الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratiques Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي
الرقم:.....

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
Département de langue et littérature Arabe
Département Lettre et Langue arabe
N° .....

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر
(تخصّص: أدب جزائري)

البنية السردية في رواية الغريب لألبير كامي

مقدّمة من قبل: فريدة خباطي

تاريخ المناقشة: 7 جويلية 2019

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
د.فوزية عساسلة	أستاذ (ة) محاضر "أ"	رئيسا	جامعة 8 ماي 1945
د.عبد المجيد بدراوي	أستاذ محاضر "ب"	مشرفا ومقررا	جامعة 8 ماي 1945
د. شوقي زقادة	أستاذ محاضر "ب"	فاحصا	جامعة 8 ماي 1945

الموسم الجامعي: 2018 - 2019

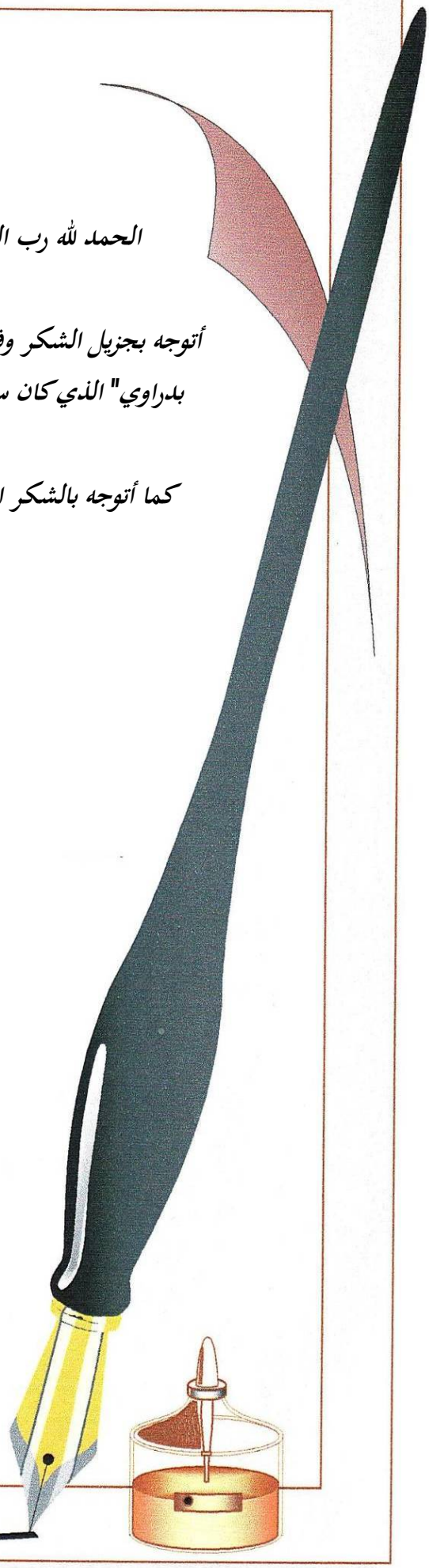
بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

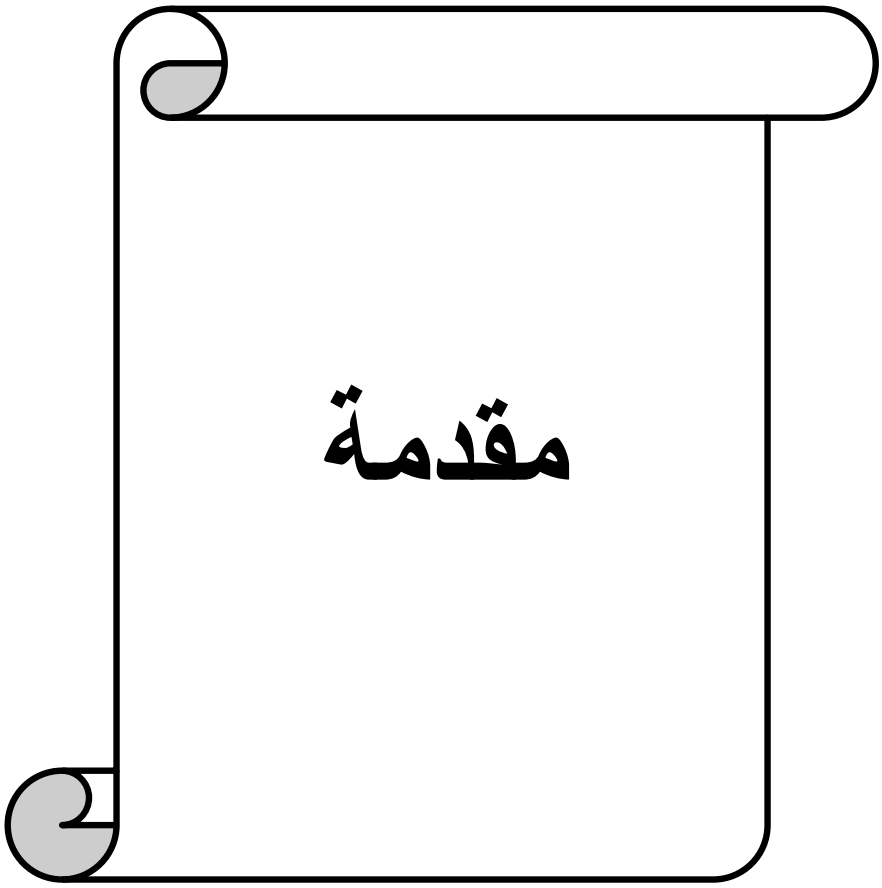
شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، والشكر لجلاله سبحانه وتعالى الذي أعانني على إنجاز هذا البحث المتواضع

أتوجه بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام إلى الأستاذ الفاضل الدكتور "عبد المجيد بدراوي" الذي كان سند ودعم لي طوال مشواري مع هذا العمل فجزاه الله عني كل خير.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد.




مقدمة

يعد السرد حكيا لا حدود له، فهو يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، فقد يكون بلغة شفاهية أو بلغة مكتوبة، ونجده حاضرا في الأساطير والقصص والخرافات والملاحم والروايات، وهو بذلك عام ومتنوع ومستمر ومتطور بتطور الحياة البشرية.

والرواية باعتبارها فنا نثريا تخيليا ومن أهم الفنون الأدبية ما جعلها تحتل مكانة كبيرة بين الأجناس الأدبية الأخرى، وتدور أحداث رواية الغريب لألبير كامي حول شخصية ميرسو الغريب المتهم بالقتل، فتتم محاكمته بتهمة عدم إظهار أية شفقة أو حزن حقيقي في جنازة والدته، فيغوص الكاتب في نفسية الشخصية البطلة، وتظهر لنا عبثيتها بأبشع صورها بأنها شخصية لا تمانع في القتل.

وقد كان سبب اختياري لهذا الموضوع هو الرغبة في اكتشاف وتحليل عناصر النص الروائي، وكذلك رغبتي وميلي إلى النصوص الروائية.

وهذا ما جعلني أختار هذه الدراسة فكانت دراستي الموسومة بـ"البنية السردية في رواية الغريب لألبير كامي"

وعلى هذا الأساس يمكن طرح التساؤل التالي:

- ما هي التقنيات السردية التي تقوم عليها رواية الغريب لألبير كامي؟

وللإجابة على هذه التساؤل المطروح قسمت بحثي إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

فقد تطرقت في المدخل إلى مفهوم الرواية من الناحية اللّغوية والاصطلاحية، ثم تناولت فيه نشأة الرواية الجزائرية وبعدها نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.

أما في الفصل الأول فقد تناولت فيه البنية السردية وعناصرها، تطرقت أولا إلى المفهوم اللغوي والإصلاحي للبنية والسرد وأنواعه، ثم مكونات الخطاب السردي وبعدها انتقلت إلى عناصر البنية السردية فتناولت فيها البنية الزمنية والمكانية وبنية الشخصيات.

وأما في الفصل الثاني فقد خصصته لدراسة عناصر البنية السردية في الرواية.

وأنهيت بحثي بخاتمة عرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، إلى جانب قائمة المصادر والمراجع وبملحق احتوى على التعريف بالروائي وملخص للرواية.

ويهدف هذا البحث إلى:

- محاولة الكشف عن التقنيات التي وظفها الروائي ألبير كامي في روايته.
- التعرف عل العناصر والتقنيات التي تقوم عليها الرواية.

وقد اعتمدت في دراستي على المنهج البنيوي لأنه المنهج الأنسب للدراسة.

كما اعتمدت في بحثي هذا على مجموعة من المراجع أهمها:

- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) لعبد الملك مرتاض.
- تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) لمحمد بوعزة.
- البنية السردية في كتاب الإمتناع والمؤانسة لميساء سليمان الإبراهيم.
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق لآمنة يوسف.
- فضاء النص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) لمحمد عزام

كما اعتمدت على المراجع الأجنبية المترجمة نذكر منها:

- خطاب الحكاية لجيرار جنيت.
- قاموس السرديات لجيرالد برنس.

وقد واجهتني في هذا البحث صعوبات من بينها:

- وجدت صعوبة في تطبيق عناصر البنية السردية على الرواية ولكن استطعت تجاوزها بفضل مجهودات المشرف.

وفي الأخير أحمد الله عز وجل الذي أعانني في إعداد هذا البحث المتواضع، كما أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف عبد المجيد بدراوي على نصائحه وتوجيهاته طوال السنة فجزاه الله خيرا.

مدخل

1- مفهوم الرواية:

أ. لغة.

ب. اصطلاحا

2-نشأة الرواية.

أ. نشأة الرواية الجزائرية.

ب. نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.

1- مفهوم الرواية:

أ. لغة:

لقد عرفت الرواية في تعريفاتها اللّغوية عدة تعريفات فيعرفها معجم الوسيط: «روى: على البعير - ريّا: استقى والقوم، وعليهم، ولهم: استقى لهم الماء والبعيَر: شدّ عليه بالرِّواء ويُقال: روى على الرَّجُل بالرِّواءِ: شد عليه لئلاً يسقط من ظهر البعير عند غلبة النَّوم- والبعِيُر الماَء وراية ً: حمله ونقله. ويقال: روى عليه الكذب: كذب عليه. والحَبْلَ ريًّا: أنعم فتلَه والزَّرعَ : سقاه»[1].

نجد أن الرواية هنا تفيد معنى السقي ونقل الماء، كما وردت في قاموس المصباح المنير بأنها: «من الماء يروى ريًّا، والاسم الري بالكسر فهو ريان، والمرأة ريى، وزان غضبان وغضبى الجمع في المُذكر، والمؤنث رواء وزان كتاب يعدى بالهمزة والتضعيف فيقال أرويتَه ُ ورَويتُه، فإرتويتُه ومنه تروى ويوم التروية. ثامن ذي الحجة، من ذلك لأن المساء كان قليلا بمعنى فكانوا يرتوون من الماء لما بعد، وأطلقت الرواية على كل دابة يستقى الماء عليها»[2].

أما عبد الملك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية) يقول «إن الأصل في مادة روى في اللغة العربية، هو جريان الماء، أو جُوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الرواية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يسقي الماء، هو أيضا الرواية. ثم جاؤوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا: رواية؛ ذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العبّ في الماء العذب البارد

---

(1) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر، القاهرة، مصر، ط 4، 2004 المادة (روى)، ص 384.

(2) أحمد الفيومي، المصباح المنير، مطبعة التقدم العلمية، مصر، ط1، السنة 1904، الجزء الأول مادة (روى)، ص 126.

الذي يقطع الظمأ، ويقمع الصدى. فالارتواء – إذن- يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معا إليهما شديدة. وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كان أعز شيء فيهما هو الماء، ثم الشعر. وواضح أن أصل معنى "الرواية" في العربية القديمة إنما هو الاستظهار»[1].

وعلى الرغم من هذا التنوع في المدلولات اللّغوية، فجميعها يـُفيد السقي والارتواء والجريان، فالرواية تعني نقل الماء، أو نقل النص، أما في أصلها في العربية القديمة تفيد معنى الاستظهار.

ب. **اصطلاحا**:

يعتقد الكثير من المنظرين، بأن الرواية جنس أدبي ظهر في العصر الحديث، حيث تعتبر من أهم أنواع السرد الأدبي، فالفيلسوف هيجل «يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي، وفي دراسته للشكل الروائي يـُقيم تعارض بين الشكل الملحمي، والشكل الروائي حيث تتميز الملحمة شعرية القلب، بينما تتميز الرواية بنثرية العلاقات الاجتماعية»[2].

معناه أن هيجل يـُفضل الملحمة على الرواية، ويربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي، أي أن الرواية ملحمة برجوازية، فهو يقيم تعارضا بين الملحمة والرواية، وأنه يـُفضل كذلك الشعر على النثر، والقلب عل الواقع، فهو يعطي الأهمية الكبرى للملحمة.

في حين يعتبر لوكاتش الرواية جنسا منحدرا من الملحمة، حين يـُعرفها بأنها: «ملحمة برجوازية» [3] أي أن جورج لوكاتش يعتبر الرواية ملحمة برجوازية، فهي تمثل بالنسبة له بنية الشكل الروائي.

وتعتبر الرواية عند "ميشال زيرافا" (M.Zéraffa) يقول: «أن الرواية تبدو في المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نثري؛ بينما يبدو هذا السرد، في المستوى الثاني حكاية

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، ص 22، 23.

(2) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص 16.

خيالية»[1] معناه أن الرواية سرد نثري هذا في المرحلة الأولى، بينما تتحول في المرحلة الثانية إلى سرد خيالي.

أما لوسان غولدمان «فقد أعاد صياغة نظرية سوسيولوجية حول مفهوم الرواية، يستعيد فيها تعريف لوكاتش للرواية، إن الرواية بحث منحط بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر، ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة، تنطلق هذه النظرية من فرضية تسلم بالتماثل بين البنية الروائية الكلاسيكية، وبنية التبادل في الاقتصاد الليبيرالي من جهة، ووجود بعض التوازيات بين تطوراتهما اللاحقة من جهة أخرى»[2].

فالرواية من منظور غولدمان هي بنية التبادل في الاقتصاد الليبيرالي، التي يقوم عليها المجتمع الرأسمالي، وهي قانون السوق، والطلب والغرض، فالرواية بالنسبة له هي بحث منحط، عن قيم أصيلة في عالم منحط.

«فالرواية من (منظورها الكورو نولوجي) هي تحولات معرفية، وانتقال مستمر قصد التخلص من السكونية والتكرار وخلق تغيير عميق، في أساليب كتابة الرواية وآليات التلقي»[3].

أي أن الرواية من منظورها التاريخي، هي تحول معرفي وانتقال باستمرار للتخلص من السكون والتكرار، وتأريخ الحوادث وفقا لتسلسل وقوعها وتغيير هذه الأحداث، وأساليب كتابة الرواية وآلية التلقي.

نستنتج من خلال التعريفات السابقة أن الرواية جنس أدبي سردي، فهناك من يرى بأنها ملحمة برجوازية، ويعتبرها البعض الآخر أنها بحث منحط بحث عن قيم أصيلة، فهي لا تعتمد على قوانين وقواعد ثابتة، وهذا منحها حرية التعبير، فهي تحولات معرفية مستمرة من أجل التخلص من السكون، فهي تتمتع بحركة دائمة من دون قيود تمسكها.

---

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، مرجع سابق، ص 15.

(2) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص 16.

(3) جماعة من المؤلفين، الرواية المغربية أسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 1996، ص 12.

2. نشأة الرواية:

أ. نشأة الرواية الجزائرية:

تعتبر الرواية من أشهر الأنواع الأدبية النثرية، فهي تتميز بطولها عن الأجناس الأدبية الأخرى «فلا يمكن بأي حال من الأحوال تناول نشأة وتطور الرواية الجزائرية، بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري»[1].

أي أن الرواية الجزائرية لم تتطور نظرا للظروف التي كان يعيشها الشعب الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي، وعدم وجود وعي ونضج في هذا المجتمع، فنجد أن معظم الروايات كانت انعكاسا للواقع المعاش الذي كان يعيشه الشعب الجزائري.

فقد «ظهرت الرواية الجزائرية متأخرة بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة مثل: الأدبي والقصة القصيرة والمسرحية، بل أن هذه الأشكال الجديدة تعتبر حديثة بالقياس، إلى مثيلاتها في الأدب العربي الحديث.

ولا شك أن الناس تعودوا قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وترجمة معظم الروايات بهذه اللغة إلى العربية، وبات الناس يرددون أسماء كتابها، ويعرفون عنهم الشيء الكثير، بينما لا يكادون يعرفون عن كتاب النثر الجزائري الحديث إلا قليلا.

ولعل هناك ظروفا كثيرة أسهمت في جعل من يكتب باللغة القومية مجهولا إلى حد ما، في حين أسهمت في التعريف بمن يكتب باللغة الأجنبية في الجزائر، حتى إن بعض الدارسين للأدب الجزائري الحديث في البلاد العربية حين عرضوا لهذا الأدب درسوا الآثار المكتوبة باللغة الأجنبية، ولم يـُشيروا من قريب أو بعيد، إلى من يكتب باللغة القومية فضلا عن الباحثين في البيئات الأوروبية شرقا وغربا، الذين احتفلوا بالأدب المكتوب باللغة الفرنسية في الجزائر، حتى إن بعضهم اعتبر أن الكتاب الفرنسي الذّين ولدوا فوق التراب الجزائري من الكتاب الجزائريين، وذهبوا مذاهب شتى في البحث عن الأدلة التي ساقوها لتأكيد غرضهم وقد أسهمت في هذه الضجة التي أثرت حول هذا الأدب عوامل شتى منها: أن أجهزة

(1) صالح مفقود، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الأدب العربي ص 13.

الإعلام والثقافة الفرنسية خلقت كتابا بارزين في الجزائر، وأن الاستعمار لم يكن كله شرا وأن ما زرعه هذا الاستعمار من حضارة في الجزائر – حسب زعمه- وقد أثمرت هذه النماذج الأدبية الجّيدة شعرا ونثرا»[1].

أي أن الرواية كانت ظهورها متأخر قياسا إلى نظيرتها القصة القصيرة والمسرحية ولعل هناك ظروفا ساهمت في تأخرها، وجعل من يكتب باللغة العربية مجهولا، وهو الاستعمار الفرنسي بالدرجة الأولى، الذي سعى إلى طمس ومحو الهوية الإسلامية الدينية الوطنية والقومية، وكذالك خلقت الثقافة الفرنسية كتاب يكتبون باللغة الفرنسية بارزين في الجزائر.

«ونحن بصدد الحديث عن تاريخنا النضالي، أن نتحدث عن فترتين:

- فترة ما قبل الاستقلال
- فترة الاستقلال واستعادة الحرية

فبشأن الفترة الأولى يمكن الحديث عن شكلين من أشكال مقاومة الشعب الجزائري للمحتل الأول سياسي، والثاني مسلح، فالنشاط السياسي السلمي يبدأ مباشرة عقب الاحتلال وتوقيع الداي حسين على معاهدة الاستسلام في 5 جويلية 1830، حيث حاول حمدان خوجة تكوين ما يمكن أن يعد أول حزب وطني يعرف بلجنة المغاربة.

وإن المقاومة المسلحة فقد انطلقت منذ احتلال الجزائر في شكل ثورات متلاحقة نذكر منها: ثورة متيجة، وثورة الفلاحين 1871، ونشير إلى المحطات البارزة في تاريخ الشعب الجزائري وهي ثلاث محطات:

- ثورة الفلاحين (1871- 1916م)
- وأحداث (08 ماي 1945م)
- ثورة نوفمبر (1954- 1962م)» [2].

أي أن الرواية الجزائرية ارتبطت بهذه المحطات الثلاث الثورية في تاريخ الجزائر ومقاومة الشعب الجزائر للمستعمر.

---

(1) عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القبة الجزائر، د ط، 1830- 1974م، ص 235- 236.

(2) صالح مفقود، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مرجع سابق، ص 13، 15.

«حيث أن ثورة الفلاحين ارتبط بظهور أول بذرة قصصية في الأدب الجزائري وهي "حكاية العشاق في الحب والاشتياق سنة 1849م" لمحمد مصطفى بن إبراهيم الذي صادر مستعمر أملاكه، وأملاك أسرته، ولعل ظهور الرواية انعكاس لنتائج الحملة الفرنسية على الجزائر، وإن كانت الحكاية لا تصور ذلك»[1].

أما المحطة الثانية الثورية فهي أحداث 08 ماي 1945م حيث خرج الشعب الجزائري في هذه الثورة في مظاهرات سلمية مطالبا بحقوقه، وهي أكبر حدث عرفته الجزائر في تاريخها، وهي تعتبر مجزرة من مجازر التي قام بها المستعمر الفرنسي للشعب الجزائري «حيث بلغ عدد الشهداء 45 ألف شهيد كان في طليعتهم خيرة أبناء الجزائر من مفكرين وسياسيين»[2].

«أما المحطة الثالثة وهي فترة الخمسينيات وهي ثورة أول نوفمبر 1945م نجد روايتي: "الطالب المنكوب" "لعبد الحميد الشافعي" التي صدرت سنة 1951م.

أما الرواية الثانية وهي رواية "الحريق" "لنور الدين بوجدرة" التي صدرت سنة 1957م.

أما في الستينيات فلم نعثر على عمل روائي مكتوب باللغة العربية، غير عمل واحد هو "صوت الغرام" "لمحمد منيع" نظرا للظرف التاريخي الذي ساد تلك الفترة بكل مفارقاته الاقتصادية والسياسية، والاجتماعية والثقافية، وقد جسدت بداية السبعينيات المرحلة الفعلية التي شهدت الفترة الحقيقية للنهوض الروائي الفنّي في الجزائر، حيث ظهرت أعمال روائية مثل: "ما لا تذروه الرياح" و"ريح الجنوب" و"اللاز" إضافة إلى رواية أخرى ذات أهمية مُتميّزة وهي "الزلزال"»[3].

أي أن الرواية الجزائرية لم تعرف أي تطور في فترة الخمسينيات والستينات، وذلك نظرا للظروف التاريخية والاقتصادية، والسياسية والثقافية التي عاشها الشعب الجزائري، والذي كان

(1) صالح مفقود، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مرجع سابق، ص 16.

(2) المرجع نفسه، ص 16.

(3) أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، جوان 2014، ص (58- 59- 60).

تحت وطأة الاستعمار، ولكن مع بداية السبعينيات بدأت تظهر بعض الأعمال المتمثلة في "ريح الجنوب" و"ما لا تذروه الرياح"، و"اللاز" ومن أقطاب هذه الأعمال الروائية الجزائرية عبد الحميد بن هدوقة، ورشيد بوجدرة، والطاهر وطار.

«وفي هذه الفترة فترة السبعينات لم تكن الظروف العامة والذاتية مهيأة لكتابة نصوص روائية حديثة، وذلك لهيمنة النزعة المحافظة على كل مظاهر الحياة الثقافية، فكان أقصى طموحها إعادة إنتاج الموروث الثقافي في أبسط صورته، باستثناء بعض الصرخات التي أطلقها "رمضان حمود" الذي ظل يطالب بالتجديد والنهوض الأدبي، غير أنها لم تجد آذانا صاغية»[1].

معناه أن في فترة السبعينيات لم تكن الظروف مهيأة لكي تكتب نصوص روائية جديدة حداثية، وذلك راجع إلى المحافظين الذين أعادوا إنتاج الموروث الثقافي وبقوا ُمحافظين عليه والتمسك به.

وظهرت محاولة إبداعية أخرى مع الكاتب أحمد رضى حوحو بعد البذرة القصصية الأولى، التي ظهرت لأول مرة لمحمد مصطفى بن إبراهيم، وهذه المحاولة الإبداعية "غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو" «ويبقى السؤال مطروحا حول تصنيف هذا العمل بين القصة والرواية»[2].

أي أن هناك من النقاد من يعتبرها قصة، في حين يرى البعض الآخر بأنها رواية وبقيت محل جدال بين هؤلاء النقاد.

«فالأدب العربي لم يعرف الرواية إلا في العقد الثاني من القرن العشرين، وأن مفهوم الرواية كان غائبا من تاريخ هذا الأدب، وأن رواية "زينب" هي التي تأسست ذلك الوعي بالفن الروائي وقيمته»[3].

(1)) أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، المرجع السابق، ص 60.

(2) صالح مفقود، نشأة الرواية في الجزائر التأسيس و التأصيل، مرجع سابق، ص 19.

(3) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 166.

معناه أن رواية زينب هي أول عمل روائي، الذي أسس بالوعي الروائي وقيمته في الأدب العربي.

«أما عن نشأة الرواية في الأدب العربي فهي نشأة حديثة، ترجع إل مطلع هذا الفن أو قبيله، إذا ما اجتهد الباحث في تأصيل النشأة»[1].

فنشأة الرواية نشأة حديثة، حيث كانت مصر رائدة في هذا الميدان وخلق مثيل له في العالم العربي كله.

وهناك من الدارسين الذين يعدون الميلاد الفعلي للرواية الجزائرية كان في «السبعينات بالرغم من أن هناك بذورا ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، يمكن أن نلحظ فيها بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها، أو في أسلوبها وبنائها الفّني»[2].

معناه أن الميلاد الفعلي والبدايات الأولى للرواية الجزائرية كان في السبعينيات بعد الاستقلال مع أن هناك بذور ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية فهي بداية ساذجة.

ولعل من أسباب تأخر ظهور الرواية الجزائرية «يرجع إلى أن هذا الفن صعب يحتاج إلى تأمل طويل وإلى صبر وأناة، ثم يتطلب ظروفا ُملائمة تُساعد على تطوره وعناية الأدباء وفي مقدمة هذه العوامل أن الكتاب الجزائريين الذين كتبوا باللغة القومية أدبا عربيا اتجهوا إلى القصة القصيرة، لأنها تعبر عن واقع الحياة اليومي خاصة أثناء الثورة»[3].

نستنتج مما سبق أن الرواية الجزائرية ظهرت متأخرة بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى، حيث كان معظم كتابها يكتبون باللغة الفرنسية في فترة الاستعمار منهم: آسيا جبار، الكتاب ياسين، ومحمد ديب في ثلاثيته (النول- الحريق- الدار الكبيرة)، ولكن في السبعينيات كانت البداية الفعلية للرواية الجزائرية حيث ظهرت أعمال روائية مثل: "ريح الجنوب" و"الاز" و"ما لا تذروه الرياح"، و"الزلزال"، ولعل من أسباب تأخر الرواية الجزائرية هو الاستعمار الفرنسي، الذي سعى بكل وسائله إلى طمس ومحو الهوية الإسلامية والدينية والوطنية والقومية من خلال فرض لغته على الشعب الجزائري، وكذلك الظروف الاجتماعية

(1) السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعارف الجامعية، د ط، 2014، ص 15.

(2) عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 237.

(3) المرجع نفسه، ص 237.

القاسية من فقر، بؤس وحرمان، أنتجها المستعمر الفرنسي، فهذه الظروف التي عاشتها الجزائر كانت نتيجة حتمية، فكان الشعب في هذه الفترة أمي، فهذه الظروف لا تهيئ أبدا الحديث عن نشأة الرواية وكذلك العامل الثقافي والفني أي أن الوضع الثقافي والاجتماعي والسياسي للجزائر في العهد الاستعماري ، لم يكن مُهيئا لازدهار الثقافة والأدب، فكانت حلقة الوصل بين الكتاب والقارئ مفقودة، فكيف يكون هناك قارئ في مجتمع تسوده الأمية.

ب. نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

تعود البدايات والجذور الأولى للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية «لفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، حيث كان تعليم اللغة الفرنسية إجباريا ومفروضا؛ فرفض الجزائريون تعلّمها في البداية لأنها لغة المحتل المستعمر، لكن انبهار بعض المثقفين الجزائريين بهذه اللغة الجديدة وإعجابهم بها دفعهم لتعلمها، والسعي لإتقانها كمصدر إلهام جديد يمثل طريقة جديدة أو أسلوبا جديدا في الكتابة»[1].

أي أن تعليم اللغة الفرنسية كان مجبرا على الشعب الجزائري، فرفضها لأنها لغة المحتل الفرنسي، ولكن إعجاب بعض الكتاب بهذه اللغة قاموا بتعلمها منهم آسيا جبار وكاتب ياسين، ومحمد ديب، ومولود فرعون.

وظهر هذا النوع من الكتابة الروائية «ردّا على بعض الروائيين الفرنسيين الذين حاولوا تزيف حقيقة الوضع في الجزائر، حيث جعلوا منها رقعة جغرافية جميلة أبهرت الفرنسيين فقرروا القدوم إليها، لذلك حاول الأدباء الجزائريون نقل الصورة الحقيقية للواقع الجزائري آنذاك، بِلُغة يقرؤها ويفهمها هذا الآخر والعالم ككل، وسعوا إلى تحسين صورة الجزائري أمام الرأي العام العالمي»[2].

معناه أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، جاءت لتُرَد على الروائيين الفرنسيين، الذين حاولوا تزوير الأوضاع التي كانت تعيشها الجزائر في فترة الاستعمار ولكن

(1) إيمان العامري، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، المركز الهامش، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 10، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، 2015، ص 175.

(2) المرجع نفسه، ص176.

الكتاب الجزائريون أتقنوا هذه اللغة فأبهروا بها الفرنسيين، محاولين نقل الصورة الحقيقية لوضع الجزائر.

«والأدب الجزائري الوليد قد اتصل اتصالا وثيقا بالأدب الفرنسي، ولأن ذلك الاتصال لم يكن في ظروفه الطبيعية، فإن تأثيره قد اتخذ شكلا فريدا لم يتخذه اتصال الآداب القومية العربية الأخرى، بذلك الأدب الفرنسي نفسه وفي نفس تلك الفترة التاريخية. فقد عاشت الجزائر ظروف استثنائية حاولت فيها فرنسا استبدال ستار كثيف على ماضي وتراث الشعب الجزائري، وفرضت ثقافتها وأدبها ولغتها فرضا على ذلك الشعب»[1].

أي أن الأدب الجزائري عند اتصاله بالأدب الفرنسي لم يكن في طبيعته وكذلك نظرا للظروف التي عاشتها الجزائر، فكان ميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية هو ميلاد استثنائي، فكانت وسيلة للتعبير عن هموم الإنسان الجزائري «وقبل أن تنتهي سنوات الأربعينات بدأت الأسماء الجزائرية الحقيقية تلمع في الأفق، ولأول مرة يظهر تعبير الأدب العربي المكتوب بالفرنسية في الجزائر، وفي تلك السنوات كان الاستعمار الفرنسي يتعامل مع اللغة العربية الفصحى باعتبارها من التراث، وكان تعليمها في أضيق الحدود في فرنسا وهكذا وجد الجيل الأول من الأدباء الجزائريين أنفسهم أمام اختيار واحد هو الكتابة باللغة الفرنسية التي يتقنونها، ومن أبناء هذا الجيل هناك جان عمروش، ومولود معمري، ومولود فرعون، ونبيل فارس»[2].

فبدأ ظهور الرواية الجزائرية الأربعينيات، ظهور بعض الجزائريين يكتبون باللغة الفرنسية منهم جان عمروش، ومولود معمري، ومولود فرعون، ونبيل فارس، فكانت اللغة العربية الفصحى يعتبرها من التراث وكان تعليمه بشكل ضئيل مقارنة باللغة الفرنسية.

فتميزت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بعدة ميزات «ولعل أهمها يعود لعدة عوامل تاريخية، كون الكتّابْ الذين يكتبون بالفرنسية استفادوا من التراكم والإرث الذي سجلته

(1) سعاد محمد خضر،الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 1967، ص130

(2) محمود قاسم، الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط 1997، ص104-105

الرواية الفرنسية، بدأت منذ بداية العشرينيات، أما في الخمسينيات فعرفت تطورا كبيرا كتلك التي كتبها جيل جديد من الشباب أمثال: "كاتب ياسين، محمد ديب، مالك حداد، ومولود فرعون، ثم رشيد بوحدرة، آسيا جبار"»[1].

فتميزت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بميزات استفادة الكتاب الذين يكتبون باللغة الفرنسية من الإرث والتراكم، الذي خلفته الرواية الفرنسية فتطورت تطورا كبيرا كمثل التي كتبها الكاتب ياسين، محمد ديب، مالك حداد، مولود فرعون....

فلقد أثارت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية «بوصفها ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة، جدلا ونقاشا كبيرا بين النقاد والدارسين الذين اختلفوا حول هوية هذا الأدب، منهم من عدة أدبا عربيا استنادا إلى مضمونه وأفكاره المستمدة من الواقع العربي والجزائري تحديدا فيما عده الكثيرون أدبا فرنسيا انطلاقا من اللغة التي كتبت بها، وذلك على أساس أن اللغة تعد الوسيلة الوحيدة التي تُحدد هوية الأدب إضافة إلى أن هذا النوع من الكتابة الروائية أسهم بشكل أو بآخر في تطور الأدب الفرنسي أكثر مما أضافه إلى الأدب العربي»[2].

فكانت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية محل جدل حول هويتنا وأصلها، هل هو أدبا عربيا، أم أدب فرنسيا، وذلك أن اللغة هي التي تعد الوسيلة الوحيدة لتحديد هوية الأدب.

«فأدب "ديب، "معمري"، و"فرعون"، "ياسين" لما قبل وما بعد الحرب أدب يدين بإيديولوجية الكفاح الطبقي والسياسي ومبادئ الحرية والعدالة ومفاهيم الوطن والأمة، إنه أدب تستخدمه هذه الأمة لنفسها سلاحا لتحطيم قيود الاستغلال والإقطاع، سلاحا في معركتها المظفرة ضد العدو المستغل»[3].

معناه أن هؤلاء الكتاب كانوا يستخدمون هذه اللغة سلاحا في معركتهم ضد الاستعمار الفرنسي.

(1) إيمان العامري، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، مرجع سابق، ص 178.
(2) المرجع نفسه، ص 177.
(3) سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المُعاصر، مرجع سابق، ص 127.

«فظهرت مدرسة شمال إفريقيا المُعبرة باللغة الفرنسية، وقد ضمت هذه المدرسة فئتين من الكتاب: أما الأولى فهي تمثل جزائريين من أصل فرنسي ولدو وعاشو بالجزائر ومنهم: "إيزابيل ابرهاردت"، و"إيمانويل روبليس"، و"غابرييل أو ديسيو"، "جيل روا"، "وادموندیروا وآلبير كامي"، أما الفئة الثانية، فكانت من الكتاب الجزائريين من أصل جزائري والذين تمكنوا من فرض أنفسهم في مجال الأدب، بعد أن اتخذوا اللغة الفرنسية وسيلة للتعبير ومن بين هؤلاء:

مولود فرعون صاحب الرواية الشهيرة (ابن الفقير) الصادرة عام 1950، ومولود معمري صاحب رواية (آفيون والعصا) الصادرة عام 1955 بعد اندلاع الثورة التحريرية ومالك حداد ومن أهم أعماله (سأهبك غزالة)، ورصيف الأزهار لا يجيب عام 1961 ومحمد ديب صاحب الثلاثة الشهيرة (الدار الكبيرة والحريق والنول وهي مرحلة هامة من تاريخ الجزائر»[1].

فيمكن القول أن البدايات الأولى للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، أنها بدأت في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، حيث كان تعليم اللغة الفرنسية إجباريا فرضه الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري، فجاءت هذه الكتابة الروائية ردا على الفرنسيين حيث كان ميلادها استثنائي فكانت وسيلة فقط للتعبير عن هموم الشعب الجزائري استخدمها هؤلاء الكتاب: الكاتب ياسين، ومحمد ديب، ومولود فرعون، ورشيد بوجدرة، وآسيا جبار.

فكان هذا النوع من الكتابة الروائية الفرنسية سلاحا استخدمه الكتاب لمحاربة الاستعمار الفرنسي الذي عمل على طمس الهوية الوطنية والقومية.

(1) ينظر: إيمان العامري، مرجع سابق، (181-186).

الفصل الأول: البنية السردية وعناصرها

أولا:البنية السردية.

1.مفهوم البنية.

2.مفهوم السرد.

3.أنواع السرد.

4.مكونات الخطاب السردي.

ثانيا:عناصر البنية السردية.

1) بنية الزمن.

2) بنية المكان

3) بنية الشخصيات.

أولا: البنية السردية:

تعد كثرة المصطلحات في المجال النقدي ظاهرة شائعة، ومن بين هذه المصطلحات البنية والسرد.

1. مفهوم البنية:

أ. لغة:

جاء في معجم الوسيط البنية هي: «(بنى) الشيءَ بْنيا، وبناءً، وبُنيانًا: أقام جدارَه ونحوه، يُقال: بنى السفينة، وبنى الخباء، واستعمل مجازا في مَعانٍ كثيرة، تدور حول التأسيس والتنمية يُقال: بنى مجدَه، وبَنى الرجالَ، قال الشاعر:

يبنى الرجال وغيرُه يَبْنى القُرى

شتَّان بين قُرى وبين رِجالِ

وبنى الطعامُ جسَمه. وبنى على كلامه: احتذاه واعتمد عليه، و(البِنْية): ما بُنى، (ج) بِنًى- وهيئة البناء، ومنه بِنْية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البِنْية و(المَبْنى) ما بُنِي. (ج) المباني»[1].

بمعنى أن البنية تفيد معنى البناء والطريقة التي يقوم عليها بناء ما، كبنية الكلمة، وبنية الكلام وبينة الطعام وكذلك تفيد معنى الثبات كقول الله تعالى ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنيَانٌ مَّرْصُوصٌ﴾[2]، معناه أن الله عزّ وجل يحب الذين يقاتلون في سبيله وطريقه ودينه، الذي دعا إليه وأنهم يقاتلون أعداء مصطفين، فهو يحب من يثبت في الجهاد في سبيل الله ويلزم مكانه كثبوت البناء.

«وإن الأصل اللّغوي لكلمة بنية "Structure"، فهو مشتق من الكلمة اليونانية "Struere"، والتي تعني البناء أو الطريقة التي يقوم عليها بناء ما، ثم امتد مفهوم ومعنى

(1) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 72.

(2) سورة الصف، الآية 04.

الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتشير المعاجم الأجنبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر، ونجد كلمة بنية في اللغة العربية تعني: كل ما هو أصل فيه وجوهري، ثابت لا يتبدّل بتبديل الأوضاع والكيفيات»[1].

نجد أن معنى كلمة بنية في اللغة العربية تعني الثبات، من دون تغير وأن كلمة بنية يستخدمها الفن المعماري.

ونجد أن كلمة بنية « تعني البناء مصدر بَنى، وواحد الأبنية وهي البيوت...، ومنه البوان، وتسمى مكونات البيت بوائن جمع بوان، وهو اسم كل عمود في البيت، أي التي يقوم عليها البناء»[2].

فالبناء هنا يعني المكونات التي يقوم عليها البيت، ثم انتقل إلى الأشكال السردية.

نستنتج إذا أن البنية نظام يتكون من أجزاء ووحدات متماسكة، فهي تعني الثبات والترابط، فكانت في الأول تعني المكونات التي تقوم عليها البيوت ثم تحولت إلى الأشكال السردية، منها الرواية التي تقوم وتعتمد على عدد من المكونات البنائية منها البنية المكانية والبنية الزمانية وبنية الشخصيات وغيرها.

ب. اصطلاحا:

ونجد أن البنية في مفهومها الاصطلاحي تعددت إلى عدة تعريفات فنجد العالم اللساني الفرنسي إميل بنفست يعرفها فيقول: «البنية هي ذلك النظام المنسق، الذي تتحدد كل أجزائه

(1) جمعة العربي الفرجاني، أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية المجلة الجامعة، ع8، مج1، قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة الزاوية، يناير 2016، ص 5.

(2) نورة محمد المري، البنية السردية في الرواية السعودية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان ط1، 2012، ص 16.

بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلامات المنطوقة التي تتفاعل، ويُحدد بعضها بعض على سبيل التبادل»[1].

أي أن البنية نظام يتكون من أجزاء وحدات متماسكة، وأن التماسك في البنية يحقق كل عنصر من هذه العناصر هدفه من خلال علاقته بما عداه من بقية العناصر، وتجعل من اللغة مجموعة منتظمة من العلامات المنطوقة ومن الوحدات.

ويرى عالم النفس السويسري المشهور "جان بياجيه" «أن البنية هي نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة: باعتباره نسقا (وفي مقابل الخصائص المميّزة للعناصر)، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحُولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق»[2].

أي أن البنية لا يمكن أن تبقى في حالة سكون مطلق، بل هي تقبل دائما التغيرات هذا حسب رأي جان بياجيه.

فكلمة البنية في أصلها «تحمل معنى المجموع، أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه، فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء، أو هيكلته أو التصميم الكلي الذي يربط أجزائه فحسب وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته»[3].

فليس جوهر البنية هو الترابط والتكامل والتماسك وليست صورة الشيء وهيكلته ولكن القانون كذلك القائم على تفسير الشيء ومعقوليته.

«إن اشتقاق كلمة بنية في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني Sture الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها البناء، وما يهمنا امتداد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء

(1) جمعة العربي الفرجاني، أسس النظرية البنوية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 6.

(2) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، د ط، ص 30.

(3) مُرْشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2005، ص 19.

في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، فالبنية هي طريقة فنية معمارية، تحكم تماسك أجزاء بناء ما، قائم على إدخال قانون أو نظام داخلي يجمع تلك الأجزاء»[1].

معناه أن البنية طريقة فنية معمارية، وأنها أنساق مترابطة داخليا بمجموعة روابط.

نستنتج مما سبق أن البنية هي نظام منسق، فهي محددة بعلاقات تربط بين مكونات النص السردي، وأنها أنساق مترابطة وجعلها جان بياجيه نسق من التحولات أي أن البنية لا يمكنها أن تبقى في حالة سكون مطلق فهي دائما تتغير في حين جعلها إميل بنفست بأنها نظام منسق حيث تترابط أجزاءها وتتماسك.

يعد السرد أسلوب من الأساليب المتبعة، في القصص والروايات وكتابة المسرحيات ومن أهم التقنيات التي يعتمدها الكاتب لنقل الوقائع والأحداث فما هو مفهوم السرد؟

2. **مفهوم السرد**:

أ. **لغة**: جاء في لسان العرب لابن منظور «السرد في اللغة: تقَدِمةُ شيء إلى شيء تأتي به مُنسقا بعضُه في أثر بعض مُتتابعًا.

سرد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْدًا إذا تابعه، وفلان سرد الحديث سردًا إذا كان جيِّد السياق له. وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردًا أي يتابعه يستعجل فيه- وسرد القرآن: تابع قراءته في حدْر منه. والسَّرد: المُتتابع. وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه؛ ومنه الحديث: كان يسرُد الصوم سَرْدًا وسرد الشيء سردًا أو سرده وأسْرده: ثقبه والسِّراد والمِسْرد: المِثقب: والَمسْرد اللسان. والمِسْرَدُ: النعل المخصومة اللسان»[2].

فيعني السرد التنسيق والتتابع.

(1) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 2011، ص 14.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، المجلد3، مادة (سرد)، ص 211.

ولقد وردت لفظة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾[1].

ومعنى التقدير في السرد: «أن تكون الحلقات متناسبة، وأن لا تكون ضيّقة ولا واسعة؛ لأنها إذا لم تتناسب فإنّها تؤذي، تكون واحدة صغيرة وواحدة كبيرة، وإذا كانت واسعة فإنها تؤذي وقد لا تقي السّهام، وإذا كانت ضيّقة فإنّها لا تتحرّك كما ينبغي ويثقل على اللاّبس»[2].

وكما جاء في المعجم الوسيط السرد « سَرَدَ الشيء: سَرْدًا ثقبه . و- الجلد: خرزه. و- الدِّرع نسجها فشكّ طرفي كلّ حلقتين وسمَّرهما. و- الشيء: تابعه ووالاه، يقال: سرد الصوم. سَرَدَ الحديث أتى به على وِلاءٍ جيّد السِّياق.

(سَرَدَ) سَرْدًا: صار يسرد صومه

(أَسْرَدَ) الشيءَ: ثقبه. – وخرزه.

(سَرْدَه) ثقبه. و- خرزه. و الدِّرعَ: سَرَدَها.

(تَسَرَّدَ) الشيءُ: تتابع. يقال: تَسَرَّدَ الدُّرُّ . ومَتَّرَدَ الدمعُ . وتَسَرَّدَ الماشي: تابعَ خُطاه.

و- الحديث: كان جيّد السياقِ له»[3].

فيعني السرد هنا التتابع ورواية الحديث ،وأن يكون هذا الحديث في سياق جيّد.

وفي الأخير يمكن القول أن السرد في اللغة يعني التتابع في الحكي بصياغة محكمة.

ب. اصطلاحا:

لقد عُرف السرد تعريفات عدة منها تعريف سعيد يقطين حيث يعرفه بقوله: «يعني السرد (Narration) التواصل المستمر، الذي من خلاله يبدو الحكي (Narrative) كمُرسلة

(1) سورة سبأ، الآية 11.

(2) محمد بن صالح العثيمين، تفسير القرآن الكريم سورة سبأ، مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية للنشر، ط1، 2015، ص 91.

(3) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 426.

يتم إرسالها من مرسل إل مرسل إليه، والسرد ذو طبيعة لفظية (Verbal) لنقل المرسلة، وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفيلم، الرقص، البانتوميم) أما الأحداث فهي الأشياء التي وقعت ويعني التتابع حكي أكثر من حدث واحد بشكل ُمترابط»[1].

معناه أن السرد عند يقطين عبارة عن حكي ويبدوا هذا الحكي كرسالة يتم إرسالها من مرسل إل مرسل إليه، فهوعبارة عن لفظ يتميز به عن باقي الأشكال الحكائية الأخرى.

فأيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارت فيقول «إنه مثل الحياة نفسها علم متطور من التاريخ والثقافة»[2] معناه أن السرد عنده موجود منذ تاريخ البشرية، فهو عالم متطور يشمل جميع الفروع من تاريخ وثقافة وغيرها.

في حين يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن أصل السرد في اللغة العربية «هو التتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إل معنى اصطلاحي أهم، وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي بُرمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام ولكن في صورة حكي»[3].

أي أن السرد هو التتابع في الحكي ونسيج من الكلام والطريقة التي يقدمها الراوي للمتلقي، فهو سرد لأحداث والوقائع مخالفا ومعاكس للحوار.

---

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص 41.

(2) عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3، 2005 ص 13.

(3) عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر الجزائر، د ط، ص 73.

فالسرد أو القص هو «فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسع، مُجْمَل الظروف المكانية والزمنية الواقعية والخيالية، التي تحيط به، فهو إذن عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة»[1].

يعني أن السرد هو عملية إنتاج القصة، ينتجها الراوي، والمروي له هو مستهلك هذه القصة الذي أنتجها الراوي، فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي، فالراوي هو الذي يروي حكاية ويخبر عنها واقعية كانت أم خيالية، أي أن السرد يقوم على أساس الرغبة في إيصال الفكرة إلى المستمع أو القارئ.

ويعرف ضياء الكعبي السرد فيقول: «تعددت المقترحات التي يُقدمها النقاد العرب المحدثون لمصطلح Narratology فقد ترجمها بعضهم بعلم (السرد) و(السرديات) و(السردية)، و(نظرية القصة)، و(القصصية)، و(المسردية)، و(القصيات)، و(السردلوجية) و(الناراتالوجيا).

ويقصد بهذا المصطلح مفهوما جامعا يتخذ بعد الجنس وتندرج في إطاره التجليات السردية مثل: الأخبار، والأسمار، والحكايات، والقصص وغيرها التي تمثل النوع»[2].

معناه أن السرد مفهوما يحمل عدة تعريفات ويندرج ضمن إطاره الحكايات والقصص والأخبار وغيرها.

ويعرف السرد كذلك بأنه «مصطلح حديث للقص، لأنه يشتمل على قصد حدث أو أحداث أو خبر أو إخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال، والسرد

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002 ص 105.

(2) ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 20.

بعد ذلك عملية يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي، وتؤدي إلى النص القصصي، والسرد موجود في كل نص قصصي حقيقي أو متخيل»[1].

فالسرد عملية يقوم بها السارد، أو الحاكي ويشتمل على الحكي سواء أكان هذا الحكي حقيقية أم من ابتكار الخيال.

فالسرد «هو خطاب السارد إلى من يسرد له (أي المحاور)، وأقصد بذلك خطابه الذي يحتوي على موقع للمخاطب (بكسر الطاء) وللُمَخاطَب (بفتحها)، وعلى رسالة يبعث بها الأول للثاني، وليس المقصود بالسرد هنا مجرد الإشارة إلى الكلمات المسرودة بلسان السارد والمثبتة في النص الروائي، كما شاع على ألسنة النقاد وأدى إلى ازدواج الدلالة الاصطلاحية لمصطلح السرد، فجعلوه مقابلا للوصف والحوار في النص»[2].

أي أن السرد طريقة تشتمل على السارد وموقعه، والرسالة التي بينهما التي موضوعاتها الأحداث الصادرة عن الشخصيات أو الراوي، والزمان والمكان، وصفات الشخصيات الخارجية والداخلية.

نستنتج من خلال التعريفات السابقة أن السرد فعل شامل، غير محصور في قالب واحد بل هو مجال واسع، يتضمن عدة فروع، فهو عملية يقوم بها السارد أو الراوي الذي ينتج القصة للمروي له سواء كانت حقيقية أو خيالية.

(1) عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي، تعريبا وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 1، 2006، ص 32.

(2) عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط1، 2006م، ص 112.

3. أنواع السرد:

يعد السرد عنصرا من عناصر الرواية، يعتمدها الكاتب لينقل الأحداث والوقائع للقراء وفي هذا الصدد يمكن أن نميز على المستوى النظري أربعة أنماط من السرد القصصي وهي:

أ. **السرد التابع: «narration ultérieur** أي السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي وهو اطلاقا النوع الأكثر انتشارا وأحسن مثال على ذلك المقدمة التقليدية للقصة العجيبة " كان يامكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان"»[1].

وهذاالنوع من السرد نجد جيرار جنيت يُسميه ويطلق عليه بالسرد اللاحق حيث يعرفه بأنه «الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي، لعله الأكثر تواترا بما لا يقاس»[2].

فيقوم الراوي أو السارد بسرد الأحداث والوقائع قبل زمن السرد.

ب. السرد المتقدم: narration antérieure

«وهو سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصيغة المستقبل وهو نادر في تاريخ الأدب»[3].

فالراوي يقوم بسرد أحداث لم تحدث بعد، والتطلع إلى ما سيحدث في المستقبل.

ج.السرد الآني: (narration simultanée)

وهو سرد «في صيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية، أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آنٍ واحد»[4].

---

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، 1911، ص 97.

(2) جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص 231.

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص 97.

(4) المرجع نفسه، ص 78.

وهو السرد الذي تدور أحداثه في آن واحد بصيغة الحاضر.

ويُسميه جيرار جنيت بالسرد المتواقت حيث يعرفه بقوله: «وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل»[1].

وهو السرد الذي بصيغة الحاضر ومزامن للعمل.

د. السرد المدرج (narration intercalée)

وهذا النوع «هو الأكثر تعقيدا فهو ينبثق من أطراف عديدة ويظهر مثلا في الرواية القائمة على تبادل رسائل بين شخصيات مختلفة حيث تكون الرسالة في نفس الوقت وسيطا للسرد وعنصرا في العقدة أي أن الرسالة قيمة إنجازية performative كوسيلة تأثير في المرسل إليه»[2].

تكون الرسالة فيه وسيطا للسرد بحيث تؤثر في المرسل إليه وهذا النوع أكثر تعقيدا.

حيث نجد جيرار جينيت يسميه ويطلق عليه اسم السرد المقحم حيث يعرفه بقوله: «وهو الحاصل بين لحظات العمل»[3]. معناه في لحظة نقل الأحداث ينقل لنا السارد ذلك الحدث.

والسرد المقحم «وهو نمط من السرد يتوقع فيه صوت سردي مؤقتا بين لحظتين من لحظات الحدث؛ وهو سرد متداخل، وهو أحد خصائص السرد الرسائلي»[4].

أي أن السارد ينقل لنا صوت سردي في نفس الوقت الذي يحدث فيه الحدث، وهذا الصوت السردي يكون مؤقتا وهو من أحد مميزات السرد الرسائلي الذي يعتمد على مرسل ومرسل إليه، أي راوي ومروي له.

---

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص 231.

(2) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص 99، 100.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص231.

(4) جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1 2003، ص 94.

4. مكونات الخطاب السردي:

تتشكل البنية السردية للخطاب، من تضافر ثلاثة مكونات: الّراوي، والمرويّ، والمرويّ له.

أ-الّراوي: «يعرف الراوي، بأنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما متعينا، فقد يتواري خلف صوت، أو ضمير، يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع»[1].

معناه أن يكون الراوي شخص غير معروف، وليس شرطا أن يكون له اسما، فقد يكون ضميرا أو صوتا فقط.

فالراوي في الحقيقية هو «أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية»[2].

أي أن الراوي بنية من بنيات القص أو الحكي فهو مثل الشخصية والزمان والمكان وهو شخصية كذلك يستخدمها الروائي أو المؤلف للكشف عن عوالم روايته.

فالراوي كذلك «هو المرسل، الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، أو القارئ (المستقبل). وهو شخصية من ورق على حد تعبير بارت –وهو- لأنه كذلك وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الروائي (المؤلف) ليكشف بها عن عالم روايته»[3].

معناه أن الراوي هو عبارة عن مرسل يحمل رسالة وهذه الرسالة ينقلها إلى المرسل إليه وهو المروي له، وهو تقنية من التقنيات التي يستخدمها الروائي، فالراوي حسب رأي بارت

---

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2008 ص 10.

(2) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتناع المؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية دمشق، سوريا، د ط، 2011، ص 41.

(3) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط2، 2015، ص 40.

يختلف عن الروائي الذي يعتبر شخصية واقعية، فهو الذي يختار الراوي، فالروائي لا يظهر مباشرة وإنما يختفي وراء قناع الراوي.

والراوي كذلك «هو الشخص الذي يروي النص. ويوجد راو واحد على الأقل لكل سرد يتموقع في مستوى الحكي (المستوى الحكائي) diegetic level شأنه شأن المروي له الذي يخاطبه»[1].

فالراوي هو الشخص الذي يقوم بروي القصة او النص الروائي، وله شأن مثل شأن المروى له.

فيمكن للراوي «أن يكون صريحا بدرجة أو بأخرى، عليما كلا الوجود، واعيا بذاته جديرا بالثقة، ويمكن أن يحتل موقعا على مسافة (تزيد أو تقل) من المواقف والأحداث المروية، والشخصيات»[2].

فالراوي يكون ظاهرا وعليما وواعيا ويمكن أن يحتل موقعا من الأحداث والشخصيات.

تقول "بال" إن القاص هو «فاعل السرد» وهو ليس شخصا بل ضمير مستترا في ثنايا القصة أو الرواية، وتقول مونيكا فلوديرنيك إن معناه يقتصر على «تلك اللحظات من الحديث المباشر الذي يدل على وجود متحدث أو على من يخاطب القارئ مباشرة»[3].

فالراوي أو القاص هو الذي يقوم بسرد الأحداث، وهو حديث مباشر يخاطب القارئ الذي هو مستهلك القصة أو الرواية.

(1) جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 134.

(2) المرجع نفسه، ص 134.

(3) محمد عناني، معجم مصطلحات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر ط3، 2003، ص 60.

فالسارد أو الراوي «هو الشخص الذي يصنع القصة، وليس هو الكاتب بالضرورة، في التقليد القصصي الأدبي، وهو وسيط بين الأحداث ومتلقيها وسيط فني، يلازم ضمير المتكلم في الغالب»[1].

فيمكن القول أن الراوي هو الشخص الذي يروي الحكاية، فله شأن مثل الشخصية والزمان والمكان، فهو مرسل يقوم بنقل الرواية إلى المروي له أو القارئ المستقبل للرواية.

ب. المروي له:

لابد في كل خطاب سردي من مروي له، يتجلى سرديا داخل الخطاب أو خارجه انطلاقا من أن أي خطاب يقتضي مخاطبا، فهو الذي «يتلقى ما يرسله الراوي، وقد يكون اسما موجودا ومعينا ضمن البنية السردية، حيث يتجلى بوصفه مظهرا لفظيا داخل الخطاب أو أن يكون قارئا ضمنيا أو حقيقيا خارج الخطاب فيكون التلقي تلقيا داخليا يتجلى داخل العالم الفني التخيلي للنصوص، ويرتبط هنا وجوده بتحليل الخطاب السردي، أو يكون تلقيا خارجيا تعني به نظريات التلقي»[2].

أي أن المروي له هو المتلقي للرسالة يرسلها له الراوي أو هو المستقبل للرسالة، وقد يكون قارئا ضمنيا أو حقيقيا ويؤدي دور المستهلك للرسالة.

فالمروي له أيضا «هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية، أم شخصا مجهولا ويرى برنس إن السرود، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة وسواء أكانت تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية، وسواء أخبرت عن حكاية أم أوردت متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي رواية فحسب، بل مرويا له أيضا»[3].

---

(1) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1 1985، ص 111.

(2) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص 71.

(3) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مرجع سابق، ص 10.

أي أن المروي له هو الشخص الذي يتلقى ما يرسله الراوي له، سواء أكان هذا الشخص مجهولا أو شخص معينا، وأن كان السرود الشفوية أو المكتوبة، وكانت تروي أحداثا حقيقية أم خيالية فلابد لها من مروي له.

والمروي له «هو شخص يوجه إليه الراوي خطابه وفي السرود الخيالية كالحكاية والملحمة، والرواية يكون الراوي كائنا متخيلا، شأن المروي له»[1].

والمروي له هو شخص يتلقي الخطاب الذي يوجهه له الراوي، فيكون فيه الراوي متخيلا في الحكايات والملاحم والروايات.

والمروي له «هو الشخص الذي يروى له في النص، ويوجد عل الأقل مروي له واحد (يتم تقديمه على نحو صريح نسبيا) لكل سرد، يتموقع عل نفس المستوى الحكائي diegetic level الذي يوجد فيه الراوي الذي يخاطبه، ويمكن أن يوجد بالطبع أكثر من "مروي له"»[2].

أي أن المروى له هو الشخص الذي تروى له الحكاية، وهو المتلقي للرسالة التي ترسل له من طرف الراوي، فقد يوجد أكثر من مروي له الجمهور المتلقي للرسالة.

«إن المروي له يمثل جمهور الراوي،و يوجد في النص على هذا الأساس، أما الأخير فيمثل جمهور "المؤلف الضمني"»[3].

أي أن المروي له هو جمهور الراوي، والراوي مؤلف الحكاية أو القصة.

والمروي له «قد يكون اسما معينا ضمن البنية السردية، وهو -مع ذلك- كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنا مجهولا، أو متخيلا، لم يأت بعد. وقد يكون المتلقي

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مرجع سابق، ص 10.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 120، 121.

(3)المرجع نفسه، ص 121.

(القارئ)، وقد يكون المجتمع بأسره، وقد يون قضية أو فكرة ما يخاطبها الروائي، على سبيل التخييل الفني»[1].

فالمروي له قد يكون شخصا مجهولا أو متخيلا، وقد يكون اسما معينا، فيمكن أن يكون قارئا ومجتمعا بكامله يقوم الروائي أو الراوي بمخاطبتهم.

نستنتج أن المروي له هو شخص يتلقى ما يرسله له الراوي سواء أكان هذا الشخص اسما معينا أو ظاهرا، شأنه شأن الراوي الذي هو مؤلف الحكاية أو القصة، والمروي له المستقبل لهذه الحكاية.

ج. **المروي**:

«أي الرواية – نفسها تحتاج إل راوٍ ومروي له ،أو إلى مرسل ومرسل إليه، وفي المروي (الرواية)، طرف ثنائية المبنى/المتن الحكائي، ولدى الشكلانيين الروس، كما يبرز طرفا ثنائية الخطاب/الحكاية، أو السرد/الحكاية، لدى السردانيين اللسانيين (تودوروف جينيت ريكاردو...) على اعتبار أن السرد (المبنى) هو شكل الحكاية (المتن) و على اعتبار أن السرد والحكاية هما وجها المروي، المتلازمان أو اللّذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر في بنية الرواية»[2].

أي أن السرد والحكاية هما جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل كل العناصر حوله وهما وجها المروي فلا يمكن وجود الحكاية بدون سرد، فهما وجهان لعملة واحدة.

فالمروي «هو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجتمع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطره فضاء من الزمان والمكان»[3].

فالمروي هو ما يصدره الراوي ويقترن بأشخاص، وفضاء من الزمان والمكان.

---

(1) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 41، 42.

(2) المرجع نفسه ، ص 41.

(3) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مرجع سابق، ص 10.

ويعرف المروي «بأنه كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص، يحكمها فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله، بوصفها مكونات له، وتتحكم في أنساقه بنيتان هما موقف الراوي وموقف المجتمع»[1].

أي أن المروي هو كل ما يصدر عن الراوي، وتعد الحكاية جوهره وتتحكم في نسقه بنيتين موقف الراوي وموقف المجتمع، يشكل مجموعة من الأحداث مقترنة بشخصيات يحكمها فضاء من المكان والزمان.

نستنتج مما سبق أن المروي هو كل ما يصدره الراوي يقترن بأشخاص، ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهره وأساسه وتحكم في أنساقه بنتين موقف المجتمع وموقف الراوي، فلا وجود لرواية بدون مروي، وأن السرد والحكاية هما وجها المروي.

(1) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق،ص99.

ثانيا: عناصر البنية السردية:

1) بنية الزمن:

لقد شغلت مقولة الزمن الفلاسفة والعلماء في شتى المجالات، ومن خلال الدراسة وجدت أن للزمن دلالات متشعبة، فهو عنصر أساسي في السرد الروائي، كما أنه نسبي يختلف من شخصية إلى أخرى فما هو الزمن؟

1. مفهوم الزمن:

أ. لغة:

جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس الزمن هو: «(زمن) الزاء، والميم والنون أصلٌ واحدٌ يدلُ على وقتٍ من الوقت. من ذلك الزَّمان، وهو الحين، قليله وكثيُره، يقال زمانٌ وزَمَن والجمع أزمانٌ وأزمَنة، قال الشَّاعر في الزمن:

وكنتُ امرأً زَمَنًا بالعراقِ عَفيف المُناخِ طويلَ التَّغَنّ

وقال في الأزمان:

أزمانَ لَيْلى عامَ لَيلَى وحَمى»[1].

أما قاموس المحيط للفيروز آبادي يعرف الزمن بأنه: « الزَّمَن، محرّكةً وكسحاب: العَصْر، واسْمانِ لقليل الوَقْتِ وكثيره ج: أزمانٌ وأزْمَنةٌ وأُزُمٌ. ولَقِيتُه ذات الزُّمَيْنِ، كزُبَيْرٍ: تُريدُ بذلك تَراخِي الوَقْتِ. وعامله مُزَامَنَةً: كمشاهرة. والزَّمانةُ: الحُبُّ، والعاهة، زَمِنَ كفرِحَ، زَمَنًا زُمْنَةٌ، بالضم، وزَمانةً، فهو زَمِنٌ وزَمِينٌ ج: زَمِنُونَ وزَمْنَى. ومُزْمِنةٍ، محّركةً أي زمانٍ وأَزْمَنَ: أتى عليه الزَّمانُ»[2].

(1) أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، د ط، د ت، ص 22.

(2) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8 2005، ص 1203.

نستنتج في الأخير أن التعريفين يتفقان على مفهوم واحد للزمن وهو دلالة عل الوقت سواء أكان قليلا أو كثيرا.

ب. اصطلاحا:

يذهب آلان روب جرييه إلى اعتبار الزمن الروائي هو «المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية، لأن زمن الرواية من وجهة نظره ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة، لذلك فهو لا يلتفتُ إلى زمنية الأحداث وعلاقتها بالواقع»[1].

فالزمن حسب آلان روب جرييه هو زمن قراءة الرواية، إذ يذكر أي تماثل للزمن الواقعي.

في حين يعرفه عبد الملك مرتاض بأنه «ظهر وهمي، يـُزْمِنُ الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير للمحسوس، والزمن كالأكسجين يـُعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا؛ غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نلتمسه ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته إذ لا رائحة له، وإنما نتوهم، أو نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسدا: في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقّوس ظهره، وإتّباس جلدِه»[2].

فالزمن من عند عبد املك مرتاض، مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، وهو وعي خفي، كما نرى أثره على الإنسان حين يهرم ويكبر.

(1) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 2004، ص 49.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص 172، 173.

والواقع إن مفهوم (الزمن) «في (الرواية التقليدية يختلف عنه في الرواية الجديدة) أو في ما بعدها، فإذا كان الزمن يعني، في الرواية التقليدية، الوقت الماضي، فإنه يعني في الرواية الجديدة مدة التقي أو القراءة»[1].

فالرواية الجديدة تؤكد على زمن القراءة التي تجري فيه الأحداث مختزلة، فهي تقطع الزمن عن زمنيته وتمسكه أن يستمر، أما الرواية التقليدية تؤكد على الوقت الماضي.

ويؤكد "أ.أ.مندلاو" في كتابه الزمن والرواية «مثل هذا الرأي ، فيذهب إلى أن أكثر من مفكر وناقد ورجل دين قد تباروا في وصف صعوبة القبض عل معنى محدد للزمن، ثم نجده يدعم رأيه بمقولة للقديس أوغسطين الذي قال: "إذا لم يسألني أحد عن الزمن فإنني أعرفه وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه"»[2].

نجد مندلاو يرى بأن أكثر من مفكر وناقد ورجل دين قد وجدوا صعوبة القبض على مفهوم محدد للزمن، ويعبر هذا التساؤل عن قلق وحيرة القديس اتجاه مفهم الزمن، وتساؤله عن كون الزمن يتمثل فينا أم يقع خارج كياننا.

ونخلص من خلال التعريفات السابقة أن الشبكة الزمنية متداخلة، ومتشعبة حيث يصعب فهمها، فالزمن مظهر نفسي ومجرد غير محسوس فهو يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان فلا يمكن الاستغناء عنه باعتباره عنصرا مهما في البناء السردي.

2. أقسام الزمن:

يقدم «ميشال بوتور أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا، رؤية جديدة لتقسيمات الزمن الروائي، تتجلى في زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة»[3].

---

(1) محمد عزّام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996، ص 121.

(2) أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 16.

(3) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 49.

فالكاتب« مثلا يقدم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين (زمن المغامرة) وربما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة)، وبينما نستطيع قراءتها في دقيقتين (زمن القراءة)»[1].

وإلى جانب ميشال بوتور ميّز تودوروف بين ثلاثة أصناف من الأزمنة «زمن القصة زمن الكتابة، وزمن القراءة»[2] وهذه الأزمنة هي أزمنه داخلية حسب تودوروف، لأنه توجد أزمنة خارجية حيث يميّز بين هذه الأزمنة الداخلية «فزمن القصة هو الزمن الخاص بالعالم التخييلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو المرتبط بعملية التلفظ ثم زمن القراءة، أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص»[3].

أما الأزمنة الخارجية فهي حسب تودوروف وهي على التوالي «زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي، وأخيرا الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخييل بالواقع»[4].

فهذا التقسيم الثلاثي للزمن الذي وضعه تودوروف هناك اختلاف بين زمن الكتاب وزمن القارئ، فما يتصوره الكتاب في زمانه يختلف عن تصورات القارئ عندما يقرأ النص في زمانه.

ويأتي تودوروف بتقسيم ثنائي آخر للزمن «وهو زمن القصة، وزمن الخطاب ويرى بأن زمن الخطاب يعتبر، بمعنى ما، زمنا خطيا، بينما زمن القصة متعدد الأبعاد ... وفي القصة يمكن أن تقع عدة أحداث في نفس الوقت بينما يجد الخطاب نفسه مضطرا إلى وضعها حدثا

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990، ص 114.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 114.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

(4) المرجع نفسه، ص ن.

تلو الآخر، ومن ثم تنعكس صورة معقدة (القصة) على خط مستقيم (الخطاب) ومن هنا أيضا ضرورة تخلي المؤلف عن التتابع (الطبيعي) للأحداث وعدم التزامه به»[1].

ومعنى ذلك أن الكاتب تتيح له الإمكانية في التصرف في ترتيب وتنظيم أحداث القصة، ويتجلى عن التتابع الطبيعي للأحداث.

أما يمنى العيد «فقد قسمت الزمن الروائي إلى زمن القص وزمن الواقع، فزمن القص وهو زمن الحاضر الروائي، أو الزمن الذي ينهض فيه السرد، أما زمن الوقائع وهو زمن ما تحكي عنه الرواية، فينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو ذاتية للشخصية ولديه صفة الموضوعية»[2].

أما سيزا قاسم فتقسم الزمن الروائي «إلى زمن نفسي وزمن طبيعي، إن هاذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني، أما الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها ملحمة النص. أما الثاني فهو يمثل الخيوط العريضة التي تبنى عليها الرواية»[3].

نستنتج في الأخير أن التقسيمات الزمنية في السرد الروائي متداخلة، ومتشعبة فلكل تقسيمه. فهناك التقسيم الثنائي والثلاثي حيث يصعب لنا فهمها، ولعل التقسيم الأنسب هو تقسيم تودوروف زمن الخطاب وزمن القصة لأنه يتيح إمكانية تصرف الكاتب في ترتيب وتنظيم أحداث القصة.

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 115.

(2) ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985 ص 227.

(3) سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، د ط، 2004، ص 67.

3.تقنيات المفارقة الزمنية:

يعرفها جيرار جينيت بقوله: «تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث، أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[1].

والمفارقة الزمنية «هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها»[2].

فالمفارقة الزمنية هي العودة إلى أحداث سابقة، أو استباق الأحداث قبل وقوعها.

« والمفارقة الزمنية إما أن تكون استباقا (prolepse)، ومعناه حكي شيء قبل وقوعه وإما أن تكون استرجاعا (Analepse)، ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى»[3].

أي أن المفارقة الزمنية نوعان: استباق واسترجاع.

أ. الاسترجاع: "Analépse"

عرفه جيرار جينيت على أنه «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[4].

فهو العودة إلى الوراء مسترجعا أحداثا ماضية.

وتعرفه آمنة يوسف بقولها: «الاسترجاع، أو الفلاش باك (flash back) مصطلح روائي حديث يعني: الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب، وقد سبق هذا المصطلح

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص 47.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص15.

(3) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص 77.

(4) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 51.

«من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد، يقع تركيب المصوّرات فيمارس عليها التقديم والتأخير»[1].

وهي تقنية يتوقف فيها الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في الحاضر فيعود إلى الوراء مسترجعا الذكريات.

فالاسترجاع أن «يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»[2].

حيث يتوقف الراوي عن متابعة النسيج القصصي في حاضر السرد ليعود إلى الوراء مسترجعا أحداثا، حتى إذا ما أكمل استرجاعه فيعود إلى الأحداث الحاضرة.

ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع:

1- **استرجاع خارجي**: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

2- **استرجاع داخلي**: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر في النص.

3- **استرجاع مزجي**: وهو ما يجمع بين النوعين[3].

خلاصة القول أن الاسترجاع أو الاستذكار تقنية زمانية ، يتوقف فيها الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في الحاضر، فيعود إلى الوراء مسترجعا الذكريات التي وقعت في الماضي.

ب.الاستباق: "prolepse"

وهي تقنية من تقنيات المُفارقة السردية: «وهو التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي»[4].

(1) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 103.

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 58.

(3) المرجع نفسه، ص 58.

(4) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 133.

وهو تقنية يقوم بها الكاتب أو الراوي بالقفز إلى المستقبل، بحيث يتوقع وقوع أحداث قبل تحققها.

فالاستباق هو «التطلع إلى الأمام أو الأخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعا حكائيا يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية متوقعة، وهو تطلع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث»[1].

وهو الإخبار والتطلع إلى ما سيحصل في المستقبل.

والاستباق أو الاستشراف «هو الطرف الآخر، في تقنيتي المفارقة السردية: الاسترجاع/ الاستباق. وهو يعني – من حيث مفهومه الفني-: تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة – حتما- في امتداد بنية السرد الروائي»[2].

وفيها يقوم الراوي بتقديم الأحداث اللاحقة في الوقت الحاضر فهناك ثلاثة أقسام للاستباق:

1. **استباق ممكن التحقق**: وفيه يكون الخيال واقعيا، كما يمكن أن تكون أهداف الشخصية الروائية ،منسجمة مع الإمكانات المتاحة لقدرات الإنسان الحالي.
2. **استباق غير ممكن التحقق**: وفيه تسعى الشخصية إلى تحقيق ما يفوق قدراتها وقدرات المحيطين بها.
3. **استباق خارق للمألوف ونواميس الكون**: ويتمثل مثل هذا الاستباق في قصص الخيال العلمي التي تستطيع تدمير الأرض[3].

وفي الأخير نخلص أن الاستباق تقنية من تقنيات المفارقة الزمنية، ويقوم فيها الراوي بالقفز إلى المستقبل ويتوقع وقوع أحداث قبل تحققها، فهناك استباق يتحقق عندما يكون

(1) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص 230.
(2) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 119.
(3) أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 40.

الخيال واقعيا، وهناك استباق لا يتحقق حيث تقوم الشخصية بكل قدراتها فلا يتحقق ذلك الاستباق.

4. الديمومة:

تعرف الديمومة بأنها «العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية، الذي يقاس بالثواني والدقائق، والساعات، والأيام، والشهور، والسنوات، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل»[1].

وقد حدد جيرار جينيت أربعة تقنيات أساسية في الإيقاع الزمني وهي: الحذف والخلاصة، والوقفة والمشهد.

أ. الحذف: "ellipse"

ويعرفه أيمن بكر بأنه: «أقصى سرعة للسرد وتتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها»[2].

ومعنى ذلك أن الحذف هو تخطي للحظات الحكائية مع عدم الإشارة لما وقع فيها.

والحذف «يتكون من إشارات محددة، أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها بإتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي، والإشارات الزمنية منها الظاهرة، ومنها الضمني والمفترض، حيث ينتقل الراوي من فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى دون تحديد الوقت الذي استغرقته هذه الفترة»[3].

معنى ذلك أن الحذف هو تخطي للحظات الحكائية دون إشارة لما حدث فيها، فهناك حذف محدد وحذف غير محدد للفترات الزمنية.

---

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص 85.

(2) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر د ط، 1998 ص 54.

(3) محمد عزام، فضاء النص الروائي، مرجع سابق، ص 125.

ب. الخلاصة: "Sommaire"

تعرف الخلاصة بأنها: «سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات، أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها»[1].

وتعرف ميساء سليمان الإبراهيم الخلاصة بأنها: «سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات،تُختزل في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة من دون التعرض للتفاصيل»[2].

ومعنى ذلك أن الخلاصة هي سرد موجز وسريع للأحداث وقعت في سنوات أو أشهر سابقة، فيقوم الراوي بتلخيصها في صفحات أو فقرات دون الإشارة إلى تفاصيلها.

ج. الوقفة: "pause"

ويطلق عليها أيضا الاستراحة وقد عرفها حميد لحميداني بقوله: «أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها»[3].

معناه يتوقف سير السرد ويحل محله الوصف.

أما محمد بوعزة فيعرفها «هي ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن»[4].

---

(1) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان ط1، 2010، ص 93.

(2) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص 225.

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 76.

(4) محمد بوعزة: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص 96.

ويمكن القول أن الوقفة هي استراحة يحدثها الراوي فيوقف السرد، ويعمل على إبطاءه ويلجأ إلى الوصف، مما ينتج مفارقة زمنية ثم يعود إلى سرد الأحداث بعد انتهائه من الوقفة الوصفية.

د. المشهد: "Scène":

يُعرَّفُ المشهد بأنه «عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها»[1]، وتعرفه آمنة يوسف بأنه «التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا، ومباشرا –أيضا- أمام عيني القارئ، موهما إياه بتوقف حركة السرد عن النمو»[2].

ومعنى ذلك أن المشهد هو تقنية من تقنيات تعطيل السرد، يقوم فيه السارد بالتركيز على الأحداث والمواقف المهمة وعرضها عرضا مسرحيا مباشرا وتلقائيا.

ويعرفه حميد لحميداني بقوله: «هو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة، من حيث مدة الاستغراق»[3].

ومعناه أن المشهد في السرد كاد يتطابق مع الحوار في القصة.

فالمشهد «يطابق زمن المحكي زمن الحكاية: ز. م= ز.ح. ويجب أن نحتاط من مماثلة المشهد باللحظات القوية للعقدة التي يجسد التخليص لحظاتها الضعيفة. فالأحداث الأساسية في الحكاية قد تلخص في بضعة جمل تحيط بمشهد اصطلاحي»[4].

---

(1) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، مرجع سابق، ص 55.

(2) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 132.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص 78.

(4) جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 126.

ومما سبق نستنتج أن المشهد هو عبارة عن مقطع حواري، يقوم فيه الراوي باختيار المواقف المهمة من الأحداث وعرضها عرضا مسرحيا تلقائيا وهو تقنية من تقنيات تعطيل السرد.

2). بنية المكان:

يعد المكان وحدة أساسية في البناء السردي، فاختلف الدارسون حول مفهوم هذا المصطلح، وكان مثارا للجدل، فما هو المكان لغة؟ واصطلاحا؟.

1. مفهوم المكان:

أ. **لغة:**

ورد في القاموس المحيط للفيروز آبادي المكان: «(المكن)، ككَتِفٍ أبيضُ الضَّبة والجرادَةِ ونحوهما، مِكِنت، كسَمِعَ فهي مَكِنٌ، وأَمْكَتْ، فهي ممكن وفي الحديث: وأقِرُّو الطَّيْرَ على مَكُناتها، يكسر الكاف وضَمّها، أي: بيضها، والمكانة: الدُّوَيْبَةُ، كالمكينة، والمَنْزِلَةُ عند ملكٍ، ومَكُنَ. ككَرُمَ وتَمَكَّنَ، وهو مكينٌ ج: مُكَناءُ- والاسم المُتَمَكِّنُ: ما يَقْبَلُ الحركاتِ الثلاثَ كزيدٍ. والمكانُ:الموْضِعُ ج: أمكنةٌ وأماكن، والمكْنانُ، بالفتح: نبتٌ، ووادٍ مُكْنٌ يُنْبِتُه وأبو مكين، كأمير: نُوحُ بن ربيعة، تلعي ومكَّنْتُه من الشيء، وأَمْكَنْتُه منه، فَتَمَكَّنَ واسْتَمْكَنَ»[1].

ومعنى ذلك أن المكان هو الموضع.

ووردت كلمة مكان في القرآن الكريم قال الله تعالى: ﴿وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا﴾[2].

ومعنى ذلك رفعناه ومنحناه مكانا عاليا.

(1) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مرجع سابق، ص1235.

(2) سورة مريم، الآية 57.

ب. اصطلاحا:

يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين يعرف الباحث لوتمان المكان بقولة: «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية (مثل الاتصال، المسافة...)» [1].

أي أن المكان هو عبارة عن أشكال أو أشياء متجانسة ملموسة، ويقوم على نظام من العلاقات المألوفة.

ونجد عبد الملك مرتاض استعمل مصطلح "الحيز" بدل المكان والفضاء فيقول «أن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى الذ ُتوء، والوزن، والثّقل، والحجم، والشكل ... في حين أن المكان أن المكان نريد أن نِقَه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[2].

ومعنى ذلك أن عبد الملك مرتاض يرى بأن الحيز هو الأنسب بين هذه المصطلحات لأن استعمالاته كثيرة.

أما حميد لحميداني فيرى أن «الفضاء اشمل، أوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفتها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا»[3].

---

(1) محمد بوعزّة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 99.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص 121.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص 63.

ومعنى ذلك أن الفضاء عند حميد لحميداني شامل، وأما المكان فهو ثابت ومستقر ومجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي.

ويعد المكان «مساحة ذات أبعاد هندسية وطبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم ويتكون من مواد، ولا تحدد المادة بخصائصها الفيزيقية فحسب بل هو نظام من العلاقات المجردة فيستخرج من الأشياء الملموسة بقدر ما يُستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد»[1].

أي أن المكان هو مساحة تحكمها مقاييس وحجوم، وهو شيء ملموس وله أبعاد هندسية.

والمكان «هو القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص، ويستوعب حدثا شخصية وزمنا، والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركة وفاعليته»[2].

فهو القاعدة الأساسية التي يقوم عليها النص الروائي، فلا وجود لحدث من دون مكان.

نستنتج من خلال ما سبق أن المكان مجال واسع، فهناك كمن استعمل الحيز والفضاء بدل المكان فلكل طريقته الخاصة في رسم مكان الرواية.

2. أنواع الأماكن:

«تشكل ثنائية المفتوح والمغلق من طبيعة المكان الذي لا تحده أو تحده الحدود والحواجز والقيود، التي تشكل عائقا لحرية حركات الإنسان وفعالياته ونشاطاته وانتقاله من مكان لآخر من جهة، وتحده من جهة أخرى طبيعة العلاقة مع الآخرين، وانتفاح هذه العلاقة، أو انغلاقها على قوانين وضوابط وشروط مسموح بها، وغير مسموح بتجاوزه»[3].

(1) نبهان حسون السعدون، تشكيل المكان في الخطاب السردي قراءات في السرديات العراقية المعاصرة دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 39.

(2) المرجع نفسه، ص 39.

(3) المرجع نفسه ، ص 72.

فالرواية تتكون من مكانين: مكان مغلق ومكان مفتوح فالمكان المغلق هو مكان للإقامة كالسجن والبيت، أما المكان المفتوح فهو مكان انتقال مثل الشوارع والمقهى....

أ/الأماكن المفتوحة:

يرى حسن بحراوي بأن أماكن الانتقال «تكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي نجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي الخ»[1].

فأماكن الانتقال فهي الأماكن المفتوحة، التي يعتادها الناس أثناء مغادرتهم أماكن الإقامة.

وتمد لنا دراسة «الفضاءات الانتقالية المبثوثة هنا وهناك في الخطاب الروائي بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم ستساعدنا على تحديد السمة أو سمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات وبالتالي الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها»[2]. نخلص إلى أن أماكن الانتقال أي الأماكن المفتوحة فهي تمثل مسرح لحركة الشخصيات، كما تساعدنا على تجديد السمة الأساسية التي تتصف بها الفضاءات مثل المحلات والمقاهي....

ب.الأماكن المغلقة:

ويطلق عليها كذلك بأماكن الإقامة يقيم فيها الإنسان مثل البيت، والسجن وهو مكان إجباري فالأماكن المغلقة تنقسم إلى «أماكن الإقامة الإختيارية وأماكن الإقامة الجبرية، فضاء البيوت، البيت الراقي والبيت الشعبي، والبيت المضاء أو البيت المظلم، وفضاء السجن فضاء الزنزانة وفضاء الفسحة وفضاء المزار»[3].

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 40.

(2) المرجع نفسه، ص 79.

(3) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 104.

أي الأماكن المغلقة تتفرع إلى نوعين أماكن الإقامة الإجبارية كفضاء السجن، وأماكن اختيارية كالبيت الراقي أو الشعبي والبيت المظلم والبيت المضاء.

«إن استحالة مغادرة النزلاء لعالم الإقامة الجبرية بحسب الرغبة سيولد لديهم شعورا بالعجز التام أمام غياب كل إمكانية لاختراق هذا الفضاء الموصد، مما سيجعل مواقفهم تبريرية كثيرا أو قليلا، وسينعكس كل ذلك الشعور على معنوياتهم وقدراتهم على المواجهة فنجد الواحد منهم يعني من العزلة والإحساس بالذنب فضلا عن افتقاد الحرية»[1].

نستخلص مما سبق أن الأماكن المغلقة تخلق لدى الإنسان صراعا داخليا بين الرغبات وبين الواقع.

3. أهمية المكان:

يعد المكان بؤرة مركزية للأحداث الحاصلة في البناء السردي «فلا تأتي أهمية المكان بوصفه الخلفية للأحداث فحسب، وإنما بوصفه عنصرا حكائيا قائما بذاته إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي»[2].

أي أن المكان هو عنصر قائم بذاته

فالمكان هو «عنصر فاعل في الشخصية الروائية يأخذ منها ويعطيها ويرتبط بحركتيها، بما يدفع أحداثها إلى الأمام دائما، إذ يحدد المكان الملامح العامة للشخصية وتميزها عن غيرها، حيث الأمكنة تنتج شخصياتها المتمايزة المختلفة: الشخصية الصحراوية الجبلية، المدينية ...لأن كل منها تناصب الآخر، الاختلاف والتمايز في المستويات الجسدية والنفسية والاجتماعية، وبهذا يتسع المكان ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث، وهو فوقها كلها ليصبح نوعا من الايقاع المنظم لها»[3].

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 62.

(2) نبهان حسون السعدون، تشكيل المكان في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 40.

(3) المرجع نفسه، ص 40.

أي أن للمكان دور فعال في العمل الروائي، بحيث تربطه علاقة بالشخصيات فهو الذي ينتجها ويرتبط بحركتها وأحداثها.

فالمكان «ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني جديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله»[1].

فالمكان في الرواية هو عنصر أساسي لا يمكن الاستغناء عنه، وله دور كبير في العمل الروائي.

نستخلص من خلال ما سبق أن للمكان أهمية كبيرة في العمل الروائي، إذ أنه عنصر قائم بذاته، وعنصر فاعل في الشخصية الروائية وهو الذي يحركها ويدفع أحداثها إلى الأمام فهو خلفية تقع عليها أحداث الرواية فهو يتسم بالسطحية والسهولة.

3). بنية الشخصيات:

تعد الشخصيات العنصر الأساسي في العمل الروائي إلى جانب الرمز والمكان فبدونها لا تقوم الرواية فما هو مفهوم الشخصية لغة واصطلاحا؟

1. مفهوم الشخصية:

أ. لغة:

جاء في معجم مقاييس اللغة الشخصية هي: «(شخص) الشين والخاء والصاد أصلٌ واحدٌ يدل على ارتفاع في شيء. من ذ لك الشّخص، وهو سوادُ الإنسان إذا سَما لَكَ مِنَ بُعد. ثم يحمل على ذلك فيقال شَخَص من بلدٍ إلى بلد. وذلك قياسُه. ومنه أيضا شُخُوص البَصر. ويقال رجلٌ شخِيص وامرأةٌ شَخيصة، أي جَسيمة.

ومن الباب: أشْخَصَ الرّامى، إذا جاز سَهْمه الغرضَ من أعلاه، وهوسهمٌ شاخصٌ. ويقال، إذا ورد عليه أمر أقلقه: شُخِصَ به، وذلك أنه إذا قَلِقَ نبا به مكانُه فارتفع»[2].

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 33.

(2) أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، مرجع سابق، ص 254.

وجاء في التنزيل العزيز يقول تعالى: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلاً عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الأَبْصَارُ﴾[1].

نستنتج مما سبق أن مفهوم الشخصية مرتبط بالإنسان وما يتميز به من صفات جسمية ونفسية وغيرها.

ب.اصطلاحا:

يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخوص، وهو عنصر فعال في البناء السردي، حيث تقوم بدور مهم في العمل الروائي.

فيعرفها "أحمد مرشد" بأنها: «إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، لمكونها تمثل العنصر الفعاّل الذي ينجز الأفعال – أو يتقبلها وقوعا- التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية، ومن أجل أن تقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية المستندة إليها تأليفيا، وتفهم الواقع، وتمتلئ بروح الحياة، يعمل الروائي على بنائها بناء متميزا، محاولا أن يجسد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليات الحياة الاجتماعية»[2].

ومعنى ذلك أن الشخصية عنصر فعال في العمل الروائي، وتؤدي دور مهم حيث يجسدها الروائي على الواقع الاجتماعي المعاش وتختلف «المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل إلى حد التضارب والتناقض ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا، شخصا، أي ببساطة "كائن إنسانيا" وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيا إيديولوجيا بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا

(1) سورة إبراهيم، الآية 42.

(2) مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2005، ص 33.

نمطا اجتماعيا، وإنما اعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه»[1].

ومعنى ذلك أن التحليل البنيوي لا يصف الشخصية بأن جوهرها سيكولوجي ونمطها اجتماعي وإنما يصفها بالفاعل الذي ينشأ الأدوار والوظائف في العمل الروائي.

أما آمنة يوسف فَتعرف الشخصية بقولها: «فهي لدى الواقعيين التقليديين – مثلا- شخصية حقيقية (أو شخص) – من لحم ودم- لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط بكل ما فيه محاكاة تقوم على المطابقة التامة، بين زمني ثنائية، السرد /الحكاية، غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى الرواية الحديثة، التي يرى نقادها –مثلا- أن الشخصية الروائية، ما هي سوى كائن من ورق. على حد تعبير رولان بارت»[2].

حيث أن مفهوم الشخصية يختلف فهي عند التقليديين شخصية حقيقية لأنها تحاكي الواقع، فهي في الرواية الحديثة شخصية ورقية، تتصف بالخيال ومن صنع الكاتب الروائي حيث يتفنن في إبداعها.

فالشخصية «هي كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية ممثل actor له صفات إنسانية. ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسية أو ثانوية (طبقا لدرجة بروزها النصي) ديناميكية (حركية، عندما يطرأ عليها التبدل) أو استاتيكية (ساكنة، عندما لا تكون قابلة للتغير)، متسقة (عندما لا تتناقص صفاتها مع أفعالها) أو غير متسقة؛ مسطحة Flat (بسيطة، ذات بعدين، قليلة السمات، يمكن التنبؤ بسلوكها ببساطة) أو مستديرة round (معقدة ذات أبعاد مختلفة، قادرة على إثارة الدهشة بسلوكها»[3].

(1) محمد يوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص 39.

(2) آمنة يوسف، تقنيات السرد النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 34.

(3) جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 30.

فالشخصية هي عبارة عن كائن إنساني يتسم بالصفات الإنسانية، ويمكن أن تكون حركية أو ساكنة، أو مسطحة أو مستديرة، وتنقسم إلى نوعين رئيسية وثانوية.

ترى ميساء سليمان الإبراهيم أنه «من الضروري أن تنظم الشخصيات والأشياء في سياق زماني ومكاني، فالشخصية جزء من الكون الزماني والمكاني الممثل في النص، وثمة شخصيات يتحقق حضورها، وما إن يظهر في النص شكلا لسانيا مرجعيا يخص كائنا له هيئة إنسانية كأسماء الشخصيات والضمائر الشخصية، تتحدد سماتها من خلال مجموع أفعالها،دون صرف النظر عن العلاقة بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص، فبناء الشخصية عميلة سير وتدرج وهي ليست حالة ثابتة»[1].

نستنتج فيما سبق أن الشخصية هي عبارة عن كائنات إنسانية ورقية يرسمها الروائي يمكن أن تكون ثابتة أو متغيرة، فهي العنصر الفعال في العمل الروائي، فلا وجود لعمل سردي بدونها، فهي جزء الكون الزماني والمكاني، كما يمكن أن تكون شخصيات ثانوية أو رئيسية.

2. أنواع الشخوص:

تنقسم الشخصيات إل نوعين شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية حيث لا وجود لرواية بدون شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية.

أ. الشخوص الرئيسة:

وهي شخصية «معقدة، ومركبة، ومتغيرة، وديناميةـ وغامضة، ولها القدرة على الإدهاش والإقناع، وتقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، وتستأثر بالاهتمام ويتوقف عليها فهم العمل الروائي ولا يمكن الاستغناء عنها»[2].

(1) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص 205.

(2) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 58.

ويمكن القول أن الشخصية الرئيسية تعد مكونا هاما، وعنصر فعال في العمل الروائي فلا يمكن الاستغناء عنها.

فالشخوص الرئيسة هي «التي تستأثر باهتمام السارد، حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة. هذا الاهتمام يجعلها في مراكز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط»[1].

ومعنى ذلك أن الشخصية الرئيسية تحظى بمكانة من طرف السارد، واهتمام الشخصيات الأخرى لها إلى جانب اهتمام السارد.

نستخلص مما سبق ذكره أ الشخصية الرئيسية هي شخصية مركبة وغامضة ولها دور هام في الرواية، ولها اهتمام من طرف السارد والشخصيات الأخرى فلا يمكن الاستغناء عنها.

ب. الشخوص الثانوية:

فالشخصية الثانوية تقوم بدور داخل العمل الروائي «تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي حيث لا تحظى باهتمام في شكل بنائها السردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الإنسانية»[2].

فالشخصية الثانوية هي شخصية سطحية لا تحظى باهتمام في بنائها السردي فهي شخصية خادمة للشخصية الرئيسية في العمل الروائي، تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل.

---

(1) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 56.

(2) المرجع نفسه، ص 57.

الشخصية الثانوية هي شخصية «مسطحة وأحادية، وثابتة، وساكنة، وواضحة وليست لها جاذبية، تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي، وأهمية لها، ولا تؤثر غيابها في فهم العمل الروائي»[1].

فالشخصية الثانوية هي شخصية ثابتة ومسطحة خادمة للشخصية الرئيسية.

وتتعدد معايير التمييز بين الشخصيات الرئيسية والثانوية، بحكم اختلاف الأشكال الروائية وتغير معايير تقييم الفرد سواء عبر التاريخ، أو اختلافها، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر أي أن الشخصية الرئيسية تختلف عن الشخصية الثانوية بحكم الأشكال الروائية.

نستخلص مما سبق ذكره أن الشخصية الثانوية هي شخصية خادمة للشخصية الرئيسية حيث تقوم بدور تكميلي فهي شخصية مسطحة حيث يستدعيها الكاتب كعامل مساعد فقط.

3. صفات الشخصية:

تتصف الشخصية بعدد من الصفات، التي تميز شخصية عن أخرى فيمكن التمييز بين ثلاث مواصفات:

أ. مواصفات سيكولوجية: تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار، الشاعر، الانفعالات العواطف...).

ب. مواصفات خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، لون الشعر، العينان الوجه، العمر، اللباس...).

(1) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 58.

ج. مواصفات اجتماعية: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وإيديولوجيتها وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل/طبقة متوسطة برجوازي/إقطاعي وضعها الاجتماعي:فقير/غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي سلطة...) [1].

نستنتج أن للشخصية صفات ثابتة ومتغيرة، لها جوانب مادية ملموسة وجوانب معنوية تختلف من شخص لآخر.

(1) محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) مرجع سابق، ص 40.

الفصل الثاني

دراسة عناصر البنية السردية في رواية الغريب

أولا: البنية الزمنية في رواية الغريب:

1. المفارقات الزمنية

أ. الاسترجاع

ب.الاستباق

2. الديمومة

أ-الحذف

ب-الخلاصة

ج-الوقفة

د-المشهد

ثانيا: البنية المكانية في رواية الغريب:

1. الأماكن المغلقة

2. الأماكن المفتوحة

ثالثا: بنية الشخصيات في رواية الغريب:

1. الشخوص الرئيسية

2. الشخوص الثانوية

أولا: البنية الزمنية في رواية الغريب:

1. المفارقات الزمنية:

أ. الاسترجاع:

تقنية من تقنيات المفارقة الزمنية، وهو العودة إلى الوراء لاسترجاع حدث قد وقع من قبل.ويتجلى الزمن الاسترجاعي بوضوح في رواية الغريب فيما يلي:

يقول الراوي: «تذكرت في تلك اللحظات قصة كانت أمي تحكيها لي عن أبي الذي لم أعرفه. فكل ما كنت أعرفه بالضبط عن ذلك الرجل، كان ما قالته أمي بخصوصه: في إحدى المرات ذهب لرؤية إعدام أحد القتلة. كان مجرد التفكير في الذهاب لرؤية ذلك يسقمه، ولكنه ذهب رغم ذلك، وبعد عودته راح يتقيأ طوال جزء من الصبيحة» [1].

في هذا المقطع يتذكر ميرسو القصة، التي كانت تحكيها له والدته عن أبيه،الذي كان يتقيأ عند رؤيته للإعدام.

كما نجد استرجاعا في موضع آخر من الرواية في قول السارد: «تذكرت صيحات بائعي الصحف في الهواء الطلق، عصافير آخر النهار فوق أشجار الميدان، أصوات بائع الأكلات الخفيفة، فرامل الحافلات فوق المرتفعات، ولون السماء قبل أن ينزل الليل بظلمته على الميناء، كل ذلك كان يعيد بالنسبة لي طريقا كطريق العميان، طريقا كنت أعرفه جيدا قبل دخولي السجن. نعم، لقد كانت تلك الساعة، هي الساعة التي كنت أشعر فيها بالسعادة»[2]. فميرسو يستذكر صيحات بائع الصحف، وبائع الأكلات الخفيفة وفرامل الحافلات، التي ألفها في المدينة قبل دخوله السجن.

(1) ألبير كامي، الغريب، تر: محمد بوعلاف، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، الجزائر، د ط، د ت، ص 122- 123.

(2) المصدر نفسه، ص 109- 110.

كما نجد استذكارا آخر في رواية الغريب في قول السارد: «في النهاية لما كان المحامي مستمرا في دفاعه، كنت استعيد ذكريات بوق بائع المبردات في الخارج يصل إلى سمعي عبر كل الصالات والقاعات، اقتحمت رأسي ذكريات حياة لم تكن حياتي، حياة كنت أجد فيها أفراحي الكبيرة منها والصغيرة: روائح الصيف الحارة التي أحببتها، السماء في الليل ضحكات ماري وفساتينها»[1].

فميرسو يستذكر الحياة التي كان يعيشها قبل دخوله السجن: والتي كان يجد فيها أفراحه الكبيرة والصغيرة، ويستذكر كذلك ضحكات ماري، وروائح الصيف الحار الذي ألفها في تلك الحياة.

ونجد استذكارا في موضع آخر من رواية الغريب، يتذكر فيه ميرسو ما قالته له الممرضة أثناء دفن أمه، يقول السارد: «وآنذاك تذكرت ما قالته الممرضة يوم أن دفنت أمي. لا، لا يود مخرج، ولا يمكن لأي شخص أن يتخيل كيف تكون الليالي في السجون»[2].

كما نجد استذكارا آخر في موضع من الرواية، حيث يستذكر فيه "ميرسو" ما قال له البواب بشأن دفن أمه بسرعة بسبب حرارة الجو يقول الراوي: «ثم تذكرت أنه قبل أن يقودني إلى المدير، قال لي بأنه يجب أن تدفن أمي بسرعة، لأن الجو جد حار في السهل، خاصة في هذا البلد. آنذاك أخبرني أنه عاش في باريس ويصعب عليه العيش في هذه المدينة»[3].

كما نجد كذلك استذكارا في موضع آخر من الرواية يقول الراوي: «ذات صباح تذكرت صورة كانت الصحف قد نشرتها، لتنفيذ أحد أحكام الإعدام المشهورة. في الواقع، كانت الآلة موضوعة وبكل بساطة على الأرض، وكانت في شكلها أقل ضيقا مما كنت أتخيله»[4].

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 117- 118.

(2) المصدر نفسه، ص 94.

(3) المصدر نفسه، ص 21- 22.

(4) المصدر نفسه، ص 124.

فميرسو يتذكر الصورة التي نشرتها الصحف لأحد أحكام الإعدام، فيرى بأن آلة المقصلة كانت ضيقة جدا في شكلها فكان يتوقعها عكس ذلك.

ب. الاستباق:

تقنية من تقنيات المفارقة الزمنية ويعرفه محمد بوعزة بقوله: «هو إعلان السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه»[1] وهو التطلع لما سيحدث في المستقبل.

ويتجلى الزمن الاستباقي بوضوح في رواية الغريب فيما يلي:

يقول الراوي: «في تلك اللحظة، في تلك اللحظة فقط، يكون لي الحق –إذا جاز التعبير- في مناقشة الافتراض الثاني: تم العفو عني. والمزعج في هذا الاحتمال هو أنه كان من المهم التقليل من ذلك السيل العارم للدم والجسد، الذي كان يوخز عيناي من جراء تلك الفرحة الهوجاء، كان من المهم أيضا التقليل من حدة الصراخ»[2].

فميرسو يضع افتراض بأنه تم الإعفاء عنه وإخلاء سبيله، ويتخيل أثناء العفو عنه كانت الفرحة تغمره، ففي هذا المقطع نجد توقعا لما سيحدث فيما بعد، وهذا التوقع لم يتحقق فيما بعد لأن ميرسو تم تنفيذ الحكم عليه بالإعدام، وهذا ما نجده في نهاية الرواية.

كما نجد استباقا في موضع آخر من الرواية يقول السارد: «أفكر في العشرين سنة القادمة. ولكن لم يكن أمامي سوى خنق ذلك التفكير بتخيل ما ستكون عليه أفكاري بعد عشرين سنة، عندما يحين وقت الموت»[3].

فميرسو يتوقع ما سيحدث له في العشرين السنة القادمة، بأنه سيأتي وقت موته، فنجد في هذا المقطع توقعا لما سيحدث فيما بعد.

(1) ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 89.

(2) ألبير كامي، الغريب، ص 127.

(3) المصدر نفسه، ص 127.

كما نجد استباقا آخر في رواية الغريب يقول الراوي: «وللمرة الأولى ومنذ فترة طويلة، رحت أفكر في ماري. ها هي أيام طويلة قد مرت دون أن تكتب إلي، في ذلك المساء فكرت فيها، وقلت: إنها ربما تكون قد تعبت من بقائها صديقة لمحكوم عليه بالإعدام، ثم خطر ببالي أيضا أنها ربما تكون مريضة أو تكون قد ماتت لم يكن ذلك مستبعدا، فكيف لي أن أعرف طالما أنه فيما خلا جسدينا اللذين صارا الآن متفرقين، فإنه لا شيء يجمع بيننا»[1].

فميرسو يضع احتمالات حول صديقته ماري، الذي افترض بأنها تكون مريضة، أو تكون قد ماتت أو تكون متعبة مع بقائها معه لأنه محكوم عليه بالإعدام، وفي هذا المقطع توقع لما سيحدث فيما بعد لماري.

كما نجد مثالا آخر عن الاستباق في الرواية يقول السارد: «مثلما استوعبت أن الناس سوف تنساني حالما أموت، إذ لم يعد لديهم ما يربطهم بشخصي، بل لم أعد استطيع حتى أن أقول إن هذا أمر يصعب التفكير فيه»[2].

وفي هذا المقطع يتحدث ميرسو عن غضبه من الناس ومشاعرهم الزائفة تجاهه، فهو يتوقع ما سيحدث له بعد وفاته.

كما نجد استباقا آخر في موضع من الرواية يقول السارد: «ولا زلت حتى الآن، وحتى ينتهي كل شيء وحتى اشعر بأنني في وحدة أقل، لم يبق لي سوى أن أتمنى أن يكون عدد المتفرجين كثيرا يوم تنفيذ الحكم علي بالإعدام، وأن يستقبلوني بصرخات الكراهية»[3] فميرسو يتمنى أن يكون عدد المتفرجين كثيرا يوم تنفيذ حكمه بالإعدام، وفي هذا المقطع توقع لما سيحدث لميرسو في المستقبل.

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 128.

(2) المصدر نفسه، ص 128.

(3) المصدر نفسه، ص 136.

كما نجد استباقا آخر حيث يتوقع ريمون أن كلب سلامانو العجوز سيعود فيقول الراوي: «حاول ريمون أن يفهمه أن الكلب ربما يكون قد ظل طريقه، ولابد أن يعود، وعدد له أمثال عن كلاب قطعت عشرات الكيلومترات للعثور على أصحابها»[1].

نستنتج أن تقنية الاستباق استخدمها ألبير كامي في الرواية مما زادت النص تشويقا للمتلقي لما سيحدث في المستقبل.

2. الديمومة:

فالديمومة تقوم على ركيزتين هما: تبطئة السرد المتمثل في: الوقفة والمشهد، وتسريع السرد المتمثل في الحذف والخلاصة.

أ-الحذف:

تقنية من تقنيات تسريع السرد «وهو تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[2].

ومن نماذج تقنية الحذف في رواية الغريب يقول السارد: «بعد خمس دقائق من تعليق الجلسة، قال لي المحامي خلالها: إن كل شيء يسير نحو الأفضل»[3].

والقرينة الدالة على الحذف في هذا المثال (بعد خمس دقائق)، فهو حذف محدد، حيث اختزل السارد أحداث فترة زمنية قصيرة في بضعة أسطر.

وفي موضع آخر يقول السارد: «ولأول مرة منذ شهور طويلة، سمعت نبرة صوتي وتعرفت عليها، لقد كانت هي تلك النبرة التي ظلت ترن في أذني»[4].

والقرينة الدالة على الحذف في هذا المثال هي: (منذ شهور طويلة)، وهو حذف غير محدد لأننا لا نعرف عدد الشهور التي مرت على سماعه لنبرة صوته.

---

(1) ألبير كامي، الغريب ، ص 52.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، مرجع سابق، ص 156.

(3) ألبير كامي، الغريب، ص 104.

(4) المصدر نفسه، ص 93.

ونجد الحذف أيضا في موضع آخر يقول الراوي: «ولكن بعد ذلك بثمانية ايام، نظر إلي قاضي التحقيق في فضول. لكنه في البداية سألني فقط عن اسمي ومهنتي وتاريخ ومكان ازديادي»[1].

وفي هذا المثال حذف محدد والقرينة الدالة على ذلك (بعد ذلك بثمانية أيام)، أي بعد مرور ثمانية أيام على تحقيق قضية ميرسو.

كما نجد الحذف في قول السارد: «دفن والدتك سيكون على الساعة العاشرة صباحا ويمكنك أن تسهر إلى جانب الفقيدة»[2].

ففي هذا المثال حذف محدد والقرينة الدالة على ذلك (على الساعة العاشرة صباحا)، أي أن دفن والدة ميرسو سيكون على الساعة العاشرة صباحا فقد حددت الساعة هنا.

وكذلك نجد حذفا في موضع آخر من الرواية يقول الراوي: «عادت الجلسة إلى الانعقاد وبسرعة قرأت على المحلفين سلسلة من الأسئلة سمعت من بينها "جانٍ" ... ترصد ... ظروف مخففة»[3].

وحذف آخر يقول الراوي: «فهل يفهم هذا المحكوم عليه، وأنني من أعماق مستقبلي ... كنت أصرخ حتى إنني أوشكت على الاختناق»[4].

وفي المثال الأول والثاني حذف ضمني غير محدد المدة الزمنية لفترة محذوفة «فهو لا يحدد المدة الزمنية للفترة المحذوفة، فيترك للقارئ مهمة تخمينها وتقديرها»[5].

ونجد هذا النوع من الحذف لم يرد في الرواية بنسبة كبيرة.

---

(1) ألبير كامي، الغريب ، ص 75.

(2) المصدر نفسه، ص75.

(3) المصدر نفسه، ص 119.

(4) المصدر نفسه، ص 135.

(5) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 94.

ب - الخلاصة:

تعرف الخلاصة بأنها «تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات، وفي مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال»[1].

وتتجلى لنا الخلاصة في رواية الغريب في قول السارد:«استقبلني المدير في مكتبه، إنه عجوز قصير القامة، وضع على صدره وسام الشرف، نظر إلي بعينيه المشرقتين، ثم صافحني وأمسك بيدي مطولا بطريقة لم أعرف كيف اسحبها منه وفحص ملفا ثم قال لي: دخلت السيدة ميرسو لهذا الملجأ منذ ثلاث سنوات»[2].

حيث لخص لنا السارد في هذا المثال فترة دخول السيدة ميرسو إلى الملجأ، دون ذكر تفاصيل المدة التي قضتها في دار العجزة.

ومثال آخر عن الخلاصة في الرواية يقول السارد: «أن رجلا كان قد غادر قريته بحثا عن الثروة، وبعد خمسة وعشرين عاما عاد الرجل إلى قريته بالثروة والزوجة وبأحد الأطفال وكانت أمه تُسَيِّرُ مع أخته فندقا صغيرا في قريتها المولودية، فأراد الرجل أن يدبر لهما مفاجأة، فترك زوجته وولده في مكان آخر، وذهب إلى أمه فلم تتعرف عليه عند دخوله ...»[3].

فالسارد هنا قال بعد بعد خمسة وعشرين عاما، فهو لم يصرح ماذا جرى في هذه الفترة بالتفصيل، حيث لخص لنا ما حدث في هذه الفترة في أسطر.

ونجد الخلاصة في موضع آخر من الرواية يقول الراوي: «اصطدمت سلامانو العجوز جاري في نفس الطابق،كان معه كلبه الذي لم يفارقه منذ ثماني سنوات، مصابا بمرض جلدي، اعتقد انه مرض الحميراء الذي جعله يفقد تقريبا كل شعره، وغطى كل جلده بقشرة

(1) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، مرجع سابق، ص 55.

(2) ألبير كامي، الغريب، ص 18.

(3) المصدر نفسه، ص 92.

بنية اللون. ونظرا لكونهما يعيشان معا لوحدهما في غرفة صغيرة، صار سلامانو يشبه كلبه»[1].

فالسارد لخص لنا المدة التي عاشها سلامانو مع كلبه، ولكنه لم يخبرنا بتفاصيل تلك المدة والتي قدرت بثماني سنوات.

وفي موضع آخر من الرواية نجد الخلاصة في قول السارد: «لما قال لي الحارس ذات يوم أنني موجود هنا منذ خمسة شهور. صدقته، لكنني لم أفهمه. بالنسبة له، لم يكن هناك سوى يوم واحد هو الذي يتوالى دون توقف داخل الزنزانة، ولم يكن هناك سوى نفس البقعة الضوئية التي أرقبها»[2].

فالسارد في هذا المقطع لخص لنا مدة وجوده في السجن، التي قدرت بخمسة شهور، ولكنه لم يذكر تفاصيل هذه المدة الزمنية التي قضاها داخل السجن.

ج-الوقفة:

تقنية من تقنيات تعطيل السرد بسبب لجوء السارد إلى الوصف، ولقد وظفت رواية الغريب هذه التقنية بنسبة كبيرة، نذكر فيما جاء في المقطع الآتي في وصف السارد غرفة الموتى، التي وضعت فيها والدة ميرسو قبل دفنها يقول السارد: «دخلت، كانت القاعة مضيئة جدا، مبيضة بالجير، وتم تأثيثها بكراسي. في الوسط يوجد تابوت مغطى، ترى فيه مسامير تلمع لم يتم دقها إلى نهايتها. بالقرب من التابوت وقفت ممرضة عربية لابسة جلبابا أبيض وعلى رأسها وشاح من لون لامع»[3].

كما نجد وقفة وصفية في موضع آخر من الرواية يقول الراوي: «كان السائق واقفا بجانبها، رجل قصير القامة وألبسة مثيرة للضحك وعجوز يبدو مرتبكا. فهمت أنه السيد

(1) ألبير كامي، الغريب ، ص 40.

(2) المصدر نفسه، ص 93.

(3) المصدر نفسه، ص 20.

بيريز، كان واضعا على رأسه قبعة طويلة ذات حواف مستديرة وعريضة (خلعها أثناء مرور التابوت بالباب)، ولابسا بذلة سروالها يضيق عند الحداء ورباط عنق أسود صغير بالنسبة لطوق قميصه الأبيض، كانت شفتاه ترتعشان تحت أنفه الممتلئ بالكثير من النقاط السوداء أذناه الكبيرتان المتهدلتان بلونهما الأحمر والغير متناغمتان مع وجهه الشاحب، تظهران وكأنهما تخرجان من شعر رأسه الأبيض»[1].

وفي هذا المقطع يصف فيه ميرسو العجوز بيريز، وهو في حالة حزن وكآبة في يوم تشييع جنازة والدته.

كما نجد وقفة أخرى في موضع آخر من الرواية يقول السارد: «كانت مسامير التابوت مدقوقة تماما، ورأيت في الحجرة أربعة رجال لابسين وشاحات سوداء، في نفس الوقت سمعت المدير يخبرني عن العربة تنتظر على الطريق وأن القس بدأ صلواته، منذ تلك اللحظة كل شيء مر بسرعة. تقدم الرجال نحو التابوت وهم يحملون إزارا، خرجنا أنا والمدير وتابعيه»[2].

ففي هذا المقطع نجد وقفة وصفية، حيث يصف لنا ميرسو اليوم الذي شيعت فيه جنازة أمه ووصفه التابوت.

كما نجد وقفة وصفية أخرى وفيها يصف ميرسو جاره ريمون سانتيس يقول: «قصير القامة، عريض الكتفين وله أنف شبيه بأنفوف الملاكمين، ويرتدي دائما لباسا لائقا»[3].

كما نجد وقفة وصفية في موضع آخر من الرواية يقول السارد: «كل النساء كن يرتدين مئزرا والجديلة التي تزم محزمهن مما زاد بطونهم تحدبا، لم أتصور في حياتي أبدا إلى أي حد يمكن أن تكون بطون النسوة المسنات بهذه الدرجة من التحدب، أما الرجال فكانوا

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 29.

(2)المصدر نفسه، ص 28.

(3) المصدر نفسه، ص 42.

جميعهم ذوي أجسام هزيلة جدا، ويستعمل كل واحد منهم عكازا لمساعدة نفسه على المشي ما أثار انتباهي في وجوههم، هو أنني لم أكن أرى عيونهم، فكلما يرى هو فقط وميض باهت وسط عش من التجاعيد. لما جلسوا، نظر إلى معظمهم وهزوا رؤوسهم بانزعاج، أما شفاههم فكانت تختفي داخل أفواههم الخالية من الأسنان»[1].

في هذا المقطع وقفة وصفية حيث يصف فيها السارد أصدقاء والدته نساء ورجالا بالنسبة للنساء بأنهن ذوات بطون متحدبة، وأما الرجال ذو أجسام هزيلة، وذو عيون مملوءة بالتجاعيد وذو أفواه خالية من الأسنان.

وعلى العموم فإن القفة الوصفية جاءت بنسبة كبيرة جدا في الرواية، كما لعبت دورا هاما في إبطاء عملية السرد.

د -المشهد:

تقنية من تقنيات تعطيل السرد إلى جانب الوقفة وهو «المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته»[2].

ونجد المشهد في رواية الغريب على سبيل المثال يقول الراوي: «مكثنا ساكتين مدة ليست بالقصيرة. وقف المدير وألقى نظرة من نافذة مكتبه، وبعد برهة قال:"ها قد وصل قس مرينغو قبل الموعد لقد نبهني إلى أن الوصول إلى الكنيسة التي توجد في المدينة يتطلب على الأقل ثلاثة أرباع الساعة من المشي على الأقدام". أمام المبنى، كان هناك القس وغلامين. أحدهما كان يحمل مبخرة، انحنى القس ناحيتي لتسوية طول السلسلة الفضية. لما

(1) ألبير كامي، الغريب ، ص 24.

(2) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 95.

وصلنا وقف القس وناداني بقوله "يا بني" وقال لي بعض الكلمات، ثم دخل الحجرة فتبعته»[1].

وفي هذا المقطع مشهد حواري دار بين ميرسو والمدير والقس في يوم الذي دفنت فيه والدة ميرسو.

كما نجد مشهدا حواريا آخر في الرواية دار بين ماري والنائب العام والرئيس يقول السارد: «كانت تبدو قلقة جدا، وسئلت على الفور: منذ متى عرفتني، فأشارت إلى الحقبة التي كانت تعمل خلالها عندنا. وأراد الرئيس أن يعرف نوع علاقتها بي، فقالت: إنها كانت صديقتي. وعن سؤال آخر، أجابت: الحقيقة أنها كانت تريد أن تتزوجني. سألها بخشونة النائب العام وهو يتصفح أحد الملفات عن التاريخ الذي بدأت فيه علاقتنا، فأوضحت التاريخ، فأشار النائب العام دون اهتمام إلى أن ذلك هو اليوم التالي لوفاة أمي، ثم أضاف في شيء من التهكم أنه لا يريد أن يطيل الحديث في موقف حساس ودقيق، وأنه يتفهم جيدا حيرة ماري»[2].

وفي هذا المقطع حوار دار بين ثلاث شخصيات، ماري والنائب العام والرئيس عن يوم التحقيق في قضية ميرسو، وما قالته ماري أثناء استجوابها من طرف النائب العام.

ونجد مثالا آخر عن المشهد في موضع من الرواية يقول السارد: «أسرعت المرأة ناحية الباب وقالت للشرطي: إن ريمون ضربها، فسأله الشرطي: "اسمك" ولما أجابه ريمون قال الشرطي: "انزع سيجارتك من فمك عندما تكلمني"، وعندما تردد ريمون، صفعه الشرطي بقوة فسقطت السيجارة على بعد عدة أمتار. تغير وجه ريمون، لكنه لم يقل شيئا في الحال، وبعد ذلك سأل إذا كان بإمكانه أن يستعيد سيجارته من على الأرض، فقال له الشرطي: إنه يستطيع أن يفعل "ولكن عليك أن تعرف –في المرة القادمة- أن رجل الشرطة ليس كأحد

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 28.

(2) المصدر نفسه، ص 106.

المهرجين". في تلك الأثناء كانت الفتاة تبكي وتردد: "لقد ضربني ذلك القواد" فقال ريمون "وهل من حقها –يا سيدي الشرطي- أن تصفني بالقواد؟" فأمره الشرطي بأن يغلق فمه". فاستدار ريمون ناحية الفتاة وقال: "سوف ترين يا صغيرتي، سوف ترين"»[1].

وفي هذا المقطع مشهد حواري دار بين ريمون وصديقته والشرطي، وهو حوار خارجي تبادلت فيه أطراف الحديث بين ثلاث شخصيات، وهو الشجار الذي دار بين ريمون وصديقته التي أهانته ووصفته بالقواد.

كما نجد مشهدا آخر على سبيل المثال في الرواية يقول السارد: «ثم نظر إلى السماء عبر القضبان، وقال: "أنت تخطئ يا ولدي. فهناك من يستطيع أن يطلب منك المزيد، وربما سوف يطلبه". فقلت: وماذا سيطلب مني؟ قال: سيطلب منك أن ترى" فسألته: أرى ماذا؟ فنظر القس من حوله ثم أجاب بصوت متعب: كل تلك الحجارة تشعر بالألم، أعرف ذلك. وأنا لم أنظر إليها أبدا دون أن يصيبني القلق»[2].

وهو حوار داخلي دار بين شخصية ميرسو وذاته بضمير المتكلم.

وعلى العموم أن تقنية المشهد جاءت بنسبة كبيرة في الرواية، ولعبت دورا مهما في تعطيل عملية السرد.

ثانيا: البنية المكانية في رواية الغريب:

يعد المكان «الفضاء التي تجري فيه أحداث الرواية، فهو يرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان، والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية. قيم متخيلة سريعا ما تصبح هي القيم المسيطرة، وأن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 50.

(2) المصدر نفسه، ص 131.

هندسية وحسب، فهو مكان عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من حيز. إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[1].

فالمكان هو الذي عاش فيه الإنسان وألفه، الذي يجد فيه الأمان والطمأنينة وراحته النفسية والجسدية، وينقسم المكان في الرواية إلى: أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة.

1. الأماكن المغلقة:

وقد تجلت الأماكن المغلقة في رواية الغريب فيما يلي:

- **البيت:**

ونجد غاستون باشلار يقول عنه «بأنه واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الانسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة، كثيرا ما تتداخل أو تتعارض، وفي أحيان تنشط بعضها بعضا –في حياة الإنسان ينحي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية- لهذا،فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا –إنه البيت- يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض والبيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول»[2].

أما محمد بوعزة فيرى بأن البيت «مستودع ذكريات الإنسان، إنه بيت الطفولة الذي يتحول مع مرور الزمن إلى "يوتوبيا"، أي مكان يحلم الإنسان بالعودة إليه»[3].

فالبيت هو المكان الذي يجد فيه الإنسان راحته النفسية والجسدية، وهو المكان الذي ألفه منذ طفولته الذي يجد فيه ذكرياته وأمانيه.

وقد وظف الراوي البيت في مقاطع عديدة، ويظهر لنا البيت في هذا المقطع في هدوء وسكون يقول السارد: «نهضت واقفا، صافحني ريمون بقوة وقال لي: إن الرجال يتفهمون

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط 2، 1984، ص 31.

(2) المرجع نفسه، ص 38.

(3) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 106.

بعضهم بعضا دائما. خرجت من بيته وأغلقت الباب ومكثت لحظة في الظلام. كان البيت هادئا، ومن أعماق مدخل الدروج تصعد نفثة غريبة رطبة. لم أكن اسمع سوى ضربات تطن في أذناي. لم أتحرك. لكن في غرفة سلامانو العجوز، كان الكلب يتوجع بصوت بهيم»[1].

وفي موضع آخر من الرواية يظهر لنا البيت غير منظم وصغير ومتسخا يقول السارد: «صعدنا إلى الطابق، وحين كنت على وشك تركه قال: "لدي في بيتي شيء من لحم الخنزير المصبر والخمر، هل تريد أن تأكل قطعة معي؟ فكرت هذه الدعوة ستعفيني من أعمال المطبخ، فقبلت. هو أيضا ليس لديه سوى غرفة واحدة ومطبخ بدون نافذة. فوق سريره يوجد تمثال لملاك من الرخام الأبيض الوردي، وبعض من صور المشاهير وصورتين أو ثلاث لنساء عاريات. كانت الغرفة متسخة والسرير غير منظم. في البداية، أشعل الرجل مصباح البترول، ثم أخرج من جيبه ضمادة غريبة، ولف بها يده اليمنى»[2].

كما نجد في البيت في موضع آخر من الرواية يوحي بمعنى العادة والتعود ويتجلى في قول السارد: «هذا صحيح، لما كانت أمي في البيت، كانت تقضي وقتها في متابعتي بعينيها في صمت، وفي أيامها الأولى في الملجأ، كثيرا ما كانت تبكي، إنها العادة والتعود، فلو أخرجتها بعد بضعة أشهر من الملجأ،لرجعت إلى البكاء على خروجها منه، إنها العادة والتعود، لهذا السبب لم أزرها خلال السنة الأخيرة إلا قليلا، لأن زيارتها تأخذ يوم عطلتي الأحد»[3].

وفي هذا المقطع يحمل البيت معنى التعود، حيث كانت السيدة ميرسو في الأيام الأولى في الملجأ تبكي لأنها تعودت على البيت.

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 42.

(3) المصدر نفسه ص 19.

- **الخيمة:**

وهي بيت نقال من قماش أو صوف أو قطن يقام على أعواد كما أنه بيت من أعواد شجر، يلقى عليه نبت يستظل به في الحر.

ونجد لفظة الخيمة في رواية الغريب في مواضع كثيرة يقول الراوي: «كان صديق ريمون يسكن خيمة صغيرة من العشب في طرف الشاطئ، وكانت تلك الخيمة تسند إلى الصخور من الخلف، فيما كانت المياه تداعب الأعمدة الخشبية التي كانت تحملها من الأمام قدمنا ريمون إلى صديقه وكان يسمى ماسو، كان طويل القامة وضخم المنكبين، وكانت زوجته قصيرة القامة وممتلئة وطبية، وتتحدث بلهجة باريسية، قال لنا الرجل أن نعتبر أنفسنا في بيوتنا وأن نتصرف بحرية وأنه سوف يقلي لنا بعض السمك الذي كان قد اصطاده في الصباح قلت له: إنني أجد بيته جميلا، فقال إنه يمضي فيه أيام السبت والأحد وكل أيام الإجازات»[1].

ونجد أن الخيمة هي المكان الذي كان يقضي فيه صديق ريمون ماسو أيام إجازته هو وزوجته، الذي كان عبارة عن خيمة صغيرة مصنوعة من العشب تقيهم من الحر.

وفي موضع آخر نجد عودة ريمون وميرسو إلى الخيمة بعد الشجار الذي وقع بينهم وبين العربيين يقول السارد: «صاحبته حتى الخيمة، وبينما كان يصعد السلم الخشبي، توقفت عند أول درجاته، كان رأسي يدوي بفعل الشمس، حتى إنني كنت أشعر بالإحباط المسبق أمام الجهد اللازم لصعود السلالم والتحدث مع النسوة»[2].

- **السجن:**

وهو مكان مغلق وفضاء انفصال عن العالم الخارجي، ومكان تنعدم فيه الحرية ومكان للإقامة الجبرية «وبوصفه عالما مفارقا لعالم الحرية خارج الأسوار، قد شكل مادة خصبة

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 63- 64.

(2) المصدر نفسه، ص 70.

للروائيين في التحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي بها السجن كفضاء روائي معد لإقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة إقامة جبرية، غير اختيارية في شروط عقابية صارمة»[1].

ويعدالسجن في رواية الغريب المكان الذي وضِعَ فيه ميرسو بعد ارتكابه لجريمة قتل العربي، ويتجلى ذلك في قول السارد: «وطوال الليل كانت البق يسير فوق وجهي. بعد عدة أيام، تم عزلي في زنزانة منفردة وصرت أنام على سرير منخفض من الخشب. وأعطوني سطلا للتبول وإناء من حديد. كان السجن في أعلى البلدة، ومن النافذة الصغيرة كنت أستطيع أن ألمح البحر»[2].

فكان ميرسو معزولا في زنزانة لوحده في معاناة لا يرى شيئا داخل ذلك السجن الضيق إلا جزء من البحر عبر نافذة صغيرة.

كان ميرسو في أيامه الأولى في السجن يستعيد تفكيره كأنه رجل حر متشوقا إلى البحر وهذا ما نجده في قوله: «كنت أفكر كرجل حر طليق وكان ذلك أقسى الأمور، لأنني كنت مثلا أتشوق لأن أكون على الشاطئ وأتلهف لنزول البحر. وعندما كنت أتخيل صوت الأمواج تحت قدمي، وجسدي عندما يلتقي بالمياه والسعادة التي أحسها عند ذلك»[3].

وفي موضع آخر يظهر السجن كمكان تعوُّد، قد تَعَوَّدَ عليه ميرسو رغم قساوته يقول الراوي: «كانت هناك أيضا السجائر، فعندما دخلت إلى السجن، كانوا قد أخذوا حزامي وأربطة حذائي ورباط عنقي، وكل ما كنت أحمله في جيوبي، بالذات سجائري. وعندما صرت في الزنزانة طلبت أن يعيدوها لي، ولكنهم قالوا: إن ذلك ممنوع، كانت الأيام الأولى قاسية، حتى إنه ربما يكون ذلك هو أكثر ما عانيت منه، فكنت أمتص قطعا من الخشب

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 55.

(2) ألبير كامي، الغريب، ص 84.

(3) المصدر نفسه، ص 88.

أنتزعها من السرير، وكنت أشعر بالغثيان طوال النهار، ولم أكن أفهم لما أحرم من شيء كهذا لا يسبب ضررا لأي إنسان، ثم فهمت بعد ذلك أنه يمثل أيضا نوعا من العقاب، ثم تعودت على عدم التدخين، والنتيجة هي أن عدم التدخين لم يعد يمثل بالنسبة إلي أي عقاب.... فالمشكلة تتمثل كما قلت، في كيف أقتل الوقت، ثم انتهى الأمر إلى أنني لم أعد أشعر بالضيق، وذلك منذ اللحظة التي تعلمت فيها كيف أستعيد الذكريات»[1].

وفي هذا المقطع يتحدث ميرسو عن لحظاته في السجن، وعدم مبالاته بالعزلة والوحدة وبما ارتكب، فكان يقتل الوقت عن طريق استرجاع ذكرياته.

فقد كان ميرسو يجد صعوبة قضاء ليالي السجن يقول: «وآنذاك تذكرت ما قالته الممرضة يوم أن دفنت أمي. لا، لا يود مخرج، ولا يمكن لأي شخص أن يتخيل كيف تكون الليالي في السجون»[2].

إضافة إلى ذلك نجد ميرسو وفي ظلمة سجنه يرجع بذاكرته إلى الوراء يتذكر أضواء المدينة التي ألفها، وصيحات بائعي الصحف وكان يتذكر كذلك أصوات بائعي الأكلات الخفيفة، وفرامل الحافلات وعصافير آخر النهار، ولون السماء، وهي أشياء ألفها قبل دخوله السجن فيقول: «وداخل ظلمة سجني المتواترة، تذكرت من أعماقي المتعبة الواحد تلو الآخر كل الضوضاء المألوفة في المدينة التي أحببتها عندما كنت سعيدا. تذكرت صيحات بائعي الصحف في الهواء الطلق، عصافير آخر النهار فوق أشجار الميدان، أصوات بائع الأكلات الخفيفة، فرامل الحافلات فوق المرتفعات، ولون السماء قبل أن ينزل الليل بظلمته على الميناء، كل ذلك كان يعيد بالنسبة لي طريقا كطريق العميان، طريقا كنت أعرفه جيدا قبل دخولي السجن»[3].

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 90.

(2) المصدر نفسه، ص 94.

(3) المصدر نفسه، ص 109- 110.

وعليه فإن السجن في الرواية جاء كمكان مغلق وضيق، حيث كان "ميرسو" يعاني منه ومن صعوبة لياليه، مما أدى به إلى استعادة ذكرياته لقتل الوقت لأن الوقت في السجون طويل جدا، فقد كان يقضي معظم وقته في النوم أو التظاهر بسماع الأشياء التي كانت في شقته.

- **التابوت:**

وهو صندوق يوضع فيه الميت بعد تغسيله وتكفينه، ويحمل فيه الميت إلى المقبرة وأثناء دفنه يخرج الميت من ذلك الصندوق لدفنه. وقد ورد التابوت في مواضع متعددة من الرواية يقول الراوي: «دخلت القاعة، كانت مضيئة جدا، مبيضة بالجير، وتم تأثيثها بكراسي. في الوسط يوجد تابوت مغطى، ترى فيه مسامير تلمع لم يتم دقها إلى نهايتها. بالقرب من التابوت وقفت ممرضة عربية لابسة جلبابا أبيض وعلى رأسها وشاح من لون لامع»[1].

وفي هذا المقطع يصف لنا ميرسو القاعة التي وضع فيها تابوت والدته قبل أن تدفن.

وفي موضع آخر يقول الراوي: «في هذه اللحظة دخل البواب من خلف ظهري، يبدو أنه كان يجري ليلتحق بي، تلعثم قليلا قبل أن يقول: "لقد غطيناها، لكن يجب أن أقلع مسامير التابوت لكي تراها"، ما كاد يقترب من التابوت، حتى أوقفته، فقال لي: "ألا تريد؟" أجبت: "لا" توقف عما كان يريد فعله،فارتبكت لأنني شعرت بأنه لم يكن من اللائق أن أجيبه بهذا القول» [2].

يبين لنا هذا المقطع أن ميرسو شخصية غريبة، فعندما قال له البواب أنه سيقتلع مسامير التابوت لكي يرى والدته لكنه رفض ذلك، فهو لا يظهر أية مشاعر للأسى والحزن اتجاه والدته.

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 20.

(2) المصدر نفسه، ص20.

- **المحكمة:**

مكان مغلق وهي هيئة قضاة تتولى الحكم على الدعاوي، وهي مكان انعقاد هيئة الحكم، والتي ورد ذكرها في عدة مقاطع في الرواية حيث يقول الراوي أثناء إعلان جلسته في المحكمة: «ثم جاء المحامي إلي، صافحني ونصحني أن أجيب باختصار عن الأسئلة التي ستوجه إلي، وألا أبادر بأي حديث، وأترك على كاهله كل ما عدا ذلك يساري، سمعت حركة كرسي يجر إلى الخلف، ثم رأيت رجلا طويلا نحيلا لباسه أحمر، له نضارة ليس لها ماسكين، وراح يجلس وهو يطوي كسوته بعناية. إنه النائب العام. ثم صاح الحاجب يعلن المحكمة. في نفس اللحظة بدأ، مروحتان كبيرتان في العمل»[1].

وهنا تظهر لنا المحكمة كمكان لإعلان وانعقاد جلسة ميرسو.

وفي موضع آخر من الرواية يقول السارد: «كانت الشمس ساطعة بالخارج، وكان المحامي أكد لي أن تلك المرافعات لن تدوم أكثر من يومين أو ثلاثة، ثم أضاف قائلا: "ثم إن المحكمة ستكون في عجلة من أمرها، فقضيتك ليست هي الأكثر أهمية في تلك الدورة فهناك قضية ابن قتل أباه تليها مباشرة"»[2].

ومن خلال هذا المقطع نجد أن المحكمة لا تضع قضية ميرسو في عجلة، بل هناك قضية أكثر أهمية من قضيته.

- **الحافلة:**

وهي وسيلة لنقل الركاب من مكان لآخر، وتوصيلهم إلى الأماكن التي يريدونها، حيث تقطع العديد من المسافات وتعد الحافلة كمكان مغلق، والتي ورد ذكرها في العديد من مقاطع الرواية يقول الراوي: «أما الحافلات التي تلت فكانت تنقل اللاعبين الذين تعرفت عليهم من حقائبهم الصغيرة. كانوا يصرخون ويغنون ملء حناجرهم بأن ناديهم لن يموت. كثيرون منهم

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 98.

(2) المصدر نفسه، ص 95.

أشاروا إلي حتى أن واحدا منهم صرخ "لقد هزمناكم" هززت رأسي قائلا: "نعم" منذ هذه اللحظة بدأت السيارات تتوافد»[1].

من خلال هذا المقطع تعد الحافلة مكان لنقل اللاعبين، اللذين كانوا يغنون ويصرخون بفوزهم أمام خصمهم، الذي كان ميرسو يتأملهم عبر النافذة. ويقول الراوي كذلك في موضع آخر من الرواية: «ركبت الحافلة على الساعة الثانية كان الجو حارا، وقبل ذلك كنت أكلت -كعادتي- في مطعم عائلة سيليست، كلهم تعاطفوا معي وقال لي سيليست: "ليس لنا في هذه الدنيا سوى أم واحدة". لما أردت المغادرة، رافقوني إلى الباب، كنت في تلك اللحظة منزعجا قليلا، إذ كان علي أن أصعد عند إيمانويل لأستعير منه ربطة عنق سوداء وشارة حداد هو أيضا فقد عمه منذ بضعة شهور» [2].

وجاءت الحافلة في الرواية كمكان لنقل الأشخاص من مكان لآخر.

2. **الأماكن المفتوحة**:

ومن الأماكن المفتوحة التي وردت في رواية الغريب نذكر منها:

- **الشارع:**

يعد الشارع مكانا مفتوحا «ومن الواضح أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها، وتمدنا دراسة هذه الفضاءات الانتقالية المبثوثة هنا وهناك في الخطاب الروائي بمادة غزيرة، من الصور والمفاهيم ستساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات وبالتالي الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموعة القيم والدلالات المتصلة بها»[3].

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 37.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

(3) حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 79.

حيث نجد صورة الشارع خالية من الناس، وذلك بسبب سقوط الظلام فوق الأشجار وهذا ما جاء في المقطع الآتي يقول الراوي: «بعد ذلك بقليل، صارت الحافلات تَقل. الليل يحلك فوق الأشجار والمصابيح، فخلا الشارع من المارة، وبدأت القطط تعبر الشارع ببطء، حينئذ فكرت في أنني يجب أن أتناول بعض الطعام»[1].

كما نجد في موضع آخر من الرواية صورة الشارع في حركة وحيوية، وهذا ما جاء في قول السارد: «ازدادت الحرارة قليلا. فوق السطوح صارت السماء أكثر احمرارا، ومع بداية المساء صارت الطرقات أكثر حيوية. المتنزهون يفقدون شيئا فشيئا. أدرت نظراتي السيد المحترم وسط الآخرين. الأطفال يبكون ويمشون متكاسلين، ثم ألقت دور السينما بفيض من المتفرجين إلى الشارع. بين هؤلاء كان الشبان يقومون بحركات جعلتني أعتقد أنهم شاهدوا فيلما من أفلام المغامرات. أما القادمون من سينما المدينة، فوصلوا متأخرين قليلا»[2].

كما نجد الشارع في موضع آخر من الرواية في صورة مظلمة وذلك بسبب السحابة التي غطت الشارع بظلمتها بقول السارد: «بعد ذلك بقليل اسودت السماء، ففكرت في أن عاصفة صيفية قادمة، لكنها سرعان ما تكشفت، غير أن تلك السحابة التي تركت الشارع في الظلام، كانت وكأنها تعد بقدوم المطر. مكثت أنظر للسماء لفترة طويلة»[3].

وعليه فإن الشارع في الرواية تارة نجده خاليا، وتارة نجده في حركة وديمومة، وتارة نجده في صورة مظلمة.

- **البحر:**

يعد البحر مكانا مفتوحا، بوصفه المكان الذي يجد فيه الإنسان راحته النفسية وذلك بفعل هواءه النقي، وقد تجلى البحر في رواية الغريب في مواضع متعددة يقول السارد: «لما

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 38.

(2) المصدر نفسه، ص 37.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

خرجت، كان نور الصباح قد بزغ تماما، فوق التلال التي تفصل مرينغو عن البحر. كانت السماء كثيرة الاحمرار، والريح الذي يمر فوقها كان يحمل إلى هنا رائحة الملح .كانت بداية ليوم جميل لو لم تكن أمي موجودة لذهبت منذ وقت سابق إلى البادية للنزهة ولشعرت بمتعة كبيرة هناك»[1].

من خلال هذا المقطع يظهر لنا البحر كمكان مفتوح، بحيث يعد المكان الذي يشعر فيه ميرسو بالمتعة من خلال ما يحمله من روائح الملح وهوائه النقي.

كما نجد في موضع آخر من الرواية البحر في صورة ساكنة وهادئة ويظهر هذا في قول السارد: «وقبل أن نصل إلى حافة الهضبة، كنا نرى مياه البحر الساكنة والرائعة وهي تحتضن الشاطئ الهادئ الضخم. ثم سمعنا ضوضاء خفيفة لمحرك، كانت تصل إلينا عبر الهواء الهادئ، ورأينا عن بعد قاربا صغيرا يتقدم ببطء فوق صفحة المياه الناصعة، كانت ماري قد جمعت بعض أزهار السوسن من بين الصخور، وبينما كنا فوق الهضبة الهابطة اتجاه البحر، رأينا أن هناك بالفعل بعض المستحمين»[2].

كما نجد البحر في موضع آخر من الرواية في صورة اضطراب واختناق بفعل أشعة الشمس الساطعة وهذا ما جاء في قول السارد: «بعد لحظة استدرت ناحية الشاطئ ورحت أمشي نفس اللهيب الأحمر فوق الرمال، البحر هو الآخر يلهث ويخنق التنفس السريع لأمواجه القصيرة. رحت أمشي ببطء تجاه الصخور وكنت أشعر بجبهتي تتورم تحت الشمس»[3].

من خلال ما سبق يتضح لنا أن البحر في الرواية اتخذ عدة صور، تارة نجده في صورة مضطربة، وتارة نجده في صورة سكون وهدوء.

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 26.

(2) المصدر نفسه، ص 63.

(3) المصدر نفسه، ص 71.

- **المدينة:**

تعد المدينة مكانا ذا تجمع بشري وذا كثافة سكانية كبيرة، ومكانا حضاريا وقد ذكرت المدينة في مواضع متعددة من الرواية كما جاء في قول السارد: «رحنا نمشي ومررنا في صمت المدينة عبر شوارعها الكبيرة. سألت ماري ما إذا لاحظت أن النساء جميلات، أجابت "نعم" وأنها تتفهمني لم تتكلم لفترة كنت أريد أن تبقى معي، وقلت: يمكننا أن نتناول طعام العشاء معا عند سيليست، فقالت إنها كانت تود ذلك لولا أن لديها شيئا تريد أن تفعله»[1].

تعتبر المدينة مكانا مفتوحا، ومكانا لانتقال الشخصيات عبر شوارعها الواسعة، حيث تتصف بالصمت والسكون في الرواية.

كما وردت في موضع آخر من الرواية يقول الراوي: «أما القادمون من سينما المدينة فوصلوا متأخرين قليلا، كانوا يبدون أكثر وقارا وكانوا يضحكون، لكنهم يبدون أحيانا متعبين ومتأملين مكثوا في الشارع يروحون ويعودون على الرصيف المقابل»[2].

فميرسو كان يتأمل عبر نافذته حركات المارة ويصفها لنا بدقة، فكان يعتقد أن القادمين من المدينة بأنهم متعبون فقد جاءت المدينة في هذا المقطع كمكان لوصف المارة على لسان الراوي.

نستخلص بأن المدينة في الرواية، جاءت كمكان لانتقال الشخصيات من مكان لآخر عبر شوارعها الواسعة، حيث كانت تتصف بالهدوء والسكون.

- **الريف:**

الريف مكان مفتوح يعبر عن الجمال والطمأنينة وراحة البال والهدوء، ويبعث في الإنسان الراحة النفسية بفعل هوائه النقي، وقد ورد الريف في مواضع عديدة من الرواية حيث يصف لنا ميرسو الريف في يوم جنازة والدته فيقول: «ومن حولي كان الريف وضاء يفيض

(1) ألبير كامي، الغريب ، ص 56.

(2) المصدر نفسه، ص 37- 38.

بالشمس، ولمعان السماء كان لا يطاق- في لحظة ما، كنا مررنا بجزء من الطريق أعيد تزفيته حديثا- وكانت الشمس أذابت الزفت، ما جعل الأرجل تغوص فيه، وتترك أخاديد لامعة، ورأيت فوق العربة قبعة سائق عربة الخيل، المصنوعة من جلد مدبوغ، تبدو وكأنها عجنت في هذا الوحل الأسود. أصبت بقليل من الدوار بين السماء الزرقاء والبيضاء ورتابة هذه الألوان بين سواد الزفت اللامع، وسواد الملابس الداكنة، وسواد العربة الناصع. كل ذلك الشمس ورائحة الجلد والروث والطلاء والبخور، وتعب ليلة من الأرق، كله كان يشوش بصري وأفكاري»[1].

وفي هذا المقطع يصف فيه الغريب ميرسو الريف في يوم جنازة أمه فهو شخصية لا مبالية لا يريد شيئا ولا يرفض شيئا، فدائما ما تكون ردة فعله الباردة العلنية فهو لا يظهر أي حزن أو أسى في يوم جنازة والدته.

كما نجد لفظة الريف في موضع آخر من الرواية يقول الراوي: «رحت أنظر إلى الريف من حولي عبر صفوف أشجار السرو العالية المؤدية إلى التلال القريبة من السماء، وأنظر إلى الأرض البنية والخضراء وإلى الديار القليلة الجميلة –كنت أفهم أمي- من دون شك أن الليل في تلك البلدة يكون هادئا ومحزنا. اليوم، هذه الشمس الفائضة تهز المنظر الطبيعي وتجعله فظا ومحبطا»[2].

من خلال هذا القول نلحظ أن ميرسو لا يعطي أي اهتمام لموت والدته، ويتصرف باللامبالاة وعدم الجدية، وتمثلت لامبالاته في وصفه للريف رغم موت أمه، فمن الجدية الحزن عند فقدان أحد أفراد الأسرة عكس ما لاحظناه عند ميرسو، فكان الريف المكان الذي تهرب منه ميرسو لكي لا يبالي فيرى فيه مكانا للطمأنينة والهدوء.

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 31.

(2) المصدر نفسه، ص 30.

ثالثا: بنية الشخصيات في رواية الغريب:

1. الشخوص الرئيسة:

وهي المحرك الأساسي في العمل السردي، حيث تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، ولها دور فعال في الرواية ولا يمكن الاستغناء عنها ومن الشخصيات الرئيسية في رواية الغريب نذكر:

- **الراوي:**

فالراوي هو المتحدث وقد تمثل في شخصية ميرسو وهو شخصية رئيسية احتلت حيزا كبيرا في الرواية من بدايتها إلى نهايتها، وأول شخصية افتتحت بها الرواية، فهو شخص لا يخشى أحد ولا يعير أحد أي اهتمام، ويعتبر غريبا في هذا المجتمع بسبب اللامبالاة، فهو يعيش عالمه الخاص شخص غريب، ويظهر اللامبالاة لوفاة أمه والتي أظهرت انفصالا عاطفيا عن البيئة المحيطة به، حيث يعدم في محاكمة بسبب الرجل الذي قتله فلم يكن مهتما بها ولم يدافع عن نفسه، فالحياة والموت عنده شيء واحد، وردة فعله دائما تكون باردة.

فقد صور لنا الراوي لامبالاته في يوم وفاة والدته الذي لم يبد لها أي اهتمام ورفضه لرؤيتها يقول: «في هذه اللحظة دخل البواب من خلف ظهري، يبدو أنه كان يجري ليلتحق بي، تلعثم قليلا قبل أن يقول: "لقد غطيناها، لكن يجب أن أقلع مسامير التابوت لكي تراها" ما كاد يقترب من التابوت، حتى أوقفته، فقال لي: "ألا تريد؟" أجبت: "لا" توقف عما كان يريد فعله»[1].

ويقول أيضا: «أخذني الحارس إلى بيته وهناك اغتسلت، شربت مرة أخرى قهوة بالحليب كم كانت لذيذة»[2].

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 20.

(2) المصدر نفسه، ص26.

ومن خلال هذا المقطع نجد ميرسو لا يبالي بوفاة والدته، فرفض أن يراها قبل أن تدفن وراح يدخن ويشرب القهوة والحليب بكل برودة، ولم يظهر أي مشاعر للأسى والحزن في جنازتها.

2. الشخوص الثانوية:

فالشخصية الثانوية تلعب دورا هاما في العمل الروائي فهي عنصر مساعد للشخصية الرئيسية. وقد احتوت رواية الغريب على عدد من الشخصيات الثانوية نذكر البعض منها:

- **ماري كاردونا:**

وهي موظفة سابقة وكانت تكتب بالآلة الكاتبة في نفس مكان عمل ميرسو، التقى بها عند حوض السباحة العام، بعد يوم من وفاة والدته وكانت بينهما علاقة، وأصبح الاثنان مندمجين أكثر ببعضهما البعض وشاهدا فلما كوميديا مضحكا وكانا يمضيان وقتا معا في السباحة وكانت ماري تريد أن تتزوجه، فكان ميرسو يفتقدها أثناء فترة سجنه، لكن منذ وقت طويل افترقا عن بعضهما وأصبحت ماري لا تعني شيئا بالنسبة لميرسو وذلك بعد مرور أيام طويلة في السجن «منذ تلك اللحظة لم تعد ذكرى ماري تعنيني في شيء»[1].

- **سلامانو**:

رجل كبير في السن، يسكن في نفس الطابق الذي يسكن فيه ميرسو، يعيش مع كلبه الذي يسيء معاملته رغم تعلقه به، الذي لم يفارقه منذ ثماني سنوات، وبعد فقده له أصبح يأتي لميرسو لكي ينصحه.

- **ريمون سانتيس:**

جار وصديق ميرسو شخص غير محبوب، ويقال عن مهنته بأنه أمين مستودع قصير القامة، عريض الكتفين وأنفه شبيه بأنفوف الملاكمين ويرتدي دائما لباسا لائقا، والذي ضرب عشيقته العربية، وبسببه قتل ميرسو العربي، وبعد أن جمعت بين ريمون وميرسو علاقة حميمة، شَهِدَ ريمون لصالح ميرسو في جلسته.

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 128.

- **توماس بيريز:**

صديق والدة ميرسو في الملجأ فكانا لا يفترقان أبدا متأثرا جدا بوفاتها رجل قصير القامة وكان يرتدي ألبسة مثيرة للضحك وأثناء الجنازة كان «لابسا بذلة سروالها يضيق عند الحذاء ورباط عنق أسود صغير بالنسبة لطوق قميصه الأبيض، كانت شفتاه ترتعشان تحت أنفه الممتلئ بالكثير من النقاط السوداء، أذناه الكبيرتان المتهدلتان بلونهما الأحمر والغير متناغمتان مع وجهه الشاحب، تظهران وكأنهما تخرجان من شعر رأسه الأبيض»[1].

استطاع الراوي أن يصور لنا حالة توماس بيريز في يوم جنازة السيدة مورسو وتأثره الكبير اتجاهها، لأنهما كانا لا يفترقان أبدا.

- **سيليست:**

صديق ميرسو وصاحب مطعم، فكان ميرسو يأكل عنده كعادته عندما يحس بالجوع ويشرب عنده القهوة والخمر وكان شاهدا لميرسو أثناء محاكمته فقد وصفه الراوي بقوله: «كان في مكانه كالعادة، بكرشه الكبير وشاربه الأبيض ومئزره»[2].

وهذه بعض الصفات التي وصفها لنا الراوي لشخصية سيليست.

- **ماسو:**

صديق ريمون وصاحب الخيمة الموجودة على الشاطئ المصنوعة من العشب، والذي دعا ريمون له كلا من ميرسو وماري، طويل القامة وضخم المنكبين وكان يقضي أيام إجازته في تلك الخيمة هو وزوجته شخص هادئ ويحب أن يعيش حياته بسعادة وراحة.

- **البواب:**

يعمل البواب في ملجأ مرينغو التي كانت تعيش فيه والدة ميرسو، في الرابعة والستين سنة من عمره، يعمل فيه منذ خمس سنوات، عاش معظم حياته في باريس، ويجد صعوبة

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 29.

(2) المصدر نفسه، ص 40.

العيش في المدينة له عينان جميلتان، زرقاوان، بارقتان وسحنة تميل إلى الاحمرار وذو شعر شارب أبيض.

- **المحامي:**

محامي ميرسو كان يزوره أثناء فترته في السجن ودافع عنه بكل ما يستطيع كانت بينهم علاقة طيبة، لكن ميرسو لا يريد زياراته وأسئلته لأنه لم يكن معتادا على الاستجوابات وقد ركز الروائي على تحديد أوصافه يقول الراوي: «كان قصيرا وممتلئا، وما زال شابا، وكان قد لصق شعره بعناية، وبرغم الحرارة الشديدة، كان يرتدي بذلة قاتمة ورباط عنق عجيب به خطوط ضخمة سوداء وبيضاء»[1]. وهذه الصفات التي وصف بها الراوي المحامي أثناء دخوله إلى غرفته لأول مرة.

- **والدة ميرسو:**

وضعها ميرسو في الملجأ وعاشت فيه لمدة ثلاث سنوات، لأنه لا يستطيع أن يلبي حاجاتها وعند وفاتها لم يبد ميرسو أي اهتمام لذلك الخبر وقابله ببرودة شديدة ولم يكن يريد أن يحضر مراسم الدفن، ورفض أن ينظر إليها قبل أن تدفن وبعد وفاتها بيوم واحد يقابل فتاة ويشاهد فلما مضحكا. وعند قرب تنفيذ حكم الإعدام على ميرسو، شعر بشعور القرابة من أمه متوقعا بأنها هي أيضا تعانق وتحضن عالما غير هادف.

- **العربي:**

الشخص الذي لم يتطرق السارد لذكر اسمه فكان يطلق عليه العربي بشكل مبهم، وقع شجار بينه وبين ميرسو، وبغير دراية وتحت أشعة الشمس الحارقة ونورها الساطع أطلق ميرسو رصاصة قاتلة على العربي الذي أشار بسكينه تجاهه، لكن ميرسو لم يهدأ حتى أطلق أربع طلقات أخرى في جسده.

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 76.

- **المدير:**

هو عجوز كبير في السن، مدير ملجأ الذي كانت تعيش فيه والدة ميرسو قبل وفاتها وقد وصفه الراوي بقوله: «استقبلني المدير في مكتبه. إنه عجوز قصير القامة، وضع على صدره وسام الشرف، نظر إلي بعينيه المشرقتين»[1].

وهذه بعض المواصفات الذي تميزت بها شخصية المدير الذي قام باستضافة ميرسو أثناء مجيئه إلى الملجأ لحضور جنازة والدته.

نستنتج في الأخير أن الشخصيات التي بنيت عليها رواية الغريب قد ساهمت في نقل الأحداث، حيث صور لنا ألبير كامي شخصية ميرسو بأنها شخصية غريبة لا يظهر أية شفقة أو حزن في جنازة أمه، فهو شخصية لا مبالية، وأن الموت والحياة عنده شيء واحد.

(1) ألبير كامي، الغريب، ص 18.

خاتمة

لقد توصلت في نهاية هذا البحث إلى مجموعة من النتائج منها:

1- أثناء الدراسة وجدت مصطلح السرد مصطلحا فضفاظا ليس له مفهوم محدد ودقيق.

2- هيمنة ضمير المتكلم على الرواية، حيث تصف الرواية الكتاب ألبير كامي في شخصية ميرسو، فنقله الكاتب كراوي يتحدث في البداية عن وفاة أمه، وبعدها يتحدث عن لحظاته في السجن وعدم مبالاته بالعزلة والوحدة.

3- جسدت الرواية فكرة كامي الملحد بأن الموت واحدة لا يهم متى تأتي وهذا ما يصل إليه حيث يعدم في محاكمة عن الرجل الذي قتله، فلم يكن مهتما بها ولا يدافع عن نفسه.

4- لم يكن الغريب "ميرسو" متأكدا بأنه حي فكان يحيا كالميت.

5- أما بالنسبة للشخصيات فقد وظف الروائي شخصيات رئيسية وثانوية، مما ساهمت في سير أحداث الرواية.

6- أما فيما يخص البنية الزمنية فقد وظف الروائي ألبير كامي تقنية الاسترجاع والاستباق فالاسترجاع هو العودة إلى الوراء لاسترجاع حدث قد وقع من قبل، وهو الانتقال من الحاضر إلى الماضي، وتجلى ذلك من خلال ذاكرة شخصية ميرسو، حيث يتذكر الحياة التي كان يعيشها قبل دخوله السجن.

7- أما بالنسبة لتقنية الاستباق ما هي إلا توقعات لما سيحدث مستقبلا في الرواية.

8- كما اعتمد الروائي في البنية الزمنية أيضا على الديمومة، وذلك من خلال تقنيتي تسريع السرد وتعطيله، فنجده يلجأ إلى الوصف فيتوقف عن السرد ثم يعود إلى استئنافه بعد انتهائه من الوصف وذلك من خلال تقنية الوقفة، ونجده في حين آخر يتوقف عن السرد ويلجأ إلى الحوار والهدف من ذلك هو تعطيل عملية السرد، كما نجده يلخص بعض الأحداث فيختصر أحداث زمنية طويلة ويحذف فترات وذلك بهدف تسريع السرد.

9- أما بالنسبة للتشكيلات المكانية فقد وظف الروائي الأماكن المغلقة وأماكن المفتوحة فهي الأماكن التي وقعت فيها أحداث الرواية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

_ ألبير كامي، الغريب، تر: محمد بوعلاف، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، الجزائر، د ط د ت.

المراجع:

_ أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

_ آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط2، 2015.

_ أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر دط، 1998.

_ جماعة من المؤلفين، الرواية المغربية أسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996.

_ جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى منشورات الحوارات الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

_ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة مصر، ط1، 2003.

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

_ حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

_ زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، د ط.

_ سعاد محمد خضر،الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا -بيروت،1967.

_ السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعارف الجامعية، د ط 2014.

_ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

_ سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، 1911.

_ سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، د ط 2004.

_ ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

_ عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط3 مارس 2005.

_ عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2006م.

_ عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط.

_ عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

_ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت،لبنان، 2008.

_ عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القبة الجزائر، د ط، 183- 1974م.

_ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط.

_ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1984.

_ محمد بن صالح العثيمين، تفسير القرآن الكريم سورة سبأ، مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية للنشر، ط1، 2015.

_ محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) دار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 2010.

_ محمد عزّام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996.

_ محمود قاسم،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة مصر، دط ،1997 .

_ مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2004.

_ ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 2011.

_ نبهان حسون السعدون، تشكيل المكان في الخطاب السردي قراءات في السرديات العراقية المعاصرة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 39.

_ نورة محمد المري، البنية السردية في الرواية السعودية، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت، لبنان، ط1، 2012.

_ يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3 1985.

المعاجم:

_ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، مج3.

_ الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان ط8، 2005.

_ أحمد الفيومي، المصباح المنير، مطبعة التقدم العلمية، مصر، ط1، 1904، ج1، ص 126.

_ أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3 د ط، د ت.

_ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر، القاهرة، مصر، ط4 2004.

_ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان ط1،2002.

_ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان ط1، 1985.

_ محمد عناني، معجم مصطلحات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، مصر، ط3، 2003.

المجلات :

_ أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، جوان 2014.

_ إيمان العامري، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، المركز الهامش، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 10، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة 2015.

_ جمعة العربي الفرجاني، أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية المجلة الجامعة، العدد الثامن، المجلد الأول، قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب- جامعة الزاوية، يناير 2016.

_ صالح مفقود، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الأدب العربي.

_ عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي، تعريبا وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 1، 2006.

البسملة
الشكر والتقدير
مقدمة .....أ- ب
مدخل: مفاهيم أولية في الرواية
1- مفهوم الرواية..... 2
أ. لغة 2
ب.اصطلاحا 3
2-نشأة الرواية 5
أ. نشأة الرواية الجزائرية 5
ب.نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية 10
الفصل الأول: البنية السردية وعناصرها
أولا:البنية السردية..... 15
1. مفهوم البنية..... 15
أ.لغة 15
ب.اصطلاحا 16
2. مفهوم السرد 18
أ.لغة 18
ب.اصطلاحا 19
3. أنواع السرد 23
أ.السرد التابع 23
ب.السرد المتقدم 23
ج.السرد الآني 23
د.السرد المدرج..... 24
4. مكونات الخطاب السردي
أ.الراوي.....25

ب.المروي له 27
ج.المروي..... 29
ثانيا:عناصر البنية السردية... ..... .31
1) بنية الزمن..... 31
1. مفهوم الزمن 31
أ. لغة..... 31
ب.اصطلاحا..... 32
2. أقسام الزمن..... 33
3. تقنيات المفارقة الزمنية 36
أ.الاسترجاع..... 36
1.استرجاع خارجي..... 37
2.استرجاع داخلي..... 37
3.استرجاع مزجي..... 37
ب. الاستباق 37
1.استباق ممكن التحقق 38
2. استباق غير ممكن التحقق 38
3.استباق خارق للمألوف و نواميس الكون..... 38
4. الديمومة..... 39
أ.الحذف 39
ب.الخلاصة 40
ج.الوقفة 40
د.المشهد..... 41
2) بنية المكان..... 42
1.مفهوم المكان..... 42
أ.لغة..... 42

ب.اصطلاحا 43
2.أنواع الأمكنة 44
أ.الأماكن المفتوحة 45
ب.الأماكن المغلقة 45
3.أهمية المكان 46
3) بنية الشخصيات..... 47
1.مفهوم الشخصية..... 47
أ.لغة 47
ب.اصطلاحا 48
2. أنواع الشخوص..... 50
أ.الشخوص الرئيسة..... 50
ب.الشخوص الثانوية 51
3.صفات الشخصية..... 52
الفصل الثاني: دراسة عناصر البنية السردية في رواية الغريب
أولا: البنية الزمنية في رواية الغريب 55
1.المفارقات الزمنية 55
أ.الاسترجاع..... 55
ب.الاستباق 57
2.الديمومة 59
أ.الحذف 59
ب.الخلاصة 61
ج.الوقفة 62
د.المشهد..... 64
ثانيا: البنية المكانية في رواية الغريب 66

1.الأماكن المغلقة..... 67
2.الأماكن المفتوحة 74
ثالثا: بنية الشخصيات في رواية الغريب 79
1.الشخوص الرئيسة 79
2.الشخوص الثانوية..... 80
خاتمة 84
قائمة المصادر والمراجع 86

ملخص:

لقد عنونت بحثي بـ "البنية السردية في رواية الغريب لألبير كامي" التي تهدف إلى الكشف عن التقنيات والعناصر التي تقوم عليها الرواية متضمنة مدخلا وفصلين أحدهما نظري والآخر تطبيقي حيث تركز الحديث على مفهوم البنية والسرد وأنواعه ومكوناته وعناصر البنية السردية (الزمن، المكان، والشخصيات).

كما تطرقت دراستي إلى عناصر البنية السردية في رواية الغريب وذلك لمعرفة العناصر البنية السردية التي وظفها الروائي في روايته.

Résumé :

J'ai une recherche structure narrative dans b titre « étrange » roman Albert Camus visant révèlent des techniques et des éléments sur lesquels le roman comprend une introduction et deux chapitres, l'un théorique et l'autre objectif pratique sur le concept et les types de structure narrative et de ses composants et éléments de structure narrative (temps, lieu, Et les personnages.)

Comme j’ai touché mes éléments de structure narrative dans le roman « l’étranger » de voir des éléments de structure narrative qui l’a embauchée un romancier dans son roman.