيصبح عندنا أربع أقسام، القسم الأول في الجزء الأول يتكون من أحد عشر عنوانا والقسم الثاني من ثلاث عناوين.

أ- معمارية بناء عناوين الفصول.



11 فصلا

1-القبلي
2-شيخ الطريقة
3- الرسول
4-القرين الضال
5- طائر الفردوس
6-أهل الردة
7-"واو"
8-بنو آوى
9-الميعاد
10- الرؤيا
11- الدرويش

03 فصول

1- حملة الأرض
2- أسوار الذهبي
3- "واو" الأرض "واو" السماء

ب- عناوين الفصول وعدد الصفحات:

الرقم	العنوان	الصفحة	عدد الصفحات
	القسم الأول		
01	القبلي	07	11
02	شيخ الطريقة	21	19
03	الرسول	43	13
04	القرين الضال	59	07
05	طائر الفردوس	69	13
06	أهل الردة	85	19
07	"واو"	107	20
08	بنو آوى	131	12
09	الميعاد	147	15
10	الرؤيا	165	15
11	الدرويش	183	68
	القسم الثاني		
01	حملة الأرض	255	73
02	السوار الذهبي	331	53
03	"واو" الأرض "واو" السماء	387	64

ج-دراسة العناوين:

- عناوين ذات التركيب الإفرادي: القبلي- الرسول – الميعاد- الرؤيا- الدرويش.

- عناوين ذات التركيب الإضافي: شيخ الطريقة- طائر الفردوس- أهل الردة- بنو آوىـ جملة الأرض.

- عناوين ذات التركيب الوصفي: القرين الضال- السوار الذهبي.

- عناوين ذات التركيب التفاعلي: "واو" الأرض "واو" السماء.

ومما سبق يمكن القول أن العناوين الداخلية عتبة لها أثرها في الدراسات الحديثة، إذ تعطي للقارئ الانطباع الأول قبل دخوله إلى أعماق النص، كما أضافت جمالية خاصة عليه من خلال تحفيز القارئ على التسلسل إلى أغوار النص بحثا عن المعاني المضمرة فيه وتطوير أفق التوقع لدى القارئ. "

3- عتبة الغلاف:

تحول الغلاف في النصوص الروائية المعاصرة من مجرد وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى "فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية".[1]

يعد الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب، أول عتبة مفتوحة الدلالات والتأويلات فهي تمثل الجزء الخفي الذي يتماشى مع المضمون فيفك شفراته ويحل رموزه ودلالاته.

مكونات غلاف رواية المجوس:

نبدأ أولا بجلاءة الكتاب وأول ما يصدم بصرنا هو وجود اسم المؤلف (إبراهيم الكوني) في أعلى الصفحة محاديا الزاوية اليسرى بخط نسخي جميل، تحته مباشرة

[1] محمد الصغراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 2008، ص 133، 134.

عنوان الرواية "المجوس"، كتب بخط كوفي وعريض وكبير، والمتأمل لغلاف الرواية تستوقفه الرسوم الموجودة عليها وهي رسوم مستقاة من رسوم وجدت على جبال "أكاكوس" في ليبيا، وفي هذا المقام يهمنا معرفة علاقة هذه الرسوم بعنوان الرواية ومضمونها ورمزية الألوان وقيمتها الجمالية، ومن المهم الإشارة إلى أن الجمهور عادة يتعامل مع الأعمال الفنية «من خلال مجموعة من العلامات ذات الدلالة، سواء أكانت (رموزا، ألوانا، أشكالا) وهي علاقة تفتح للمشاهد تفسيرا لمضمون الرسالة من خلال حوار ديالكتيكي بينه وبين العمل الفني وهذا ما يطلق عليه بعملية التلقي».[1]

هذا إذا أردنا أن نستوعب مضمون عمل فني تشكيلي، استخدمت فيه الفرشاة والألوان والخطوط والأشكال. ولكن إذا كان العمل الفني هو نص مكتوب وبدئ في عتبة غلافه برسوم تشكيلية، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هل الرسوم تعطينا مضمون النص؟ أم النص المكتوب هو الذي يعطي معنى للرسوم «كما في الفن المصري الذي استخدمت فيه النصوص الكتابية مع باقي العناصر لتشكل الدلالة في إطار جامع يضم وحدات تتفق في عمومتيها وان اختلفت في خصوصيتها».[2] حتى يتم من النص المكتوب اعطاء دلالة واضحة أحادية المعنى، أي توجيه المتلقي إلى معنى محدد لهذه الرسوم، وبالنظر إلى أغلفة روايات ابراهيم الكوبي وما فيها من رسوم وألوان وأشكال من ضمنها روايته المجوس، يمكننا القول: أن هذه الرسوم والأشكال لم تكن رسوما حدد معناها من النص المكتوب فقط. بل حملت الكثير من مضامين الرواية وهذه الحالة من الانسجام بين الغلاف والنص يخلق حالة إيجابية عند المتلقي ويفك بعض الرموز والشيفرات.

ففي رواية "المجوس" تظهر بالتحديد صورة الرجل البدائي يمتطي عربة يجرها حيوان لعلها البقرة، وآخر يحمل رمح عدة الصيد عندهم، هذا في غلاف الجزء الأول.

---

[1]– مجلة بحوث في التربية النفسية والفنون، تصرها كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، العدد 15، يوليو، 2005، ص 322.

[2]– نفسه: ص 322.

واختياره لهذه الرسوم بالذات فيه إشارة للمجوس أصحاب الديانة المعروفة، وهذا جزء كبير من مضمون الرواية، أما الألوان التي عادة تعتبر من أهم العناصر التي تعبر عن المعنى والمضمون لموضوع لكتاب ما على غلافه، ففي الألوان تكمن قوة الجذب هائلة للعين. وهذه الألوان على الغلاف تبدو غريبة متداخلة وإن لم تكن ألوانا واضحة للعين فهي جذابة ومصدر الجذب فيها هو غرباء غرابتها المستقاة من غرابة جبال "أكاكوس".

وعليه فغلاف الرواية يؤكد أن الكوني يؤرخ للصحراء وسكانها وكأنه يريد أن يقول الطوارق أهل الصحراء هم أصحاب التاريخ القديم جدا وأنهم أصل البشرية، وفي نظري الكاتب استطاع أن يختار غلافا بألوان ورسومات تفك جزءً كبيرا من رموز النص وتجعله كاتبا لرواية صحراوية أسطورية مدهشة يختلط فيها الواقع بالأساطير.

4- عتبة التصديرات

تعد التصديرات من أهم المصاحبات النصية التي عمد الروائيون باختيارها، نتيجة للمكان الاستراتيجي الذي تتموقع فيه، إضافة إلى الوظائف التي تؤديها إذا اشتد انتباه القارئ إلى الموضوع ناهيك عن قدرتها التكثيفية إذ تعتمد «التلميح بأيسر القول كما يحتويه النص»،[1] وتختلف أشكال التصدير وتتنوع فمنها ما يكون نثرا ومنها ما يأتي شعرا، ومنها الطويل ومنها القصير.

[1]– ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، سوريا، ط3، 2009، ص 24.

أ- قراءة تصديرات الرواية:

أول ما نلاحظه ونحن نقرأ المتن الروائي أن السارد اعتمد على التصدير كنص مصاحب، حتى غدت التصديرات الواردة في هذا المتن الروائي تشكل متنا موازيا للمتن الحكائي، وقد تعددت التصديرات وتنوعت، فمن جانب التعدد لم يخل فصل من وصولها من التصدير عدا فصلا واحدا، وهو الفصل الثالث بعنوان - الرسول - أما باقي الفصول فقد احتفلت بالتصدير وهذا الغني وهذا التكوثر في التصديرات لا شك يحيلنا على التنوع في مضامينها ومواضعها.

ب- مسرد لعناوين الفصول والتصديرات

الفصل	مصدر التصدير
القسم الأول	
القبلي	العهد القديم-صفر الجامعة-
شيخ الطريقة	إنجيل متى
الرسول	
القرين الضال	قصيدة للشاعر طارقي قديم
طائر الفردوس	أو نحو ستوتوسكي (الطيور اللبلبية)
أهل الردة	ابن الفضل الله العمري (مملكة مالي وما معها)
"واو"	من أسطورة للطوارق
بنو أوى	وجعلنا من الماء كل شيء حي (القرآن الكريم)
الميعاد	أوريك فروم (تحليل النفسي والديني)
الرؤيا	هيرودوت "التاريخ"
الدرويش	أمبيدوكل

القسم الثاني

حملة الأرض	إبراهيم الكوبي "أسطورة"
السوار الذهبي	توماس مان "يوسف وأخواته"
"واو" الأرض و "واو" السماء	الحلاج (الطوارق)

إذا فالتصدير عتبة مفتاحية اهتم بها المعاصرون لما لها من أهمية، إنها كلمة يمهد فيها الروائي للقارئ بدخول عالم الرواية الساحر، فهي عتبة استراتيجية تلخص فكرة المؤلف وتهيكل مراحل نمو أعضاء الكتابة داخل جسد النص، ملخصة معناه. لتنفك بها مغالق الدلالة وتنحل بها عقد الخطاب، ولقد رأينا أن هذه التصديرات قد تطول وقد تقصر كما قد تكون نثرا. بل إن المؤلف تعمد في بعض الأحيان أن يأتي بها في لغتها الأصلية "لغة تماهق"، وقد يقتبس من نصوصه هو، فيصبح مالكا للتصدير ومصدراً له وفي هذا إشارة إلى ثقة المؤلف بنفسه وإدراكه لقيمة أدبه، كل هذا يوحي للقارئ بأهمية و"قداسة" هذا المكتوب الروائي الذي يقرأه ... إنه يتلقى من لدن "حكيم" في الأدب و"خبير" في الفلسفة والفكر.

5- عتبة الهامش:

كما كان للتصدير دوره في أفق توقعات القارئ، وفي سبيل المثاقفة التي يرمي إليها المؤلف، وفي زيادة الاطلاع والتوسع خارج المتن الحكائي للمؤلف. فإن للهوامش كذلك دورا كبيرا في ذلك، بل ويزيد عليه في إثراء قاموس القارئ بمفردات لم يكن له أن يطلع عليها لولا تدخل المؤلف بالشرح والتعليق خارج النص الحكائي أو في محيط النص، وكذلك اعتبر الهامش مناصا بل ونصا محيطا بامتياز يقف على حدود النص ويشرحه ويكشف مضمراته ويزيد كذلك في المثاقفة وسعة الاطلاع، فالقارئ لروايات ابراهيم الكوبي وهذه الرواية حاصة "المجوس" يجد أن المؤلف قد تعمد الاعتناء بهذه

العتبة الأساسية وذلك لإدراكه الدور الكبير الذي تلعبه في إضاءة بؤر النص المظلمة، والذي تقوم به كذلك في تلقى الارساليات الايديولوجية الذي يريد إيصالها للقارئ.

اغتنم المؤلف "ابراهيم الكوني" هذه العتبة واستغلها أحسن استغلال لتعريف جمهور القراء بهذا العالم المنسي عالم "الطوارق" واطلاعه على لغته التي كادت تندثر "لغة تماهق" وذلك بتعمد استعماله لمفردات "بلغة تماهق" وشرحها في الهامش بلغة المتن الروائي وقد تنوعت هذه المفردات لتشمل حقول دلالية عدة. ابتداء من أشياء الصحراء إلى أسماء الأعلام كما اعتمد على الهامش للتعريف بشعر الطوارق وأدبهم.

هوامش الرواية

الجزء الأول	
الصفحة	الهامش
49	هامش شرح التصدير "يادنيا خلقت للخداع"
123	هامش شرح قصيدة: احياء أولئك الذين ...
124	وردت ترجمة النص في القسم القرين الضال (إحالة إلى الهامش الأول)
139	أورغ: الذهب، أوراغن: أهل الذهب (لغة تماهق)
214	أشيت أهظ: بناء الليل (لغة تماهق)
215	ايدهان: الصحراء الرملية (تماهق)
229	ايفهدن آمان ويغ، ايديني تكونت دبغ لمن أفسد هذا الماء ناله قصاص الصحراء (لغة تماهق)
252	ايمسنع: السوسنو (لغة تماهق)
263	ايسبر تماهق: حصير ارتفاعه متر ونصف، محبوك من أعواد الديس سور والجلد يقضي فيه العرسان السنة الأولى من الزواج
288	آمان: الماء، آضو: الريح الهواء، آمضال: الأرض،

	التراب، أيكدي: الحجر (تماهق)
295	إيبجي: الذئب (تماهق)
326	وادي كوكو: الاسم القديم لنهر النيجو.

نستنتج من خلال هذه الهوامش الكثيرة والمتنوعة، أن المؤلف تعمدها وقصدها، لأنه كان بإمكانه أن يكتبها بلغة السرد (العربية)، دون الحاجة إلى شرحها في الهامش، وهذه هذه الهوامش تثري قاموس القارئ بمفردات من لغة تماهق، كما تفتح أفق ومدارك للقارئ على ثقافة أخرى جديدة، وذلك بأسعارها وأساطيرها وحكمها، وبذلك نجد أن المؤلف "ابراهيم الكوبي" استغل هذه العتبة استغلالا عظيما في البوح بالعديد من الأشياء وتوجيه الكثير من الأفكار والإيديولوجيات التي يريد بثها ضمن هذا النص ومنها: احياء التراث الطارقي وبعثه من جديد وتعريف الناس به وهكذا تضافر "العمل الروائي" والنص "الموازي" في تبليغ هذه الرسالة وايصال هذه المقصديات إلى القارئ وصدق جرار جنيت حيث قال: "احذروا العتبات".

6- على مستوى البياض الدلالي:

هو الفراغ الموجود في المدونة، والذي يجعل القارئ يتأمل ويصمت ويستريح حين يقول عز الدين ميهوبي «أن البياض ليس فعلا بريئا أو محايدا، أو فضاء مفروض على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهرا من مظاهر الحياة الابداعية وسبب لوجود النص وحياته».[1]

ويعتبر أيضا مظهرا جديدا يعطي للنص وميض وبريق ويتخذ البياض أشكال متعددة: «فيشار إليه بالنقاط الفاصلة والجمل أو قد ترد هذه النقاط في أواخر السطر وكذلك في

[1]- عز الدين ميهوبي: لنخلة والمجداف، منشورات الأصالة، الجزائر، ص 12.

وسطه»،[1] فهو ينظم النص ويبعث على التأمل ويعلن عادة على نهاية فصل أو نقطة موجودة في الزمان والمكان، وقد يفصل اللقطات بإشارات دالة على انقطاع الحدث والزمن كأن توضع في بياض ختامات ثلاث كالتالي:

(***) تدل على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء مسكون عنها داخل إلى سطر. وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر، وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى الصفحة الأخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالا عن مرور زمني أو حدثي، وما يتبع أيضا عن تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها أو الرواية، وهذا ما نجدد عند التطبيق في الرواية:

قاطعة أكثر من صوت

لا نريد أن نولد غدا، دعنا في يومنا وارحل

ولكنه واصل صابرا:

خلفنا أحرارا ...

لا نريد الحرية ــ ارحل عنا ــ نريد أن نعيش تحت رحمة أسيادنا

– سيدكم الله والجنة تحت أقدام الحرية.[2]

قام عدد منهن بزيادة خيمة الأذكار فقالت زوجة أحد النبلاء: كنت أتوهم أني حرة ونبيلة ولم أظن يوما أن تستبعدني زنجية سبية!

أيدتها رفيقتها

[1]– حميدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض أنموذجا)، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 381.

[2]– إبراهيم الكوني: المجوس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص 24.

كنا نظن أننا سيدات فأصبحنا مستعبدات ذليلات! هتف شيخ الطريقة مواسيا:

أستغفر الله، ما نحن جميعا إلا عبيد للواحد الأحد

بكت صبية حسناء تبدو حديثة العهد بالزواج واشتكت:

... إلا نحن عبيدات للعبد

حشا الله [1]

لم يعلق الرسول. استمر يعاند الريح فأضاف الزعيم:

... الله والتبر

ضاعت الكلمات في غبار القبلي وظلمات الفلوات [2]

إذ نجد السارد ترك فراغا بين الأسطر وهذا الفراغ لا يعني الانقطاع الزمني أو السردي، فالكاتب يضع نقاط ليعبر على أنه فصل السكوت كما قد تكون دلالة على فتح المجال أمام القارئ للمشاركة في بناء النص.

[1]– إبراهيم الكوني: المجوس، ص 27.

[2]– نفسه: ص 45.

المبحث الثاني: المظاهر الداخلية للتجريب في الرواية:

1- تجليات الأسطورة في رواية المجوس:

أ- أسطورة "واو" الضائعة

شكلت الأسطورة في الرواية عنصرا مهما اعتمد عليه الكوني في سرد أحداث روايته، فجعل من الصحراء موطن يروي فيه تلك الأساطير التي تزخر بها الرواية، فقد جعل من الأسطورة الوسيلة التي بين من خلالها التعالق بين الانسان ومكنونات الصحراء وهي علاقة «أسطورية تقوم على تشابك الكائنات بعضها ببعض من جماد ونبات وحيوان فجميعها تتوحد في دورة الحياة، لهذا فإن لوحات الكوني للمكان يختلط فيها الأسطوري بالواقعي والصوفي بالحكايات الغرائبية»،[1] حيث نجد الكوني يردد عبارات تؤكد اعتماده على الأسطورة مثل تروى الأساطير.

الأسطورة الأولى الأسطورة الثانية ... إلخ، لذلك كانت رواية المجوس زاخرة بالأساطير التي جسدت دورا مهما في سرد الأحداث، حين جعل الكوني من مدينة "واو" فضاءً أسطوريا تدور حوله الأحداث، وتبحث كل شخصيات الرواية عن هذه الجنة المفقودة، وتعبر عن شوق كبير للفردوس الذي اختار الأولين مغادرته ليكتشفوا ويسبحوا ويجربوا ويبحثوا في هذا الفضاء الواسع، لكن ما إن خرجوا منه حتى أصيبوا بالشقاء واللعنة والعذاب الذي لا يرحم، فضلوا يجهدون أنفسهم للرجوع ومعانقة الجنة المفقودة حبة الفردوس، كما يقول الزعيم أداه: «لن نبعث "واو" من مجهولها "تميط" على يد بني آدم الانسان دنس (واو) لفردوس المفقودة».[2]

البحث الدائم عنها وشوقهم المستمر إليها تلك الجنة التي طرد جدهم الأكبر مندام بعد أن تطاول وذاق اللقمة المحرمة إثر وقوعه في الخطيئة ومخالفة الناموس، مما أنجر عنه

---

[1]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي (دراسة)، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 143.

[2]- إبراهيم الكوني: المجوس، ص 242.

الطرد من "واو" ليضع لثامه فوق فمه ويته في الصحراء الواسعة، خرج واكتشف وضاع ووجد نفسه في الصحراء القاسية إذ حرم من النعيم، وبالتالي الوقوع في المعاناة والندم على تضيع الفردوس وسبب طرده راجع إلى المرأة التي كانت سبب وقوعه في الإثم والحرام مما استدعى تمثيلها بالعدو الدائم للإنسان، فهي تتمحور على الخطيئة والعقاب الذي تعرض إليهما الإنسان أثناء تحالف المرأة والشيطان مستعملين الحيلة والإغراء للإيقاع بالإنسان لأنها «ظلت تغوي ... قاوم جدنا المسكين طويلاً لكن فاتته هجرته في المخدع»،[1] بعد هذه الخطيئة التي وقع فيها جدهم "مندام" حرم نسله من السكينة والراحة في أحضان "واو" حبة الفردوس يقول الكوني: «منذ ذلك اليوم ونحن نتغنى بالواحة المفقودة ونكابد البحث عنها».[2] تعيد هذه الأسطورة قصة غواية المرأة وحمل الرجل على الخداع والعصيان وإخراجه من الفردوس وحرمان نسله من الحياة السعيدة في كنفها ويبدو الرجل هنا «مسلوب الإرادة أمام فتنة المرأة فصورة الشهوة والفضول والطمع وغواية المرأة كل هذا كان وراء ما أصاب الإنسان من عذاب وشقاء وشوق أبدي للعودة إلى البستان إلى "واو" الضائعة».[3]

مازالت "واو" الضائعة حلم كل الصحراويين، فهي تمثل المكان الأسطوري الذي كان نصب عيني الصحراوي الذي ظل يبحث عنه ولم يجده، فهي الهدف الذي يسعى كل فرد للوصول إليها، حتى الدرويش موسى عندما مرض ظن بعض أفراد القبيلة أنه يبحث عن "واو" مثل الزعيم أداء فخاطبه قائلا:

«لن يفتح الجوع لك أسوار "واو" أنت تعرف ذلك، أقام الريح بينهما ستارا، انتظر الزعيم، مرت الموجة، فاستمر من منا لم يبحث عن (واو)؟ أنا أيضا بحثت عنها يوما ما هذا سري ... ضرب صدره بقبضة وأعلن، وإذا لم تعثر عليها فإنك لن تجدها في أي

[1]– إبراهيم الكوني: المجوس، ، ص 217.

[2]– نفسه: ص 250.

[3]– مليكة سعدي: الصحراء والأسطورة في روايات إبراهيم الكوني، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد القادر شرشار، وهران، 2012، ص 93.

مكان حتى لو صمت ألف عام، استمر الدرويش يحدق في الفراغ والغبار ... صمت الزعيم لكنه لبث أن أقترح: ستذهب معي الآن وسنتحدث عن (واو) التي في صدر كل مخلوق (واو) الأخرى التي تبحث عنها في الصحراء الأبدية».[1]

تبقي (واو) المكان المنشود المفري حيث التفكير فيه يجلب الإحساس بالحرية، حرية الذات والتخلص من القيود اللامحدود، في هذا النموذج نجد أن الزعيم أيضا بحث عن (واو) في هذه الصحراء، بحث عنها في غريته منفاه في صحراء الحمادة الحمراء، حين يتحرر من قيود وتعاليم شيخ القادرية، بحث عنها في قمم الجبال العالية، التي أحسن فيها باقترابه من الآلهة والحرية، فالحرية عندهم تجسدت في القرب من جنة الفردوس (واو) واعتقاد الدرويش أو الامتناع الأكل والشرب سيفتح أبواب (واو)، ومرضه جعل الجميع يعتقد أنه بسبب بحثه عن (واو) ومن بينهم العرافة "ايدريكان" أيضا يقول الكوني: «خرج ايديكان من ظلمات السفح الرهيب، عبثت الهبات المتقطعة بأسماله* البالية مواشيا:

آ- آ - آ هـــ ماذا فعلت "واو" المشؤومة بدرويش القبيلة؟ ماذا فعلت "واو" إير؟ هل تبحث في صحرائنا عن "واو" أيضا؟ من منا لا يبحث عن "واو" ... "واو" تبعث مرة واحدة في ألف عام، أو ربما في عشرة آلاف، ولكني أحرص ألا أخلط بين "واو" الحقيقية و"واو" المزيفة»،[2] إن البحث عن "واو" تعب وشقاء وتضحية، فهي في اعتقادهم تبعث مرة واحدة كل ألف عام، وظنهم أن الصوم هو الوسيلة لتقريبهم من أحضانها ويقول الكوني في ذلك: «كلما توغلت في الجوع، أحسست أنني أقترب من يوم الميعاد "واو"».[3]

---

[1]- إبراهيم الكوني: المجوس، ص 186،187.

*- أسماله، ثياب بالية قديمة، تدل أسماله عن فقره الشديد.

[2]- إبراهيم الكوني: مرجع سابق، ص 187،188.

[3]- نفسه: ص 184.

حتى المريد التيجاني أصر على البحث عنها والعثور عليها فيقول «قطعت على نفسي عهدا ألا أذوق طعما لطعام ما لم أعثر عن "واو" أنا زائر من الزويلية أبحث عن "واو" أبحث عن واو .... ».[1]

ما يمكن ملاحظته أن أهل الصحراء يبحثون عن "واو" منذ القدم فهم يبحثون دون يأس ولم يفقدوا الأمل في العثور عليها وهي في اعتقادهم ثلاثة:

«(واو) كبيرة (واو) الناموس (واو) الحريرة (واو) الأخيرة واحدة مفقودة لا يعثر عليها إلا التائهين الذي فقدوا الأمل في النجاة، تسقي العطشان والضائع ولا تنقذ إلا من أشرف عن الموت، ويجمع أولئك المحافظون الذين فتحت لهم أبوابها وتمتعوا فيها بالضيافة والعطايا والبهجة أنهم لم يروا في الأحلام مدينة تفوقها جمالا أو ثراءً، لم يدخلها إنس إلا وخرج منها محملاً بكنز يغنيه عن الناس والحاجة إلى أن يموت. ولكنهم نبهوا أيضا إلى عدم جدوى البحث عنها، فما إن يخرج الضيف من أسوارها حتى تختفي، ويتوارث أهل الصحراء رواية تقول أن البحث عنها يجري منذ آلاف السنين».[2]

يضل الصحراوي يبحث عن هذه الواحة المفقودة التي تؤمن له سبيل الراحة والاستقرار وأهم من كل هذا تؤمن له الحرية التي يجد نفسه حر في فضائها الفضفاض غير المقيد، لكن لا يحدها إلا بعد عناء وبعد أن يفقد الأمل وبعد أن ييأس ويتيه في الصحراء ويتخلى كل شيء حتى ملابسه كي تحتضه "واو" كما حدث في الأسطورة الأولى التي تحقق للمهاجر حلمه عند تيهه في الصحراء، إذ ظهرت له "واو" في الخفاء وفي هذا يقول الكاتب:

«فتحت أبوابها، الضائع بعد أن يئس وبدأ يخلع لباسه كي يتعرى، ولا يعرف أحد من حكماء لماذا تأتي الرحمة متأخرة إلى هذا الحد، فلم يحدث أن أنقذ تائه وفاز عطشان

[1]– إبراهيم الكوني: المجوس، ص 184.

[2]– نفسه: ص 185.

بالماء قبل أن ييأس وينزع ثيابه ... ويقال أنه ورد في "آنهي" الضائع تفسير بشأن هذا الامتحان القاسي، فالسماء تتعمد أن تؤجل الرحمة حتى يطهر العطش بدن المهاجر من الكبرياء وينزع لثامه المهيب من عورة الفم وكل من أنقذ من هذا الوحش وهو عريان سار مكسورا، مطأطئ الرأس طوال، يقول "آنهي" إن المعاندين المكابرين الذي لم يسمح لهم كبرياءهم بنزع اللثام والثياب .... ولكن مهاجرنا لم يكن من المكابرين، تجرد من كبريائه مع ثيابه كما يفعل الصالحون».[1]

فهي تعنى التضحية للوصول للحرية، ولا تظهر إلا لمن تعب ويئس منها ونسيها منذ زمن بعيد يقول: «إنها مثل الظل تهرب من الباحثين عنها وتجرى وراء اليائسين منها».[2]

ويعتقدون أن الجدير بدخول (واو) يجب «يعبروا واد الألم ويولد مرتين، ضيع نفسك تجدها».[3]

تختتم الأسطورة الأولى التي روت قصة المهاجر بنصيحة لكل من رحمتهم السماء وفتحت لهم "واو" أبوابها واستقبلتهم فعليهم «فيا أهل الصحراء إذا رحمتكم السماء وفتحت لكم "واو" أبوابها فلا تنسوا أنكم دخلتموها عراة حتى من ورقة آدم وحواء عندما عرفا أنهم عريانان، أنسوا أنكم عثرتم على كنز واكتموا السر اعلموا أن الطمع في العودة إليها إثم الآن "واو" الخجولة لابد أن تهاجر إلى المجهول لتتطهر من ايواء عرق الإنس».[4]

الأسطورة الثانية التي ذكرت في المجوس هي تأكيد لما ورد في الأسطورة الأولى مما يشترط للباحث عن "واو" في العثور عليها فيقول: «المهاجر الثاني تاجر. فقد

---

[1]– إبراهيم الكوني: المجوس، ص 310.

[2]– نفسه: ص 340.

[3]– نفسه: ص 312.

[4]– نفسه: ص 314.

السبيل إلى البئر وهو في رحلة إلى زويلية، تخلى عن جماله الثلاثة ليتحرر من الأنفال وترك طريق القوافل ... جاءت اللحظة التي يتحرر فيها الصحراويون من الحياء فيهم التائه شطر الشمس القاسية ونزع ملابسه كلها، ركع على الحجارة الملتهبة عاريا وصاح بيأس "يا رب ..." وانكفأ على وجهه في العراء المشتعل ولكن "واو" اعترضت طريقه فوجد نفسه في الفراش الوتير بين وسائد الريش والقطن والصوف ...».[1]

تروى هذه الأسطورة قصة المهاجر الذي ظهرت له "واو" عندما فقد السبيل وضاع في الصحراء، تخلى عن كل شيء عندما تاها فيها حتى ملابسه تجرد منها وركع على الأرض فوق الحجارة الملتهبة بأشعة الشمس الحارقة، بعدها وجد نفسه في ضيافة "واو" لكن سولت له نفسه فسرق منها ثلاث من ذهب "واو" الفردوس من أجل بيعها في السوق لكن من إن رحل حتى تحولت الكؤوس إلى نحاس ليس له قيمة مادية، لأن الذي يدخل "واو" يخرج منها كما دخل هكذا اختتمت الأسطورة الثانية قصتها «فيا أهل الصحراء إذا فتحت لكم "واو" أبوابها فأخرجوا منها عراة لأنكم عراة دخلتم إليها».[2]

هذه هي "واو" المفقودة التي لا يعثر عليها إلا من كان قلبه طاهرا ونفسه زاهدة في ملذات الحياة. إنها رمز الخلود، ومأمن المستأمنين، وجزاء الصالحين، ووعد الزاهدين، وحنين الانسان إليها هو حنينه إلى الجنة، لأن "واو" هي رمز للفردوس المفقود الذي خرج منه أبوينا أدم وحواء بسبب الحية إبليس، وهي تعويض واضح «عما هو مفتقد في الحياة الصحراوية القاحلة، من ماء جار وأنهار وعيون خضرة باهرة تنعكس حتى على لون ثياب أهل الجنة، ثياب سندس خضر وفاكهة دائمة، وأنهار عسل ولبن وخمر، إنها إذا جنة الفقراء المحرومين المتبتلين الصائمين اختيارا واضطرارا، أولئك القادمين من واد غير ذي زرع، إنها تعويض إلهي كريم، لا بد منه لحياة جافة ناشفة، سرعات

[1]– إبراهيم الكوني: المجوس ، ص 314،315.

[2]– نفسه: ص 318.

ما تنتهي بالموت استشهادا في حروب دائمة موصولة، دفاعا عن كلمة الله واعلاء لرايته».[1]

السعي بلهفة وراء ايجاد "واو" أو الجنة هو في حقيقته نشدان للخلود، وهرب من الموت المفزع وفي عرف الطارقي أن "واو" الضائعة هي مهد أسلافه الأسطوريين الذين هم "الجن"، أو "أهل الخفاء" والحنين إليها هو حنين للعودة «زمن الأوائل وغبطة البدايات التي تعده بالخلود والرخاء والطمأنينة، إن الجنة هي الفردوس الخفي الذي يهبه له الجن والأسلاف الأسطوريون إنقاذا له من وحشة الصحراء وجورها المرير، ولكنها من ناحية أخرى المكافأة الدينية التي يقدمونها له علامة على قبولهم إياه في المشهد العائلي

القديم تهدي أرواح الأسلاف المكنونة في الجن أحفادهم العائدين إلى مشهد القرابة العائلية "جنة" وهمية حلمية وفردوسا مفقودا يعيدهم إلى لحظة البراءة الأصلية في زمن الخلق الأسطوري، وكأن هذه العودة بعث جديد، وميلاد ثان للقديم».[2]

لقد كان أوداد يعلم منذ البداية أن "واو" ليست في حضن المرأة ولا الولد الذي أرادت أن تنجبه منه لتقيده إنما هي في حريته واكتشافه نفق الظلمات في أعلى قمة جبل أردينان المهيب، وكان الزعيم "أدة" يعتقد أن الشعر هو لغة "واو"، وعجزه عن نظمه هو فشل في الوصول إليها أما السلطان "أناي" فقد آمن دائما أنها موطن يجعل الكثير من الناس محله على الرغم من أنها أقرب إليهم من حبل الوريد، إنها داخل كل إنسان في هذا الوجود، إنها في القلب.

---

[1]– كاظم الحجاج: المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2002، ص 142.

[2]– سعيد الغانمي: ملحمات الحدود القصوى، المخيال الصحراوي، في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 60.

ب- أسطورة آدم وحواء وأصل اللئام:

«بعد أن ذاق اللقمة الحرام، تسمم بدنه بالشهرة، فقد السكينة وساوره القلق (....) صعدت شعلة النار إلى البلعوم شقته كنصل سكين وصعدت إلى الفم، تحولت إلى سكين حقيقي ملتهب، وحزت فتحة الفم وقسمتها إلى نصفين أفقيين. تشققت الشفة، التي كانت فتحة رقيقة عذبة وانشطرت إلى ضفتين قبيحتين كعثب المرأة تحسسها بيده فتضاعف شقاؤه استمر يتلوى على ضفة نهر اللبن، نزل السكين الناري إلى الجوف فارتفع صوته بأنين فاجع في الجوف استبدل السكين الخفي جلده وتحول إلى ثعبان ناري مسموم، نفث الزعاق في البدن فاشتعل بالرغبة، انتفض وارتجف وناح بالفجيعة، تحرك الثعبان ونزل إلى أسفل، وظل يزحف وينزل حتى طلع واستقر بين رجليه، استمر يتأوه و يتلوى عندما جاءته امرأته ومسدت بكتفها الحنون على جبينه المغمور بالعرق والشقاء قالت بدلال: هنا مخاض يجيء الرجل مرة واحدة ثم ينتقل إلى المرأة إلى الأبد.

تشكى وتوسل:

في جوفي عدو بين رجلي ثعبان، فقدت السكينة اللقمة طارت بخلو البال انشقت الشفتان بسم اللقمة (...).

أسندت رأسه بذراعها وانحنت فوقه، لثمت فمه البشع المشطور، فتدلى شعرها السخام وغمر وجمه ومدره. دغدغ تندأته اليمنى فتراعش البدن، تمددت بجواره وألصقت جسدها بجسده، توتر وانتفضت عضلاته بحمى (...) في حمى العناق، تورمت الشفاه، انتفخت الشفاه، انتفخت الشفاه، تمردت الشفاه، حضنته الرعشة وأعقب الالتحام، خواء، خواء ففي هوى به في اليأس، عزته الأنثى بمداعبة عذبة من أناملها، في تلك اللحظة جلجلت في الأحراش ضحكة زلزلتهما وزلزلت الأرض تحتهما انتفضت وانفصلا، قفزت الأنثى واختفت وراء الشجرة التين، قطفت أوراقها وخاطتها حول خاصرتها اللعوب، أما هو فتطاول في النخل ولملم الليف، نسج منه لثاما حول فمه

الكريه ونزل إلى الأرض، خرج حاجب السلطان من وراء الأحراش واستمر يغمز بعينه ويتلوى ضاحكا ركع فوق نهر اللبن وبلل ريقه، التفت إلى "مندام" وهدد بسبابته:

– «إذا دخلت اللقمة الحرام من الفم لن تخرج من الجوف إلى الأبد».[1]

«بعد ساعة وجد "مندام" نفسه خارج السور العظيم، أحكم اللثام حول وجهه وتدثرت المرأة بمنزر التين، امتدت أمامها صحراء مغمورة بالسراب، بدأت مسيرة التيه أصبح اللثام منذ ذلك الحين شعارا يخفى به الصحراوي عورة الفم».[2]

هذه هي أسطورة آدم وحواء اللذين أشار إليهما الكوني باسمي "مندام" وامرأته كما أشار إلي أسطورة وضع الصحراوي اللثام والواضح تماما المرأة أسطورية هي أصل الخطيئة، وكثيرا ما كان يشار إليها بالأنثى أو الحية في أساطير الأمم المختلفة، فهي التي أغوت أبونا أدم بأكل اللقمة الحرام، وزينتها في عينه بعد أن كشف لها إبليس السر الخفي، وقال إن أكل اللقمة يكسبها معرفة الخير والشر، وبعد أكلها امتلأ جسد آدم بالشهوة وأحس بالخواء والاضطراب. فكان جزاؤه وامرأته الطرد من "واو" أو الجنة، والانتقال إلى الصحراء في رحلة سرابية مليئة بالندم والغموض والتيه والشقاء.

ومنذ ذلك الوقت شعر الإنسان بابتعاده المتزايد عن الكمال الأولي. وأصوله النقية، وبدأ يحن إلى البدايات الكاملة وفردوسه المفقود، موطن الأمان والسلام والحرية والسكينة والصفاء.

ولأن آدم أكل اللقمة الحرام انقسمت شفته إلى ضفتين قبيحتين، وبرزت اللقمة في حلقه بشكل رهيب. فلم يجد حلا سوى وضع لثام يستر عورة فمه ومنذ ذلك الحين أصبح اللثام قدر الصحراوي لا يسقطه عن وجهه طوال حياته، وأصبحت المرأة أصلا للشر والإثارة والرذيلة والخطيئة، واقترن اسمها بإبليس الشيطان بالحية لأنها نزعت

[1]– إبراهيم الكوني: المجوس، ص 249،250،251.

[2]– نفسه: ص 254.

إلى الشعرة الجنسية لإغواء أبينا آدم واقناعه بأكل التفاحة، فأخرجتنا جميعا من الجنة وشقينا على الأرض.

ولأن الدرويش موسى كان طاهرا يبحث عن الله وواوه المفقودة، ويعلم ما لا يعلمه غيره كأنه "النبي موسى" أدرك أنه إذا انساق وراء رغبات جسده وجبه للأميرة "تينيري" فإنه سيهوى لا محالة، وقرر أن يجتث عضلة الإثم نهائيا لأن المرأة ليست سوى شكوة من الشهوة والعفن والسعي خلفها هو ابتعاد عن الله وظلال عن واوه المنشودة «حتى الحكماء نسوا أن عضلة الإثم هاوية لن تشبع بنساء القبيلة – يقول موسى – لن ترويها كل نساء الصحراء، لن تطفي نهمها كل سبايا الأدغال لأن النهم ... لأن الخواء الأبدي في العرق نفسه. ولن يفلح مخلوق مالم يجد الشجاعة في نفسه ويستله كما يستل الرعاة جرجير الحمادة.

هذه هي الرجولة يا أوخا، هذا هو النبل يا أوداد هذه هي الحقيقة يا أخماد، النبلاء هم: الخصيان ها – ها وحده الأطهار النبل في الطهارة، ها ....».[1]

وجد الدرويش السبيل إلى الله وإلى الجنة، طهر جسده من عرق الشيطان، واجتث عضلة الإثم لتبقى روحه طاهرة وقلبه صافي مثل أرواح وقلوب الأنبياء، وعباد الله الصالحين «ركع على الحصى غاصت الركبتان في التراب الرحيم فشعر بعزاء، تشجع، رفع رأسا حاسرا نحو السماوات الظلماء، قبض على المقبض السحري بقوة قرب لسان الثعبان الخرافي الشره إلى العرق الشيطاني الذي طير عقل بني آدم وضع منه دمية بلهاء في يد ضلع طائش، رأى النجوم، الزيتون الأبيض، جليس المعزولين، دليل الضائعين الأبديين في الصحراء الأرض وصحراء السماء، أغمض عينيه ونزف العرق، حبس أنفاسه وجر النصل الشره على رقبه الشيطان، زلزلت الأرض. ورأى جمهرة النساء المتشحات بالسواد، هزت المرأة الحمقاء جذعها المتوج بالنحاس والخرز

[1]– إبراهيم الكوني: المجوس، ص 195.

وصاحت بالبشارة «ابك- ابك يا درويش فأنت اليوم طاهر زغردت الجنيات أردينات المسكون، انحنت الطلحة الضائعة وأزالت الألم بلمسة سحرية» [1].

عملية التطهير هذه التي عمد إليها الدرويش موسى ليطهر جسده من الشهوة والثعبان الذي يرقد بين رجليه، كان لا بد منها لمن يعتقد أنه سليل الصحابة أو الأسرة النبوية، ولمن أراد الله وأحب، فحب الخالق لا ينبغي أن يشاركه حب مخلوق طائش اسمه المرأة، «من قال إن الدرويش عاشق؟ الدرويش لا يعشق الدرويش لا يعشق، هل سمعت؟». [2]

هذه كانت إجابة موسى الدرويش على أوخا الذي شف حب موسى للأميرة "تينري" وأحس بالصراع المرير الذي يمكث في خلد صاحبه، ويحرق ضلوعه.

والحقيقة أن العالم الروائي الذي حاكه لنا الكوني جاء مفعما بالأساطير إذ يمكن اعتبار الأسطورة بطلة هذا النص، لأنها كانت دائمة الحضور والفعالية من بداية السرد إلى نهايته. وعلى هذا الأساس لا ندري إن كنا بصدد قراءة رواية أم أسطورة، لأن درجة التشابك والتعالق بينهما شديدة القوة، ولعل هذا الأمر بالذات هو ما أسس لأدب ابراهيم الكوني المميز.

إن استلهام الكوني الأسطورة لا يعني أبدا أنه يريد إعادة انتاجها كما هي، أو حكايتها من جديد والتذكير بها، بل انه يقوم بتفجيرها وإعادة بنائها من جديد، برؤى ودلالات تعبر عن موقفه من الحاضر والراهن، إنه يحاول دائما أسطرة الرواية وعصرنة الأسطورة وهو ما يميز أدب الكوني، الذي استطاع بحق أن يحول الرواية إلى أسطورة، ويحول الأسطورة إلى رواية نعيد كتابتها كلما حاولنا تفكيك ما يتناسل فيها من إحالات نصية ورموز، إن نص الكوني هذا نص تجريبي بامتياز.

---

[1]- إبراهيم الكونيك المجوس ، ص 196.

[2]- نفسه: ص 189.

2- التناص الديني في رواية المجوس:

أ- **المشابه للسياق:** وقد وظف فيه الكاتب بعض الآيات القرآنية توظيفا صريحا في المناسبات التي تستدعيها بحيث ارتبطت بالمعنى العام للحكاية، وتجديدا بنياتها الصغرى المشكلة للبنية العامة،[1] ومن أمثلته نجد:

« وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَاءِ كُلَّ شَىْءٍ حي» القرآن الكريم الأنبياء الآية 30.

وكذلك الآية: «وَقُلِ ٱعْمَلُواْ...» سورة التوبة الآية 105.

يرى عبد القادر بن سالم أن هذا التناص الديني والمتمثل في الآيات القرآنية الصريحة جاء ليضيف إلى فضاء النص معاني أخرى أسهمت في انفتاح الحكاية على انتاج خطاب روائي جديد،[2] والانزياح عن كل ما هو موجود وثابت.

ب- **المغاير للسياق:** وهو تناص يغاير المعنى الصريح للآيات ومناسبتها بحيث يكتفي فيه الكاتب بظلال المعاني ليستثمره في توليد المعاني الجديدة، وقد ورد هذا التناص في الرواية كما يلي:

«التقط رجال السلطان جدنا بعد أن ضاع وعطش وفقد العقل والوعي، رووه وأدخلوه إلى "واو"، قدموه إلى السلطان فأنقذه من جوع وآمنه من خوف سلم له قطعات الإبل ليرعاها في الصحاري المجاورة ...».[3]

---

[1]- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص 81.

[2]- نفسه: ص 83.

[3]- إبراهيم الكوني: المجوس، ص 217.

وقوله أيضا:

«أكل وشرب وشكر إله السماوات والأرض وصلى ركعتين، شكر أهل "واو" أيضا وعانق الشيخ الجليل .... هنا أيضا تحرك الوسواس الخناس في صدر التائه الشقي فطلب زادا من الحطب أيضا ليعد نارا لطهوا الطعام ...»[1]

وفي موضع أخر قوله:

«ولم أمل من أن أردد دائما أن المجوس ليست من سجد للحجر، لأن الله موجود أين ما وليتم وجوهكم بما في ذلك الحجر أيضا ...»[2]

فالملاحظ أن الرواية تراهن على مثل هذه التناصات المستوحاة من معاني القرآن الكريم لغرض فني من جهة، ولمد المعنى الدلالي واتساعه من جهة أخرى، ذلك أن مرجعية هذه المعاني تضيف إلى المعنى المركزي ثقلاً دلاليا وقوة في الإيحاء. وما يمكن أن نستنتجه مما سبق أن توظيف النص الديني في الرواية يدخل في اطار حركة التجريب التي تبحث عن شكل جديد للرواية العربية، وتستجيب لخصوصية الواقع الجديد شكلا ومضمونا، إذن فالنص القرآني يمثل منهلاً من مناهل تشكيل النص الروائي الجديد.

3- تجليات الرمز في رواية المجوس:

يعد الرمز رافد من روافد المتخيل، حيث يلجأ الروائيون إلى هذه التقنية في طرح موضوع (سياسي، اجتماعي، ثقافي) عاشه الروائي في واقعه دون التعبير عنه بطريقة مباشرة ولهذا تعد آلية الرمز من أهم أليات المتخيل السردي وأساس التصوير.

---

[1]- إبراهيم الكوني: المجوس، ص 313.

[2]- نفسه: ص 322.

زخرت رواية المجوس بعدة رموز وتجلى ذلك في ظواهرها الاجتماعية ومظاهر انسانية التي ترتبط بحياة الناس في الصحراء وكيفية تعاملهم مع الطبيعة المحيطة بهم، ومن بين هذه الرموز تذكر:

أ- القوة:

تشكلت الصحراء في الرواية البيئة الجغرافية المحملة بأعباء تاريخية واجتماعية وسياسية، فأثر الصحراء واضح في نفس أهلها الذي ورث القوة منها، وهي وجه القساوة، الجفاف، القحط، العطش، التعب، الموت والبعد عن الأحبة، إن التعامل مع الطبيعة القاسية الصلبة بفوضى كثبانها وشموخ جبالها، ومن ترامي أرجاء الموت الفسيحة التي تحدق بالصحراوي من كل جانب. يستمد الصحراوي قوته وصلابته، فالإنسان هو شخصية قوية وهذا ما تجلى في الرواية إن ظروف الواقع المعادي في الصحراء يؤلم سكانها، يملأ أرواحهم بالجروح تبعدهم من كل فرح في حياتهم وتجعل من حياتهم قاسية، فشساعتها تبتلع في بطنها التائهين والعطش، لكن القوة والصلابة التي يمتلكها الصحراوي مستمدة من واقعه الذي مكنه من تخطي وتجاوز كل هذه الظروف وهي التي تساعد على الاستمرارية فبقول: "لولا تلك القوة الخفية في القلب، لولا الله في القلب سقط من زمان في هاوية الظلمات التي تشده من رجليه إلى الأسفل».[1] فالقوة مركزها القلب، حيث أن القوة المعنوية مرتبطة بقوة الجسد، فهي تساعد الصحراوي على مواجهة واقعه القاسي والمجهول «بدل مجهودا خارقا كي يحرك أطرافه ويزحف».[2] هي رمز من رموز الصحراء التي اكتسبها من الشدائد والمحن التي واجهته طول حياته ولولا القوة المزروعة داخله لما استطاع المواجهة والمقاومة، فالحياة القاسية التي نجدها في الطبيعة الصحراوية جعلت من أهلها أناسا متميزين في قوتهم وشجاعتهم.

---

[1]- إبراهيم الكوني: المجوس، ص68.

[2]- نفسه: ص71.

ب- الموت:

لم يرتعب خيال الانسان بفكرة كما أرعبته فكرة الموت، لذا تجد علاقة الانسان بالموت «علاقة حياة واثبات أحدهما يعني في الوقت نفسه إثبات الأخر وهذه العلاقة الجدلية تمنح الإنسان فرصة إدراك النقيض فتبقى رغبة الحياة أكثر حظورا واستحواذا على مشاعره فكرة لأنه يعرف أن الموت فضاء على ما يعرفه حتى وإن مارست الحياة قسوتها عليه».[1] شكل الموت في الرواية رمزا للحرية جسده الكوني كثيرا وبأسباب مختلفة فهناك من «الأبطال يسعون إلى الموت عن رغبة ولعل ذلك يكمن بالنزوع العميق لدى أفراد القبيلة للالتحام بالمطلق وللانعتاق والحرية».[2] فالموت عندهم هو الحرية والكوني يدعو أهل الصحراء إلى الرحيل الدائم لأن الرحيل، الاغتراب، الابتعاد والموت رمزاً لحرية الحريات، وفي هذا يؤكد الكوني الرحيل هو المصطلح الحقيقي للحرية، إذ يصبح الناس جميعا في ظلها وفضائها مغتربين وهذا يعنى أن الترحال يشكل أحد مكونات الانسان الحر الذي يريد استعادة الفردوس المفقود، والتي يلقى فيها حريته حيث لا يتحقق النعيم إلا بالموت هو شكل من أشكال الخلاص من قسوة الحياة.

فقد مثل الموت عند أهالي الصحراء الحرية لأنه أهون من حياة العبودية في قوله : «لا نريد فردوسا ثمنه الهوان، الموت أشرف».[3] هو وسيلتهم للخلاص من الذل والاهانة «أن يموتوا الناس أحراراً أهون من أن يعيش عبيداً».[4]

نجد رواية المجوس تزخر بالعديد من الطقوس المتعلقة بالموت وذلك بإلقاء ورمي أجمل العذارى في الهاوية قربانا للآلهة القبلي "آمناي" في قوله : « أما إذا جاع وأراد

---

[1]- هلال عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005، ص12.

[2]- الفاعوري عوني: تجليات الواقع والأسطورة في النتاج الروائي لإبراهيم الكوني، منشورات المكتبة الوطنية، الأردن، 2002، ص106.

[3]- إبراهيم الكوني: المجوس، ص32.

[4]- نفسه: ص72.

القرابين .. يتوقف القبلي ويعود الآلهة إلى وضعه الطبيعي إلا عندما يهرع أهل الصحراء ويلقون له في الهاوية بأجمل العذارى... هكذا استمر منذ أجيال لا يعلم أحد للبادية تاريخيا».[1] ويضيف «بدأ أهل السهل الطقوس وسفحوا القرابين قبل أن ينتصف الشهر بثلاث أيام».[2] في الرواية تتعدد أسباب الموت فهناك من يموت قهراً وهناك من يموت منتحرا، أو مقتولا كما حدث مع "أوخا" وأخنونن ماتوا مسمومين أو بعبارة أخرى مقتولين في قوله: «شربوا الماء المسموم... جاء أخماد من المعسكر وشاهد "أوخا" جثثهم القبيحة التي شوههاالسم كما شوه جسد أخنونن».[3] و لكن يبقى الموت هو النهاية الحتمية لكل شخص على وجه الأرض ولا سبيل للفرار منه، فحضور الموت ضروري للبحث عن حياة جديدة هو الخلاص في نظرهم لنكتشف أنه يأخذ قيمة لا تعني فقط نهاية الشخص بل هو يجسد الحياة والبعث من أجل العيش في (واو)، والموت باعتباره رمزا واضحا في الرواية مسيطر على جل الشخصيات، والموت كان شكلاً آخر الحياة داخل الرواية فقد أعطى النص أبعادا ورؤى حتى في حياة المتلقي.

ج- الصبر:

يعرف الصبر بأنه قدرة الإنسان على تحمل مقاسي الدنيا وهو بعد من الصفات المحمودة في ديننا. كان لا يزال الصبر رمزا من رموز الصحراء منذ القدم وقد فرضته الطبيعة الصحراوية القاسية، ويتجلى عندهم في اللحظات المريرة التي يكابدها الإنسان ويعيشها بالصبر، حيث تجبره الظروف وتقلبات الحياة أن يعيش حالة صبر رغم أنه له مرارة وطول انتظار وتجلى ذلك في قوله: «الصبر مفتاح آخر تعويذة».[4] هو صديق الصحراوي يذكره أينما حلت عليه الشدائد فعلاقته به قوية الارتباط موثقة بحبل الأمل فلولاه لكان اليأس أول المسيطرين، هو الوسيلة الوحيدة التي مكنت الإنسان

[1]- إبراهيم الكوني: المجوس، ص 131.

[2]- نفسه: ص 117.

[3]- نفسه: ص 114.

[4]-: نفسه: ص 309.

الصحراوي من تحمل الشدائد والمحن «لكن الشيخ قرر أن يواجه الموقف بأنفس تعويذتين في الحياة أثبتت نجاحهما في كل زمان مكان الصبر والحيلة».[1] هو الصفة التي فرضتها الطبيعة على البدو في تحمل المعاناة لأن نمط حياتهم يجبرهم على ذلك فالصبر درس مهم لأهلها في قوله: «لكن المريد التيجاني لقنهم درساً حيا في الصبر».[2] لذلك يجب أن يكون صبرهم واسعا وعميقا عمق البحر فهو تيمة خالدة في الصحراء.

ونخلص في نهاية هذا الفصل أن رواية "المجوس" سارت في ركب الرواية الحداثية والتجريبية من خلال ما تضمنته من مواضيع تجاوزت بها الأطر التقليدية سواء على مستوى الشكل أو المضمون.

[1]- إبراهيم الكوني: المجوس، ص 24.

[2]- نفسه: ص 184.

الملاحق

ملخص الرواية:

تحكي الرواية وقائع حدثت في العهد العثماني في ليبيا، في الصحراء الليبية فتناولت مختلف نواحي الحياة (سياسية واجتماعية، اقتصادية، عقائدية..)، جرت الأحداث تحديدا في مدينة "تينبكتو، وأزجر، وتادرارت، الأدغال، الحمادة الحمراء، تدور الأحداث حول محاولة إقامة المدينة الأرضية مدينة السعادة المعادلة للفردوس الضائع لكن الخطيئة التي أخرجت الجد "مندام" من الفردوس إلى عالم الشقاء الأرضي ما تزال تلاحق نسله، تناولت عهد السلاطين وما حققوه من ازدهار حضاري وتجاري وانتصارات وفتوحات، كان تناوب الحكم فيها في تلك الفترة لابن الأخت واستمر ذلك حتى اختلت القاعدة السلطانية وانتقل الحكم إلى ابن الأخ أورغ" الذي تآمر بدوره على قتل عمه "همة"، فتدهورت أحوال المملكة وعم القحط والجوع، فاضطر لعقد اتفاق مع الأدغال الذين استغلوا تلك الحالة وطلبوا الإفراج عن إلههم "أمناي"، وممارسة طقوسهم الدينية مقابل إمداد المملكة بالذهب، ولم يكتفوا بل اشترطوا أن يوقفوا الآذان مسح الآلهة والآيات من المساجد، فقبل "أورغ" ذلك الشرط مقابل التبر، ولم يمض وقت حتى طلبوا قرابين بشرية من خيرة عذارى "تينبكتو" لآلهتهم ففعلوا ذلك إلى أن وصل السيل قدمي السلطان، فوصل الأمر أن يطلبوا رأس الأميرة "تينيري" عندها لم يجد "أورغ" مفرا من هذه المشكلة فاضطر إلى استدعاء أخاه "أناي" الذي كان مجافيا له دائما لما كان من عداوة بين أبويهما من اختلاف في المعاملة لكن حين دق ناقوس الخطر لم يجد غيره ليستأمنه على وحيدته، زودهم بكل ما يحتاجونه من تبر والمؤن وشيعهما لسفر بعيد عاشا أياما في القصر ثم مات مسموما، فالأميرة "تينيري" فرت إلى صحراء "أزجر" وحلت ضيفة على سهل في قبيلة يتزعمها "أداه" عرف بحكمته وسعة صدره اللتين اكتسبهما من طفولته مع جدته، استأذنوه في البقاء فسمح لهم، لكن الضيوف تمادوا فأقاموا البنيان وتمادوا في سور "تينبكتو" الجديدة واكتسبوا التبر المحرم عند أهل أزجر، فأذن بالغناء والمحو لم يقبل الزعيم دعوة السلطان في الإقامة داخل البنيان فطلب منه مغادرة المنفى ففعل ذلك، أما الأميرة "تينيري" فقد ارتكبت

خطأ بسبب زنجية، حيث زرعت فيها أن المرأة لا تحب رجلا واحدا، فأحبت "أوداد" و"أوخا" لكن لم تظفر بأي منهما، ومن جهة ترك الزعيم أوداد زوجته وأمه وتطاول في الجبال للبحث عن الحرية، تطاول على الصرح السماوي والنظر إلى هاوية الظلمات في رأس أيدينان المسكون، فأصابه الحلول حل في جلد ودن راجعا بذلك إلى بذرته الأولى، فأمه لم تلده حتى نذرت للودان المقدس أن تعطيه الابن إن أعطاها البذرة، وقد فعلت، أما "أوخا" فقد قتله العشق ظنا منه أن غريمه قد فاز في الرهان أكل الجيف وفكر في الانتحار واستمر الصراع الوجودي الكبير بين الصحراوين وبيئتهم الحافة القاسية والوحش الكبير الذي انتصب كبطل رئيسي للرواية "القبلي"، ومن جهة حب الدرويش للأميرة تينيري التي اعتكف في الكهف من أجلها وظن أهل القبيلة أن سبب ذلك هو البحث عن "واو"، الفردوس الذي بحث عنها جل شخصيات الرواية، جسدت الرواية عدة أساطير تمثلت في الأسطورة الأولى والثانية التي حققت للمهاجر الدخول لجنة (واو)، والمعاناة التي تلقاها من أجل الوصول إليها... ففي نهاية الرواية بعد دمار القبيلة على يد المجوس والجن وأبناء آوى لم يبق فيها شيء، نجا الدراويش وزعيم القبيلة الحكيم بعودته من منفاه ونجت "تفاوت" وزعيم ايدكران.

إبراهيم الكوني: حياته ومؤلفاته

- مولده ونشأته:

ولد "إبراهيم الكوني" في السابع من شهر أوت سنة ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين ميلادية، 1948/08/07م، بالحمادة الحمراء في غدامس الليبية.

- تعليمه:

تابع تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوي بجنوب ليبيا (فزان)، ثم واصل دراسته العليا في موسكو، إلى أن أنهى شهادة الماجستير في الآداب، بمعهد غوركي للأدب العالمي عام 1977، شرع "إبراهيم الكوني" في التحضير لدرجة الدكتوراه في أدب ديستوفسكي، وكان موضوع الرسالة "أثر ديستوفسكي في الأدب"، ويتقن لغات عدة، ويمتلك رصيدا معرفيا كبيرا في الثقافة العامة، وفي علم الأديان وتاريخ الحضارات.

- حياته الاجتماعية:

لم يكشف "إبراهيم الكوني" من أحواله الشخصية سوى القليل، مما يفهم في غضون الكلام، من بعض مقابلاته القليلة، وأهم ما يلاحظه القارئ هو غياب حديثه عن الأم ودورها في حياته أو طفولته، كذلك ذكر الكوني أنه لم ير جدة على الإطلاق، يقول الكوني عن ذلك: «لم أعرف في حياتي جدة على الإطلاق، وهذا أحد ماسي على ما أعتقد، جدتي هي الصحراء الكبرى، وأمي هي الصحراء الكبرى، لم يرو لي مخلوق شيئا باستثناء أمي العظمى، الصحراء الكبرى، لم ترو لي جدة، باستثناء جدتي الكبرى الصحراء الكبرى»، ويمكن للقارئ أن يستنتج افتراضا أن ثمة علاقة بين غياب قيمة الأم والجدة في أحاديث "إبراهيم الكوني"، وتصويره المرأة في أدبه، التي ينظر إليها باعتبار كونها وعاء لإنجاب الدمى اللئيمة "الأولاد" التي تختلس منا أرواحنا وحياتنا، ومخلوقا آخر يحمل في كيانه فتنة المكان والضلالة والضياع، وعقبة تحول دون الحنين للفردوس

المفقود والهجرة للمعرفة والحقيقة، كذلك يمكن للقارئ أن يفترض علاقة ما بين هذا الموقف من المرأة والأولاد، وحديثه عن اعتزاله لزوجته وأولاده.

وينفي الكاتب "إبراهيم الكوني" خبر عزلته للمرأة، فيقول: أنا متزوج ولي ولدان، وزوجتي الأولى من أصل بولوني، وكانت زميلتي في معهد كوركيس في موسكو، وتزوجت للمرة الثانية الآن من امرأة طارقية من الصحراء، أنا عاطفي، ومؤمن بعاطفتي، وهذا ينطبق على كل إنسان، هذه قاعدة وناموس، السّذّج والجهلاء فقط هم الذين يعتقدون "إبراهيم الكوني" يعادي المرأة كأنثى، منطلقاتي فلسفية، وهي أبعد بكثير من قراءات أولئك الذين يظنون أنني عدو المرأة.

وفي مقابل ذلك يتحدث "إبراهيم الكوني" عن والده باحترام وقدسية، وفاعلية بارزة، في حياته وطفولته، فقد ذكر أنه قال: إن والدي كان رجلا مهاجرا بالسليقة، وكان رجلا زاهدا في متاع الدنيا، وأول من علمني الأسرار، كان يأخذني، وأنا طفل صغير، ويسافر بي عبر الصحاري، إلى واحات أخرى، إلى نجوع أخرى، فكنت له في ذلك رفيقا، ويبدو أنه أخذ على عاتقه أن يعلمني السباحة، قبل أن يغيب عن هذا العالم، وكان رجلا صامتا، ورجل تأمل بكل معنى الكلمة، وكان يتحمل الوجود بصبر الأبطال.

- الإنتاج العلمي:

نشر "إبراهيم الكوني" نتاجه الأدبي في العديد من الصحف والمجلات المحلية، والعربية، والعالمية، من بينها: فزان، والبلاد، والفجر، والأولمبياد، والحرية، والميدان، والحقيقة، والمرأة، وليبيا الحديثة، والإذاعة، وطرابلس الغرب، والثورة، والفجر الجديد، والأسبوع الثقافي، والأسبوع السياسي، وبيروت المساء، والكفاح العربي، والصداقة باللغة البولونية.

وشارك "إبراهيم الكوني" في العديد من الملتقيات، والندوات، والمهرجانات الأدبية، من بينها: مؤتمر الأدباء والكتاب الليبيين الأول 1968م، ومؤتمر الأدباء والكتاب الليبيين الثاني 1973م، وملتقى القصة 1974م، ومؤتمر الأدباء العرب بليبيا 1977م، ومؤتمر الأدباء الشبابي بطشقند 1967م، وندوة الحوار العربي النمسا 1962م، وندوة حول النزعة الصليبية الجديدة بالمانيا 1983م، وندوة حول رواية السحرة بدولة الإمارات العربية 1995م، ومؤتمر ثقافة البحر المتوسط بألمانيا 1996م، وندوة على هامش معرض فرانكفورت الدولي للكتاب بالمانيا 2004م، ومؤتمر الرواية العربية بالقاهرة 2005م، وندوة الرواية في المغرب العربي والمهجر بالمغرب 2005م، وندوة الصحراء حضور في الطبيعة وحضور في الروح بجامعة سبها بليبيا في شهر الحرث 2005

وتناولت أعماله عدة صحف، ومجلات محلية، وعربية، وعالمية، من بينها الثقافة العربية، والفصول الأربعة، والشمس الثقافي، والفتح الثقافي، والحياة اللندنية، والهلال المصرية، والأيام البحرينية، والمصور، والعربي الكويتية، والعرب اللندينية، والشرق الأوسط، والسفير، والكفاح العربي، وأدب، نقد، والناقد، والنهار البيروتية، ومجلة سقيت الروسية، وصحيفة أوبرغيسن، وصحيفة نيو لو تزرنر زايتونغ السويسرية، وصحيفة كولتر أنزايغر الألمانية، وصحيفة بيرز زايتونغ السويسرية، ومطبوعة نورنسيه زايتونغ الألمانية، ومجلة الدراسات الإسلامية والشرقية البولندية.

- أعماله المنشورة:

- ملاحظات على جبين الغربة، 1974م
- ثورات الصحراء الكبرى، 1970م.
- نقد ندوة الفكر الثوري، 1970م 2
- الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمس، 1974م
- جرعة من دم، 1983م

- شجرة الرئم، 1986م.
- رباعية الخسوف، 4.1989
- التبر، 1990م.
- القنص، 1990م
- نزيف الحجر، 1990م.
- المجوس ج1، 1990.
- ــ المجوس ج2، 1991م
- ديوان النثر البري، 1991م.
- وطن الرؤى السماوية، (قصص)، 1991م.
- الوقائع المفقودة من سيرة المجوس، (قصص) ،1992م
- خريف الدرويش، المؤسسة العربية للدراسات 1994م
- الفم، رواية، 1994م.
- السحرة ج1، المؤسسة العربية للدراسات 1994م.
- السحرة ج2، المؤسسة العربية للدراسات 1995م
- فتنة الزوان ثنائية"، المؤسسة العربية للدراسات 1995م.
- بر الخيتعور، المؤسسة العربية للدراسات 1997م
- واو الصغرى، المؤسسة العربية للدراسات، 1997م.
- عشب الليل، المؤسسة العربية للدراسات 1997.
- صحرائي الكبرى، المؤسسة العربية للدراسات 1998م.
- الناموس، "الجزء الأول"، المؤسسة العربية للدراسات، 1998م
- النسية، المؤسسة العربية للدراسات، 1998م
- الفزاعة، المؤسسة العربية للدراسات، 1998م.1
- ديوان البر والبحر، نصوص، 1999م.

- الدنيا أيام ثلاثة "رواية"، 2000م.
- بيت في الدنيا وبيت في الحنين "رواية"، 2000م
- تزيف الروح "نصوص"، 2000م
- أبيات "نصوص"، 2000م
- رسالة الروح "نصوص"، 2001م
- أنوبيس (رواية)، 2002م.
- البحث عن السكان الضائع، 2003م
- ثوب لم يدنس بسم الخياط، متون، 2012م.
- جنوب غرب طروادة، جنوب شرق قرطاجة، الطبعة الثانية، 2012م

- جوائز نالها:

حاز إبراهيم الكوني على 15 جائزة دولية لم يفز بها كاتب عربي على الإطلاق.

- جائزة دولية السويسرية على رواية نزيف الحجر 1995.
- جائزة الدولة في ليبيا على مجمل الأعمال 1996.
- جائزة اللجنة اليابانية للترجمة على رواية التبر 1997.
- جائزة الدولة السويسرية على رواية المجوس 2001.
- جائزة الرواية العربية (المغرب) 2005.
- جائزة رواية الصحراء (جامعة سبها ليبيا) 2005.
- جائزة محمد زفزاف للرواية العربية 2005.
- وسام الفروسية الفرنسي للفنون والآداب 2006.
- جائزة (الكلمة الذهبية) من اللجنة الفرنكفونية التابعة لليونسكو.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد هذا الترحال الممتع في العالم الروائي لإبراهيم الكوني ومع رائعته "المجوس" خلصنا إلى بعض النتائج أهمها:

– إن مفهوم التجريب من المفاهيم الأدبية التي ترتبط بالحداثة وبالرواية الجديدة. وقد ظهر في السبعينيات وشكل تيارا ومنهجا فكريا في التفكير والكتابة التي تسعى إلى تجاوز كل ما هو تقليدي أو كلاسيكي وقد سعى الأدباء إلى تحقيق التجديد انطلاقا من التجريب في الشكل واللغة سعيا إلى طرح قضايا اجتماعية وسياسية وفكرية معاصرة.

– لقد كان التجريب المفتاح الذي يلجأ منه الأديب إلى عالم المعنى المضمون والأفكار المتحررة من ثالوث الجنس والدين والسياسة.

– يحمل التجريب قيمة إيجابية في حد ذاته إذ أنه يرتبط بقيمة سياسية هي الابتكار والتجاوز سواء فيما يتعلق بالشكل أو التنقية أو بالرؤية الشاملة، أو بمادة العمل الأدبي (اللغة).

– شكل التجريب هدفا جماليا له أصدافه ومسوغاته، فهو يطمح إلى خلق عوالم جمالية لم تطرق من قبل، وهو نتيجة للانفتاح الفكري والثقافي والاجتماعي، والتجريب موقف متكامل من الحياة والفن، وحاجة للتجديد ورغبة في الاستمرار، إنه ضرورة يمليها وعي الكاتب تتمثل تطوير أدواته ونضج رؤاه ووضوحها وهو نتيجة حتمية لمتطلبات مرحلة جديدة.

– عرف مصطلح التجريب في المجال العلمي، لينتقل بعد ذلك إلى المجال الأدبي بفضل جهود "إميل زولا"، لينتشر بعد ذلك بين المبدعين في شتى أرجاء العالم.

– من بين التعاريف التي توصلنا إليها بخصوص التجريب الروائي: "هو تلك المغامرة في كسر القوالب التقليدية الجامدة وخلخلة السائد والبحث المستمر لإيجاد أشكال جديدة لتحتوي التحولات آتي يشهدها واقع العصر.

– التجريب فعل ممارسة إبداعية قوامه البحث والكشف والتجاوز المستمر للقاعدة والقانون.

– حققت الرواية المغاربية بصفة عامة والليبية بصفة خاصة لنفسها بنية حداثية، استمدتها من نزعتها التجريبية التي تسعى باستمرار إلى البحث عن قوالب روائية جديدة.

بما أن التجريب بحث في المجهول ومغامرة في الممنوع فقد تجرأ الروائي "ابراهيم الكوني" في روايته "المجوس" على خرق الثالوث المحرم وطرح شقين هما الدين والجنس.

استحضر الروائي في روايته (المجوس) التراث الطارقي والديني باعتباره عتبات المكون الأساسي لهوية الشعب الصحراوي ولجوئه إليه يحقق استمرارية التواصل بين الماضي والحاضر، ويشكل ظاهرة جمالية تنعكس على الإبداع عن طريق الخروج من أنماط الكتابة السائدة، وذلك بإعطائه روحا جديدة وتحميله دلالات لا تتلاءم مع العصر الراهن.

التجريب في رواية المجوس يتوالد من خلال الكتابة تقنياتها كسحر العتبات (الغلاف، العنوان، التصدير، العناوين الفرعية، الهوامش)، حيث شكلت هذه العتبات ترسانة من النصوص الهامشية المتصلة ومفتاحا إجرائيا للتوغل التدريجي في عوالم النص والتي يصعب أحيانا على القارئ القبض عند القبض عن دلالتها الزئبقية الهاربة، كم تضيف عنصر التشويق وتصنع المتلقي قراءة أولية يحاول ربطها بالمفهوم العام للنص.

– نجد أن ابراهيم الكوني روائي له قدرة كبيرة على التعامل مع عتبات نصوصه السردية واستطاع أن يوظف كل أشكالها في خدمة النص الروائي "المجوس" وفي معرفة مضامين كل المقاطع السردية الجزئية للرواية، توظيفا مبينا على قصدية محكمة قائمة على قراءة راكزة واستشفاف عميق لحكمة النصوص التاريخية والدينية مما دل على ثقافة واسعة تميز بها الروائي ابراهيم الكوني وقدرة على الاستفادة من تلك العتبات بما يخدم النص لا سيما عتبة الغلاف والعنوان والمقتبسات التي أكدت أهمية هذه العتبات وأنها فعلا لم تعد أشياء شكلية بل كل واحدة منها تقوم بفائدة عظيمة تسهم في فهم وتحليل النصوص وتقريبها إلى ذهن المتلقي ليغوص عميقا في أجواء النص ويفك رموزه طلاسمه.

– ساهم التناص في بناء معمارية الرواية، وأصبح جزءا لا يتجزأ منها، وبواسطته يمكن للقارئ فتح مغاليق النص وخرق مساحاته المجبوءة والمعلنة.

– إن النزوع الأسطوري في رواية "المجوس" شكل من أشكال التجريب الروائي، جاء استجابة لضرورة تاريخية وثقافية وفنية فرضتها مجموعة من المؤثرات كانت موجودة في الواقع العربي.

– لقد استلمت "المجوس" الأسطورة لتقوم بتفجيرها وإعادة بناءها من جديد برؤى ودلالات و تكشف عن فلسفته في الحياة.

– تعد رواية المجوس لإبراهيم الكوني "عملا" ملحميا يدخلنا عالم الصحراء، عالم تتقاطع فيه الأساطير الموروثة وتعاليم الأسلاف من تأملات الحكماء والشيوخ والعرافين وأشواق الباحثين عن الله والحرية. وصبوات الطامعين بامتلاك الذهب والسلطة، قد اعتمدت على التداخل بين التاريخي والأسطوري والديني والواقعي والخيالي في شكلية غرائبية تنأى عن أي تصنيف أجناسي.

– ظاهرة المزاوجة بين الصحراء والأسطورة بادية في الرواية "المجوس"، فالصحراء باعتبارها فضاء للأحداث المروية والأسطورة باعتبارها رؤية للكون والحياة.

– ثقافة واقتباسات "ابراهيم الكوني" في الرواية طالت علوم الدين والفلسفة والكتب المقدسة والأساطير القديمة في الثقافات الغابرة.

– عمد الروائي ابراهيم الكوني على تفعيل الرمز في هذه الرواية إذ مس جميع مستويات وعناصر النتاج فيها ابتداء من العنوان مرورا بالاستهلال ومن ثم المضمون.

– وظف الكوني الرموز المتنوعة بغرض الكشف عن المخزون الثقافي والمعرفي الذي يتمتع به، كما أنه استطاع أن يحول اللفتة الشعرية إلى لفتة رمزية جعلها خلفية للأحداث استمدت قدرتها من تجاوز الواقع.

يمكن القول أن تجربة إبراهيم الكوني الروائية تجربة متميزة استطاعت أن تلفت الأنظار بفرادة عوالمها وسحر بيئتها الصحراوية وبصبغتها الفلسفية الأسطورية، تجربة استمدت مخزونها من الموروث الإنساني من العادات والتقاليد والمعتقدات التي تمازجت فيها الظروف البيئية والاتجاهات الدينية بالإضافة إلى الموروث الإنساني، فالكوني في روايته "المجوس" نجح في خلق رواية يتظافر فيها الواقعي بالمتخيل ليخرج من قوقعة المعاني المألوفة للصيغ النمطية في التأليف.

وفي الأخير يمكن القول أن مجال البحث في هذا الموضوع يبقى مفتوحا أمام المزيد من الاسهامات والقراءات الجديدة الموسعة، والتي تتجاوز الحدود التي توقفت عندها، بحيث أنصب بحثي على مدونة روائية واحدة لتفتح آفاق واسعة من خلال دراسة عدة روايات ليبية وعربية.

-

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم.

أ- المصادر.

1. إبراهيم الكوني، المجوس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

ب- المراجع.

2. الحبيب عبد المجيد: الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.
3. الفاعوري عوني: تجليات الواقع والأسطورة في النتاج الروائي لإبراهيم الكوني، منشورات المكتبة الوطنية، الأردن، 2002.
4. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، لبنان، 1920.
5. القاضي محمد: معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010.
6. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
7. ابن منظور: لسان العرب مادة "جرب"، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 1990،
8. ابو الحسن علي الحسني الندوي: ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1985.
9. أبو عبد الله محمد بن أحمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار التراث العربي، لبنان، 1965.
10. أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، ط1، 1999.

11. آمنصور محمد: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2006.
12. باختين ميخائيل: الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988.
13. برنس جيراند: المصطلح السردي، ترعابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.
14. بوشوشة بوجمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والإشهار. تونس، ط1، 2003.
15. بوشوشة بو جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.
16. جبران المسعود: الرائد، دار العلم للملايين، (د. ب)، ط 8، 2001،
17. حميدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض أنموذجا)، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
18. خالد حسن حسين : في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية لشؤون العتبة النصية دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2007.
19. خليفة غيلوثي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، (د، ط)، 2012.
20. دريد يحيى الخواجة: إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية (دراسة) وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، منشورات اتحاد الكتاب العربية، دمشق، 1999.
21. روجر ألان: الرواية العربية ترجمة إبراهيم العنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

22. زيتوني لطيف: معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.

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

24. سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985.

25. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

26. سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، ليبيا، ط1، 1995.

27. سندي سالم أبو يوسف: الرواية العربية واشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

28. صلاح فضل: التجريب في الإبداع الروائي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 2006.

29. عبد الرحيم علام وآخرون: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، افريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، (د، ط)، 1999.

30. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعمالها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.

31. عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

32. عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د ب) 2004.

33. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط 3. 1983.

34. عدالة أحمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.
35. عز الدين ميهوبي، لنخلة والمجداف، منشورات الأصالة، الجزائر.
36. علام حسين: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
37. فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية لدراسة الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
38. كاظم الحجاج، المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2002.
39. لحميداني حميدة: بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.
40. لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيات وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2004.
41. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان، ط1، 1997.
42. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط (باب الجيم)، القاهرة، مصر، ط 1، 1972.
43. محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2002.
44. محمد الباردي: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب. سوريا، ط1، 2000.
45. محمد الطهراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 2008.

46. محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح لقراءة في المكونات الفنية، دار دحلب، ط1، 2007.
47. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002.
48. مصطفى حلال: الحداثة ونقد الإيديولوجية الأصولية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.
49. مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، مصر، ط1، 1993.
50. نزار القباني: قصتي مع الشعر، منشورات القباني، لبنان، ط1، 1973.
51. هديب جهاد: في قضايا الشعر والسرد، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2008.
52. هلال عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005.
53. ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات النص الأدبي، دار نينوى، سوريا، ط3، 2009.

*** المذكرات والبحوث.**

54. أمال طورش: التجريب في الرواية المغاربية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة قسنطينة، 2011/2012.
55. بنية سليمة: الرواية الجديدة (أحلام مستغانمي أنموذجا)، مذكرة ماجيستر، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربية، بسكرة، 2007.
56. رحالة عبد الواحد: التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الحديث، كلية الأدب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015.

57. مليكة سعدي، الصحراء والأسطورة في روايات إبراهيم الكوني، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد القادر شرشار، وهران، 2012.

الفهرس

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
– المقدمة	أ
– المدخل	05
الفصل الأول التجريب في الرواية العربية الحديثة	
أولاً ماهية التجريب والنشأة	09
1– مفهوم التجريب	09
2– نشأة التجريب	14
3– عند الغرب	14
4– عند العرب	17
ثانيا التجريب والرواية	23
1–في معنى الرواية التجريبية	23
2–مظاهر التجريب	24
– الفضاء النصي	24
– التناص	25
– العجائبية	26
– التهجين	27
– استحضار التراث	28
– خرق المحظور	29
– اللغة	33
– خرق المألوف	34
الفصل الثاني استراتيجية التجريب في رواية المجوس لإبراهيم الكوني	
أولا المظاهر الخارجية للتجريب في الرواية	37
1– العنوان	37
2– عناوين الفصول	39

3-الغلاف	42
4-التصديرات	44
5-الهامش	46
6-البياض الدلالي	48
ثانيا المظاهر الداخلية للتجريب في الرواية	51
1- الأسطورة	51
2- التناص	62
3- الرمز	63
- الملاحق	69
- الخاتمة	77
- قائمة المصادر والمراجع	82
- فهرس الموضوعات	89
- الملخص	

الملخص

تناولنا في هذا البحث "تجليات التجريب في رواية المجوس لإبراهيم الكوني"، فحاولنا الوقوف عند أهم آليات التجريب فيها، كاقتراح روائي جديد يتجاوز الكتابة التقليدية ويرفض الكتابة النمطية لمنح النص الجديد متنفسا من الحرية، فتحدثنا في الفصل الأول عن مفهوم التجريب والرواية التجريبية وأهم رواده من الغرب والعرب أما الفصل الثاني فكان عبارة عن دراسة تطبيقية لمظاهر التجريب في الرواية وأنهينا البحث بخاتمة جمعنا فيها أهم النتائج التي خلصنا إليها.

الكلمات المفتاحية: التجريب، المجوس، النص الجديد، الرواية التجريبية.

Abstract :

The present study tackles " Experimentation in the Libyan novels", Al-madjouss by Ibrahim Al-Koni as model of the study. Researchers attempt to be familiar with the important mechanisms of experimentation in this novel; as a narratological suggestion transcends traditional writing and refuses the standard writing in order to grant Freedom in the text. In the first chapter, researchers deal with both concepts, like experimentation, experimental novel, and the most important arab and western leaders; whereas, the second chapter is concerned with the practical knowledge of experimentation's features in novel. Finally, the current study is ended with a conclusion comprises the obtained results .

Keywords: Experimentation, Al-madjouss, Experimental Novel, New Text.