الجمـهورية الجـزائرية الديمـقراطية الشـــعبية
وزارة التعليم العـالي والبحـث العــلمي
جامعة محمد بوضياف- المسيلة

كلية الآداب واللغـــــات
قسم اللغة والأدب العربي
رقـــــم 075112340

ميدان لغـة وأدب عربـــي
فــرع لغـة وأدب عربـــي
تخصص أدب عربي حديث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطـــالب(ة): ذبيحـــي مليكـة

تحت عنوان

بنية الخطاب السردي في رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني

لجنة المناقشة:

د/ طـــالب سعـــاد	جامعة: المسيلة	رئيســـا
د/ بغدادي نسيمة	جامعة: المسيلة	مشرفا ومقررا
أ/ ميداغين هشـــام	جامعة: المسيلة	مناقشـــا

السنة الجامعية:2017/2016

الجمـهورية الجـزائرية الديمـقراطية الشـــعبية
وزارة التعليم العـالي والبحـث العــلمي
جامعة محمد بوضياف- المسيلة

كلية الآداب واللغـــــات
قسم اللغة والأدب العربي
رقـــــم 075112340

ميدان لغـة وأدب عربـــي
فــرع لغـة وأدب عربـــي
تخصص أدب عربي حديث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطـــالب(ة): ذبيحـــي مليكـة

تحت عنوان

بنية الخطاب السردي في رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني

لجنة المناقشة:

د/ طـــالب سعـــاد	جامعة: المسيلة	رئيســـا
د/ بغدادي نسيمة	جامعة: المسيلة	مشرفا ومقررا
أ/ ميداغين هشـــام	جامعة: المسيلة	مناقشـــا

السنة الجامعية:2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــدمة

مقدمـــة:

قد تكون "اعترافات إنسان" لمحمد فريد سيالة التي صدرت طبعتها الأولى عن دار الشرق في الإسكندرية عام 1961 أول رواية ليبية، إلا أن الرواية الليبية لم تستحق شهادة ميلاد حقيقية إلا بروايات إبراهيم الكوني، التي أصبحت قرينة لاسمه عالميا وعربيا، لقد صار من الصعب أن نتحدث عن رواية ليبية بدون الحديث عن "السحرة" أو "التبر"، أو "نزيف الحجر"، وغيرها من منتجات ورشة الكوني، لأنه أخرج الرواية الليبية من قوقعتها المحلية ودفع بها لتكون رافدا جديدا للرواية العربية، فكتابات إبراهيم الكوني تتميز بتجربة إبداعية منفردة أضافت آفاقا إنسانية وشعرية للسرد العربي عموما و المغاربي خصوصا، لا بل إنه وضع اسم ليبيا في أشهر المنتديات الأدبية العالمية من خلال ما حظيت به رواياته من ترجمات في مختلف اللغات، وما تحصلت عليه من جوائز وما رافق هذه الروايات من متابعات نقدية وإعلامية، وفي هذا السياق نشير إلى بعض البحوث التي تناولت أدب الكوني، بوصفها رسائل سابقة عن هذا المشروع البحثي، وهي:

– فضاء الصحراء في الرواية المغاربية (مقاربة تحليلية للأنساق السردية) إبراهيم الكوني نموذجا، حمداني عبد الرحمان، (أطروحة دكتوراه)، جامعة وهران، أحمد بن بلة، الجزائر، 2016/2015.

– الفضاء والمعنى في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، بولفعة خليفة، (أطروحة دكتوراه)، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2015/2014.

– الصحراء والأسطورة في روايات إبراهيم الكوني مقاربة انثربولوجية، مليكة سعدي،(أطروحة دكتوراه)، جامعة وهران، الجزائر، 2013/2012.

وبالنظر إلى عناوين الدراسات المذكورة أو حتى أغلب الكتابات التي تناولت نصوص الكوني في حد علمنا قد تاهت خلف الأسطورة، أو أنها لم تخرج عن حدود الفضاء الذي عمل عليه أي الصحراء، تاركةً كل التقنيات الخطابية الموجودة في نصوصه، ومع هذا لا ننكر ماقدّمته من إضاءات، ولا نقلّل البتة من قيمتها العلمية في الباب الذي اختصت به

من هذا المنطلق توافرت لدينا الرغبة في خوض غمار البحث العلمي على المستوى الأكاديمي، وذلك بإجراء دراسة تحليلية بنيوية على إحدى أعمال هذا الروائي العالمي، وقد وقع الاختيار على رواية "نزيف الحجر" لما أثارته هذه الأخيرة في نفسي من إعجاب ورغبة في الكشف عن الطريقة المتبعة في بناء مادتها الحكائية، واستجلاء خصوصيات ذلك البناء للخروج بنتيجة نحتكم إليها، وعلى هذا الأساس جاء البحث موسوما بعنوان: "بنية الخطاب السردي في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني"، وقد تم الاشتغال على رؤية قوامها العناصر التي يتكون منها الخطاب الروائي، أي في حدود الجانب اللفظي الذي وضعه "تودوروف" ويشمل: الصيغة –الرؤية– الزمن، وهي التي يعمل بها معظم المشتغلين بالسرديات، ومن أبرزهم الناقد "جيرار جينيت"، وبهذا احتوى البحث العناصر المشار إليها، فجاء تقسيمه إلى مقدمة وتمهيد، وثلاثة فصول وخاتمة، وملحق ثم قائمة بالمصادر والمراجع المعتمدة وأخيرا فهرسة عامة لمحتويات البحث.

– يمثل التمهيد مدخلا أوليا يتضمن ضبط لمصطلحي البنية والخطاب.

– ويختص الفصل الأول بدراسة الصيغة، بحيث نحدّد في البداية مفهومها، باعتبار أن بيان المصطلح هو المدخل إلى كل مسألة هي محل بحث، ثم نتعرض لذكر أنماطها لنكشف عن طريقة بناءها في رواية "نزيف الحجر" ، ثم رصد خصوصياتها فيها.

وفي مسألة التعدد اللغوي نتعرف على الأجناس التعبيرية التي تم استدعائها في النص الروائي، ثم ننظر في عملية اشتغالها التفاعلي فيه.

– ويعنى الفصل الثاني ببنية هيئة النص، حيث نستهله بتقديم مفهوم لها، ثم نحدد أصنافها للوقوف بعدها عند طرائق بنائها وخصوصياتها في الرواية.

– أما الفصل الثالث والأخير فيعالج موضوع الزمن بوصفه المكون الثالث للخطاب الروائي بحيث نجري فيه مقارنة بين الترتيب الافتراضي للأحداث الأساسية المكونة للقصة، وإعادة انتظامها على نحو خاص في زمن الخطاب، وكذا بروز المفارقات الزمنية وأثرها البنائي والدلالي، إلى جانب دراسة حركة السرد، عبر رصد مدته الزمنية سرعة وبطئا.

وننهي البحث بخاتمة عامة، نرصد فيها أهم النتائج التي تم التوصل إليها من تحليل خطاب رواية "نزيف الحجر".

وفي تصوري أن فصول هذا البحث، ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا، يمكن بموجبها الكشف عن آلية عمل الخطاب، في بناء العناصر الفنية المكونة للقصة المروية، ومع هذا ولما سبق ذكره، فإننا وجدنا صعوبة في العمل وخاصة وأن المصطلحات السردية متعددة ومتداخلة، نظرا لاختلاف المترجمين في نقلها إلى اللغة العربية ومن ثم الخلاف في فهمها عند استحضارها، وقد حاولنا قدر المستطاع تفادي ذلك باستخدام المصطلحات الخاصة بالسرد الروائي أي بما يخدم المنحى التطبيقي .

وجدير بالذكر أن البحث استقى مادته من مراجع عربية وأخرى مترجمة تخدم موضوع السرد وتصب في بوتقة الخطاب الروائي، لعل أهمها وأشدها كثافة وحضورا: كتاب"تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد– التبئير)" لسعيد يقطين، "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، "بنية النص السردي" لحميد الحميداني إضافة الى الكتاب المترجم "خطاب الحكاية(بحث في المنهج)" لجيرار جينيت.

ولا أزعم أنني بهذه الدراسة قد أتيت على شيء لم أسبق إليه في موضوعه العام، المتعلق بـ (تحليل الخطاب الروائي) فجدّته ـ إن صحت ـ قائمة في تخصيصه حول عمل روائي معين، بحيث يكون البحث في مكوناته الفنية والجمالية أكثر اتساعا وعمقا، آملة بذلك أن يحقق إضافة جديدة للدراسات السابقة، فإن تحققت الغاية، فهذا ما أتمنى، وإن كان غير ذلك أو أدنى، فحسبي أن تكون مساحة هذا العمل، تجربة أتعلم منها مسارات البحث العلمي الأكاديمي وتقاليده العلمية المتعارف عليها.

ولا يسعني في خاتمة هذه المقدمة، إلا أن أتقدم بخالص الشكر إلى أستاذتي الكريمة (بغدادي نسيمة) والتي تكرمت عليَّ بقبول الإشراف على هذا البحث، وتفضلت عليَّ باقتراحاتها وتوجيهاتها البنّاءة، وإلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أو بعيد.

تمهيد: تحديد المفـــــاهيم

1ـ مفهوم البنيـــــة
2ـ مفهوم الخطـــاب

تماشيا مع عنوان البحث واستشرافًا لما يلي من فصوله نحاول مقاربة مفهومي البنية والخطاب بما تسنّى الإلمام به من معانيهما في مجال الأدب القصصي، و تجدر الإشارة هنا إلى أنّ ضرورة التّعريف بهما تنبع من كون المصطلحين سيغدوان السّدى واللّحمة في الفصول التطبيقية من هذه الدراسة.

1- مفهوم البنية La Structure:

ظهرت البنيوية (La structuralisme) كمنهج ومذهب فكري على أنها: "ردة فعل على الوضع الذري الذي ساد العالم الغربي وهو وضع نهض ضد تشظي المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة ثم عزلها عن بعضها البعض، فظهرت الأصوات التي تنادي بالنظام الكلي المتكامل والمتناسق الذي يوجد ويربط العلوم بعضها ببعض ومن ثم يفسر العالم والوجود ويجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان"[1]، وقد استند إلى مفاهيم أساسية حددت طبيعته ومنطلقه، ورسمت حركته ومساره، ومن بينها: البنية، هذه الأخيرة نالت من الدراسة والاهتمام في القرن الحالي ما لم تنله أية ظاهرة معرفية أخرى، فلم يعد يقتصر على الدراسات اللغوية وتشعباتها وإنما امتد ليشمل مختلف العلوم الإنسانية دون استثناء.

وسنحاول فيما يلي، عرض مفهوم للبنية :

لقد خضع مفهوم البنية إلى تعريفات عديدة ومتنوعة من قبل الرواد الأوائل بداية من "كلود ليفي شتراوس" "Claude Levie Strauss" الذي يعد الرائد في حقل الأنثربولوجيا من خلال دراسته للمجتمعات الفطرية والهندية في البرازيل، وخاصة بعد أن حاول تطبيق بنيوية دي سوسير "Ferdinand de Saussure" في دراسته للمجتمعات البدائية، وفي تحليله

[1] - ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص67.

للأساطير[1]، حيث رأى بأن الأسطورة كأي كيان لغوي تتشكل من وحدات داخلة في تكوينها، مما جعله يعرف البنية بأنها عبارة عن "نموذج يقوم الباحث بتكوينه كفرض للعمل، انطلاقا من الوقائع نفسها"[2]، ويحددُ البنيةَ بأنها "نسقٌ يتألفُ من عناصرَ يكونُ من شأنِ أيِّ تحولٍ يعرضُ للواحدِ منها أن يُحدثَ تحولاً في باقي العناصرِ الأخرى"[3].

ونجد "لوسيان سيف" "Lucien Sève" الذي يرى أنَّ مفهومَ البنيةِ في أوسع معانيه يشير إلى " نظامٍ من علاقاتٍ داخليةٍ ثابتةٍ، يُحدد السماتِ الجوهريةَ لأيّ كيان، ويشكّل كلاً متكاملاً لا يمكن اختزاله إلى مجرّدِ حاصلِ مجموعِ عناصره، وبكلماتٍ أخرى يشير إلى نظامٍ يَحكُم هذه العناصرَ فيما يتعلّق بكيفيةِ وجودِها وقوانينِ تطوّرِها "[4] .

أما "أندري لالا ند" "André Lalande" فيحدّد البنية بقوله: "تستعمل البنية من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة، بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل"[5]، فالبنية كل متماسك يضم عناصر تتحدد قيمة كل واحد منها بعلاقته مع بقية العناصر الأخرى.

ثم جاء بعدهم السويسري "جان بياجيه" "Jean Piaget" الذي ذهب إلى أن البنية عبارة عن "نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً، وإن هذه البنية تتسم

---

[1] - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1،1998، ص163- 164.

[2] - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، دط ،2003، ص 14

3 - عز الدين المناصرة:علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، الأردن ،ط1، 2007 ،ص540-541.

4 - المرجع نفسه، ص541.

[5] - نصيرة زوزو: بنية الخطاب الروائي في روايتي "حارسة الظلال"و"شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر ببسكرة، 2004/2003، ص7، نقلا عن: عمر مهيبل : البنيوية في الفكر المعاصر ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991، ص16.

بخصائص ثلاث، الكلية (Totalité) والتحولات(Tranformation)، والتنظيم الذاتي(Autoréglage)."[1]

فمصطلح الكلية، يعنى به تكوين البنية من عناصر خاضعة للقوانين المميزة للنسق، وتتجلى أهمية تلك العناصر في العلاقات القائمة بينها، على أساس أن "البنية لا تتكون بمجموع العناصر، بل بالعلاقة فيما بين هذه العناصر"[2].

أمّا مصطلح التحولات، فإنّه يعني به التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق.

أما التنظيم الذاتي، فيقصد به التنظيم الذي تحدثه البنيات حول نفسها؛ أي تقوم بتنظيم نفسها بنفسها، ليخلص إلى أن مفهوم البنية يحوصل النظر " إلى الحدث في نسق من العلاقات له نظامه"[3].

إن خواص البنية التي تم ذكرها، هي خواص دائمة ومشتركة لأية بنية من البنى، وتعد بمثابة القانون العام الذي يحكم عمل مختلف البنى مهما كانت طبيعتها. والنص الأدبي سواء أكان قصيدة أم قصة أم رواية يتألّف من وحدات أو بنيات جزئية تتمفصل فيما بينها بوشائج وثيقة بحيث تغدو قادرة على منح النّص الأدبي عند اكتماله بنيته الكلّية المغلقة.

وإنّ دراسة الرّواية على النّهج البنيوي يقتضي تقسيمها إلى وحدات سردية، تلك الوحدات الّتي قد تعطينا أشباه قصص قصيرة، وهي الّتي تؤلّف البنيات الجزئية للرواية وهي نفسها بارتباط عناصرها والتحام بعضها ببعض تمنح الرواية بنيتها الكلّية أو الشّاملة، وما

[1] - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص20.
[2] - المرجع نفسه، ص 20.
[3] - المرجع نفسه،ص 20.

دراسة الوحدات السردية لنص روائي ما إلاّ دراسة للبنى المكونة للبنية الكبرى أي للكلّ المتَّسق مع الّذي يمثّل بنية الرواية[1].

2- مفهوم الخطاب Discours:

ليس من السهل التعريف بالخطاب أو البحث عن مفهوم جامع و مانع له، فتحديده يبقى مسألة نسبية، هذا ما يجعل كل باحث أو مفكر يعرّفه من وجهة نظره أي بحسب معرفته الخاصة، و تؤكد الدراسات على أن مفهومه غير متفق عليه لتعدد الموضوعات التي يطرحها، وهو مصطلح أفرزته الدراسات اللسانية الحديثة حيث بدأ يرتسم في مناخه الدلالي بعد ظهور كتاب (فرديناند دي سوسير) "محاضرات في اللسانيات العامة" لما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في وضوح مفهوم الخطاب، ومن بين التعاريف التي قدمت للإحاطة بالمصطلح والتي تبدو في عمومها تعاريف جزئية تضيء جوانب مفردة من هذا المفهوم، إلا أن تقديمها معا لا ينم عن الاختلاف الموجود بينها بقدر ما ينم عن تكامل متدرج يصبو إلى الإفصاح عن ماهية الخطاب ككل لساني أدبي وقد اختلفت هذه التعاريف باختلاف المنطلقات الأدبية واللسانية المقاربة للمفهوم، ومن بينها نذكر:

الخطاب مرادف للكلام أي الانجاز الفعلي للغة بمعنى: "اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تنجزه ذات معينة كما أنه يتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية"[2]

"الخطاب: يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل"[3]، أي "رسالة أو مقول"[4] و بهذا المعنى يلحق الخطاب بالمجال اللساني، لنجد اللغوي الأمريكي سابوتي زليق

1 - ينظر: قاسم بن موسى بلعديس: بنية الخطاب الرّوائي عند محمد عبد الحليم عبد الله، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري بقسنطينة، 2006/2005، ص 13.

2 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان- المغرب، ط3 ، 1997، ص21.

3 -دومينيك مانغونو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر، محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص38.

4 - إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص10.

هاريس"Z. Harris" – أول من اقترح دراسة هذا التسلسل – يعرف الخطـاب على أنه: "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[1].

وإذا كان هاريس يرى الخطاب مجموعة متواليات تربط بينها علاقات معينة خاضعة لجملة من القواعد تنتظم بموجبها الجمل في الخطاب، فإن الباحث الفرنسي إميل بنفنست "E. Benveniste" يقدم تعريفا آخر للخطاب على اعتبار أنه "الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل"[2]، فيقول: "كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال"[3]

"ومن ثم يميز (بنفنيست) بين نظامين للتلفظ هما الخطاب والحكاية التاريخية، هذا التمييز ينشأ من كون الخطاب لا يقتصر في مفهومه على أنه وحدة لسانية مفرغة، بل تتعالق هذه الوحدة مع الثقافة والمجتمع، فالخطاب قوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة ذات المستويات العديدة وجملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية أو تستعير طبيعتها وهدفها شأن المراسلات والمذكرات والمسرح والأعمال التعليمية، يختلف عن الحكاية التاريخية في مستويين اثنين هما الزمن وصيغ الضمائر" [4] ، "والمقصود بالحكاية التاريخية هنا ليس الحكاية التي تنقل حدثا تاريخيا_ فذلك مما يمكن اعتباره خطابا _ وإنما هي كل حدث ما ينقل بطريقة تقريرية هدفها هو تاريخية الحدث في حد ذاته"[5] .

[1] -سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 17-18.
[2] -المرجع نفسه، ص19.
[3] - المرجع نفسه، ص19.
[4] -محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي ، د ط ، تونس، 2004، ص8.
[5] - المرجع نفسه، ص 8.

"إن النظر الملقى على النص من وجهة تَبَنْيُنِهِ لغويا تجعل منه ملفوظا وأن دراسة لسانية لشروط إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا"[1]

وإذا كان الخطاب حسب التعريف الأول نوع من التناول اللساني للغة "فإن اللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة...، وبما أنه يفترض تمفصل اللغة مع معايير غير لغوية، فإنّ الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف"[2]

فالخطاب " ليس تجمعا بسيطًا أو مفردا من الكلمات (أو الكلام بالمعنى الذي قصد إليه دي سوسير) ولا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب، إنه ينطوي على العلاقة البينية التي تصل بين الذوات، ويكشف عن المجال المعرفي الذي ينتج وعي الأفراد بعالمهم، ويوزع عليهم المعرفة المبنية في منطوقات خطابية سابقة التجهيز"[3]، وضمن معنى المتجاوز للحدود اللسانية يميز"تزيفتان تودوروف" "Tzevetan Todorov" في دراسته الشهيرة "مقولات الحكي الأدبي" بين عنصرين أساسيين ينفي أحدهما الأخر وفي الوقت نفسه يثبته بذلك الحضور المتلازم عبر ثنائية الحضور والغياب، وهما المتن والمبنى مؤكدا "أن لكل حكي مظهرين متكاملين: إنه في آن واحد قصة وخطاب"[4]

"فالقصة (histoire) تعني الأحداث في ترابطها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أوذاك، أما الخطاب (Discours) فيظهر لنا خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي، وفي إطار العلاقة بينهما، ليست الأحداث المحكية هي

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 22.
[2] - -دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ص 38.
[3] - جابر عصفور : آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1997 ، ص 40.
[4] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص30.

التي تهمنا (القصة)، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب) "[1] .

ميّز إذن تودورف بين الحكي كقصة فمنطقها الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهة أخرى، وبين الحكي كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاث جوانب، زمن الحكي وجهاته وصيغه.

ويقدم "جيرار جينيت" "Genette Gérard" ثلاثة مظاهر مميزة للحكي[2] :

القصة (Story):وتعني المدلول أو المضمون السردي.

السرد (Narration): الفعل السردي المنتج، وبالتوسع: على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل

الخطاب(Discourse) : ويقابل الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي نفسه.

و يرى جينيت: "أن الحكي بمعنى الخطاب هو الذي يمكننا دراسته و تحليله تحليلاً نصيا، وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي و كذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة وإلا فليس سرديا، إن الخطاب سردي بسبب علاقته بالقصة التي يحكي وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله"[3].

ونجد في كتابات جنيت:" أنه يستعمل الحكي أحيانا وهو يعني من خلاله الخطاب"[4].

وما دامت هذه العناصر الثلاثة متواشجة تواشجا عميقا حسب جينيت فمن العبث فصل بعضها عن بعض في الدراسة التحليلية للخطاب، ومن ثم "يدرس الخطاب على ثلاثة مستويات مترابطة ترابطا وثيقا: المستوى الصرفي، المستوى النحوي، والمستوى الدلالي، فالدراسة الصرفية من خلال الوظائف والشخوص والعلاقات التي تربطها ببعض، تستدعي

[1] -المرجع السابق، ص 22.
[2] -جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص38-39
[3] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص40.
[4] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2001، ص1.

الدراسة النحوية أي علاقتها بالخطاب وتجليات السارد والمسرود وصيغ الخطاب والرؤى وهي لا تفصل عن الصيغة الدلالية إذ يتسع الخطاب ليشمل مفهوم النص وللنص كاتب وقارئ وله علاقاته الخطابية المتنوعة وبناه السوسيو– لسانية".[1]

ومن خلال هذا الانسجام في المعالجة النصية للخطاب الروائي من خلال الصيغ الثلاثة الصرفية والنحوية والدلالية يمكن أن نفهم الخطاب الروائي الحديث في الأدب العربي وهو "خطاب غاية التركيب والتعقيد لأنه صهر في بنية أجناسا أدبية مختلفة واستدعى خطابات متنوعة أدبية أو شبه أدبية" [2].

مع البنيويين السرديين جنيت خاصة وتودورف فتحديد الخطاب ومكوناته يتم من خلال المظهر اللفظي في مستواه الداخلي أو البنيوي المغلق، بناءًا على مرجعيات التميز السابقة من منطلق لساني عاينوا الظاهرة نفسها.

وللخطاب دلالات جديدة في الدراسات العربية الحالية "تشير إلى آفاق واعدة من النظر العقلي والرؤى المنهجية، كما تشير إلى أدوات معرفية تعين على فهم الواقع في ممارساته الخطابية المختلفة..، وإن أية نظرية عن الخطاب بعامة تتضمن نظرية عن المجتمع بالضرورة"[3]، فسعيد يقطين في مقدمته وانطلاقا من جهود السابقين(جيرار وتودوروف) في تحديد المفهوم كانت له رؤية متقاربة مع رُآهم: "وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغّير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها"[4] ويتابع: "لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى و حددنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية و زمانها و فضاءها

[1] - ينظر: محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص10.
[2] -المرجع نفسه، ص10.
[3] - جابر عصفور : أفاق العصر، ص 50.
[4] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص7.

لوجدناهم يقّدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم و مواقفهم و إن كانت القصة التي يعالجون واحدة"[1] .

كما يشير في موضع آخر بقوله: " يتحدّد الحكي بالنسبة لي كتجلّ خطابي سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها، و بتشكل هذا التجلّي الخطابي من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها و عناصرها، و بما أن الحكي بهذا التحديد متعدد الوسائط التي عبرها يتجلّى كخطاب أمام متلقيه على غرار ماذهب إليه بارث أنه يمكن أن يقدم بواسطة اللغة أو الحركة أو الصورة منفردة أو مجتمعة بحسب نوعية الخطاب الحكائي "[2].

وعموما يمكن القول أنه: "إذا كان الخطاب هو ما تؤديه اللغة عن أفكار الكاتب معتقداته فإنه لا بد من القول إن الخطاب يقومَ بين طرفين أحدهما مخاطِب وثانيهما مخاطب، الخطاب عموما عبارة عن وحدات لغوية تتسم بـ:

- **التنضيد** : ما يضمن العلاقة بين أجزاء الخطاب، مثل أدوات العطف وغيرها من روابط .
- **التنسيق:** مما يحتوي تفسير للعلائق بين الكلمات المعجمية.
- **الانسجام** : وهو ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع"[3].

1 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص46.
2 - المرجع نفسه، ص46.
3 - رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، ص17-18.

الفصـــــــل الأول: الصيغـــــة السـردية

1ـ مفهـــوم الصيغـــــة
2ـ أنمـــاط الصيغ السرديـة
3ـ اشتغـــال الصيـــغ فـي خطـاب روايـة « نزيف الحجر »
4ـ تنوع الخطـابات و تداخـلها فـــي روايـة « نزيف الحجر »
5ـ البناء اللغـوي في رواية « نزيف الحجر»

1- مفهوم الصيغة: (Le mode):

تعد الصيغة مكوّنا أساسيا من مكوّنات الخطاب، وهي المقولة الأكثر تعقيدا وثراءً رغم تعدد المقاربات النقدية التي رامت وضع تحديد دقيق لها، وهو ما يعترف به تزيفتان تودوروف في قوله: "مقولة الصيغة من الطبيعي جدا أن تكون أكثر المقولات تعقيدا"[1] ويعود هذا الاستعصاء والالتباس إلى أن مصطلح الصيغة لم يختص بمجال معرفي محدّد، حيث يستخدم في علوم المنطق واللسان والسيميائيات والعلوم الإنسانية إلى جانب الأدب، وكلّ منها يدعي امتلاكه له وطبعه بطابعه العلمي الخاص[2].

ويعود الاهتمام بهذه القضية إلى الفكر الإغريقي، ومع أفلاطون بشكل خاص، ففي الكتاب الثالث من "الجمهورية" يقيم أفلاطون تفريقا بين "السرد الخالص" و"المحاكاة"، "فحديث الشاعر يكون سردا حين يقص الحوادث من آن لآخر، أو حين يصف ما يتخللها من وقائع، أما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة"[3]، أي أنّ الشاعر في الحكاية الخالصة يظهر هو المتكلم دون أن يقاسمه الكلام شخص آخر، على خلاف المحاكاة التي يوهمنا فيه الشاعر بأنّه ليس المتكلم بل شخصية أخرى.

فالحكاية تستطيع "أن تزوّد القارئ بتفصيلات كثيرة أو قليلة وبطريقة أكثر مباشرة أو أقل، وهي في ذلك تضع نفسها على مسافة بعيدة أو قريبة مما ترويه"[4]، وتعرض هذه التفصيلات على طريقتين: فهناك ما يقوله السارد أو الراوي، و ينقله من أحداث ومعلومات، وما تخبر به الشخصيات ذاتها.

---

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ص170.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 171.

[3] – عبد العالي بوطيب : مستويات النص الروائي: مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999، ص197.

[4] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ص177.

ويفرق تودوروف بين: التمثيل(Représentation) والسرد(Narration)، وهما يرتبطان بثنائية: القصة / الخطاب، يرى أنهما يعودان إلى أصلين مختلفين هما السيرة (La chronique) والدراما (Le drame) ؛ فالسيرة سرد خالص، أما الدراما فهي تعرض أمام أعيننا[1].

وفي الخطاب الروائي تظهر طريقتا العرض والحكي كتشكيل إبداعي يحاول الراوي المزاوجة بينهما فقد يختفي أحيانا وراء شخصياته تاركا لها المجال للحديث مباشرة، وقد يعمد إلى السيطرة الكلّية على الأحداث؛ فالمقصود بالصيغة إذن: "الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها"[2] أي: كيف قيلت القصة؟ فهل تأتي الأحداث مع الشخصيات؟ أم يصنعها السرد؟ ومن هذا المنطلق جاء تنوع الصيغ السردية، وينطلق الناقد العربي سعيد يقطين في تصنيفه لأنواع صيغ الخطاب السردي من معيار هام يتمثل في تبادل الأدوار الحكائية بين الرواي وشخصياته، ويؤكد على وجود صيغتين كبيرتين وهما السرد والعرض، تنضوي تحت كل واحدة منهما صيغا بسيطة أو مركبة، ويحتل الخطاب المنقول مركزا وسطا بين الصيغتين[3].

2- أنماط الصيغ السردية:

تتحدد الصيغة بحسب نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه ونوعية المتلقي إلى[4]:

1- صيغة الخطاب المسرود: وهو خطاب يرسله المتكلم وهو على مسافة ممّا يقوله ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشر أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله.

---

[1] – ينظر: تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1992، ص 60.

[2] – المرجع نفسه، ص 61.

[3] – ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص196.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص197- 198.

2- صيغة الخطاب المسرود الذاتي: وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، وتقابل عند جنيت(transposé) ويمكن أن يدخل فيها التذكر وما يتصل بالاسترجاعات الماضية.

3- صيغة الخطاب المعروض : ونجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقي مباشر يتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي، ويطلق عليه جنيت اسم(immédiate) ذلك أنّه تنويع في الخطاب(rapporté)

4- صيغة الخطاب المعروض غير المباشر: يظهر لنا من خلال تدخلات الراوي الذي لا يتردّد في بعض الحوارات التي تدور بين شخصيات الرواية من التّدخل بالتّأطير له عن طريق تعليقه على كلام الشخصية أو طريقتها في الكلام، أو الأثر الذي خلّفته في النّفس أو غير ذلك من تدخلات الراوي المسماة (مصاحبات الخطاب المعروض) والتي تظهر لنا قبل العرض أو خلاله أو بعده.

5- صيغة الخطاب المعروض الذاتي: وهو نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي والاختلاف القائم بينهما يكمن على صعيد الزمن، فالمسرود الذاتي يكون أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي أمّا المعروض الذاتي فيتحدث فيه إلى ذاته عن أفعال وأشياء يعيشها وقت إنجاز الكلام.

6- صيغة الخطاب المنقول: في هذا النوع من الصيغة يختار الراوي حالة وسطى بين الخطاب المعروض و الخطاب المسرود، أي أنّه لا يقمع الشخصية كلّيا، ولا يعطيها مجالا للحديث عن نفسها بنفسها وهو نوعان:

1- صيغة الخطاب المنقول المباشر: وهي الصيغة التي يتولى فيها النّقل متكلم غير المتكلّم الأصل، وهو ينقله كما ورد عن الشخصيات المتكلّمة موجها كلامه في ذلك إلى متلق مباشر أو غير مباشر.

2- صيغة الخطاب المنقول غير المباشر: مثله مثل المنقول المباشر مع فارق وهو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنّه يقدّمه بشكل الخطاب المسرود.

3- اشتغال الصيغ في خطاب رواية "نزيف الحجر":

تتوزع رواية "نزيف الحجر" إلى ستة وعشرين فصلا، هذه الفصول غير مرقمة لكنها تحمل عناوين مختلفة دالة على محتواها السردي، كل فصل بمثابة قصة قصيرة، منعزلة بعض الشيء عمّا جاورتها، لكنها تشكل في مجموعها وحدة بنائية متماسكة هي الرواية.

"يبدأ السارد حكيه في نزيف الحجر بوصف الأيقونة الحجرية وهي أهم صخرة في وادي "متخندوش" حيث رسمت عليها صورة الودّان ككاهن عملاق، لذلك كان البطل "أسوف" يسائل أباه دائما عن سرّ الصخرة وعلاقتها بالجن، عيّنت مصلحة الآثار "أسوف" حارسا على الصّخور التي كان يزورها السياح ويصلّون أمامها كنصب وثني، ولكنّ البعض منهم كان يمارس هواية صيد الودان، الحيوان الأسطوري الذي كان سببا في موت والد البطل أثناء مطاردته عند قمة الجبل، يزور النصب الوثني رجلان أحدهما "قابيل" زمانه يهوى سفك الدماء والآخر دليله ومرشده "مسعود"، يطلبان من "أسوف" أن يدلّهما على موقع الودّان ولكنّه يرفض ذلك فيشدانه إلى رسم الكاهن الأكبر ويعلنان موته، لكنّه كان في كلّ مرّة يردّد التعويذة التي حفظها عن والده: "لن يشبع ابن آدم إلاّ التّراب".

يختار "أسوف" مصيره بيده فيرتضي الموت مصلوبا إلى صخرة الكاهن الأكبر "متخندوش" على أن يدل "قابيل" و"مسعود" على مكان وجود الودّان حفاظا على الطّبيعة الصحراوية، وفي آخر مشهد حكائي يذبح قابيل أسوف على الصخر فتتقاطر خيوط الدم على اللوح الحجري الذي كتب عليه بالتيفناغ :"أنا الكاهن الأكبر "متخندوش" أنبئ الأجيال أنّ الخلاص سيجيء عندما ينزف الودّان المقدس ويسيل الدم من الحجر تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تتطهّر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان".

ينزف الحجر دما ويعمّ الصحراء طوفان يغسل خطايا البشر ليسدل الستار على هذه الملحمة البشّرية التي تجسّد أبعاد الصّراع بين قوى الخير والشر في العالم"[1].

وسنعمل فيما يلي على توزيع صيغ الخطاب الروائي على رواية "نزيف الحجر" التي توحي قراءتها بأنها حكاية أحداث لا أقوال، وذلك بهيمنة الجانب السردي على القولي؛ فالراوي يحدثنا عن شخصياته وما يقع لها، ولا يتيح المجال لشخصياته للتحدث بأصواتها والتحاور فيما بينها إلا قليلا، بالإضافة إلى ذلك تصرفات الراوي في صياغة بعض الأقوال لتأخذ أشكالا جديدة يتخفى من ورائها.

1- الخطاب المسرود:

إن الراوي(ضمير الغائب) هو الذي يتكفل هنا بإرسال الخطاب المسرود الذي يهيمن بوضوح على النص الروائي ويتجسد بشكل خاص في الإخبار وعرض تفاصيل المشاهد أو حالات الصراع أو الوصف.

ترتبط المادة الإخبارية بشكل عام بما يقدمه لنا الراوي من معلومات وتفصيلات دقيقة تتعلق بحياة الشخوص وسيرهم وعلاقاتهم بالمكان الذي يعيشون فيه، هذه المعلومات تأتي بصورة متداخلة غير منتظمة في ترتيبها نظرا لانقطاعات تستدعيها عودة إلى حاضر، سرعان ما يرتد إلى ماض يعود إلى أيام الطفولة مثلما نجده في هذا المقطع: "**بدأ يدربه على الصيد مبكرا. بمجرد أن بلغ العاشرة، وربما كانت سن العاشرة ليست مبكرة لصبيان الصحراء. لم يبدأ بالودّان.علّمه التصويب على الأحجار والصخور في الجبال ثم أقعده خلف السرج على المهري، وقضى به عدة أيام في سهول «مساك ملت» حيث ترتع قطعان الغزلان. يوقظه في ظلمات الفجر، ويرش وجهه بقطرات الماء البارد كي يفيق تماما، أو كما يروق له أن يقول كي «يفتح رموش عينيه»، ويجره من يده، وينزل به الأودية**

[1] – نسيمة علوي: "دلالة المكان في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني"، المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات، ع1، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، اكتوبر 2013، ص179– 180.

الواسعة حيث يكثر الغزال في العتمة. وبرغم أن الصحراء في تلك السنوات كانت تعج بالغزلان إلا أن الوالد سنّ لنفسه تقليدا ألا يصطاد أكثر من شاة واحدة في الرحلة."[1] فهذا المقطع يسرد لنا جانب من طفولة "أسوف" يتعلق بتعليمه عملية الصيد من طرف الوالد، وفي مقطع آخر يخبرنا الراوي أن العزلة والمحافظة على البقاء هما ما يحتاجه والد "أسوف" وفيهما القيم والمثل التي يورثها لأسوف، غير أن هذه القيم ليست قيم والدته التي تشتكي دوما من العزلة التي يستطيبها زوجها، كما يستمتع بانقطاع الصلة بينه وبين بني البشر الآخرين، وهو ما يحكم على ابنه بأن يعيش فيه أيضا: "**عاشوا في ترحالهم وتنقلهم وحيدين في الصحراء. لم يذكر منذ أن ولد أنهم جاوروا إنسيا واحدا. يذكر في طفولته كيف نزلت عليهم عائلة نزحت من"تادرارت" واستقرت في الأودية العليا عندما أنعمت السماء على "مساك" بالأمطار السخية من ذلك العام. أفاق في فجر اليوم التالي على هرجة مبكرة، فوجد والده يحزم الأمتعة، ويشّد الرحال، ويروّض الجمال استعدادا للسفر. لم توقظه هرجة الحركة ولملمة الأواني والصحون. أيقظته مشادّة حامية بين الأم والأب ، عرف أن الخلاف أثارته تلك الرحلة المفاجئة إذ رأت الوالدة التي تقيم وزنا كبيرا للعار والعيب وآراء الناس في الناس أنها استفزاز لضيوف الوادي الجدد وعيب في حقهم.**"[2]، إن الراوي هنا في صيغة الخطاب المسرود يسرد من منظور "أسوف" لذلك فالرؤية تأخذ طابعا ذاتيا داخليا، إذ لو أعدنا كتابة المقطع السردي الذي يرسله الراوي من خلال "أسوف" بالضمير المتكلم لأمكننا الحصول على مسرود ذاتي، ومن خلال الإخبار أيضا نعلم بأن "قابيل" الشخصية الأخرى التي تمثل الطرف الآخر في الصراع، كان سيء الحظ منذ ولادته إذ يصبح يتيما منذ طفولته الأولى فتتولى خالته تربيته:"**مات الأب مطعونا بسكين عندما حبلت به أمه وماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع. ورثت تربيته خالته. فسقته دم الغزال في إحدى**

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط3، 1992، ص46.

[2] – المصدر نفسه، ص91.

الرحلات بالحمّادة عملا بنصيحة احد الفقهاء."[1]، "لكن الخالة وزوجها ماتا عطشا في تلك الرحلة"[2]، " ولم يكن رب القافلة ليلتقط الطفل لو علم بماضيه. ولم يخطر له أن يكون الملاك الصغير سببا في نكبته. بارت تجارته، واستولى قطاع الطرق في الصحراء على قطعانه، ونهبوا قافلة له متوجهة إلى «تمبكتو»"[3] ومثل هذه البدايات لا تبشر بالخير بالنسبة لمستقبل حياته؛ إذ أنه يبدي شرها رهيبا لأكل اللحم منذ طفولته، وبذا يتجه إلى الصيد الجشع لإشباع رغباته.

يتشكل الشق الثاني من الخطاب المسرود بالوصف* الذي يأتي ملتحما بالسرد في وحدات متضافرة يخدم بناء الشخصية ويكشف عن العلاقة بينها وبين المكان، كما يسهم في تطور الحدث، ونقف من خلال الوصف على هذا المقطع: "**الرسوم تزين صخور الجبال والكهوف في الأودية الأخرى في كل «مساك صطفت». وقد اكتشفها في صغره عندما كان يهدّه الجري خلف القطيع الشقي فيلجأ للكهوف ليستظل من الشمس ويفوز بلحظات راحة فيتسلى بمشاهدة الرسوم الملونة: صيادون ذو وجوه مستطيلة غريبة، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودّان والغزلان والجاموس البري، في الصخور أيضا نساء عاريات يحملن على صدورهن أثداء كبيرة... كبيرة جدا ولا تتناسب مع حجومهن"[4]**، حيث تعرّف أسوف إلى الصخر منذ صغره، واهتم بالبحث عن شروحات للرسوم الحجرية، والوصف هنا يتم: "بطريقة هندسية واعية تشبه ما يقدمه عالم الآثار الذي يكتشف أسرار الحقب الجيولوجية المتعاقبة على المكان الذي يتم فيه البحث، لذلك يستعين السارد بحاسة

---

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص91.

[2] – المصدر نفسه، ص 91.

[3] – المصدر نفسه، ص91.

[4] – المصدر نفسه، ص9.

*– يلعب الوصف دورا مهما في بناء معمار الرواية، فهو ركيزة مهمة يعتمد عليها الراوي لنقل عالمه التخيلي إلى المتلقي، فجيرار جينيت يقول: "يمكن أن يكون الوصف أكثر لزوما للنص السردي، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي من أن نحكي دون أن نصف"(1) . الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دط، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص165.

المشاهدة العينية التي تنقل التفاصيل الدقيقة للقطعة الأثرية الموصوفة "[1]، ومن خلال الترابط بين الوصف والسرد يظهر لنا بان السارد أراد أن يوضح لنا بأن هذه الرسوم التاريخية تحمل قيمة انثروبولوجية وتاريخية تتعلق بهوية شعب الطوارق.

2- الخطاب المنقول غير المباشر:

يشغل الخطاب المنقول غير المباشر حيزا كبيرا من الرواية حيث نجده منصهرا ضمن الخطابات المسرودة بشكل أكثر وضوح أين يعمد السارد في هذا النوع إلى تحوير ما تفوهت به الشخصيات من كلام بأسلوبه الخاص، ويدخل ضمنه النمط الذي يغيب فيه الفعل التصريحي، مثل ما نجده في هذا المثال الذي تنقل فيه الوالدة كلام الأب حول خيانته النذر بعدم صيد الودّان لأنه أنقذه بعد الحادثة التي وقعت له اثر مطاردته له، لكنه خالف النذر وعاد لصيد الودّان بعد سنوات قاسية من الجوع، وكان يدرك أنه سينال عقابه، تقول الأم لأسوف: "**قال إنه خان النذر، وستعاقبه روح الجبال، ولكنه أكد لي بأنه لن يعلّم صيد الودّان لنسله إذا رزق بمولود ذكر**"[2]، فالجملة الأولى جاءت عن طريق الخطاب المنقول غير المباشر بواسطة (قال إنّه...)، في حين غاب الفعل التصريحي في الثانية (...أكّد لي أنّه...).

وما يمكن ملاحظته أيضا، أنه يمكن إدراج الخطاب المنقول غير المباشر على لسان شخصية معروفة الاسم، مثل هذا المثال الذي جاء ضمن خطاب معروض، والذي ينقل فيه "جون باركر" قول الشيخ "جلولي" لكل من "مسعود" و"قابيل": "**قال لي إني لست من دين عيسى ولا دين عيسى مني**"، أو على لسان السارد بنقل كلام شخصية مجهولة الاسم، أو غير معروفة أو محدّدة كنصيحة أحد الفقهاء لخالة "قابيل" بسقيه دم الغزال: "**قال إنها**

[1] – نسيمة علوي: "دلالة المكان في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني"، ص182.

[2] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص49.

التعويذة الوحيدة التي تستطيع أن تغسله من النحس وتحمي بقية أهله وأقاربه من اللعنة التي تلاحقه منذ أن كان نطفة في بطن أمه"[1].

3- الخطاب المنقول المباشر:

يشغل الخطاب المنقول المباشر إلى جانب سابقه – كفرع مواز له –النصيب نفسه حيث يتوزع أيضا في ثنايا الصيغة المسردة، ومثل ما شهدنا في صيغة الخطاب المنقول غير المباشر، فإنّ السارد يزاوج نقل حديث شخصية معروفة، أو نقل من مصدر غير محدد أو كلام أناس كثر، كمنقول "جون" لقول الدرويش تعليقا على شراهة "قابيل" للحم: "**في فم هذا المخلوق دودة تجعله يأكل نفسه إذا لم يجد لحما يأكله**"[2]، أو منقول الراوي لكلام الصيادين وهم يعزون أنفسهم حول ظاهرة هجرة الغزال إلى الجبال خوفا من الإبادة التي مارسها سلاح "قابيل" الشيطاني: "**أصبح الغزال مثل الودّان يتطاول في رؤوس الجبال. هذا آخر الزمان**"[3] .

ويأخذ الخطاب المنقول بعدا عجائبيا حين يسند لغير الإنسان كأقوال الغزلان التي كانت تنقلها الغزالة لوليدتها في إطار حكايتها عن العهد الذي تم بينهم وبين بني البشر والتي تستدعي تقديم أضحية لإرضاء الإنسان، لكن يأتي احتجاج من طرف غزال لئيم بأن لاجدوى من أي محاولة لإصلاح الغريزة الأساسية المدمرة للإنسان: "**لا يخدعنكم مظهره الوديع. يكبر وسوف يذبح العشرات من عشيرتنا**"[4] لتتدخل أم الغزالة وتصيح في الجمع: "**لن نسمح أن تقدّم الأم الكبيرة نفسها قربانا فنفقد الرأس المدبر الذي هدانا ويهدينا الصراط المستقيم.ثم إنها نحيلة، عجفاء، ليس فيها قطرة دم واحدة. انظروا إليها يا معشر الغزلان الطيبة! هل في هذا البدن دم؟ هل في هذا الجسم قطرة دم واحدة تنقذ العائلة؟ أنا أرى أن**

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص91.

[2] – المصدر نفسه، ص117.

[3] – المصدر نفسه، ص101.

[4] – المصدر نفسه، ص112.

توافق أمنا المبجلة وتدعني أحل محلها."[1]، وهكذا جاء الخطاب المنقول بشقيه منصهرا في بوتقة الخطاب المسرود.

3- **الخطاب المعروض غير المباشر:**

لقد كان الخطاب المعروض غير المباشر حاضرا بقوة في الرواية، وفيه تم فتح المجال للشخصيات الروائية بأن تأخذ مكانها على مسرح الراوي، وتمارس دورها التلفظي إلى جانب دورها الفعلي، ما يصبغ الخطاب الروائي بصبغة التعدد الصيغي.

جاءت هذه الخطابات على شاكلة حوارات مستفيضة تبلغ حد الصفحة أو أكثر أتت مصحوبة بتدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، وقد ساهمت هذه الحوارات في تقديم بعض الشخصيات المحورية من خلال صور عنها على اعتبار دورها الأساسي في الرواية، كما كان لها خاصية دفع الحدث إلى الأمام حتى بلوغ النهاية، ويتجلى ذلك من خلال الزيارة التي قام بها قابيل إلى وادي "متخندوش" التي لم تكن اهتماما بالآثار كما ظنها "أسوف". بل كانت رحلة بحث لصيد الغزلان والودّان من أجل الحصول على لحمها: "**تردد أسوف قبل أن يسأل:**

- هل جئتما لمشاهدة الآثار ؟ أستطيع ان أدلكما على أماكن لم أرها للنصارى من قبل.لم يرها إنس من قبل.

غرق الرجل في ضحكة طويلة ، قطعها وقال ساخرا:

- الآثار؟ وما عسانا نفعل بالآثار؟ ألا تعرف أننا بحد ذاتنا آثار؟ نحن مثلك، آثار تزار. يأتي الأوربيون من وراء البحار ليتفرجوا علينا ويشاهدوا حياتنا. فهل رأيت أثرا تهمّه الآثار؟..ها..ها..ها...

تصاعد الدم إلى وجنتي أسوف البارزتين، ولم يدر ماذا يفعل بيديه وعينه. انتقل الانفعال الى أطرافه، فبدأ يرجف.

[1]- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص112.

قال الضيف:

- الحق أنّنا جئنا للبحث عن آثار أخرى ... آثار الودّان. هل تستطيع أن تدلنا على آثار الودّان؟ يقولون أنك تعرف أين يعشش الطير في «مسّاك صطفت»

التفت أسوف نحوه، فرأى في عينيه بريقا غريبا. قال وهو لا يزال يرتجف :

- من قال؟ الودّان انقرض من زمان مثله مثل الغزلان. أنا لا أعرف آثار الودّان.

استمر يرتجف .لم يعجب الرجل ردّه ، فكتم الحنق ورمقه بشك ثم قال:

- حسنا.إذن ستدلنا على أثر الآثار ما دمت تؤكد أنك لا تعرف أين يسكن الودّان"[1]

فأسوف الذي تربى منعزلا عن الناس بعيدا عنهم، نراه خجولا لا يجيد التواصل مع الناس، في حين نجد "قابيل" الذي نشأ وهو مشرب بالدم، لا يجد حرجا في التعامل مع الناس الأجانب –"جون باركر" مثلا– بالطريقة التي يفرضها هو:

"– شوهدت غزالات طائشة هناك. جبل الحساونة آخر معقل للغزلان.

قال جون :

– ولكنك تعرف أن تمشيط الصحراء بالهليكوبتر ممنوع. التعليمات واضحة.

– اللّي يبّي الورد يتحمل شوكه. هل تعرف هذا المثل؟

– ها..ها..اللي يبّي الورد يتحمّل شوكه صحيح. ولكني لا أعرف أيّنا يحب الورد أكثر. أنا أم ذلك المخلوق الذي يأكل الدود أسنانه ولا يستطيع أن يصبر عن اللحم يوما واحدا؟.

ضحك قابيل، ولكن الدعابة جرحته. وجهه احمّر كتم غيظا. قال جون :

- انتهينا من الغزلان وجاء الأوان كي نتولى أمر الودّان.

- آه، الودّان

صمت ورشف من الشاي. قال:

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 18–19.

- **صيد الودّان صعب. يعتصم بظلمات الجبال في الصحاري الجنوبية. الرحلة إلى هناك تحتاج إلى استعداد. لابد من قوافل السيارات والخبراء، وأنت تبخل بطائرة هليكوبتر لتمشيط جبل الحساونة. اللي يبّي الورد يتحمّل شوكه يا جون. وشوك الودّان أقوى من شوك الغزلان!**"[1] فعبر هذا الخطاب يظهر بأنّ قابيل يجد في هيمنة الضابط الأمريكي جون على المنطقة، عونا للوصول إلى غاياته في صيد الودّان، ومن ثم اشتراكه مع الأجنبي في استنزاف خيرات بلاده، فالخطاب المعروض غير المباشر في الرواية يأتي مخبرا عن الشخصيات مسهما في إضاءة الأحداث.

4- الخطاب المعروض المباشر:

للخطاب المعروض المباشر نموذج واحد في الرواية، جاء ضمن صيغة الخطاب المعروض غير المباشر وذلك لأن الحوارات التي جاءت في الرواية كانت في معظمها حوارات مستفيضة تتخللها عدسة الراوي حيث تقوم برصد حركة المتكلمين، ورصد انفعالاتهم من خلال حركات أيديهم، أو بعض المصاحبات الأخرى، وقد أخذت حيزا هاما من الخطاب في الرواية. وهذا النموذج عبارة عن حوار دار بين "جون باركر" و"مسعود" عبّرا من خلاله عن رأيهما في الشيخ "جلولي":

"- **ولكن أصدقائك شيوخ الطريقة يرون ذلك أيضا.**

- **الجلولي لا يرى ذلك. لم يحدّثني يوما عن إشارات القيامة.**

- **لأنه دنيوي. ولهذا استحق عداء بقية الطرق.**

- **ربما كان العكس. هم الدنيويون وهو المارق لأنّه خالفهم. جلولي ربّاني وفاضل**

- **مجرد أن يقول عنه نصراني هذا الكلام هو تهمة وزندقة.**

- **هل هذا رأيك أم رأي شيوخ البدع؟.**

- **ها..ها..ربما كان رأيي أيضا.**

[1] - المصدر السابق، ص119-120.

- لا نجاة من كيد الخلق.

- ها..ها.. هذه عبارة من قاموسه. لا شك أنّه داهية ما دام يستطيع أن يروّض حتى النصارى. الشيوخ لم يقدّروا خطورته. ها..ها..".[1]

5- الخطاب المعروض الذاتي:

أمّا عن المعروض المباشر فقد كان توظيفه ضئيلا جدا، فلم يترك السارد الفرصة لشخصياته بأن تعبّر عن مكنوناتها بنفسها، بل تكفل هو بذلك، وقد استخدم كثيرا ضمير الغائب وهو يصرّح عن شعورها وأحاسيسها، وخاصة في بعض الفقرات التي يتخللها إيقاع سردي سريع من مفصلي "الهاوية"، و"السّر" أين يتكلم الراوي بأفكار "أسوف"، ويعبر عن معاناته وخوفه، وينوب عنه عندما ينشد الأنس والجن لينقذوه، ومن النماذج الشحيحة جدا والتي سمح فيها الراوي لشخصيته الأساسية بأن تفصح عن ما يجول بخاطرها نورد هذا المقطع الذي يؤكد خوف "أسوف" الشديد وفزعه عندما أيقن بأن الودّان قد استدرجه إلى الهاوية:" **ثم ...يا ربي ماذا يريد أن يفعل ؟ أين يجرني؟ إلى الهاوية**"[2] ومن ذلك أيضا مقطع آخر يبدي فيه "أسوف" دهشته عند رؤيته ودّانا خُيّل إليه بأنه تيس:"**يا ربي. من رأى ودّانا يتناطح مع تيس؟**"[3].

وما يمكن استنتاجه من استخدام الروائي للصيغ السردية المختلفة هو أن الخطاب المسرود احتل الصدارة من حيث الحضور في الرواية، فهو يستوعب كل التبدلات الصيغية، وإن كان الخطاب المنقول مهيمن بدوره ضمنه، فإن الخطاب المعروض غير المباشر قد كان حاضرا أيضا بشكل ملفت للانتباه، وخاصة أن الأحداث المركزية في القصة لا تأتي في الأغلب إلا من خلاله، أما الصيغ الأخرى، وبالأخص المسرودة من منظور الراوي فتأتي لإضاءة وتوسيع الأحداث.

---

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 127-128.

[2] – المصدر نفسه، ص 60.

[3] – المصدر نفسه، ص 57.

4- تنوع الخطابات وتداخلها في رواية"تزيف الحجر":

لأن مادة الرواية ذات عناصر أسطورية وعجائبية وصوفية وفلسفية، فقد أنتج ذلك خطابات متعدّدة، يتقاطع فيها الأسطوري والصوفي، إلى جانب الخطاب الفلسفي، وهي خطابات ساهمت جميعها وكلاّ بحسب خصوصيتها في إثراء الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته، و تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب لهذه الرواية.

4-1- خطاب الأسطورة:

خطاب الأسطورة في نزيف الحجر أحد أهم مكونات السرد في بناء هذه الرواية، حيث تتجلى بعض ملامحه في استحضار أسطورة "قابيل وهابيل" بوصفها رمزا يمثل لبّ الصراع الذي نهضت عليه رواية "نزيف الحجر"، فضلا عن كونها اللبنة الأساس التي انطلق منها "الكوني" في بناء تراكيب خطابه، وهذه الأسطورة هي: "حكاية شعبية روسية قديمة – وهي في الأغلب ذات أصول شرقية- بحيث يروى بأن القاتل الأول على وجه الأرض رفض أن يرضع حليب الأم عند الميلاد، فخاف الأبوان آدم وحواء على مصير الطفل، فظهر لهما الشيطان في مظهر عابر سبيل لينصحهما بدهن شفتي الطفل الوليد بدم معزة سوداء، أي دم يجسد العداء للأصل البشري، ولما فعلا ذلك وكبر الطفل وقوي جسمه، ترعرع شريرا حتى انتهى به المطاف لقتل أخيه"[1]، والأسطورة تجد عنصرا مماثلا لها من أحداث القصة التي تشير إلى أن قابيل في الرواية قد فطم منذ الطفولة على دم الغزالة، ليصبح إنسانا شريرا وعدوا لدودا للعالم الحيواني الصحراوي، ومن الخطابات التي تشير إلى هذا الأسطورة في الرواية: "**ورثت تربيته خالته، فسقته دم الغزال عملا بنصيحة أحد الفقهاء. قال إنها التعويذة الوحيدة التي تستطيع أن تغسله من النحس. وتحمي بقية أهله وأقاربه من اللعنة**

1 – عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات دار الأمان، الرباط، الاختلاف، الجزائر، ضفاف، بيروت، ط1، 2013، ص159.

التي تلاحقه منذ كان نطفة في بطن أمه"[1]، "ولما سأل أبوه بالتبني السحرة والعرافين عن السر في أكل الطفل للحم النيئ، وأسنانه تقطر دما، أجمعوا على قولهم:"**من فطم على دم الغزال في الصغر، لن يستقيم حتى يشبع من لحم آدم في الكبر**"[2]، ثم أضاف ساحر آخر: "**يا قابيل يا بن آدم لن تشبع من لحم، ولن تروى من دم حتى تأكل من لحم آدم، وتشرب من دم آدم**"[3]، "**وفي تلك الليلة لم يقتل قابيل ابن آدم أخته الغزالة فقط ولكنه أكل لحمها أيضا**"[4] إن طريقة الرواية في تصوير شخصية "قابيل" بن آدم تقوم على الإفادة من الصفة الرئيسية في شخصية قابيل الأسطورية وهي ارتكاب جريمة قتل الأخ.

وقد جاءت أسطورة "قابيل" بن آدم مبعثرة في رواية "نزيف الحجر"، ولم تأت في نص متتابع، بل توزعت على عدة فصول من الرواية لتكتمل الأسطورة مع آخر مشهد في الرواية: "**ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرّقبة: لا يشبع ابن آدم إلا التراب.**"[5]، ليأتي عنصر الإله ممثلا في نصب صخرة "متخندوش" التي تجسد ودّانا عظيما، يقف بجانبه كاهن، ويحكم على "أسوف" بالموت كأضحية تطهّر الأرض، وتجلب الخصب إلى الطبيعة الصحراوية القاحلة:"**أنا الكاهن متخندوش أنبئ الأجيال أن الخلاص سيجيء عندما ينزف الودّان المقدس، ويسيل الدم من الحجر. تولد المعجزة التي تغسل اللعنة ، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان**"[6].

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 91.
[2] – المصدر نفسه، ص 92.
[3] – المصدر نفسه، ص 92.
[4] – المصدر نفسه، ص130.
[5] – المصدر نفسه، ص 146.
[6] – المصدر نفسه، ص 146-147.

4-2- الخطاب الصوفي :

كان للخطاب الصوفي حضوره الناصع في النص الروائي، بحيث نراه يقدم لنا صورة عن تناحر الفرق الصوفية في المغرب العربي، فمن خلال شخصية "باركر" الذي تقرب كثيرا من عالمهم نجده يتعلم من أحد دراويش القادرية أسرار عن الحياة: "**إذ رافقه مرة إلى حفلة ذكر مزق فيها المجدبون وجوههم وصدورهم، ولوّحوا بالسكاكين في غيبة الوجد، فقال له وهو يقف به بعيدا عن الجمهرة:**

- انظر الى زنادقة التيجانية كيف يخترعون البدع ويسيئون إلى التصوف والإسلام.

في طريق العودة، باغته جون بالسؤال:

- هل يسكن الله الغزلان في طريقتكم؟

صمت طويلا ثم قال كأنه يحدث نفسه:

- كل الأرواح مسكونة بالله. وحصره تعالى في الغزلان أمر من قبيل الزندقة .

التفت نحوه وقال :

- هذا من بدع التيجانية."[1]، فهذا المقطع ينقل لنا بعضا من أفكار الصوفيين التي تصل حد اعتقادهم بمسألة حلول الله في كل الناس وفي كل الموجودات أو كما قال الشيخ "جلولي": "**خلافنا معكم يا معشر المسيحيين يكمن هنا. أنتم تقولون إن المسيح هو الله وتحصرون جلالته في مخلوق واحد في حين نرى أنه موجود في كل الناس، بل في كل الكائنات. ديننا أعدل من دينكم**"[2]، ومن ذلك أن تجلت ملامح الصوفية في أشد المواقف صعوبة، حين كان "أسوف" على عتبة الموت معلقا في الهاوية، بعد استدراجه من قبل الودّان، بحيث تذكر كلام والده الذي كان يوصيه بأن القوة تكمن في القلب، فعلى لسان الراوي نقرأ: "**لم يستطع يومها أن يفهم هذه اللغة، كيف يكون الله الكبير، العظيم، القادر**

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص118.

[2] – المصدر نفسه، ص118.

على كل شيء في القلب الصغير، المسجون في قفص هذا الصدر، وها هو يحس مشنوقا في رأس الصخرة أن المرحوم على حق.فأين يستمد قوته على الصمود إن لم يكن القلب، لولا الله في القلب لسقط من زمان في هاوية الظلمات التي تشده من رجليه إلى أسفل"[1] ، هذا إلى جانب أنهم يولون الحيوان اهتماما يفوق الاهتمام بالإنسان إلى درجة تقديسه،بحيث يجمعون على :"**أن الأنعام، أجدر بالولاية وتقمص الروح السماوية من بقية المخلوقات"**[2].

4-3- الخطاب الفلسفي:

لعل من أبرز الملاحظات التي خرجنا بها بعد قراءتنا لرواية "نزيف الحجر" هي أنها تحمل بعض الملامح الفلسفية التي تتجلّى عبر سياق روائي، يطرح المؤلف من خلاله فلسفته عن الحياة والموت والوجود والعدم، وعن حياة أخرى بينهما(الحالة الفاصلة بين الموت والحياة، الوجود والعدم) فهي ليست عدما وليست وجودا، تلك التي عاشها "أسوف" وهو على شفير الهاوية، أو هو مصلوب على الصخرة: "**ها هو الآن يبتعد عن الحياة، ولكنه لا يدخل إلى الموت.إنه يقرع بابا يقع بين الموت والحياة"**[3]، وعن فلسفة الوطن تحدث الغزالة الحكيمة ابنتها وتعلل سبب بقائها وتخلفها عن طوابير المهاجرين: "**قالت لها في إحدى الأمسيات إن الخالق لمّا خلق الروح عيّن له حدودا وحبسه في ثلاثة سجون: الزمان والمكان والجسد. وقد حقّت اللعنة وهلك كل من حاول أن يخرج من هذه الحدود لأن الخالق قدّسها وجعلها قدرا في رقبة المخلوق، ومخالفتها تمرد على إرادته"**[4] ، وفي مقطع آخر ودائما مع الغزالة الحكيمة: "**فمن أراد أن يخرج من المكان أراد أن يخرج من بدنه، ومن أراد أن يخرج من البدن أراد أن يخرج من الزمان، ومن أراد أن يخرج من الزمان ادعى الخلود، ومن ادعى الخلود كفر بقدره وتطاول على المعجزة ونافسه في الألوهية،**

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 68.

[2] – المصدر نفسه، ص117.

[3] – المصدر نفسه ، ص 143.

[4] – المصدر نفسه، ص 109.

ومن نافسه في الألوهية ردّه إلى الفناء"[1]، كما تتجلى الرؤية الفلسفية من خلال إيمان والد "أسوف" بفكرة الابتعاد عن البشر وعدم مجاورتهم يقول والد أسوف: "**الإنسان الذي يفضل الخير لابد أن يهرب من الناس حتى لا يلحقه الأذى**"[2]، ونحن بذلك نراها تكرس نظرية الفيلسوف "نيتشه" في حبه لحياة العزلة:

" إني بحاجة إلى العزلة، أعني إلى المعافاة، إلى العودة إلى الذات والتنفس من هواء خفيف طلق"[3] فما أشبه شخصية الراوي في عشقها للعزلة بنيتشه الذي يقول: "إن القرف الذي يثيره فيّ، البشر، القرف تجاه الرّعاع، كان دوما أكبر خطر عليّ"[4] ، فهو مبدأ ورثه عن جده، ويجب أن يورثه ابنه: "**لا أستطيع أن أسكن بجوار أحد، هكذا علّمني جدي، وهكذا يجب عليّ أن أعلّمك، لا أريد سوى الأمان، هل تفهم**"[5]، وفي مقطع آخر : "**أجاور الجن، ولا أجاور الناس، أعوذ بالله من شر الناس**"[6] .

4-4- صيغة خطاب التمائم:

يمكن أن نضيف إلى هذا التنوع منقول آخر احتوته رواية "نزيف الحجر" جاء وفق هيئة تلفظية مختلفة تعلقت بصيغة خطاب التمائم، والتي هي محتوى أحجبة السحرة وتمائم العرافين وتعاويذ الفقهاء، وما يحصن به من القرآن، وهو ما نلمسه في هذا المقطع: "**كرّر قابيل التعويذة القديمة غائبا:**

- الزيت غريان. التمر فزان. اللحم ودان. الله! الله! اللحم ودّان! اللحم ودّان، ولم يقولوا غزلان!."[7]، وهي التعويذة التي حصّن بها "قابيل" نفسه قبل تذوقه لحم الودّان، كما نلمس

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 110.

[2] – المصدر نفسه، ص10.

[3] – فريديريك نيتشه: هذا هو الإنسان، تر: علي مصباح، منشورات الجمل للطباعة والنشر، ألمانيا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008، ص34.

[4] – المرجع نفسه، ص 34.

[5] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص27.

[6] – المصدر نفسه، ص 24.

[7] – المصدر نفسه، ص 134.

خطاب التعويذة أيضا في عبارة ظل "أسوف" يردّدها كلما أراد "قابيل" أن ينتزع منه اعتراف حول مواقع الودّان: "**لا يشبع ابن آدم إلا التراب**".

5- البناء اللغوي في رواية "نزيف الحجر":

إن إبراهيم الكوني في هذه الرواية لا يستثمر التنوع اللهجي واللغوي الصحراوي و المديني في استنطاق شخصياته ولا سيما في المشاهد الحوارية، بل يظل مخلصا للفصحى التي تذيب النبرات واللهجات في مستوى لغوي واحد، وهو بذلك يضحي بفنية وجمالية الحوار المتناغم مع التكوين الفكري و الثقافي للشخصية، على حساب المستوى المعياري للغة الذي يقفز فوق التنوع الفردي والاجتماعي لكل شخصية، وذلك على الرغم من اهتمامه برصد شخصياته وعوالمها النفسية، إلا أن تسيّد الراوي الأحادي كلّي المعرفة في صيغة الغائب على البرنامج السردي برمته، جعل تلك الشخصيات متماثلة في أدائها ونبرتها، ولم يكن هناك لغة وسيطة مهجّنة بنبرة عامية إلا في بعض الجمل الحوارية النادرة، مثل ماجاء على لسان "قابيل": "- **اسمع. شن سماّك ربي؟ سوف نذهب لتفقد الوديان القريبة قبل المغيب. رد بالك من المتاع والزاد**"[1]، أو بعض الأمثلة الشعبية التي جاء توظيفها طفيف جدا – في ثلاثة مواضع- :"**راقد الريح يلقى العظم في الكرشة** "[2]،"**اللي يبّي الورد يتحمل شوكه ياجون**"[3]،"**أنت يا قابيل تأكل الغلّة وتسب الملّة**"[4].

كما كان هناك توظيف للغة الأجنبية في ثلاثة مواضع أيضا في الرواية :

"**- O,my God! What's he Whaiting for?**"[5] ، "**- O ! Look ! Look ! **"[6]،"**- Fire !**"[7]

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص21.

[2] – المصدر نفسه، ص83.

[3] – المصدر نفسه، ص120.

[4] – المصدر نفسه، ص20.

[5] – المصدر نفسه، ص 126.

[6] – المصدر نفسه، ص129.

[7] – المصدر نفسه، ص 129.

وكلها جاءت على لسان الطيار الزنجي الذي صرّح الروائي بأنه يشترك مع الشخصيات في الضحك دون أن يفهم شيئا من حواراتها. فنحن نرى أن استعمال مثل هذه التعابير في تطعيم المتن الروائي، تعبّر عن الشخصية الصادرة عنها وذلك بتكليمها بلغة تتطابق ووعيها، وانتمائها الاجتماعي وكذا مستواها الثقافي والفكري وهي بذلك تهدف إلى ترسيخ واقعية الفن.

الفصـــــل الثـــاني: الـــرؤية السرديـــة

1ـ مفهوم الرؤيـــة
2ـ تصنيفات الرؤية الســـــردية في المنجـــز النقدي الغربي
3ـ أنواع الرؤية السردية عند سعيد يقطيـــن
4ـ بنـــاء الـــرؤية في رواية « نزيف الحجر »

1 – مفهوم الرؤية (la vision) :

تأتي مقولة الرؤية السردية كنمط ثان مشكل للخطاب الروائي، وإذا كانت الصيغة تعنى بالسبيل الذي يعرض لنا به الراوي القصة، فإن الرؤية –كما يقول "تودوروف" – تتعلق "بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"[1].

وتعنى الرؤية بـ"الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها (..) فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها؛ أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها"[2] .

ترتبط دراسة الرؤية السردية بأحد أهم عناصر الحكي، وهو الراوي ويعرف بأنه: "الشخص الذي يروي القصة (..) وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها"[3].

ويستقطب الحكي دائما عنصرين أساسيين هما الراوي والمروي له.

وقد أدّى التغيير الذي طرأ على طبيعة (الراوي) إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة، ومن نقاط التحوّل الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي اختفاء (الروائي) نتيجة موقف ينادي بنفي شخصيته.

2– تصنيفات الرؤية السردية في المنجز النقدي الغربي:

قد تعددت الأبحاث والدراسات حول مقولة "الرؤية السردية" في مطلع القرن العشرين منذ أن أكد الروائي والناقد "هنري جيمس" "Henry James" على أهمية "وجهة النظر" في أواخر القرن التاسع عشر، "وقد شهد هذا المكون السردي نعوتا وتسميات عديدة، وهي

1 – رولان بارت وآخرون : طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992 ، ص61.

2 – عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1990، ص61–62

3 – المرجع نفسه، ص 61.

الخاصية التي لم تتح لأي من المصطلحات المركزية التي استعملت في تحليل الخطاب السردي، ومن هذه التسميات التي عرف بها: الرؤية، وجهة النظر، البؤرة، حصر المجال، المنظور، الموقع، التبئير..إلخ"[1].

وقد أفضت الدراسات والملاحظات إلى مجموعة من التنظيرات والرؤى الداعية إلى تشريح المتن الروائي فهذا "بيرسي لوبوك" "Percy Lubbock " يتبنى الآراء الجيمسية في دراسته لبعض النصوص الروائية، مميزا بين نوعين من الأساليب في كتابه (صنعة الرواية)، أطلق على الأول الأسلوب البانورامي الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية والأسلوب المشهدي الذي ينزاح فيه السارد ويفسح الاستقلالية لشخصياته، يقول لوبوك: "إن فن الرواية أن يعتقد الروائي أن قصته كمادة لا بد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها"[2]، وفي إطار علاقة الراوي بالقصة فإن لوبوك يحدد وجهات النظر كما يلي:

1- تميز الراوي بالمعرفة المطلقة لموضوعه عبر التقديم البانورامي.

2- غياب الراوي مع تقديم الأحداث بصفة مباشرة، ضمن التقديم المشهدي.

3- تركيز الأحداث وتكثيفها على الراوي أو على الشخصيات، من خلال عرض اللوحات[3].

من هذا المنظور نلفي "جاب لينتفلت" "Jaap Lintvelt" يشير وبدقة إلى تواجد أشكال سردية أربعة، من خلال:

1- هيمنة الراوي، من خلال التجاوز البانورامي.

2- اهتمام بتقديم الشخصية المحورية، عبر الذهن المعروض.

3- غياب الراوي (الباث) ضمن الدراما الخالصة.

4- تقديم الراوي الممسرح في صورة شخصية محورية[4].

---

[1] – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص 284.

[2] – بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص65.

[3] – ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 286.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص286.

أما الناقد "نورمان فريدمان" "Narman Friedman" فإنه يقدّم لنا تصنيفا لوجهات النظر أكثر تنظيما ووضوحا، يضم هذا التصنيف هذه الأشكال[1]:

1-المعرفة المطلقة للراوي – المرسل: وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة.

2-المعرفة المحايدة: فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمنا، والأحداث لا تقدم إلا كما يراها هو.

3-الأنا الشاهد: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم، حيث الراوي مختلف عن الشخصيات..

4-أنا المشارك: تختلف هذه الوجهة عن سابقتها، لأن الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.

5-المعرفة المتعددة: هنا نجدنا أمام أكثر من راو، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.

6-المعرفة الأحادية: عكس الوجهة الخامسة، نجد هنا حضورا للراوي، لكنه يركز على شخصية مركزية وشخصية ثانوية، نرى القصة من خلاله.

7- النمط الدرامي: هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها، فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال.

8- الكاميرا: تتميز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم.

ويظل "جان بويون" "jean Pouillon" رائداً في هذا الباب: تناوَل الرؤية السردية بمنهج متميز، وقدم لها تصنيفاً تأثر به مَنْ جاء بعده، على نحو ما سنرى لاحقاً، بل إن تأثيره لم ينحصر داخل حدود النقد الفرنسي، والأوربي، بل إنه يعد الأشهر، من بين التصنيفات

[1] – ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص286-287.

الأخرى، لدى النقاد العرب اليوم، ولا تكاد تخلو كتابة لهم في الموضوع من الإشارة إليه واعتماده.

لقد صنف "بويون" الرؤية السردية إلى ثلاثة أنواع، كالآتي[1]:

1- الرؤية من الخلف (La vision par derrière):

حيث يكون السارد أكثر معرفة من شخصيات العمل الحكائي جميعِها، يعرف عنها كل شيء، سواء أكان ظاهراً أم غيرَ ظاهر، إنه سارد مهيمن، يتجاوز علمُه كل توقعات الشخصيات، فهو يعرف ما تقوم به كلَّ حين، وفي كل مكان تقصده، ويعرف إحساساتها وميولاتها وباطنها كله، بل يعرف أشياء عنها قد لا تعرفها تلك الشخصيات عن نفسها! وتحضر هذه الرؤية بكثافة، في السرد الكلاسيكي.

2- الرؤية مع (La vision avec):

حيث تكون معرفة السارد بقدر معرفة الشخصية الحكائية، دون أن تتجاوزها بتقديم معلومات أو غيرها، ممّا لا علمَ لها به، ويتردّد حضور هذه الرؤية بوضوح، في السُّرود الذاتية، وقد أطلق عليها بعضُهم "الرؤية المُصاحِبة" كذلك، ما دام السارد يصاحب من خلالها الشخصية التي يتبادل معها المعرفة بمسار الأحداث، والأصل هنا أن يُستخدَم ضمير المتكلم، لتساوي الطرفين المذكورين عِلماً ومعرفة، إلا أن السارد يمكنه أن يَستخدم، أيضاً ضمير الغائب، ولكن شريطة أن يتحقق ذلك التساوي بينهما.

2- الرؤية من الخارج (La vision de dehors):

حيث تكون معرفة السارد أقلَّ من معرفة أي شخصية من الشخصيات الحكائية؛ فلا يعرف عنها إلا ما يراه ويسمعه من حركات ومظاهر حسية وتصْويتات، دون أن ينفذ إلى أعماقها لينقل لنا ما تشعر به أو ما يدور في خلدها بصفة عامة، فمعرفتُه إذاً، خارجية

[1] – محمد بوعزة : تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان ،الرباط، ط1، 2010، ص 76.

سطحية محدودة جدّاً، وتكون وضعيته، مثل وضعية السارد في الرؤية الأولى (مع اختلافٍ بينهما في مقدار المعرفة)، التواري والغياب وعدم المشاركة في أحداث الحكاية، بخلاف السارد – الشخصية في "الرؤية مَعَ"؛ حيث يكون السارد حاضراً مشاركاً في الحكاية، يتلقّى منه المسرود له الأحداث تلقياً مباشراً.

واستعمالُ الرؤية من الخارج في الأعمال السردية قليل إذا ما قارنّاها بالرؤيتين الأخْرَيَيْن، وكان ظهورها مرتبطاً بظهور "الرواية الجديدة" (Nouveau roman) في فرنسا خلال النصف الأول من القرن العشرين.

وقد عبّر المنظّر البلغاري "تودوروف" عن أنواع الرؤية السردية، التي حصرها في ثلاثة، بصيغ مبسّطة، مستخدِماً رموزاً معروفة في الرياضيات، للدلالة على طبيعة علاقة السارد بالشخصية أو الشخصيات الحكائية في كل نوعٍ منها، وقد جاء تصنيفه للرؤية إستعادة لنماذج سابقيه أهمهم "بويون" مع إدخال تعديلات جزئيّة وهي "نمذجة ذات ثلاثة عناصر يطابق أوّلها ما يسمّيه بويون "الرّؤية من خلف"، ويرمز إليه "تودوروف" بصيغة السّارد > الشّخصية (حيث يعرف السّارد أكثر مما تعرفه الشّخصية)، أو بتعبير أدق، يقول أكثر مما تعرف جميع الشّخصيات، وفي النّموذج الثّاني السّارد= الشّخصية (حيث لا يقول السّارد إلاّ ما تعرفه إحدى الشّخصيات، وهو المحكي ذو وجهة النّظر، حسب "لوبوك"، أو" الرّاوي مع" حسب "بويون"، وفي النموذج الثّالث: السّارد <الشّخصية (حيث يقول السّارد أقل ما تعرفه الشّخصية)، إنّه "المحكي الموضوعي" أو "التجريبي" يسمّيه "بويون" "الرّؤية من الخارج""[1].

أما أهم الجهود النقدية فتتمثل في جهود "جيرار جينيت" الذي أنطلق من التصورات السابقة، ليقدم نظرية متكـاملة للسـرد، رافضا التصـور الذي يخلط بين ما يسميه الصيغة (le mode) و الصوت(le voix)، أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟.

[1] – مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989، ص59.

وبناءا على عمل "بويون" و "تودوروف" يقدم "جينيت" تصوره مستبعدا المفاهيم السابقة مثل:"الرؤية" و "وجهة النظر" مقترحا مفهوم "التبئير" الذي هو أكثر تجريدا، وبناءا عليه قسم التبئير إلى[1]:

1-الحكاية غير المبأرة، أو ذات التبئير الصفر: وهذا ما نجده في الحكي التقليدي.

2-الحكاية ذات التبئير الداخلي: سواء أكان ثابتا، حيث يمر كل شيء من خلال شخصية، أم متغيّرًا، حيث تتغير الشخصية البؤرية، أم متعددا، حيث يُقدّم الحدث مرات عدّة حسب وجهة نظر شخصيات متعددة.

3-الحكاية ذات التبئير الخارجي: ويكتفي التبئير برصد المجال الخارجي للشخصيات.

3- أنواع الرؤية السردية عند سعيد يقطين:

تناول الناقد العربي سعيد يقطين مصطلح الرؤية السردية في كتابه "تحليل الخطاب الروائي"، ورأى أن الرؤية بالنظر إلى الراوي وعلاقته بالقصة تتمثل في شكلين رئيسيين هما[2]:

1-الوضعية البرانية: حيث يكون الراوي غير مشارك في الحكي.

2- الوضعية الجوانية: ويكون الراوي مشاركا في الحكي.

وحدد سعيد يقطين أربعة أصوات تتعالق بالشكلين السابقين، هي[3]:

1- الشكل السردي البراني الحكي، ويضم نمطين:

- الناظم الخارجي: وهو الذي يروي قصة غير مشارك فيها، ويحكي القصة من الخارج.

[1] - ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص201- 202.

[2] - ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص309.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 310.

– الناظم الداخلي: وهو الذي يروي قصة غير مشارك فيها، لكنه يحكيها من خلال شخصية، تظل بينهما مسافة.

2- الشكل السردي الجواني الحكي، ويضم نمطين أيضا:

– داخل الحكي: الشخصيات هي التي تروي الأحداث، ويسميه "الفاعل الداخلي".

– الحكي الذاتي: تروي الأحداث شخصية مركزية، ويسميه "الفاعل الذاتي".

ووظف يقطين مصطلح جينيت (التبئير) بمعنى (حصر المجال) من خلال اشتغال (الصوت السردي) كراو ومبئر في آن واحد، أي كذات للتبئير، هذه الذات (المبئر) تكون إما داخلية أو خارجية، والأمر نفسه للمبأر (موضوع التبئير)، ومن خلال العلاقة بين المبئر والمبأر تحدث يقطين عن المنظور السردي (مكان التبئير)، كما تحدث عن عمق المنظور، على النحو الآتي[1]:

1- الناظم الخارجي: يكون المبئر برانيا، ويقدم المبأر من الخارج، لذلك يكون المنظور برانيا خارجيا.

2- الناظم الداخلي: يكون المبئر برانيا، ويقدم المبأر من الداخل، فيكون بذلك المنظور برانيا وعمقه داخليا.

3- الفاعل الداخلي: يكون المبئر جوانيا، ويقدم المبأر من الذات، لذلك يكون المنظور برانيا وعمقه داخليا.

وبيّن يقطين أن وصف العمق بـ(الداخلي) أو (الخارجي) يتعلق بدرجة الإدراك، هل هو داخلي أو خارجي، وخلص إلى أربعة أنواع للرؤية السردية، بالنظر إلى مكوّن التبئير في علاقته بالصوت، هي[2]:

1- رؤية برانية خارجية، وهي تقابل عند جينيت التبئير الصفر أو اللاتبئير.

[1] – ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص311.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 311.

2- رؤية برانية داخلية، وهي تقابل عند جينيت التبئير الخارجي.

3-رؤية جوانية داخلية.

4-رؤية جوانية ذاتية.

والرؤيتان الأخيرتان تقابلان التبئير الداخلي عند جينيت.

4 ـ أنواع الرؤية في رواية "نزيف الحجر" :

إننا في تحليلينا للرؤية السردية سوف نعتمد على جينت في تصوره للرؤية مستفيدين في الوقت نفسه من الدراسات الأخرى

4-1- التبئير الصفر:

إن التبئير في هذه الرواية، هو في أغلبه تبئير صفر، و يمكن الإمساك به على أشكال مختلفة وأوجه متعدّدة، إذ يسرد فيها الراوي العليم بضمير الشخص الثالث، الذي له القدرة على النفاذ إلى داخل الشخصيات، ومعرفة أفكارها، ومايدور في خلدها، فهو يملك القوى التي تمكنه من هتك حجب الشخصيات وأستارها، أي أن(الراوي >الشخصية) حسب تعبير تودوروف، فالراوي في هذه الرواية يريد أن ينفصل كلياً عن مروياته ويتخذ لنفسه مسافة فاصلة بينه وبينها تسمح له بأن يبلور صوته الخاص، بل خطابه الرّاجع له بالنظر. وهو إذ يكون فوق مروياته دائماً، يصوغ قوله بكلّ حرية، مثل:"**الصخرة العظيمة تحد سلسلة الكهوف، وتقف في النهاية كحجر، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين، وقد زينت بأبدع رسوم إنسان ماقبل التاريخ في الصحراء الكبرى كلها: على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودان الذي يقف بجانبه مهيبا عنيدا، يرفع رأسه، مثله مثل الكاهن، نحو الافق البعيد**"[1] فهذا الخطاب لم يتم بواسطة شخصية وإنما هو خطاب وصفي للرواي لا تكمن أهميته في وظيفته

[1]- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص8.

السردية، التي يمكن الاستغناء عنها دون أن يؤثر ذلك في مسار السرد ونموه، وإنما نراه يعبر عن رؤية ذاتية للراوي تكشف عنها هذه الألفاظ (أبدع، الهائلة، العملاق، مهيبا، عنيدا، يرفعٍ رأسه)، فهي متعلقة بمتلفظها تعبّر عنه وتشخصه وتحيل إليه، ولا يكتفي حضور الراوي بهذا المستوى من التدخّل، بل يتعدّاه إلى مستويات أخرى تنفي عنه أن يكون حياديّا فيما يروي بحيث يبلغ درجة تفصح عن مواقفه الإيديولوجية مثل ما يؤكده هذا المقطع:"**عندما استطاع أن يصيب غزالة في عتمة الفجر كافأه بهدية بديعة: نعل «التمبا» الملون المرسوم بزخارف رسمتها أنامل صبايا «تامنغست » الرقيقة وشحنتها بالعشق واللهفة للقاء فرسان الأحلام، عواطفهن تفيض من الخطوط والزخارف والرسوم** "[1] فالراوي هنا يهمل بطله ليسترسل في خطاب يشيد بهذه الصناعة ويتبنى هذه الثقافة، وكأن السارد من الصحراء، والرواية تحفل بمقاطع كثيرة شبيهة بهذا الخطاب الذي يعكس رؤية السارد الذاتية للأشياء ولا يرتبط بحقيقة الموضوع، إلى جانب ذلك يمكننا أن نلحظ سيطرة سلطة الراوي العليم على مجريات السرد، وذلك بعدم إسناد المعلومات إلى أي شخصية وإنما أسندها إلى ذاته ولم يخبرنا، من أين حصل على كل هذه المعلومات، لذا فهو يحافظ على التبئير الصفر، مثل ما جاء في هذا المقطع:"**جون باركر. كابتن بقاعدة «هوليس»، منتدب للعمل بمعسكر يخضع للقاعدة، أقيم على جبل نفوسة في موقع استراتيجي، شغف بفلسفات الشرق منذ أن كان طالبا بكلية الإستشراق بجامعة كاليفورنيا، قرأ الزرادشتية والبوذية والصوفية والإسلامية، وعندما التحق بالبحرية وجاء إلى شمال إفريقيا 1957، انتهز الفرصة وتفرغ إلى دراسة الطرق الصوفية**"[2]، كما أن الراوي في هذه الرواية كثيرا ما يصوغ خطابا فكريا مستقلا به يتعلق بالصحراء وبحياة الناس فيها كما يقول في هذا المثال: "**القلب جليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس. القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا كما يهتدي التائه في الخلاء بنجم "أيدي"، كل النجوم تتحول وتنتقل وتبدل**

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص47.

[2] – المصدر نفسه ، ص 115.

مكانها وتغيب. أما هو فيبقى ثابتا حتى الصباح"[1] ، فهذا الأمر لا يدركه إلا ابن الصحراء، فهي تمثل قيم السمو والصفاء والنقاء، وتعني كذلك الحرية، وتعد مساحة للتأمل والتفكر لإشباع الفضاء الروحي، لكن في المقابل فهي أرض الخطر:"**الإنسان في الصحراء لا بد أن يموت بإحدى النقيضين، السيل أو العطش**"[2].

ويبرز التبئير الصفر أيضا من خلال اطلاع الراوي على نفوس شخصيّاته وما يجول فيها من مشاعر و أحاسيس: "**وعندما وجد آثار الصراع مع الودّان في وادي «أينسيس» أحس بالقلق**"[3]، "**دق قلب أسوف وهو يرفع رأسه إلى القمة العالية، وأحس أن ثمة شيئا سيحدث هنا**"[4]،"**خيل إليه أن رائحة غريبة غزت أنفه فجأة**"[5]، إننا ومن خلال هذه الأفعال الاستبطانية، نكتشف بأن هناك حالة من الخوف قد تملكت "أسوف" وهو يبحث عن والده، فالرواي خارجي ويتمتع بإدراك واسع داخلي وخارجي على مستوى العمق، إذ يقوم بوصف الحالة النفسية للشخصية، وما تعاني منه.

كما نجده ينقل ما يدور في نفسها من حوارات: "**وكثيرا ما سأل نفسه عن سر اهتمام النصارى بالرسوم القديمة**"[6]، وكذلك يظهر التبئير الصفر من خلال تدخل الراوي في تفسير تصرفات الشخصيات وتبرير أفعالها مثل: "**لا يعرف طباع الناس ولا أخلاقهم ولا تصرفاتهم ومن أين له أن يعرف وقد عاش طوال عمره معزولا عنهم، بعيدا، خائفا منهم يرعبه العجز ويخيفه كلما فكّر ـــ مجرد التفكير ـ في الاقتراب منهم فكيف بمخاطبتهم أو مخالطتهم؟**"[7].

ولا يتبدى التبئير الصفر في رواية "نزيف الحجر" من خلال استبطان الراوي أعماق الشخصيّات و معرفة ما تحسّ به أو تفكّر فيه و ما ألفته من فعل واعتادت عليه فحسب، و

---

[1]– إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 27.

[2]– المصدر نفسه، ص 79.

[3] – المصدر نفسه، ص 33.

[4] – المصدر نفسه، ص 33.

[5] – المصدر نفسه، ص33.

[6] – المصدر نفسه ، ص15.

[7] – المصدر نفسه ، ص37.

لكنّه يتبدّى ـ كذلك ـ من خلال إطلاعه الواسع على ماضي شخصياته وخاصة الشخصية المحورية الثانية في الرواية (قابيل)، فهو الذي يبثّر ماضيه الذي يخبرنا فيه، بأن هذه الشخصية دموية منذ طفولتها، فقد أُرضع دم غزال فهو منحوس وملعون وقد أصابت اللعنة كل من قام بتربيته، وهذا الماضي، لم يكن رب القافلة ـ أبوه بالتبني ـ على علم به: "**ولم يكن رب القافلة ليلتقط الطفل لو علم بماضيه. لم يخطر له أن يكون «الملاك» الصغير سببا في نكبته، بارت تجارته، واستولى قطاع الطرق في الصحراء على قطعانه ونهبوا قافلة له، متوجهة إلى « تمبكتو» (..) لم يعرف سر البلاء حتى وجد ابنه بالتبني يأكل اللحم النيئ من الطبق وأسنانه تقطر بالدماء**"[1].

كما أن الراوي يمتلك قدرة إدراكية خارقة، تترجم إشارة الحيوان إلى لغة يفهمها بنو البشر: "**أما التيس الشقي فقد بدا أكثر صبرا تفقد الخلاء العاري بنظرات قلقة حزينة، ثم رفع رأسه نحو الأفق، ناحية القافلة، وانتظر قدره**"[2]، "**اطمأن الحيوان، ونزل من حصونه في الجبال العليا، وتجاسر أن يشارك الأغنام كلأها الشحيح في المراعي السفلى**"[3].

4-2- التبئير الداخلي:

الحقيقة أنّ التبئير في رواية "نزيف الحجر" لم يقتصر فيها على التبئير الصفر، و إنّما عدّل به فيها إلى أنواع أخرى من التبئير غيره، فقد عدل بالتبئير الصفر في هذه الراوية إلى تبئير داخلي وخاصة في الفصلين "الهاوية" و"كلمة السر" أين يأخذ السارد بعدا داخليا، إثر تركيزه على شخصية مركزية (أسوف)، إن السارد يقدم لنا هذه الحادثة(الهاوية) كما تراها وتدركها هذه الشخصية المركزية وإن كانت قد وردت بصوت الراوي، فإنّ مصدر الإدراك فيها يشعّ انطلاقا من الشخصيّة فهي التي تدرك و ليس الراوي، أو هي التي ينبثق منها الإدراك، يمكن أن نمثّل لهذا بقول الراوي:"**هل سيموت؟ هل الموت سهل إلى هذا الحد؟ هل**

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص91.

[2] – المصدر نفسه، ص 38.

[3] – المصدر نفسه، ص 56.

هو قريب إلى هذا الحد بحيث تكفي ومضة إعياء يرخي فيها أصابع يديه فيهوي في الهاوية؟ هل الحياة قصيرة إلى هذا الحد؟(..) ولحظة حماقة يمكن ان تقودك إلى الهاوية"[1]، فاللّغة المتقطّعة والأساليب الإنشائيّة ممثّلة بالاستفهام و التعجّب، و صيغ المضارع، و دلالة الزمن على الاستقبال، و تكرار بعض الألفاظ... ، تؤكّد جميعها على أنّ مركز الإدراك هو الشخصيّة و ليس الراوي، إذ ليس لهذا الأخير في هذا المقتبس سوى صوته، ولو استبدلنا السرد بضمير التملك المفرد كما نبهنا على ذلك رولان بارت[2]، لكنا أمام راو داخلي ولم يختل المعنى: "**هل سأموت؟ هل الموت سهل إلى هذا الحد؟ هل هو قريب إلى هذا الحد بحيث تكفي ومضة إعياء أرخي فيها أصابع يدي فأهوي في الهاوية؟ هل الحياة قصيرة إلى هذا الحد؟(..) ولحظة حماقة يمكن أن تقودك إلى الهاوية**" و الأدلّ على أنّ هذه الخطابات المنقولة هي تبئير داخليّ أنّها قد تفضي في بعض من الأحيان إلى بروز ضمير المتكلّم و حضوره فيها حضورا صريحا، و خاصّة عندما يتحوّل السرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم، على شاكلة: "**مسكينة العجوز، ماذا ستفعل إذا رأت القطيع يعود وحده بدونه؟ ستموت من الخوف. ثم.. ياربي. إنها ستموت أيضا إذا مات**"[3]، كما أن الرؤية السردية هنا تأخذ بعدا ذاتيا، لأن المبئّر(أسوف) لا يقدم لنا منظوره من الداخل فقط، ولكن من خلال تمركزه على ذاته أيضا، إذ يصبح المبئّر مبأرًا في الوقت ذاته، لذا يمكن القول إن التبئير الذي يقوم به "أسوف" تبئير داخلي وليس تبئيرا في درجة الصفر.

4-3- التبئير الخارجي:

لقد تضمنت الرواية التبئير الخارجي، (عين الكاميرا)، إذ يكون المأوى البؤري في مكان ما من عالم الرواية وبادراك خارجي محدود ومستحيل على مستوى العمق، مثال ذلك، قوله: "**من السيارة نزل رجلان، متفاوتان في القامة وفي الجسم، أحدهما طويل والآخر قصير،**

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر ، ص61

[2] – ينظر: رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، 1977، ص74.

[3] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 66.

الطويل نحيف، والقصير بدين. متقاربان في العمر. القصير يبدو أكثر حيوية ونشاطا برغم بدانته، انهمك يزيل حمولة السيارة ويلقي بها على الأرض أمام الشجيرات الخضراء تحت طلحة عالية، أوان وصحون وصناديق خشبية وأكياس الخيش وخيمة كبيرة. انشغل في نصب الخيمة، وتقدم منه الرجل الآخر ذو القامة الطويلة. لوّح له من بعيد بيده محييا، فتشجع أسوف وتقدم نحوه، التقيا في منتصف المسافة. "[1]، فيظهر عدم تدخل الراوي في جملة هذه الأوصاف التي يحاول رسمها وفق ما تبدو عليه، ونحن لحد قراءة هذا المقطع يبدو لنا جليا محدودية معرفة السارد الذي لم يكشف لنا بصوته عن هوية الرجلين، لأنه اقتصر على وصف المظهر الخارجي لهما، وكأننا أمام كاميرا تعرض لنا صورة لهذين الرجلين، والتي لا يمكن لهذه الكاميرا الولوج إلى داخل الشخصيتين وما تفكران به، نلحظ وكأن الكاميرا وضعت في جهة معينة بجوار أشجار الطلح وتصور ما يقع أمام عينيها.

تتأتى إلى جانب هذا أنواع من التبئير الخارجي، تدخل ضمن التقديمات التي توطئ للولوج إلى الخطابات المعروضة غير المباشرة (الحوارية)، والتي تقدم الأحداث عبرها من منظور الشخصيات الروائية ويقتصر فيها دور الناظم الخارجي(السارد) على رصد أفعالها حول الأحداث، غير أنّ هذا العدول بالتبئير الصفر إلى تبئير خارجيّ أو داخليّ لا يعني أنّ الإدراك الشموليّ للراوي قد تخفّفت حدّته، وهنا نخلص إلى نتيجة وهي أن الصوت السردي الذي تولى عملية السرد في الرواية هو خارج ومتباين حكائي، تمثل في الناظم الخارجي والناظم الداخلي اللذان هيمنا على السرد من بداية الحكاية إلى آخرها، أما المنظور الذي نتابع فيه وندرك العالم المتخيل من خلاله فهو التبئير الصفر أو اللاتبئير، وهو المنظور الذي أطر جل الأحداث والمواضيع المطروحة.

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 17.

الفصـــل الثالث: الزمـــــــــــن

1ـ مفهوم الزمـن

2ـ طرائق تحليل زمـــن الخطـاب السردي

2ـ1ـ الترتـيب

2ـ 2ـ الديمومة

2ـ3ـ التواتـــــر

3ـ زمن رواية نزيف الحجـــــر(زمن القصة)

4ـ زمن الخطاب وحركة الزمن في الروايـــة

5ـ المفارقات الزمنية والديمومة في الرواية

1- مفهوم الزمن:

يعد عنصر الزمن من العناصر الفاعلة في الرواية "ومن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[1]، فإذا كان من الجائز- كما يرى جينيت – وجود سرد دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، فإنه من المستحيل إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد، فلابد أن نحكي القصة في زمن معين: ماض أو حاضر أو مستقبل، ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية لمقتضيات السرد[2] ، فالزمن أحد المباحث الأساسية المكونة للخطاب الروائي إن لم يكن بؤرته لأن: "الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب في زمن، ولا نص دون زمن"[3]، لذا لابد من تحديده، وتبيان مدى مساهمته في تشكيل بنية النص السردي.

هذا وقد تفطن النقاد – والشكلانيون منهم خاصة – منذ عشرينيات القرن الماضي إلى أهمية هذا المكّون في البناء العام للرواية، حيث يُؤثَر عنهم "أّنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها"4، وذلك انطلاقا من فكرة الفصل والتمييز بين عنصرين مهمين من عناصر السرد، و هما المتن الحكائي و المبنى الحكائي؛ إذ الأول – في اعتقادهم- "لابد له من زمن و منطق ينظّم الأحداث التي يتضمنها، أما

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ط1، ص117.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص117.

[3] – صبحي الطعان: "بنية النص الكبرى"، مجلة عالم الفكر، مج23، الكويت، 1994، ص445.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.

الثاني فلا يأبه لـتلك الـقرائن الـزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكـيفية عـرض الأحداث وتقـديمها للقارئ، تبـعا للـنظام الـذي ظهرت به في العمل"[1].

2- طرائق تحليل زمن الخطاب السردي:

بما أنّ العمل الرّوائي قصة تمثل دلالةً، وخطاب يمثل الطّريقة التي تبلورت لنا من خلالها هذه الدّلالة، فإن تودوروف استناداً إلى جهود الشكلانيين يقيم تمييزاً يخص الزّمن في الرواية بوصفها قصّةً وخطاباً، مما يفرز زمناً للقصة وزمناً للخطاب، فالزمن الأوّل "متعدّد الأبعاد"؛ ذلك أنّ القصّة يمكنها أن تكون مسرحا لأحداث كثيرة تجري في وقت واحد، لكن الخطاب لا يمكنه أن يكون كذلك فهو "ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد فيها بعد الآخر كأن الأمر يتعلّق بإسقاط شكل هندسي معقد على خطّ مستقيم"[2]، مما يجعل زمنه خطيا يتتابع باتجاه واحد، وقد تمّ تقسيم الزّمن الرّوائي تبعا لذلك إلى قسمين، داخلي وخارجي، الزمن الداخلي والذي يسمى أيضا شخصيا، ذاتيا، ويتحدّد في ثلاثة أزمنة؛ زمن القصة "الخاص بالعالم التخيلي الذي يبتكره الروائي، وزمن الكتابة أو السرد؛ وهو مرتبط بعملية التلفظ وزمن القراءة الذي يقصد به الزمن الضروري لقراءة النص"[3].

كما تحدّث تودوروف عن ثلاثة أشكال من التأليف السردي، تلعب دورا رئيسيا في رسم المسارات الزمنية للنص وهي: التسلسل، والتضمين، والتناوب.

أمّا الزّمن الخارجي؛ والذي يسمى أيضا الزمن الطبيعي، ويتضمّن أيضاً ثلاثة أزمنة؛ زمن الكاتب الذي يحيلنا مباشرة على"المرحلة الثّقافية والأنظمة التّمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف وزمن القارئ؛ وهو المسؤول عن التّفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي، والزّمن التّاريخي؛ وهو الذي يظهر في علاقة التّخيل بالواقع"[4].

---

[1] – المرجع السابق، ص107.

[2] – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ط1 ،2005، ص50.

[3] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 114.

[4] – المرجع نفسه، ص114.

ولعل دراسة أي عمل روائي من زاوية الزمن تعتمد على مفهومي هذا الأخير الداخلي والخارجي؛ إذ "لاشك أنّ هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني"[1] ذلك أن الزمن الداخلي ينحصر في أعماق الشخصيّات، ويتجسد عبر ذكرياتها ورؤاها وتطلعاتها، وهو مهم لترتيب القص ولمعالجة الأحداث المتزامنة عند التخلي عن شخصية معينة والعودة لأخرى، أما الزمن الخارجي فهو مهم لكشف التحولات التي طرأت بين الماضي والحاضر، وللتعرّف على الشخصيات، ويتجسّد بشكل جوهري في ثنايا العمل الروائي عبر المجال التاريخي الذي يسنده اختيار الكاتب، فيتعمّده بخلق فضاء زمني ينسجم مع رؤاه الفكرية.

وينهج ميشال بوتور"Michel Butor" تصنيفا مخالفا حين يقسم الزمن الروائي إلى ثلاثة أنواع: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.

ويتحدث تودوروف في كتابه (الشعرية) أيضا عن زمن القصة وزمن الخطاب اللذان يعبّران عن العالم المقدّم والمقدم له، ويطرحان علاقات ثلاثة هي : الترتيب والمدة والتواتر.

1-"علاقة الترتيب: وتعني العلاقة بين نظام ترتيب الأحداث في القصة ومقارنتها بطريقة تقديمها في الخطاب والتي ينتج عنها ما يسمى بالمفارقات الزمنية

2-علاقة المدة أو الديمومة: وتختص بقياس سرعة السرد من حيث السرعة والبطء بين زمني القصة والخطاب، وينتج عنها (الخلاصة ، الحذف، المشهد، الوصف).

3- علاقة التواتر أو التكرار: وتختص هذه العلاقة في النظر في مدى تكرار سرد حدث معين على مستوى القصة وعلى مستوى السرد"[2].

وإلى جانب الأزمنة الداخلية يقدم لنا تودوروف أزمنة خارجية يدخل معها النص في علاقة وهي: زمن الكاتب، وزمن القراءة، والزمن التاريخي[3].

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية، (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984، ص45.

[2] – عيسى بلخباط : تقنيات السرد في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة بسكرة، 2014-2015، ص78.

[3] – ينظر: تزيفتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص110.

أيضا فقد ولّى الناقد الفرنسي جيرار جينيت الزمن عناية خاصة، بحيث خصّ له جزءا كبيرا من كتاَبْيه (خطاب الحكاية) و(الأشكال)، وقد تناوله من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصة وترتيبها وعلاقتها بالنص الروائي، حيث اقترح جينيت التّمييز بين زمنين رئيسين هما: زمن الشيء المروي وزمن الحكاية، أو بعبارة أخرى، زمن القصة وزمن الحكاية، كما عمل جنيت على مقاربة زمن الحكاية (الخطاب)من خلال المحاور الثلاثة التالية[1]:

– علاقات الترتيب الزمني أو النظام الزمني عبر مقارنة تتابع الأحداث في المادة الحكائية وترتيب الزمن الكاذب لها في الحكي.

- علاقات المدة أو الديمومة المتغيرة بين هذه الأحداث أو المقاطع الحكائية والمدة الزائفة، وعلاقتها في الحكي.

– علاقات التواتر: عبر مقارنة ما يتكرر من أحداث في القصة على مستوى الخطاب.

2-1- الترتيب:

في حين جاءت الرواية التقليدية ببنيتها الزمنية مرآة عاكسة للزمن الطبيعي، حاولت الرواية الحديثة أن تقدّم رؤية مختلفة لهذا الأخير من خلال بناء نسق زمني مغاير للأنساق والأشكال الزمنية المعروفة، لنكون بذلك أمام زمن يسعى جاهداً إلى مخالفة الزمن الواقعي من خلال تكسير منطق الزمن الخارجي.

إن الترتيب يتعلق بتتبع ودراسة العلاقات المختلفة بين النظام الزمني للوقائع والنظام المزيف في الحكي، لأنه ليس من الضروري في نظر البنائية "أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها"[2].

وينتج عن الاختلافات بين الزمنين انحرافات وتفاوتات يقوم بها الروائيون بغية تجسيد رؤية فكرية وجمالية تمثلها الرواية الحديثة بنمطها المتميز ببنيته الزمنية المتجاوزة للسائد.

[1]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص76.

2 - حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص73.

والاختلاف بين الزمنين يصطلح عليه جنيت المفارقة الزمنية الذي هو "مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين"[1]

ويتم الكشف عن المفارقات الزمنية عندما لا يحدث تطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب من جراء تلاعب الروائي بالنظام الزمني، فالدلالة على هذا قول جيرار جنيت "يمكن للمفارقة أن تذهب في الماضي أو المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة، أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية، سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها "[2] .

ومدى المفارقة هو:"المجال الفاعل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[3]، أما سعة المفارقة أو اتساعها "فينبغي قياس المساحة التي تشغلها العودة إلى الوراء على صفحات الرواية"4، والمفارقة الزمنية يندرج تحتها ما يسمى بالاسترجاع والاستباق.

إن كشف هذه المفارقات الزمنية وقياسها "يسلّمان ضمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية"[5]

2-1-1- الاسترجاع:

يدل جيرار جينيت بمصطلح الاسترجاع على"كل ذكر لاحق لحد سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[6] فالاسترجاع هو الارتداد إلى أحداث ماضية وينقسم إلى[7]:

---

1 – جيرار جينيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص51.

[2] – المرجع نفسه، ص59.

[3] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص74.

[4] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997، ص80.

[5] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ص47.

[6] – المرجع نفسه، ص51.

[7] – ينظر: عبد الحكيم سليمان المالكي: جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، المجموعة العربية للتدريب والنشر، مصر، ط1، 2008، ص40.

أ- استرجاع خارجي: يتم فيه العودة لزمن قبل الحكاية الأولى زمنيا وهو الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى.

ب- استرجاع داخلي: يتم فيه العودة لنقطة زمنية بعد الحكاية الأولى.

ج- استرجاعات مختلطة: تكون نقطة مداها سابق للحكاية الأولى ونقطة انتهائها بعدها، أي أنّنا أمام استرجاع خارجي يمتد حتى يفوق لحظة الصفر سرديا .

وعن طريق مفهومي المدى والسعة، فإنه بالإمكان معرفة إذا كان الاسترجاع داخليا أم خارجيا أم مختلطا. كما أن الاسترجاعات الداخلية نفسها تنقسم حسب جنيت إلى نوعين: (تكميلية، وتكرارية)، ويقصد بالتكميلية تلك الإسترجاعات التي تأتي لتغطي حدثا سابقا أو تملأ جانبا تمّ إغفاله أو تضيء شخصية كانت غير مدركة مما يجعلها (غيرية القصة)، أما الاسترجاعات التكرارية فهي غالبا ما تأتي لتغطي جزء من المحكي الرئيسي أو المسار الرئيسي للسرد.

2-1-2- الاستباق:

أطلق عليه جنيت مصطلح الاستشراف، ويظهر هذا النوع خاصة في الحكاية بضمير المتكلم لتلاؤمها معه، نظرا لما تحمله من طابع استعدادي، يمكّن السارد من التلميح إلى المستقبل[1] ويعني"القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية "[2]، ويوجد "نوعين من أنواع الاستباقات الأول: "الإعلان" عن طريق الإعلان المباشر عن حادث سيحصل، والثاني: "التمهيد" وذلك من خلال بذر لأحداث سوف تنمو في المستقبل"[3].

[1] - ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص76.

[2] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص132.

[3] - عبد الحكيم سليمان المالكي: جماليات الرواية الليبية، ص40.

2-2- الديمومة أو المدة:

يحيل مفهوم الديمومة على إحدى الإشكاليات المعقدة في الرواية وهي قياس زمنية النص، ويقصد بها: "العلاقة بين كل مقطع زمني من حيث هو مساحة نصية بالأسطر، وبين زمن الحكاية الأولى الذي تغطيه تلك الوحدة مقاسا بالشهور، أو الأيام أو الساعات"[1]. ويتم الإمساك بها استنادا إلى التناسب بين الإحداثيات التي تعين المدة التي استغرقتها الأحداث في القصة، والإحداثيات النصية التي تغطيها هذه الأحداث من مساحة النص الروائي فقد "تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع إلى آخر، بين لحظات قد يغطي استغراقها عدد كبيرا من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر"[2]. هذا وقد أشار جينيت ـ أيضا ـ إلى أهمية دراسة الإيقاع الزمني، ممثلا في التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة(Sommaire)، والاستراحة أو الوقف(Pause)، والحذف(L'ellipse)، والمشهد(Scène)، نفصل الحديث عنها ونرمز في الوقت ذاته لزمن القصة(زق) وزمن الخطاب(زخ)

2-2-1-الخلاصة (Sommaire): (زخ) < (زق)

"وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[3].

2-2-2-الحذف(L'ellipse): (زخ)=0، (زق)=ن ومنه (زخ) < (زق)

وهو"تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[4]، ويميز جينيت بين "الحذف الصريح" المصحوب بإشارة محددة أو غير محددة، للفترة التي يقفز عليها وبين "الحذف الضمني" الذي لا يكشف عن

[1] – المرجع السابق، ص41.

[2] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص70.

[3] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص76.

[4] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص156.

نفسه في النص، وإنما يستدل على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد، ثم يضيف شكلا ثالثا هو "الحذف الافتراضي" ويقترب عنده من "الحذف الضمني" لاستحالة تحديد موضعه في النص وقد تأتي بعض الاستذكارات لتكشف عن حصوله فيما تقدّم من السرد[1].

2-2-3-المشهد(Scène): (زخ) = (زق)

ويقصد به المقطع الحواري الذي يأتي عبر المسار السردي، وقد يحقق تساوي الزمنين بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا[2]، أو هو اللحظة التي يتطابق فيها زمن الخطاب مع زمن القصة من حيث مدة الاستغراق.

2-2-4- الوقفة(Pause): (زخ)=ن، (زق)=0 ومنه (زخ) >(زق)

يعني أنه "تكون في مسار السرد الروائي توقعات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[3]

2-3-التواتر: ويتابع فيه مدى تواتر حدث من أحداث القصة، وهل تمت حكايته مرة واحدة أم أكثر؟ وقد جعله جيرار جينيت أحد محاور مقاربة زمن الخطاب، فيما نجد بعض النقاد من بعده لا يهتمون بهذا المكون بسبب عدم استخدام هذه التقنية بكثرة في السرود التي يشتغلون عليها، ونجد الأنواع التالية من التواتر:

- حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر مرة واحدة في الخطاب.
- حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لا نهائي في الخطاب
- حدث يحدث بعدد لا نهائي من المرات في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لا نهائي في الخطاب[4] .

[1] - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص159.

[2] - ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 108.

[3] - حميد لحميداني، بنية النص السردي ، ص76.

[4] - ينظر: عبد الحكيم سليمان المالكي: جماليات الرواية الليبية ، ص42

بغية الدخول وتحديد حركة الزمان وبلاغة الاشتغال الزمني في الرواية من المهم بداية إتباع الخطوات التالية التي نراها ضرورية للوصول إلى إدراك جيد لزمنية الخطاب الروائي:

1-تحديد زمن الحكاية وتقسيمه مبدئيا لعدة أقسام حسب الموجود في حكاية الرواية، ويتم ذلك من خلال قراءة العمل الروائي عدة مرات والبحث عن النقاط التاريخية التي تمثل مؤشرات دالة على زمن الحكاية، ثم عمل تصور أولي لمسيرة زمن الحكاية من خلال مفاصل زمنية محددة.

2-تحديد لحظة الصفر روائيا التي يبدأ منها الخطاب لتحديد نوع الاسترجاعات من خلالها.

3-متابعة الخطاب الروائي ورصد لحركة الزمن داخل الخطاب الروائي في جدول نحدد فيه النقاط التالية :

أ- المؤشر الأول: رقم النقلة الزمنية.

ب-المؤشر الثاني: الفصل أو القسم الذي تنتمي له.

ت-المؤشر الثالث: زمن الحكاية الذي انتقل إليه الخطاب عبر النقلة.

ث-المؤشر الرابع: نوع النقلة الزمنية.

3-الزمن الحكائي في رواية "تزيف الحجـر" (زمن القصة):

قبل الحديث عن زمن القصة لا بد من الإشارة إلى أن رواية "نزيف الحجر" تطرح صعوبة كبيرة في ترتيب زمنها، ولعل ذلك راجع إلى التداخل الأسطوري الذي سيطر في بناء أحداثها وربما هو الأمر الذي جعل الروائي لم يعن بالتحديد الدقيق للزمن، إلا أننا نستدل ببعض المؤشرات الزمنية التي تتم الأحداث خلالها، لكنها تبقى ذات صبغة ضبابية لا تسمح لنا بتحديد زمنها بدقة.

تتكون الرواية من مجموعة من الحكايات التي يفصل بينها زمن طويل جدا، هذه الحكايا عددها سبع حكايا، تبدأ بقصة الصراع بين الفضاءات المكانية قبل ظهور الإنسان، حيث تقدم على لسان والد "أسوف" في صفحة26: قصة الصراع القديم بين "مساك صطفت"

و"مساك ملت"، يتشكل من خلالها حكاية من الماضي البعيد ذات منظور شِرْكي – انطلاقا من تعدد الآلهة في تلك الحكاية – التي تعتبر زمنيا الأولى ذلك أنها قبل وجود البشر "**لان الله أنزل على الأرض بلوى أكبر قاتلت الاثنين معا...**"[1]، فالحكاية بهذا الشكل تحكي قصة حدثت قبل ظهور الإنسان على الأرض، لتأتي حكاية ثانية تقدم كمناص وتحكي عن قصة قابيل وهابيل القديمة (ظهور الإنسان على الأرض)، مأخوذة من(العهد القديم)، إن هذه الحكاية تمثل عملية القتل الأولى على الأرض، ومن خلال الربط بين اسم "قابيل" القديم وبين "قابيل" الآن، نجد أن هذه الحكاية قد أوجدت لغرض توظيفها ضمن بنية الصراع الحاصل داخل الخطاب السردي*، وكذلك حكاية ثالثة صامتة يقدمها لنا اللوح الحجري الصامت عن تآخي الودّان بالإنسان قبل عشرة آلاف سنة في الزمن القديم(إنسان ما قبل التاريخ)، صُورت أمامنا في صورة نحتية، يطرح عبر صمتها وانتصابها حقيقة أرادها الراوي، إن هذه الصورة ستتجلى نهائيا في الحكاية الأخيرة عندما يقوم "قابيل" بقتل "أسوف" ويُكتب بلغة (التيفيناغ) لغة الطوارق ما أراد ذلك النصب الوثني لـ"متخندوش" الكاهن أن يقوله، إن تلك الصخرة وذلك النصب قد شُخصا لتوضيح العلاقة التي أوجدها الخطاب بين الإنسان القديم الطارقي صاحب لغة(التيفيناغ) والوثني وبين الودّان، ثم تأتي الحكاية الرابعة التي يبدو أن بداية زمنها قبل الاحتلال الإيطالي لليبيا بسنوات قليلة ربما 1900 أو 1905 والتي يمثل الحدث الرئيسي في زمنها: خيانة والد "أسوف" للنذر الذي نذره للودّان في بداية حياته ويمكن أن نقسمه إلى ثلاثة أزمنة:

أ- زمن طفولة "أسوف" وتلقيه للتعاليم من والده، وهو نفس زمن العهد بين والد "أسوف" و الودّان.

[1]- إبراهيم الكوني : نزيف الحجر، ص 27.

*- و لشدة فعله داخل الخطاب، وتأثيره الحيوي، عند متابعتنا لحكاية نزيف الحجر، فإننا قمنا بإدخال زمنه واعتباره أحد المكونات الخطابية.

ب–هي المرحلة التي يتحول فيه "أسوف" صبيا حيث يبدأ في اكتشاف المغارات في المناطق المجاورة لسكنه، ومرحلة حركة أسوف بين الرسومات القديمة، وهو زمن التساؤل المستمر من "أسوف" عن مفهوم صيد الودّان.

ج– إنه زمن "أسوف" شابا وهو يتنهي بموت والده بفعل الودّان.

بعد ذلك يأتي زمن الحكاية الخامسة التي تمثل سيرة "أسوف" وحكايته مع الودّان تبدأ هذه الحكاية زمنيا بعد وفاة الوالد، أحداث هذه الحكاية تتمثل في قيام "أسوف" بمحاولة صيد الودّان الذي جره للسقوط في الهاوية، ثم عند محاولته الخروج من تلك الهاوية بواسطة الصبر– الذي هو كلمة السر للخروج من الهاوية – يتحقق له رؤية الوالد في وجه الودّان، ثم يحدث له بعد الخروج التحول، إن "أسوف" ذاته سيتوحد مع الودّان عند الهرب من الإيطاليين متحولا من بشري إلى ودّان، ومحققا من خلال ذلك تكرر ذلك الترابط بين الكاهن "متخندوش" وبين الودّان من جديد، قسمنا هذا الزمن لثلاث مراحل أيضا كما يلي:

أ– زمن "أسوف" مع أمه بعد وفاة أبيه وصورته مسالما وخجولا كما ظهر في فصل البنية، إنها المرحلة التي تلت موت الأب وقبل صيده للودّان (يبدو هذا الزمن أقرب ما يكون لنهاية العشرينات).

ب–إنه زمن محاولة "أسوف" صيد الودّان وسقوطه في الهاوية، وهو زمن خروجه منها، ينتهي هذا الزمن بموت الأم.

ج– إنه الزمن الذي يلي موت أم "أسوف" وموت كل قطيعه ورحيله للشمال وحدث تحوله إلى ودّان هاربا من رجال الكابتن "برديللو".

زمن الحكاية السادسة يبدأ بمولد "قابيل" أقرب ما يكون لمنتصف ثلاثينيات القرن الماضي تضم هذه الحكاية قصة "قابيل" وكيف كانت اللعنة ترافقه منذ بداية حياته، حيث يموت كل من يقدم له عونا، وكيف حدث عهد بين الغزالة وبين خالته لإنقاذه بحيث تقدم الغزالة حياتها مقابل أن يتآخى قابيل وابنتها، ثم يكبر قابيل قاتلا ويقوم بمعونة ضابط القاعدة

ـ الذي يأتي إلى ليبيا 1958 ـ لإبادة الغزلان في الشمال، ونتابع قصة الضابط "جون باركر" الأمريكي، الذي رافق قابيل في رحلات صيده وتحولات حياته السابقة، كما نتابع شيوخ الطرق الصوفية وموقفهم من قضية قتل الودّان، ونتابع قابيل وهو يبيد الغزلان في الشمال ويكون آخر من يقتله من الغزلان أخته في الدم التي سبق أن عاهد أهله على عدم قتلها، ويستمر حتى لقائه بـ "أسوف"، قسمنا هذا الزمن لأربعة أقسام:

أ–زمن مولد "قابيل" والعهد القديم الذي تم بين خالته وبين الغزالة وزمن الأحداث التي صاحبت مولده، إنه تقريبا في ثلاثينات القرن الماضي.

ب–زمن حضور موظفي الآثار ومعهم الخبير الإيطالي لـ"أسوف" في الجنوب، إنها مرحلة تسبق الحكاية السابعة بعدة سنوات تقريبا، وهو زمن نمو وترعرع "قابيل" صيادا للغزلان وهو نفسه الزمن الذي يحكي فيه "جون باركر" سيرته القديمة في بلاده، إنها المرحلة التي تسبق التحول الكبير في طريقة صيد "قابيل" من خلال حصوله على بندقية الخرطوش.

ج– إنّه زمن حضور السياح وعاشقي الآثار لـ "أسوف" وهو الزمن نفسه الذي يقوم فيه "قابيل" بالتوسع في صيد الودان من خلال البندقية التي أهداها له "جون باركر" يستمر هذا الزمن حتى القسم الأخير في هذه الحكاية وهو الذي يبدأ بقتل "قابيل" لأخته الغزالة.

د– يبدأ بقتل "قابيل" لأخته الغزالة ويستمر حتى لحظة لقائه بـ"أسوف".

الزمن السابع أو الأخير هو زمن الحكاية المركزية وهي قصة لقاء "أسوف" بـ"قابيل"، "قابيل" الذي جاء إلى الجنوب تتبعه اللعنة حسب الرواية – بسبب قتله لأخته الغزالة وأكله لحمها – ثم يقتل "أسوف"، القصة تحدث في ستينات القرن الماضي زمن وجود المحتل الأمريكي في القاعدة، ويستمر هذا الزمن لعدة أيام فقط.

كما رأينا مما سبق نحن أمام مجموعتين من أزمنة الحكاية، النوع الأول: يشتمل على ثلاثة أزمنة حكاية بعيدة جدا (الأول والثاني والثالث)، التي جاءت ربما لتطرح بعدا خفيا للرواية ولتوجه الخطاب غالبا انطلاقا من ماضيها البعيد وجاءت كلها في صورة مناص

خارجي أو ومضة سريعة، وجاءت لتحقق أمامنا نوعين من التعاليم(التعاليم الدينية الإسلامية مختلطة بالوثنية) من خلال والد"أسوف" داخل الخطاب، أو من خلال المناصات التي تحيلنا لرغبة الروائي ذاته، الذي جاء بقصة "قابيل"و"هابيل" التي تمثل كما سنرى أحد ثلاثة جذور مركزية ضمن بنية الحدث في الرواية، التي تنقسم لما يلي:

1-قتل"قابيل" للغزالة أخته وكذلك لـ"أسوف" الذي يمثل تكرارا لفعل قتل "قابيل" القديم لـ"هابيل"أخيه.

2-اختيار"أسوف" لـ "الودان" وتحوله لـ"ودان" ثم لنهاية ذلك التحول وهو يكرر بذلك تلك الحكاية الصامتة التي كتبها الصحراء من خلال صورة الكاهن و"الودان" عند صخرة "متخندوش".

3-صلب "قابيل" لـ "أسوف" على النصب الحجري، "أسوف" الذي طرح عبر الخطاب- ومن خلال الحوار الحاصل بين الشيخ القادري و "جون باركر" - مفاهيما تشابه مفاهيم النصارى عن المسيح في ثالوثهم؛ أي نحن أمام صلب جديد لأسطورة الصحراء "أسوف".

النوع الثاني: من أزمنة الحكاية هي أزمنة قريبة نسبيا منذ بداية هذا القرن وحتى الستينات منه هي كما سبق أن أسلفنا تطرح حالة تكرار لحادثة قتل "قابيل" و "هابيل"، وكذلك تكرار لحالة التوحد بين الإنسي و الودّان كما توحد معه الجني سابقا أو الكاهن.

4- زمن الخطاب وحركة الزمن في الرواية:

بدأ النص من خلال المناص الذي حددناه كزمن ثان الذي جاء ليعلن على أن الحدث المركزي في الرواية هو قتل الأخ لأخيه، ثم بدأ الخطاب من خلال زمن الحكاية السابع وهو الزمن الإطار الذي يؤطر الخطاب السردي، ثم أخذ الراوي يفتت الحدث المركزي الرئيسي وهو: لقاء "قابيل" بـ"أسوف" وهو يعود من خلال الاسترجاع الخارجي للماضي القريب.

الحدث الأول في الرواية الذي ننطلق منه في تحديد لحظة الصفر زمنيا، هي تلك اللحظة التي كان فيها "أسوف" يتوجه بصلاته للقبلة وتحوله مخطئا نحو الصنم وشعوره بمباركة الوثن له، إذن نحن في محاولة تحول "أسوف" إلى الوثنية، في الوقت ذاته لقائه والودّان المتوحد بالجني وفيها أيضا لقاء "قابيل" القادم من الشمال "**سمع هدير المحرك البعيد، فقرر أن يسرع...** "[1]. إن اختيار هذه اللحظة كبداية للخطاب السردي للرواية، يدل على أهمية هذا الحدث، الأمر الذي سيجعله مدخل ومبتدأ الرواية، ولقد أنشأنا جدول قمنا من خلاله بتطبيق الخطوات المبدئية السابقة التي تساعدنا في استخلاص زمن الخطاب الروائي.

الرقم	الصفحة	رقم الفصل	زمن الحكاية	نوع النقلة الزمنية	ملاحظات
1	**5**		**2**	**خارج الخطاب**	**مناص أول**
2	8-7	1	7	لحظة الصفر روائيا	البداية من خلال هذا الحدث الرئيسي وهو الأخير
3	8		3	استرجاع خارجي	حكاية صامتة لصخر"متخندوش".
4	9-8		6ج	استرجاع خارجي	عن سياح الآثار
5	12-9		4ب	استرجاع خارجي	"أسوف"والرسومات ترميز لعلاقة الجن والإنس.
6	13-13	2	7	عودة للحظة الصفر	عودة للحدث الرئيسي أو الحكاية الإطارية .
7	15-13		6ب	استرجاع خارجي	"أسوف"وعمال الآثار(تعظيم النصب من خلال السواح)
8	**17**	**3**	**7**	**عودة للزمن الإطاري**	**لقاء أول بين "أسوف"و"قابيل"(إحساس "أسوف"بالقلب)**
9	23	4	4أ	استرجاع خارجي	تعاليم"أسوف"في طفولته(القلب)

[1] - إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص7.

10	26		1	استرجاع خارجي	الحكاية الأولى عبر تعاليم الوالد
11	27-27		4أ	استرجاع خارجي	عودة للأب ومفهومه عن الناس
12	31	5	4ب	استرجاع خارجي	تلخيص كمدخل لموت الأب
13	34-31		4ج	استرجاع خارجي	موت الوالد وبداية زمن جديد
14	39-37	6	5أ	استرجاع خارجي	مسالمة"أسوف"/فصل البنية.
15	**43-41**	**7**	**7**	**عودة للزمن الإطار**	**لقاء"أسوف"و"قابيل"/فصل شبح الهملايا.**
16	45	8	5ب	استرجاع خارجي	بدايات فكرة الصيد
17	49-45		4أ	استرجاع خارجي	تعاليم الأب عن الودّان/خيانة العهد مع الودان
18	53	9	4ج	استرجاع خارجي	تذكير بشيء(سطر)
19	63 -53		5ب	استرجاع خارجي	محاولة صيد الودان والسقوط في الهاوية
20	70-65	10	5ب	استرجاع خارجي	كلمة السر
21	72-71	11	5ب	استرجاع خارجي	العظاية أو حالة بين الموت والحياة
22	75-75	12	5ج	استرجاع خارجي	النص الخفي يرمز لتحوله إلى (ودان مقدس)
23	77-77	13	5ج	استرجاع خارجي	بداية زمن جديد.
24	78-77		5ب	استرجاع خارجي	موت الأم.
25	81-79	14	5ج	استرجاع خارجي	موت القطيع وخروجه من "مساك صطفت".
26	84-83	15	5ج	استرجاع خارجي	اعتقال"أسوف"وظهور كرامته واحتفال شيوخ الطرقية به
27	85	16	7	عودة للحكاية الإطار	العودة للحكاية الإطارية،"قابيل " يصر على أخذ "أسوف"معه للبحث عن الودان.
28	86-85		6 ب	استرجاع خارجي	مقارنة بين نصراني(الآثار) و "بورديللو" ، أثناء تواجده في السيارة معهم.

29	89-87		7	عودة للحكاية الإطارية	"أسوف"صحبة "قابيل"
30	93-91	17	6أ	استرجاع خارجي	قصة قابيل(اللقيط)واللعنة التي تصاحبه
31	96-95	18	6ب	استرجاع خارجي	شباب"قابيل"
32	98-96		6ج	استرجاع خارجي	استخدام الآلة(اللاندروفر) في صيد الودان.
33	101-99	19	6ج	استرجاع خارجي	"قابيل"و "جون باركر" واستخدام بندقية الخرطوش.
34	**105**	**20**	**7**	**عودة للزمن الإطار**	**"أسوف"و "قابيل" بداية التوتر.**
35	110-109	21	6د	استرجاع خارجي	الغزالة تحكي لابنتها عن العهد القديم وعن أخوتها للإنسان.
36	113 -110		6أ	استرجاع خارجي	قصة الغزالة والعهد
37	115	22	6ب	استرجاع خارجي	قصة "جون باركر"(تأسيس لقضية صلب "أسوف" بما يشابه قضية صلب المسيح)
38	119 -117		6 ب	استرجاع خارجي	"جون باركر" وشيوخ الصوفية
39	121-119		6ج	استرجاع خارجي	"جون باركر" و "أسوف"
40	123	23	6د	استرجاع خارجي	قتل الأخت الغزالة.
41	135-132	24	6 د	استرجاع خارجي	أكل "قابيل" للودان
42	139-137	25	6 د	استرجاع خارجي	حالة"قابيل" بعد أكل الودان.
43	**147-143**	**26**	**7**	**عودة للحكاية الإطارية**	**"قابيل" يذبح "أسوف" على النصب الحجري، تحقق الصلب لـ"أسوف" أسطورة الصحراء**

5- الترتيب الزمني والديمومة في الرواية:

5-1- الاسترجاع:

إن لحظة الصفر روائيا، أو اللحظة التي تحتسب عندها وجهة الخطاب الزمنية هو الزمن السابع ونلاحظ من الجدول السابق، انه باستثناء الزمن الثاني الذي جاء كمناص فان غالب أزمنة الحكاية الأخرى تأتي عن طريق الاسترجاع الخارجي وبذلك ندرك أن الشخصيات منذ وضعت في لحظة الفعل أمامنا لم تترك لها فرصة لاسترجاع قريب.

5-2-الاستباق:

كما كان هناك توظيف للاستباق، مرات عديدة وذلك عن طريق مقولات العرافين في حكاية قابيل آدم كما في هذه المقاطع:"- **من فطم على دم الغزال في الصغر لن يستقيم حتى يشبع من لحم آدم في الكبر**"[1]،"**ياقابيل يا ابن آدم، لن تشبع من لحم، ولن تروى من دم، حتى تأكل من لحم آدم، وتشرب من دم آدم.**

وكرر العبارة الغامضة ثلاث مرات.

بعد محاورة طويلة، اقتنع العراف أن يحصّنه بحجاب.

ولكن حتى تمائم السحرة في«كانو» لا تحمي من المكتوب. فضاع في إحدى الرحلات، وعاد الولد ينهش اللحم النيئ "[2]. **أو** عن طريق المناص كما في قصة "هابيل وقابيل القديمة"، حيث يتحقق هذا الاستباق حيث قتل قابيل أخاه هابيل/الإنسان/أسوف الراعي لأنه رفض أن يدله على مكان الودّان "إن هذه العلاقة الدموية بين الإخوة الأعداء هي إحدى جزيئات الأسطورة الأصلية التي استعارها الكوني ليؤثث بها نصه الروائي مضيفا عليها من "عنداياته"ما يجعلها أسطورة أدبية"[3] ، وقد تجسدت عملية القتل الثانية في مواجهة بين قابيل وأخته بالرضاعة الغزالة فقد ابتدأت بالتردد وانتهت بالغدر والإجرام، وقد "اشتركت الغزالة مع

[1] – ابراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص92

[2] – المصدر نفسه، ص92-93.

[3] – مديحة عتيق: "توظيف الاسطورة في رواية نزيف الحجر لابراهيم الكوني" مجلة الموقف الأدبي، ع406، شباط 2005، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ص 224

"أسوف في موتيفات كثيرة سمحت بأن يجسدا معا شخصية قابيل فكلاهما يتسم بالطيبة وروح التضحية والعجز"[1]. كما تحقق هذا الاستباق عن طريق الحلم في مفصل الرؤيا في آخر النص:"**تململت الدودة الشيطانية في أسنانه، فنهش رقبة الودّان، والتهم قطعة لحم(..) فاكتشف أنه يجلس على ظهر رجل بائس لم يعرفة من قبل، نحيل الجسم، طويل القامة، تقطر من رقبته الدماء، وقبل أن يفيق من هول التحول، رفع الرجل نحوه وجها شقيا وقال له:"لا يشبع ابن آدم إلا التراب""**[2] .

لقد رصدنا حتى الآن مظهري الحركة الأساسية للزمن السردي في علاقته بنظام توارد الأحداث في القصة، ومثلنا لهما بالاسترجاع والاستباق اللذين يشكّلان مركز التوجه الزمني في الرواية ويمثلان عصب المفارقة الزمنية، كما تظهر وتشتغل في الخطاب الروائي. فانطلاقا من حاضر القصة، الذي يمكن اعتباره درجة الصفر للزمن السردي، تتم حركة إلى الوراء وحركة إلى الأمام، تقضي كلاهما بإيقاف التسلسل الخطي للأحداث، لاستعراض مراحل ماضية أو مقبلة في القصة.

5-3- تبطيء الحكي:

ويقتضي تعطيل وتيرة السرد، حيث يتمهل السّارد في سير حركة تقديم الأحداث الروائية بالاعتماد على تقنيتين هما: الوقفة الوصفية، المشهد الحواري.

5-3-1- الوقفة الوصفية:

وهي من أكثر الحركات التي تعمل على تعطيل السرد، حيث يتوقف مسار الأحداث بإقحام السّارد لتقنية الوصف التي تقتضي بالضرورة قطع وتيرة المسار الزمني، إن الوصف يأتي هنا ملتحما بالسرد في وحدات متضافرة، تخدم بناء الشخصية ويكشف عن علاقتها بالصحراء، علاقتها بحيواناتها، كما يسهم في تطور الحدث، وبه تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي، ويمكن الوقوف عند جمالية الوصف وانعكاسه على فضاء الرواية في بعض

[1] - المرجع السابق، ص225.
[2] - إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 139.

من هذه المقاطع: "**ودان عملاق، رمادي اللون، تتلامع شعرات فضية في شعره الكثيف. تتدلى من ذقنه لحية طويلة. رأسه متوج بقرنين معقوفين هائلين** "[1]، "**ما أجمل تكوينها، ما أرشق قامتها، ما أنعم جسمها، السحر يفيض من عينيها، أجمل مخلوق في الدنيا، روح الصحراء الرملية، فيها امتدادها وهدوؤها وسكينتها، وسحر قمرها، فيه المحال، فيه الحرية**"[2] ،"**هل رأيت في الصحراء جملا أجمل منه؟ هل عرفت أطوع وأصبر وأشجع؟ هل رأيت أذكى وأعقل؟ ياربي ما أجمله، هذا الأبلق، انظر إليه، إلى عينيه إلى أسنانه، إلى رقبته الهيفاء، إلى ساقيه، كل شيء فيه متناسق ورشيق**"[3]. يثبت الوصف الوارد في هذه الفقرات أن الراوي قد اتخذ من تقنية الاستراحة وسيلة لتعريف القارئ بهذه الحيوانات(الودّان، الغزال، الجمل) التي كانت قبل الوصف مجرد حيوانات عادية، لكننا وبعد إطلاعنا على هذه المقاطع، أدركنا بأنها في نظر ساكن الصحراء، والممثل في إحدى الشخصيتين (أسوف ووالده) تحتفظ بسر أزلي غريب يتحول إلى قوة خارقة كما في الودّان، أو قوة سالبة لإرادة الإنسان، الأمر الذي وطّد العلاقة بين هذه الكائنات والإنسان.

5-3-2-المشهد:

"المشهد – من حيث مفهومه الفني–هو التقنية التي يقوم فيها الراوي باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية، وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا"[4]، وهذا ما يجعله يسهم في تطور الأحداث، والدفع بها إلى الأمام لذلك "تعول عليه الروايات كثيرا، وتستخدمه بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصة "[5]، وفي هذه التقنية يتحقق التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، والمشهد عبارة عن حوار يعبّر عنه لغويا وبطريقة مباشرة حيث تمنح للشخصيات فرصة للتعبير عن نفسها، وقد كانت هذه الحوارات–

[1] – إبراهيم الكوني : نزيف الحجر، ص54.

[2] – المصدر نفسه، ص 55.

[3] –المصدر نفسه، ص56.

[4] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص134.

[5] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.

ونقصد بها طبعا الحوارات الخارجية– حاضرة بقوة وبشكل مستفيض يبلغ حد الصفحة أو أكثر، أتت مصحوبة بتدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده كما أسلفنا في فصل الصيغة، ومن بين المشاهد التي فرضت سلطة حضورها نجد المشاهد التي جمعت بطلي الرواية "أسوف" و"قابيل" ورفيقه "مسعود" ومن ذلك مثلا: مفصلي "زائر الغسق" و"شبح من الهملايا" فالإبطاء الذي قام به المشهد على حساب حركة السرد، من خلال هذين الفصلين لم يأتي عبثا، أو بهدف إيقاف نمو حركة السرد، بل هو إبطاء فني ساهم في الكشف عن الأبعاد الاجتماعية للشخصيتين المحوريتين "أسوف"و"قابيل"من خلال التباين بينهما،"أسوف "بخجله وبساطته، وطيبته و"قابيل" بعجرفته وعدوانيته ووحشيته وسلاحه ورفيقه الذي يتبعه.

وفي مثال آخر دار فيه الحوار بين "قابيل" و"جون باركر":

"– **هل تصالحتما**

– مازال مصرا على القطيعة. لم يغفر لي مذابح الغزال. قال لي إني لست من دين عيسى ولا دين عيسى مني. يتحاشى لقائي.

ضحك قابيل:

– معه حق. أنت أكبر مجرم دخل هذه البلاد. من أدخل اللاندروفر والخرطوش والجنادب الطائرة إلى الحمادة غيرك؟

– وأنت قبطان الرحلة. فعلنا كل ذلك كي نسكت الدود في أسنان قبطان الرحلة.

رنت ضحكاتهم في الخلاء."[1]

يختص هذا المشهد بفضح جانب من شخصية "جون باركر" كابتن قاعدة هويلس، الذي يتظاهر بأن لديه شغف بفلسفات الشرق، وفضول لمعرفة الطرق الصوفية في شمال إفريقيا. لكنه في حقيقته ما هو إلا رمز للمحتل الذي لا يأتي إلا بالخراب والدمار بآلاته العصرية المسؤولة عن اقتحام وانتهاك حرمة الصحراء والعبث بها وبقوانينها.

[1] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص133.

5-4- تسريع الحكي: ويرتبط بتقنيتي الخلاصة والحذف

5-4-1-الخلاصة:

"تحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف"[1] ومن ذلك ما جاء في هذا المثال:" **تعامل مع هذا الضابط منذ كان يصطاد بالبندقية العثمانية القديمة التي ورثها عن أبيه بالتبني. ومنذ أن ارتاد الخلاء برفقة صديق الطفولة مسعود على ظهور الجمال(..) يعودان بشرائح الغزال مجففة ويزوران المعسكر ليشتري منهما الضابط الأمريكي القطع الباقية التي فاضت عن حاجة قابيل أو يقايضها بأكياس الدقيق والشاي والسكر والمعلبات. وبعد مضي ثلاث سنوات على علاقتهما، دربه على القيادة، وأهدى له سيارة لاندروفر قديمة كي يستطيع أن يلاحق المخلوق الجميل**"[2] ، تختزل هذه الأسطر القليلة فترة زمنية طويلة- ثلاث سنوات- قضاها "قابيل" رفقة الضابط الأمريكي"جون باركر"، إن هذا الاختزال الزمني البيّن في هذا المقطع يوحي بأن الراوي لم يكن اهتمامه مركزا كثيرا عن علاقة "قابيل" بـ "جون باركر" خلال تلك الفترة المختزلة، لذا اختصر الحديث عنها واكتفى بالإشارة إليها (ثلاث سنوات)؛ فما يهمّه ـ في حقيقة الأمر ـ هو الحديث عن ما تسببت فيه هذه السيارة بقيادة قابيل من إبادة للغزلان. وإذا كانت هذه الخلاصة تعلن صراحة عن مقدار المدة الزمنية الملخصة، فإن إبراهيم الكوني في هذه الرواية يفضل خلاصات غير محدّدة بزمن معلوم، بل تشتمل فقط على عنصر مساعد يسهل علينا تقدير تلك المدة عن طريق إيراد عبارة زمنية من قبيل(عدة سنوات، أكثر من أسبوع،...الخ)، على نحو ما ورد في المثال التالي: "**بعد وفاتها، قضى بضعة أسابيع في المرتفعات مع ما تبقى من الماعز ريثما توقف تدفق السيول وبدأت الأودية العطشى تمتص الماء**"[3]، تجري هذه الخلاصة ظاهريا كما لو كان الأمر يتعلق بفترة زمنية محدّدة سلفا وما هي كذلك في الواقع إذ لا علم لنا بعدد الأسابيع التي قضاها "أسوف"

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص145.

[2] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص97.

[3] – المصدر نفسه، ص79.

في المرتفعات بعد وفاة الأم في انتظار توقف تدفق السيول، ومهما يكن من أشكال الخلاصة فإنها تساهم في "تسريع وتيرة السرد والقفز على الفترات الميتة من زمن القصة"[1].

5-4-2-الحذف:

وإلى جانب الخلاصة، يشكل الحذف دورا مهما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، "فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فقرة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[2]. ومن أمثلته في الرواية ما جسده الراوي في انتقاله من فصل "اللقيط" إلى فصل "أكلة لحوم البشر" حيث يخبرنا الراوي في آخر فصل "اللقيط" بأن "آدم" والد "قابيل" قد مزقته قبائل"يم يم" وأكلت لحمه نيئا في فترة لا يزال فيها قابيل ولدا صغيرا ، ثم يفاجئنا في بداية الفصل الذي يليه(أكلة لحوم البشر) بالحديث عن شخصية قابيل وكيف أنه يمثل نفس أفعال أهل "يم يم"، والحديث كان عن فترة الشباب، فجاء هذا السياق الحكائي متجاوزا لفترة زمنية تمثل مرحلة الطفولة لهذه الشخصية، وربما لان السارد أراد أن يقفز مباشرة إلى الحديث عن ما سيقوم به جرائم بشعة في صيد الغزلان، وانتهاك لحرمة الصحراء، وفي مثال آخر:" **النص الصوفي المغمور ذكّره بـ «الهذيان» الذي حطّم أول علاقة له بامرأة فانتهز فرصة عزلته في الجبل الغربي وقرّر أن يكتشف السر**" ففي هذا المثال تبدو ملامح الحذف جلية من خلال كلمة "الهذيان" التي تحيل بلا شك إلى فترة زمنية-لكنها غير محددة- من حياة جون باركر كان فيها مهوسا حد الجنون بآراء البوذيين حول المخلوقات الخرساء.

وما يمكن قوله عن توظيف الروائي لتقنية الحذف انه أتاح له تجاوز الأحداث الهامشية للوصول إلى الأحداث المركزية، وأتاح كذلك التخلص من الأزمنة غير المهمة، كما أن الحذف كان تلقائيا نتيجة لاختيار الروائي لأزمنة محّددة رسم عبرها ماضي وحاضر شخصيات روايته، فنجد الانتقاء لأزمنة تاريخية قديمة، ثم بداية الرواية مع بداية القرن واختيار الروائي لما يناسب شخصياته من أزمنة.

أم بالنسبة للمدى في الرواية فإننا نجده يتغير فمن حكاية تلخص قرون في سعة نصية قدرها صفحة كما في زمن الحكاية الأولى والموجود في الصفحة 26 سنجد زمن يقدر بـ:

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص155.

[2] – إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص156.

ساعة يتم فيها استخدام مساحة نصية كبيرة كما في مشهد قتل"أسوف" وكذلك مشهد سقوطه في الهاوية.

الخاتمة

الخاتمة:

لقد سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن الخطاب الروائي الذي قدم قصة "نزيف الحجر"، وذلك بهدف تقصي طريقة اشتغاله على بناء أحداثها المتخيَّلة، عبر مقولات السرد الثلاث: الصيغة والرؤية الزمن، باعتبارها تشكّل المكوَّنات الأساسية للخطاب الروائي؛ فكان مدار التعامل معها قائماً على درس وتحليل كل مكون منها بانفراد، لاشتماله على تقنيات فنية تستخدم كأدوات في تأليف السرد الحكائي.

I. ففي مجال (الصيغة) التي تُعْنَى بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها داخل العمل الروائي:

1- استنتجنا أن "بنية نمط القص"، اشتملت على مستويات خطابية، أبرزها "خطاب السرد" بوصفه المظهر الأساس في إبداع النص الروائي بكل محتوياته.

2- من بين المستويات الخطابية الأخرى المتفرِّعة عن السرد، نجد الخطاب المنقول مهيمن بدوره ضمنه، أيضا فإن "الخطاب المعروض غير المباشر" كان حاضراً بقوة عبر استقلاله في الشكل الحواري، وفي ثنايا السرد.

3- أما بالنسبة للتعدد اللغوي فإن إبراهيم الكوني في هذه الرواية لا يستثمر التنوع اللهجي واللغوي الصحراوي والمديني في استنطاق شخصياته ولا سيما في المشاهد الحوارية، بل يظل مخلصا للفصحى التي تذيب النبرات واللهجات في مستوى لغوي واحد، وهو بذلك يضحي بفنية وجمالية الحوار المتناغم مع التكوين الفكري و الثقافي للشخصية، على حساب المستوى المعياري للغة الذي يقفز فوق التنوع الفردي والاجتماعي لكل شخصية وذلك على الرغم من اهتمامه برصد شخصياته وعوالمها النفسية.

II. وفيما يخص "الرؤية السردية" تم توضيح علاقة الراوي بالقصة التي رواها، وعلاقته بالشخصيات التي روى عنها:

1- ففي علاقته بالقصة، وجدناه يتدخل في مجريات كثير من الأحداث التي تطلبت حضوره بغية الكشف عن أبعادها.

2- أما عن علاقته بالشخصيات فقد كان راوياً عليما بأحوالها وظروفها الخاصة، وحتى مشاعرها الداخلية.

3- وكان استخدام ضمير الغائب السبيل الأسهل لتقديم الموضوع والأحداث، إذ بسط فيه الراوي الخفي وهو الكاتب كل سلطته على النص وعلى الشخصيات التي صنعها فاخترق به جميع الحواجز بينه وبينها وتوغل إلى أعماق نفوسها، وقد كان لهذا التوظيف الرؤيوي دوره البارز في تأسيس الفكرة الجوهرية في الرواية والمتمثلة في تمجيد الذات الطارقية.

III. وفي مجال (الزمن)، لاحظنا أن رواية "تزيف الحجر" تطرح صعوبة كبيرة في ترتيب زمنها، ولعل ذلك راجع إلى التداخل الأسطوري الذي سيطر في بناء أحداثها وربما هو الأمر الذي جعل الروائي لم يعنى بالتحديد الدقيق للزمن لكننا استدلينا ببعض المؤشرات الزمنية التي تمت الأحداث خلالها، حيث اتضح في الأخير:

1- أن الخطاب لم يقدم زمن القصة بنفس ترتيبها الافتراضي، وبهذا غاب توالي سرد الأحداث على أساس منطق حدوثها أولاً بأول، منذ بداية انطلاق السرد وفي مواضع متفرقة من الخطاب، ويعد ذلك الاختلال المصطنع، تجسيداً لرؤية حديثة مُتّبعة في التعامل مع الزمن الروائي، أراد الكاتب بواسطته التعبير عن إشكالية الوعي بالزمن و دلالته، وخاصة الزمن الماضي وتأثيره في الحاضر وصنع المستقبل؛ ومن هنا تم استحضار أحداث تاريخية وأخرى أسطورية، من زمن ماضي بعيد منتهي، لتشكل جزءا من بنية الحاضر السردي، وتُعَبِّر في النص عن استمرارية الماضي في الحاضر وتكرارية الحدث عبر التاريخ.

2- ولتجاوز خطية السرد إلى الأمام، برزت المفارقات الزمنية بواسطة تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وقد لمسنا هيمنة تقنية الاسترجاع في الرواية، وقد جاء هذا الاسترجاع ليحقق أمامنا نوعين من التعاليم(التعاليم الدينية الإسلامية مختلطة بالوثنية) من خلال والد"أسوف" داخل الخطاب، أو من خلال المناصات التي تحيلنا لرغبة الروائي ذاته.

3-وفي مستوى المدة الزمنية، تعَرَّفنا على الأشكال الأساسية للحركة الزمنية في "تزيف الحجر"، متمثلة في مظهري السرعة والبطء، فكانت "الخلاصة" الأداة التقنية المستخدمة في

تسريع وتيرة السرد، ويرجع إعمالها إلى طول الفترة الزمنية التي امتدت عليها الأحداث في الرواية، وإلى وجود بعض الأحداث الثانوية التي اعتبرها الراوي لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل؛ وهي في معظمها خلاصات غير محدّدة بزمن معلوم، بل تشتمل فقط على عنصر مساعد يسهل علينا تقدير تلك المدة عن طريق إيراد عبارة زمنية من قبيل(عدة سنوات، أكثر من أسبوع،...الخ). واشتركت تقنية الخلاصة مع تقنية "الحذف" في القفز بالسرد، وذلك بإسقاط مدة من حساب الزمن الروائي، وبمقابل تلك السرعات، كان للإبطاء في زمن القص دور في كسر رتابة السرد، من خلال "المشاهد الحوارية" التي عملت على تصوير الواقع المتغيِّر، وساهم الوصف كذلك على إحداث نوع من التأني في تدفق السرد، وإن كان مقترناً به معظم الأحوال، الأمر الذي منح الفرصة ليتمدد زمن الخطاب على حساب زمن القصة، بحيث تسنَّى تأمل واستبطان الذوات والأشياء وإبراز ملامحها وأثر الزمن عليها.

ملحـــــق

1 – التعريف بالروائي:

"يعّد إبراهيم الكوني من ألمع الروائيين العرب المعاصرين الذين حفروا أسماء في ذاكرة المتلقي ووجدانه، هو واحد من أهم الروائيين العرب الذين استطاعوا أن يواصلوا المضي في مشروعهم السردي بوتيرة متصاعدة حققت له مقروئية متزايدة عبر الزمن، فحينما يذكر اسم الكوني تستحضر الصحراء التي انطلق منها ويستحضر أهلها الذين شكلوا شخصيات رواياته المتعاقبة"[1].

ولد إبراهيم الكوني بغدامس في ليبيا عام 1948م، وأنهى دراسته الإعدادية والثانوية في الجنوب الليبي، وبعد دراسة أدبية في بلاده، قصد معهد غوركي للآداب بموسكو، حيث حصل على الليسانس ثم الماجستير قي العلوم الأدبيّة والنقدية عام 1977 م.

عمل إبراهيم الكوني في وظائف صحفية ودبلوماسية عديدة حيث كان مستشارا دبلوماسيا في السفارات الليبية في روسيا وبولندا وسويسرا وتولى رئاسة تحرير مجلة الصداقة الليبية البولندية وكان مراسلا لوكالة الأنباء الليبية في موسكو ومندوبا لجمعية الصداقة الليبية البولندية وتولى منصب في وزارة الشؤون الاجتماعية في سبها ثم وزارة الإعلام والثقافة.

ويقوم عمله الروائي على عالم الصحراء بما فيه من ندرة وقسوة وانفتاح على جوهر الكون، وتدور معظم رواياته حول العلاقة الجوهرية التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يرد.

أدرك إبراهيم الكوني أن إتقان اللغات ضروري لفهم اللغة الأم القديمة فتعمق في دراسة لغات عديدة وتبحر في التاريخ وخصوصا تاريخ الديانات والأدب والفلسفات، وتعلم لغات عديدة، حيث يجيد ثمان لغات، هي: الطارقية، والعربية، والروسية، والإنجليزية، والبولندية، والألمانية، والأسبانية، واللاتينية، وألف سلسلة كتب بعنوان "بيان في لغة اللاهوت"، ويرى أن

[1] – طانية حطاب: "إبراهيم الكوني ومشروعه السردي– من طوق الصحراء إلى إشعاع العالمية–"، مجلة رؤى فكرية،ع4، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، الجزائر، أوت 2016، ص123

هذه السلسلة لو ترجمت إلى لغات حية غير العربية، لأحدثت ثورة كبيرة، والسبب في عدم ترجمتها أن الذين يعرفون اللغة العربية لا يعرفون الفلسفة ولا يعرفون اللغات الأخرى السومرية واليونانية القديمة، وأولئك الذين يعرفون هذه الفلسفات لا يعرفون اللغة العربية. وتتناول هذه السلسلة موضوعات وجودية أساسية تتمثل في اللغة البدئية التي انبثقت منها اللغات، والحضارة الأولى التي انبثقت منها حضارات العالم.

3-1- جوائز نالها:

حاز إبراهيم الكوني على 15 جائزة دولية لم يفز بها كاتب في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا على الإطلاق، منها:

- جائزة الدولة السويسرية، على رواية " نزيف الحجر" 1995 م.
- جائزة الدولة في ليبيا، على مجمل الأعمال 1996 م.
- جائزة اللجنة اليابانية للترجمة، على رواية " التبر" 1997 م.
- جائزة الدولة السويسرية على "رواية المجوس" 2001 م.
- جائزة التضامن الفرنسية مع الشعوب الأجنبية، على رواية " واو الصغرى" 2002 م.
- جائزة الدولة السويسرية الاستثنائية الكبرى، على مجمل الأعمال المترجمة إلى الألمانية، 2005 م.
- جائزة رواية الصحراء (جامعة سبها – ليبيا) 2005 م.
- جائزة محمد زفزاف للرواية العربية 2005 م.
- وسام الفروسية الفرنسي للفنون والآداب 2006 م.
- جائزة (الكلمة الذهبية) من اللجنة الفرنكفونية التابعة لليونسكو.
- جائزة الشيخ زايد للكتاب فرع الآداب في دورتها الثانية 2007-2008 م على رواية "نداء ما كان بعيد"ا.
- جائزة ملتقى القاهرة الدولي الخامس للإبداع الروائي العربي 2010 م.

– جائزة الترجمة الوطنية الأمريكية على رواية واو الصغرى 2015 م.

3-2- بعض من مؤلفاته:

– ثورات الصحراء الكبرى 1970 م.

– نقد ندوة الفكر الثوري 1970 م.

– الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة (قصص ليبية) 1974 م.

– ملاحظات على جبين الغربة (مقالات) 1974 م.

– جرعة من دم (قصص) 1993 م.

– شجرة الرتم (قصص) 1986 م.

– رباعية الخسوف (رواية) 1989 م في أربع أجزاء

– التبر (رواية) 1990 م.

– نزيف الحجر (رواية) 1990 م.

– القفص (قصص) 1990 م.

– المجوس (رواية)

– الربة الحجرية ونصوص أخرى 1992 م.

– خريف الدرويش (رواية – قصص – أساطير) 1994 م.

– السحرة (رواية)

– بر الخيتعور (رواية) 1997 م.

– واو الصغرى (رواية) 1997 م.

– عشب الليل (رواية)1997 م.

– الدمية (رواية) 1998 م.

– صحرائي الكبرى (نصوص) 1998 م.

– الفزاعة (رواية) 1998 م.

– سأسر بأمري لخلاني الفصول (ملحمة روائية) 1999 م :

– وصايا الزمان (نصوص)1999 م.

– ديوان البر والبحر (نصوص) 1999 م.

– الدنيا أيام ثلاثة (رواية) 2000 م.

– نزيف الروح (نصوص) 2000 م.

– بيت في الدنيا وبيت في الحنين (رواية) 2000 م.

– رسالة الروح (نصوص) 2001 م.

– بيان في لغة اللاهوت، لغز الطوارق يكشف لغزَي الفراعنة وسومر (موسوعة البيان) 2001 م

– ملحمة المفاهيم لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر

– البحث عن المكان الضائع (رواية) 2003 م.

–أنوبيس (رواية) 2002 م.

–الصحف الأولى (أساطير ومتون) 2004 م.

–مراثي أوليس (رواية) 2004 م.

–نداء ما كان بعيداً (رواية) 2006 م.

–في مكانٍ نسكنه..في زمانٍ سيكننا (رواية) 2006 م.

–قابيل .. أين أخوك هابيل ؟! (رواية) 2007 م.

–الورم (رواية) 2008 م.

–يوسف بلا إخوته (رواية) 2008 م.

–من أنت أيها الملاك ؟ (رواية) 2009 م.

–رسول السماوات السبع (رواية) 2009 م.

– جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة (رواية) 2011 م.

– فرسان الأحلام القتيلة (رواية) 2012 م.

– وطني صحراءٌ كبرى (متون) 2010 م.

– ثوبٌ لم يدنَّس بسمّ الخِياط (متون) 2012 م.

– عدوس السُّرَى (مذكّرات)

– ناقة الله (رواية) 2015 م.

–معزوفة الأوتار المزمومة 2015 م.

–أهل السرى 2016 م[1]

3-3- مختارات مما قيل عنه:

يقول د/ صلاح فضل: "تقوم أعمال الكوني بترجمة العوالم الميثولوجية، والفضاء الكوني بكل أبعاده المتجذرة في الطبيعة والحيوان والإنسان، حيث تقوم النباتات والظلال والحيوانات بدور الكائنات الاجتماعية، وهذه أبرز مفارقات الكوني الخطيرة فهو يصنع حفرياته المدهشة في جيولوجيا المجتمع الباردة البعيدة، إنه يعيد بناء ذاكرة الصحراء عندما يسترد مرة واحدة مخبوء الشعر والسرد المكثومين فيه، ويفجرها بشكل إبداعي مذهل يرد لليبيا اعتبارها المفقود على خارطة الأدب العربي"[2].

يقول جابر عصفور: "إن الكوني عبقرية إبداعية على الرغم أنه مظلوم عربيا ولم ينل حقه من التكريم، فهو قد حصل على جوائز عالمية تليق بعبقريته، لكن أمته لم تكرمه بما يستحق" يرى عصفور أن الكوني هو العربي الوحيد الذي استطاع خلق أسطورة متكاملة شاملة بعمقها وشخصياتها ومعانيها وظواهرها وأبعادها المادية والروحية وهذه الأسطورة هي أسطورة الصحراء"[3].

1 - ينظر: http://www.qalamrsas.com/2016/12/12، تاريخ الزيارة: 26/03/2017، على الساعة: 15.00

2 - ينظر: http://www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1274، تاريخ الزيارة: 27/11/2016، على الساعة: 14.00

3 - المرجع نفسه.

قائمة
المصادر والمراجع
المعتمدة

أولا: المصادر:

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

ثانيا: المراجع:

1- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

2- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997.

3- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981.

- تزيفتان تودوروف:

4-مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

5- مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1992.

6- جابر عصفور: آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1997.

7- جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.

8- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

9- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

10- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر، محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

11- رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، دت.

12- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، 1977.

13- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992 .

- سعيد يقطين:

14- انفتاح النص الروائي، ، الدار البيضاء، المغرب، ط2001،1.

15- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان ـ المغرب، ط3، 1997.

16- سيزا قاسم: بناء الرواية، (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984.

17- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

18- عبد الحكيم سليمان المالكي: جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، المجموعة العربية للتدريب والنشر، مصر، ط1، 2008.

19- عبد العالي بوطيب: مستويات النص الروائي: مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999.

20- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1990 .

21- عز الدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، الأردن، ط1، 2007 .

22- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، دط، تونس، 2004.

23- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

24- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

25- مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989.

26- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ط1، 2005.

27- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002.

ثالثا: الرسائل العلمية:

1- عيسى بلخباط: تقنيات السرد في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة بسكرة، 2014-2015.

2- قاسم بن موسى بلعديس: بنية الخطاب الرّوائي عند محمد عبد الحليم عبد الله، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري بقسنطينة، 2006/2005.

3- نصيرة زوزو: بنية الخطاب الروائي في روايتي "حارسة الظلال"و"شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر ببسكرة، 2004/2003.

رابعا: المجلات:

1- صبحي الطعان: "بنية النص الكبرى"، مجلة عالم الفكر، مج23، الكويت، 1994.

2- طانية حطاب: "إبراهيم الكوني ومشروعه السردي- من طوق الصحراء إلى إشعاع العالمية-"، مجلة رؤى فكرية، ع4، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، الجزائر، أوت 2016.

3- مديحة عتيق: "توظيف الأسطورة في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني" مجلة الموقف الأدبي، ع406، شباط 2005، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

4- نسيمة علوي: "دلالة المكان في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني"، المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات، ع1، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، اكتوبر 2013.

خامسا: المواقع الالكترونية:

1. **http://www.qalamrsas.com/2016/12/12**
2. **http://www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1274**

فهـــرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة:.....أ- ج

تمهيد: تحديد المفاهيم

1- مفهوم البنية:.....02

2- مفهوم الخطاب:.....05

الفصل الأول: الصيغة السردية

1- مفهوم الصيغة:.....12

2- أنماط الصيغ السردية:.....13

3- اشتغال الصيغ في خطاب رواية "تزيف الحجر":.....15

4- تنوع الخطابات وتداخلها في رواية "تزيف الحجر": 25

5- البناء اللغوي في رواية "تزيف الحجر":.....30

الفصـل الثاني: الرؤية السردية

1 - مفهوم الرؤية: 33

2- تصنيفات الرؤية السردية في المنجز النقدي الغربي:.....33

3- أنواع الرؤية السردية عند سعيد يقطين:.....38

4 ـ أنواع الرؤية في رواية "تزيف الحجر":.....40

الفصل الثالث: الزمـــــن

1- مفهوم الزمن: 47

2- طرائق تحليل زمن الخطاب السردي: 48

2-1- الترتيب:.....50

2-2- الديمومة:.....53

2-3- التواتر:.....54

3- الزمن الحكائي في "رواية نزيف الحجر" (زمن القصة):.....55

4- زمن الخطاب وحركة الزمن في الرواية:.....59

5- الترتيب الزمني والديمومة في الرواية:.....63

الخـــــــاتمة.....**71**

ملحـــــــــــق.....**75**

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة.....**81**

فـــــــهرس الموضوعات.....**86**

تم بحمد الله

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل الخطاب السردي في رواية "نزيف الحجر" للكاتب الليبي "إبراهيم الكوني" من أجل الوقوف على طرائق بناء الحكاية وكيفية صياغتها، وتستنير الدراسة بالمنهج البنيوي في مقاربة خطاب الرواية المدروسة، حيث دُرست وفق مقولات ثلاث، متمثلة في الصيغة السردية: ودرسنا فيها الأساليب التي اعتمدها الحكاية في نقل الأقوال والأفكار(الخطاب المعروض، والخطاب المنقول، والخطاب المسرود)، ثم الرؤية السردية والتي ركزنا فيها على العلاقة بين الراوي والحكاية التي يرويها والزاوية التي يدرك منها الحكاية، وأخيرا الزمن السردي: وفيه درسنا العلاقات القائمة بين زمن الحكاية، وزمن الخطاب التي تتجلى في (الترتيب الزمني، وإيقاع السرد) ، ليخلص البحث إلى أن الروائي قد وفق إلى حد ما في توظيف هذه التقنيات الخطابية، وقد حقق بعضا من ملامح الحداثة في ذلك.

الكلمات المفتاحية:

البنية، الخطاب، الخطاب السردي

Résumé :

Cette étude cherche à analyser le discours narratif du roman « Le saignement des pierres » de l'auteur libien « Ibrahim El Kouni » afin d'observer les procédés d'élaboration du conte et la manière de le formuler. L'étude puise de l'approche structurale dans l'approche du discours du roman étudié où elle a été étudiée selon trois citations représentées en le mode : dans laquelle nous avons étudié les styles adoptés par le conte dans le transfert des dires et des idées (Le discours rapporté, Le discours transposé style indirect, le discours narativisé), puis la vision narrative sur laquelle nous nous somme focalisés sur la relation entre le narrateur et le conte qu'il narre et l'angle par lequel il perçoit le conte et enfin le temps narratif : nous y avons étudié la relation établie entre le temps du conte et le temps du discours qui se manifestent en (l'ordre chronologique et le rythme de la narration) , pour en conclure que le romancier est arrivé, à un certain degré, dans l'emploi ces techniques discursives et en a réalisé quelques unes des caractéristiques de la modernité .

Mots clés :
La structure, le discours, le discours narratif