وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد بوضياف المسيلة

كليّة العلوم الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لمقتضيات نيل شهادة الماستر في الآداب واللغات

تخصّص: أدب جزائري

بعنون

تقنيات الكتابة الروائية

رواية

"اختفاء السَّيِّد لا أحد"

لأحمد طيباوي نموذجا

إعداد الطّالبة:

- ڤنفود هاجر
- فقريش خديجة

الأستاذ المشرف:

د / بوديسة بولنوار

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
د/ شبلي خالد	محمد بوضياف– المسيلة	رئيسا
د/ بوديسة بولنوار	محمد بوضياف– المسيلة	مشرفاً مقرراً
د/	محمد بوضياف– المسيلة	ممتحناً

السنة الجامعية 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

الاهداء

وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا ۚ إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا(23)

إلى من كرمهما الله عز وجل في كتابه الكريم

أهدي هذا العمل المتواضع

إلى من علمني النجاح والصبر

إلى الذي لا ينساه قلبي **أبي الحنون**

إلى التي حملتني وهنا على وهن **أمي الغالية**

أطال الله في عمرهما

إلى زوجي الغالي الذي لا أنسى فضله حفظه الله ورعاه وأدامه لي

عياش بن رزقة

إلى أخواتي: **سهيلة، هندة، هيبة، أية،**

إلى أخي العزيز **أحمد أمين**

وفقهم الله في حياتهم وأدامهم لي

إلى صديقتي رفيقة دربي **سعيدة**

وإلى كل من شاركني مقاعد الدراسة

الطالبة

قنفود هاجر

الاهداء

الحمد لله وكفى وصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى أما بعد :

فالحمد لله الذي أتم نعمته علي

فأنار لي طريقي وسهل لي نحو الهدف المرجو

اهدي ثمرة عملي إلى من ربتني وأنارت دربي إلى أمي الحبيبة رعاها الله إلى أبي الغالي رزقه الله الصحة وأدام عليه العافية وأطال في عمره، لكل العائلة الكريمة التي ساندتني ولا تزال من الإخوة والأخوات كل باسمه ومقامه

إلى رفق الدرب وصديق الأيام جميعا بجلوها ومرها إلى رفيق الروح زوجي الغالي أهديك هذا العمل تعبيرا عن شكري لدعمك المستمر فقد كان الداعم الأكبر في كل شيء فشكرا كثرا على ثقتك بنجاحي ودفعي نحو الأفضل

إلى رفيقات المشوار اللاتي قاسمنني لحظاته رعاهم الله ووفقهم

إلى قسم الأدب العربي وجميع دفعة 2023

جامعة محمد بوضياف

خديجة

التشكرات

الحمد لله حمدا يزيد في النعم ويدفع النقم

اللهم لك الحمد ولك الشكر على نعمتك التي أنعمتنا بها بمعرفة العلم ونور الفهم، فالحمد لله على توفيقه ويسر علينا المصاعب وأنار أمامنا الطريق

وأعاننا لإتمام هذا البحث

واقتداء بالرسول ﷺ الذي حثنا على الشكر فقال:

"من لا يشكر الناس لا يشكر الله"

ونتوجه بالأخص بالشكر الجزيل إلى من أشرف على هذا البحث على إشرافه علينا وتوجيهنا بالإرشادات، وتابعنا طيلة مسار إعدادنا هذه المذكرة جزاه الله عنا كل خير

كما نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى جميع الذين مدو لنا يد العون والمساعدة من قريب أو من بعيد لإعداد هذه الدراسة المتواضعة

كما نتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة التي تشرفت بقبولها مناقشة هذا البحث والى جميع الأساتذة المحترمين لكلية الآداب واللغات جامعة محمد بوضياف المسيلة على المساعدات المهمة التي قدموها لنا خلال مسارنا الدراسي، فجزاهم الله كل خير

الملخص

تدخل هذه الدِّراسة الموسومة بـــ " تقنيات الكتابة الرِّوائيَّة في رواية " اختفاء السَّيد لا أحد " لأحمد طيباوي " في إطار الدِّراسات الّتي تسعى للولوج إلى عالم الرِّواية الجزائريَّة المعاصرة من خلال دراسة نموذج من نماذج الرِّوائيّ الجزائريّ " أحمد طيباوي "والموسومة بـ: " اختفاء السَّيد لا أحد " وتقديم تصوّر أوَّليّ لمضامين الرِّواية وما ميَّزها من بنية سرديّة حكائيّة منحتها الفَرادة والتَّميّز إنْ على مُستوى التَّجريب أو تجاوز السَّائد، وذلك من خلال تدعيمها وتطعيمها من لدُن الرِّوائيّ ببُنى تصويريَّة وتخييليَّة جمعت بين استحضار ذكرياته وتصوير الواقع وما فيه من تناقضات؛ هذه البُنى أثارت حفيظة المتلقِّي واستفزته من أجل خوض غمار القراءة الفاحصة والتَّحليل الدَّقيق ومحاولة البحث والتَّأمّل في أسرارها وألغازها وألغامها.

إنَّ أهميَّة هذه الرِّواية تكمن في كونها تشكِّل إحدى النَّماذج السَّرديَّة للمكتبة العربيَّة والوقوف عندها بالمساءلة والتَّحليل، من شأنها أن تُنبِّه القارئ إلى مسالكَ ممكنة لولوج عالم النَّقد، وتمنح للمتلقِّي بوساطة التَّحليل والتَّأويل إمكانات مختلفة للقراءة ويضيء ما تعتَّم منها.
الكلمات المفتاحيَّة: تقنيات الكتابة الرِّوائيَّة، أحمد طيباوي، اختفاء السَّيّد لا أحد، تمظهرات وتجلِّيات البنيَّة السَّرديَّة.

Abstract :

This study, tagged "Pneumatic writing techniques", is included in the novel "The disappearance of Mr. Nobody" by Ahmed Tibaoui in the framework of studies that seek to reach the world of contemporary Algerian pastoralism by studying a model of Algerian pneumatic "Ahmed Tibaoui" and tagged with: "The disappearance of Mr. Nobody", and the presentation of a preliminary conception of the contents of the narrative and its characteristic narrative structure, which conferred upon it the discretion and distinction, if at the level of experimentation or exceeding the prevailing, by supporting it and vaccinating it from the body of the narrative with graphic and imaginary structures that combined the recollection of its memories with the reality; These structures infuriated the recipient and provoked him to go through a thorough reading, thorough analysis, and attempt to look and reflect on her secrets, mysteries and mines.

The importance of this narrative lies in the fact that it constitutes one of the narrative models of the Arab Library and its accountability and analysis, which will alert the reader to a possible path to access the world of criticism, and give recipients mediated analysis and interpretation different possibilities of reading and illuminate its dimensions.

Keywords: Narrative writing techniques, Ahmed Tibawy, the disappearance of Mr. Nobody, manifestations and manifestations of narrative structure

مقدمة

مقدمة

عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة تحولا المشهد السياسي والاجتماعي والثقافي مما أدى بالروائيين الجزائريين المعاصرين إلى خوض غمار التجريب وذلك بتجاوز الأنماط السائدة إلى أنماط جديدة في محاولة للمغامرة إن على المستوى البنية والتقنية أو على مستوى الرؤية

ومن هنا ينطلق هذا البحث للكشف عن تقنيات الكتابة السردية في الرواية الجزائرية من خلال تحليل عمل الروائي الجزائري أحمد طيباوي، اذ احتوت الرواية على تقنيات سردية اثثت متنه الروائي من خلال الغلاف الذي يكتسب أساسيته والعنوان أهميته والشخصية دورها والمكان حركيته والزمن دلالاته وهذا يتجلى في روايته اختفاء سيد لا أحد التي اخترناه نموذجا للدراسة .

هذا وتدخل دراستنا المسمومة بتقنيات الكتابة الروائية في رواية اختفاء سيد لا أحد لأحمد طيباوي في اطار الدراسات التي تسعى للولوج إلى عالم الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال دراسة نموذج من نماذج الروائي الجزائري أحمد طيباوي والموسومة باختفاء سيد لا احد و تقديم تصور اولي لمضامين الرواية و ما ميزها من بنية حكائية سردية منحتها الفرادة والتميز من خلال تدعميها من لدن الروائي ببنى تصورية و تخيليلة جمعت بين استحضار ذكرياته وتصوير الواقع و ما فيه تناقضات هذه البنى اثارت حفيظة المتلقي و استفزته من اجل خوض غمار القراءة الفاحصة و التحليل العميق و محاولة البحث في اسرارها

إن أهمية الرواية تكمن في كونها تشكل إحدى النماذج السردية للمكتبة العربية والوقوف عندها بالمساءلة والتحليل، من شأنها أن تنبه القارئ إلى مسالك ممكنة لولوج عالم النقد، وتمنح للمتلقي بوساطة التحليل والتأويل إمكانات مختلفة للقراءة ويضيء ما تعتّم منها.

فما كان لمثل هذه النصوص السردية أن تثير الاهتمام لولا توسيع أفق الكتابة والتصوير والتخييل عند الروائي، فأثرنا إثارتها في سبيل تعميق فهم النص الطيباوي وتأويله، متخذين رواية "اختفاء السيد لا أحد" نموذجا لهذه المقاربة. وهنا حري بنا أن نتساءل :ما هي التقنيات السردية؟ وما مصدرها؟ وما مدى حضورها في الخطاب الروائي العربي والجزائري المعاصر وبخاصة أعمال احمد طيباوي ؟ وهل بإمكان هذه التقنيات السردية أن تسهل الولوج إلى المتن الحكائي الطيباوي ومضمونه وتحقق القصدية القرائية؟

وقد دفعتنا أسباب للمضي قدما في بحثنا هذا، منها أسباب ذاتية وأخرى موضوعية والتي كانت بمثابة الحافز لنا فزادت من رغبتنا في العمل بجد وكد، نذكر منها على سبيل المثال_ :تماشي موضوع بحثنا وتخصصنا، ورغبتنا في التطرق إليه وفق منهج ورؤية فنية في الرواية الجزائرية_ .حداثة الموضوع لا سيما ما يتعلق بنصوص الروائي الجزائري أحمد طيباوي_ .قلة الدراسات المتخصصة والمتعلقة بنصوص طيباوي_ .اثراء مكتبة الجامعة بمثل هذه البحوث العلمية الجادة والجديدة_ .الرغبة الشخصية في اكتشاف جمالية النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة وما فيها من أبعاد فنية ورؤيوية.

تلقى هذه الأسباب وتساؤلات لتشكل المحرك المعرفي والجمالي لهذه الدراسة والتي تسعى إلى طرح قضيتين جوهريتين

الأولى تتعلق بمصطلح التقنيات السردية وحدودها المفهومية وكذا استقصائي خصوصية الرواية وتميزها عن باقي الأجناس الأدبية

و أما الثانية فترتبط يا ناصر التقنيات السردية داخل المتن الروائي الطيباوي على مستوى الشكل وعلى مستوى الرؤية من خلال قراءتي عتباته على مستوى العنوان والغلاف والصورة ثم عناصر المتن الحكائي على مستوى الشخصية والحدث والزمن والمكان

ولكي نجيب على الإشكالات حاولنا تصميم خطة بحث ضبط مقدمة وفصلين وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع وفهرس الموضوعات يضم الفصل الأول مفاهيم أولية للتقنيات السردية وخصوصية الرواية وتقنياتها عن باقي الأجناس الأدبية

وفي الفاصل الثاني تناولنا مئات الرواية التي وظفها في مدونته المختارة إذا قدمنا فيها قراءة في عتباتها وأبرز مكونات البنائية ومضامينها من خلال استحضار ذكرياته وتوصيف الواقع بتناقضاته إن على مستوى الأحداث والشخصيات أو البنية الزمكانية وفي نهاية المطاف ختمنا البحث بخاتمة تحوي أهم النتائج المتوصل إليها لنصل إلى المصادر والمراجع المعتمدة وفارس الموضوعات .

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من المقولة القرائية في مقاربة رواية طيباوي وذلك لأنها الأنسب يوم فجر النصب واستكشافه خفايا هي والمسكوت يعني بالإضافة أنها تمنحنا كقراء حرية أكبر في التحليل والتأويل وذلك لأن السيميائية بحث عميق في المستويات الحكائية وهذا ما سيجعل المنهج السيميائي هو الأنسب للدراسة والاستعانة ببعضي التقنية والمقولات من مناهج أخرى على غرار البنية هذا في الجزء التطبيقي

في الجانب النظري فقد اعتدنا المنهج الوصفي التحليلي من خلال وصف المادة العلمية المتعلقة بالتقنيات السرية وتحليلها

وطبيعيين أننا حين مسلكنا طريقنا فيقول الإمارة لهذا البحث كنا متيقنين أن هذه الدراسة لو لن تكون سهلة يسيرة بل هي محفوفة بالكثير من المصاعب والمتاعب لعل من بينها

قلة دراساتي التطبيقية فيما يتعلق بالنصوص الطيباوي الروائي ناهيك عن عمري نصوصه التي تحتاج إلى قراءة وتأمل أكثر وفي الأخير ما عسانا إلا أن نتقدم ورسمة

الشكر لأسرتي جامعة محمد مضياف المسيلة التي منحتنا فرصة البحث والعمل وإلى أساتذتنا الأفاضل في قسمي اللغة العربية وأدبها

فإن وفقنا فمن الله وحده وإن اخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان والله المستعان وعليه التكلان.

الفصل الأول

الأجناس السردية

الفصل الأول: الأجناس السردية

تمهيد

يحب أن تعد القصة القصيرة نسبيا أدبيا عميق الصلة بالإنسان، غير خاضع للزمن ومكان معينين، ولا تختص به أمة دون أمة، فمنذ الوعي الإنساني واحتياجه للاتصال الجماعي، نقل الإنسان الأخبار لغيره سواء كانت واقعية أو من نسج خياله، فحكى وسرد وقصى وروى وأشرك غيره فيما يجري من حوله، فالقصة إذا قديمة قدم المجتمع الإنساني لأنها طبيعة في الحياة تسد حاجة في نفس الراوي ونفس السامعين،[1] فالقص وسرد الأخبار والاستماع إليها أمر فطري لدى الإنسان مطلقا، وعلى مر الزمان واختلاف المكان فهي تعطي حاجياتهم لدى الإنسان منها النفسي والاجتماعي والجمالي الفني، وبها نص فسر الإنسان البدائي الظواهر الكونية

يرى حنا الن خوري أن القصة حاجة من حاجات الشعوب في كل الأمصار وكل الأزمنة، وقد أثرت العوامل الطبيعية ومشاهدها في عقلية الإنسان البدائي واندست مفاعيليا في حياته الفردية والاجتماعية؛ وتركته حائرا مترديا أما الغازها إلى أن حولها روحا وحياة، نشأ عن ذلك تفاعل بين الجماد والروح البشرية خلافات وأساطير[2]

[1] حالي جواد الطاهر، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص218.

[2] حنا ألفا خوري، **تاريخ الأدب العربي**، منشورات المكتبة البوليسية، لبنان، ط12، 1987، ص 723.

المبحث الأول: الأجناس السردية

الفرع الأول: الرواية

الرواية جنس، ادبي له من المقومات والسيمات الخاصة به ماتمزه ،عن غيره من الاجناس الادبية الاخرى وقد اجتهد الكثر من الباحثن والمنظرن في صياغة تعرف شامل ودقيق لفن الرواية، لكنهم اخفقوا في ذلك ، ذلك ان جنس الرواية له مهاريه فنية معقدة ، بل ان روح الرواية هي روح التعقيد على جميع المستويات فكل رواية تقول للقارىء ان الاشياء اكثر تعقيدا مما تظن، انها الحقيقة الابدية للرواية حقيقة التعقيد ، فضلا عن طونها سريعة التطور والتحول ، بحسب سرعة وتطور المجتمعات وتعاقب التاريخ واذا كان الشعر ولد مع الانسان البدائي ومن ثم فقد كان من اوائل الاجناس الادبية ظهورا وممارسة فاءن فن الرواية يعد فنا مع فن الشعر وان كان سهلا علينا تعريف الشعر لاستئناسنا به، ومعاشرتنا اياه فانه من الصعب جدا تعريف الرواية،لاسباب عديدة لعل اهمها ان هذا الجنس الادبي جنس هجين ليس له جذور في الادب العربي القديم ،من ثم فاننا سنحاول ان نحدد الخصوصيات الكبرى للجنس الروائي منطلقين في ذلك من المرجعية الغربية طبعا، على اعتبارها مهدها الذي ولدت فيه بل وترعرت فيه ايضا

بارغم من ذلك لم تلق الرواية ذلك الاهتمام الذي تستحقه في الساحة الادبية الجزائرية ، الا في مرحلة متاخرة من تاريخ الادب الجزائري ، وذلك مقارنة بما نالها فن الشعر من اهتمام كبير ، منذ فجر النهضة الادبية التي عرفتها الجزائر بداية العشرينات من القرن العشرين ، فقد كان مدار هذه النهضة ووسلتها المفضلة مع المقالة والقصة بدرجة اقل

واذا كان" ابو القاسم سعد الله" في كتابه دراسات في الادب الجزائري الحديث ، يرى ان التخلف والضعف لم يكن مقتصرا على جنس الرواية وحدها ، وانما ينسحب على كل الاجناس التعبيرية ، ويرجع ذلك بالاساس الى سياسة التجميل والمسخ التي انتهجتها فرنسا في الجزائر بعد احتلالها مباشرة ، بالاضافة الى تفرق اهل العلم بين

المنفي ومشرد وشهيد ومقاوم اذا كان الاستعمار قد افاد بعض البلاد العربية حين نقل اليها المطبعة والصحف والمجالس العلمية ونحو ذلك فانه في الجزائر كان على عكس ذلك اذ لم يات لنشر الحضارة وانما جاء لسلب افكار الشعب وبزور تاريخه لقد تحجرت الحركة الفكرية عموما والحركة الأدب على الخصوص، فقد تشتت كل الجهود العقلية المنتجة وتشرد الادباء والشعراء والوطنيون واندمج بعضهم في المقاومة الوطنية وشغل الناس عن الشعر والادب ولم يعد من همهم التعبير الجميل ، وما ابعد الادب في ذلك الزمان على أن يدخل معركة ساسية ،او جسم روحا قومية او ان تحفز الى المستقبل وطني فيه عزة وكرامة وفيه حرية واستقلال

ولعل هذا ما جعل فن الرواية يتأخر في الظهور الى نهاية الاربعينيات ويبدا بداية متعثرة اول الامر، لان جهود رواد النهضة انصبت على الشعر والفقه وعلوم الدين والقرآن الكريم، كنوع من المقاومة لاسترجاع الهوية العربية الاسلامية المنسلبة من المحتل البغيض فكانت النهضة تقليدية تستمد كل حيثياتها من التراث وكانت الرواية ابعد ما تكون عن تلك الاجناس الادبة العربية التقليدية وابعد ماتكون عن اهتمام رواد النهضة من علماء ونقاد وادباء ، يضاف الى ذلك غياب الحركة نقدية تؤسس لهذا الفن وتروج له ، لغياب الناقد العارف والمتخصص ف هذا المجال خاصة وان فن الرواية فن غرب بامتياز يحتاج إلى درية ودراية ومعرفة ويحتاج الى اطلاع واسع، وقد ازدهر هذا النوع من الادب اثناء القرن السادس عشر وذلك كمعظم الانواع السردية الاخرى في الادب الغربية [1]

وخلاصة القول أن الرواية الجزائرية منذ نشأتها كانت شديدة التاثر بالمناخات الثقافة التي عاشت فيها ، فعكست الحي العام السائد في كل فترة من فترات تطورها وازدهارها، وقد كانت استجابة الرواية الجزائرية لمتغيرات الواقع ساسيا واجتماعيا وثقافيا

[1] عبد المالك مرتاض .**في نظرية الرواية .بحث في تقنيات السرد** .سلسلة عالم المعرفة .المجلس الوطني للثقافة والفنون الاداب .الكويت العدد 240 سنة 1998 ص 32 .

تتضمن الشكل والمضمون مع انفتاحها على تيارات التجديد فقد نشات متاثرة بالفكر الاصلاحي ومتبنيه الشكل التقليدي المتناص مع الاشكال السردية العربة القديمة ، ثم تحولت الى تجاوز كل ماهو قديم مع التيار الواقفي مبنية وجهة النظر المادية في تصوير الواقع وتحليل معطياته ، لكنها اليوم تمارس كل انواع الخرق والتجديد للشكل والمضمون محاولة مسايرة الواقع المتسارع في التحول والتبدل المستمر

الفرع الثاني: القصة

إنّ القصة فن من فنون الادب الجليلة يقصد منها ترويج النفس بالهو المباح، تثقيف العقل بالحكمة هذا الفن من الفنون التي احتلت مكانا مرموقا في النفوس، لما لها من متعة يحس بها القارىء، ويتذوقها السامع فهي شكلا من اشكال التعبير، ومن اعرق الوان الادب تاريخا ووجودا اذا ان دافع السرد القصصي خاصية انسانية تشرك فيها جميع الامم فهي مراة الحاضر للماضي ومظهر حضاري تعرف به الامم والشعوب والمجتمعات ونادرا مانجد شعبا من الشعوب او امة من الامم لا يوجد لديها تراث قصصي تعرف به

وقد عرفت القصة الادب العربي الحديث قفزة نوعية وتطور مذهل بفضل انتاجها القرير وتنوع سرديتها لذلك تصدرت الريادة بين الاجناس الادبية فشغلت تفكير الدارسين والنقاد للكشف عن مكنوناتها والغور في اعماقها

تعريف القصة :

أ- **لغة:** القصة معروفة ويقال في راسه قصة يعني الجملة من العلوم ونحوه، قوله تعالى نحن نقص عليك أحسن القصص أي نبين أحسن البيان

يوجد في اللغة العربية القص بمعنى الحكي والسرد مشتقة من القصة التي تعني سرد واقعي او خيالي لافعال نثرا او شعرا وهناك القص بمعنى القطع مشتقة من كلمة المقص، وهو اداة للقطع والبتر فنقول قص الورق بمعنى قطعه، وفي قاموس المحيط للفيروز ابادي معان كثيرة لكلمة قص مثقفة في معظمها مع ماورد في لسان العرب المحيط ، ومنها قص اثره وقصصا تتبعه ، والخير اعلمه

ب- **اصطلاحا** : القصة سرد نثري او شعري واقعي، كان ام خيالي لافعال يقصد به او يهدف الى الاهتمام والامتاع وتثقيف السامعين والقراء ، ويقول احد رواد القصص المرموقين وهو روبرت لويس ستيفن سون

ليس هناك الا ثلاثة طرق لكتابة القصة فقد ياخد الكاتب حبكة ثم يجعل الشخصيات ملائمة لها او ياخذ جوا معينا و يجعل الفعل والاشخاص تعبر عنه أو تجسده [1]

عرفت القصة بانها حكاية تحكي حياة في زمن يرويها الكاتب والحكاية هي الوجه الرئيسي في الرواية وهذه الاخيرة تروي حكاية والحكاية عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمني، كما تعتبر القصة وجها وجوه النشاط والحركة في حياة الانسان باعتبارها حكاية تروي نثرا فخير لها ان تقص قصة عادية عن الانسان العادي الحقيقي غير ان عنصر الخيال يهمل فيها عمله أيضا

ويرى الدكتور علي نجيب عطوي أنّ القصة الفنة الجديدة هي التي تستطيع فيه أن تجذب القارىء اليها، فيعتقد بصواب الأحداث التي تجري من خلالها دون ان يدخله أي شك في صدقها لان واضع القصة سخر الخيال لخدمة اغراض القصة فجاء مزينا لها

وهناك مفهوم القصة في العصر الحديث، هو ان القصة في هذا العصر لم يقصد بها طرد المال بل اصبحت فنا له مكانته في الاداي المعاصرة وغالبت غرها من الانواع الادبة وزاحمتها فشغلت الراي الادبي فهي الاكثر شيوعا بين الناس صورة اخرى لما كانت القصة مجالا خصبا ليذر الاراء والمذاهب نجد كتابها يبثون في قصصهم مايريدون

والمفهوم الحديث للقصة تختلف عما كانت عليه ف القديم من حيث دورها وتقنياتها فهي ليست حكاية سرد حوادث معينة او حياة شخص كيفما اتفق ولكنها منظمة باطر فنية عامة تميزها عن بقية الفنون التعبيرية الاخرى كالمسرحية والقصيدة الشعرية وقد توضح شكلها الجديد بعد نشاة القوميات الحديثة.

[1] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط ،مكتبة الشروق الوطنية، مصر، ط4،2004 ص75 ،

وفي الاخير نستنتج ان القصة الجزائرية هي شريحة من حياة او هي حياة كاملة ، تصور مظهرت اجتماعيا او شعورا انسانيا تصويرا له دلالة وغاية تنبع من محيط الكاتب الحقيقي او المتخيل ، لتتلاقى مع العقل وحس وشعور قارئى تعطي له وتاخذ منه في اطار عام من الدهشة والفرحة والمتعة والاقناع ولقد تطورت القصة الجزائرية بفضل ابنائها الذين عرفوا من نبع الاصالة العربية قديما ومن الاداب العالمية حديثا فكانت لهم بصمتهم الخاصة في هذا الفن وبالرغم من كل ماسبق فالقصة الجزائرة لاتزال في تجددها الدائم المستمر من اجل الرقي والتطور والازدهار فتواصل الابداع مرهون بتحديات الكتابة الفنية الحديثة والتي تعتمد علر تقنيات السردية المعاصرة باعتبارها وسيلة من وسائل التواصل بين المبدع والقارىء

الفرع الثالث: القصة القصيرة

ما من شك أن التراث الفكري والثقافي لأية أمة من الأمم، هو ذاكرة هذه الأمة وعنوان هوايتها الحضارية؛ ومعلم رصد تاريخها الأدبي بكل مقوماته وخصائصه وتناقضاته، وهو الدليل الذي لا يخطئ إلى عمق المجتمعات وجوهر مخيلته الإبداعية، يستقي منه الدارسون والمؤرخون الحقائق والعبر؛ ويسجلون من باطنه المعاني والقيم

وتراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية، وهو جذورها الممتدة في باطن التاريخ ومن أجل هذا تحرص الأمم الناهضة في تأصيلها لواقعها الجديد؛ على نبش هذا التراث واستحياء ما هو صالح للبقاء منه، وما يمكن أن يكون له مغزى ودور فعال في بناء واقعها الجديد،[1] وتعد القصة القصيرة أحد الأجناس الأدبية التي يمكن من خلالها الغوص إلى خيال الأمة ووجدانهم، لذا سنحاول في هذه الورقة رصد بعض ملامح الحركة القصصية في الجزائر؛ والكشف عن بعض خصوصياتها باعتبارها رافدا مهما من رافدا مهما روافد الأدب الجزائري الحديث

[1] إسماعيل عز الدين، **المصادر الأدبية واللغوية**، التراث العربي للطباعة، القاهرة، ص8.

في البدء كانت القصة، وفي البدء كان رجلا الإصلاح هذه الكوكبة من رجالات الجزائر الذين وقفوا بأقلامهم الحرة النابضة بالحرف العربي الم المخضب بعطر الوطنية والعروبة والإسلام، فراحوا يتصدون لحملات الاستدمار الفرنسي، قصد مسخ هوية الجزائري ومسخ شخصيته القائمة على الثالوث المقدس الدين واللغة والأرض، الثالوث الذي أشغل فتيل الشيخ الإمام عبد الحميد بن باديس حين أعلنها مدوية على أسماع الفرنسيين الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا

فكانت أقلام هؤلاء تنافح وتكافئ بكل أشكال الكتابة من المقال إلى الشعر إلى الرواية وإلى القصة القصيرة، ورغم بعض الاختلافات بين الدارسين لفن القصة القصيرة الجزائرية وتاريخها؛ فلا أحد ينكر أنها ظهرت على أيدي هؤلاء الذين آمنوا بقدسية الكلمة بكل تجلياتها وقدرتها على هز النفوس وتغيير العقول وشحذ الهمم، فكانت القصة القصيرة وسيلة أخرى لمقاومة للمحتل، وفضح ممارساته وكشف مغالطاته؛ ونظرا لوظيفتها التي تستمدها من أهم أهدافها العامة التي كتبت من أجلها وهي إصلاح المنظومة القيمية والأخلاقية والاجتماعية والدينية، التي عمل المستدمر الفرنسي على تشويهها ومسخ ومقوماتها وخصوصياتها العربية الإسلامية منذ احتلاله للأراضي الجزائرية 1830م، نظرا لهذه الوظيفة فقد سميت بالقصة الإسلامية وكان على رواد الحركة الإصلاحية من أمثال محمد بن العابد الجلالي، ومحمد سعيد الزهراوي، وعبد الرحمن الديسي، الوقوف على تصحيح من المفاهيم في أوساط المجتمع الجزائري من خلال هذا الفن الأدبي

وعلى مدار سنوات الحركة الوطنية ثم الثورة لتحريرية وحتى الاستقلال، وبعده عرفت القصة القصيرة تطورا كبيرا، وركب صهوتها فرسان أنتجوا كمًا من قصصيا هائلا من المجاميع القصصية يضاهي الشعر ويفوق الرواية، ناهيك عن آلاف القصص القصيرة التي نشرت على صفحات الجرائد والمجلات

وقد أفرد الدكتور محمد قاسم الفصل الثاني من كتابه عن الببليوغرافيا الأدب المغاربي ووسمه ببليوغرافيا المجموعات القصصية الجزائرية، يؤرخ للكتب التي صدرت ابتداء من سنة 1954 إلى غاية سنة 2003م، اختزل العقود الستة للمجموعة القصصية في الرسم الآتي[1]

العقود	عدد المجموعات
سنوات الخمسين	01
سنوات الستين	11
سنوات السبعين	13
سنوات الثمانين	79
سنوات التسعين	17
الألفية الثالثة	27
مجموعات غير مؤرخة	12
المجموع	**163**

الفرع الرابع القصة القصيرة جدا

أ- **مفهومها** القصة القصيرة جدا هي شكل من الأشكال السردية التي نشأت حديثا وهي قبل كل شيء تخضع لما يخضع له الجنس السردي من مرتكزات ومقومات، وهي تأتي بعد القصة والقصة القصيرة، يعني زمنها يقتصر إلى ومضة، وهي مكثفة من ناحية الدلالات التي تحصل إليها على الرغم من أنها لا تتجاوز في كثير من الأحيان بعض كلمات فقط

[1] قاسمي محمد، **ببليوغرافيا الأدب المغاربي المعاصر**، منشورات ضفاف مؤسسة النخلة اللي كتاب وجدة المغرب. 2005 ص199.

وقد اصطلح عليها عند الغربي ترجمت إلى اللغة العربية القصة الومضة أول القصة المايكر، ولكن في النهاية كان مصطلح القصة القصيرة جدا هو المصطلح الأكثر شيوعا واستخداما.

نشأت القصة القصيرة جدّا كضرورة حتمية؛ وذلك من أجل مواكبة ضرورات الحياة المعاصرة والتطورات التي سبقت العصر سواء كانت من ناحية الاجتماعية أو الثقافية أو السياسية أو التكنولوجية؛ بعد أن – إن أمكن– القول أصبحت الرواية والقصة بحجمهما الكبير ونزوحهما نحو الخيال أكثر من الواقعية لا تفيان بالغرض

حارت الأنظار كلها موجهة نحو هذا الجنس السردي الجديد الذي يعبر عن الواقع والتحولات الحاصلة فيه، فقد جاءت القصة القصيرة جدا لتكون مرآة عاكسة؛ توضح لنا بشكل جلي ما آل إليه وعي الإنسان؛ بطابع تختلف فيه الجدة والفكاهة والاستهتار والغضب فهي تصور العقلية الإنسانية البشرية المعاصر؛ التي أضحت تميل بسرعة من الأخبار التقريرية الجافة، والكتابات الخيالية من أي قيمة فنية؛ كما أضحت تمل من الصفحات الكثيرة التي لا تقدم شيئا يذكر، فالقارئ المعاصر إن صح التعبير يبحث عن الإمتاع والاقتناع، لكن بشكل سريع ومقتضب فالقصة القصيرة جدا تصور لنا حالته يمر بها القاص؛ حالة من الهروب والقمع والاستهتار من الواقع المرير الذي يعيش فيه يصور لنا آماله وآلامه التي هي آمال وآلام شعب بأكمله

وقد تنحت القصة القصيرة جدا في ظل الرغبة في التجديد وعدم الاكتفاء بما هو، موجود نشأت في ظل الصراع مع الواقع والرغبة في التحرر من ال كل القيود فهي تشبه الانتفاضة التي قامت على الشعر القديم أو الكلاسيكي التي قيدت تجربة الشاعر بقيود الوزن والقافية وكبح جماح إبداعاته، فقرر في النهاية أن يثور على هذه القيود ويطلق العنان للإبداع والغوص في أعماق الذات، لتبوح بكل ما تريد فهي تجربة وكل تجربة تتطلب نوعا من الفن، فنشأ ما يسمى بقصيدة التفعيلة أو "الشعر الحر"، كذلك الشأن بالنسبة للقصة

القصيرة جدا، التي ولدت لتتحرر من قيود الكتابة السردية القديمة، في ظل التطورات الحاصلة؛ فقد صنعت لنفسها أسلوبا مميزا، مستخدمة في ذلك آليات وطرق للكتابة ليست جديدة على الأنواع الأدبية الأخرى، لكن الجدة تكمن في الطريقة التي اعتمدتها القصة القصيرة جدا في توظيف هذه التقنيات، وكيفية قوضتها لتناسب ومتطلباتها ومتطلبات العصر بشكل أساسي، فالتناص مثلا والانزياح والترميز تقنيات معروفة، وهي مستخدمة في ذلك آليات وطرق للكتابة ليست أو يتم توظيفها في أغلب الأجناس السردية "الرواية القصة القصيرة"، لكن القصة القصيرة جدا تستخدمها بشكل مكثف يضح دلالات أوسع وأعمق تصل إلى ذهن المتلقي بطريقة تثير دهشته وتفاجئه، ذلك أنه يتوقع شيئا لكنه يجد شيئا آخر "كسر أفق توقعي القارئ[1]

ونجد أن أحمد جاسم الحسين في كتابه "القصة القصيرة جدا" قد حاول تحديد المصطلحات، التي أطلقت على هذا الفن في 16 مصطلحا مفرعة على ثلاثي تفريعات:

1. مصطلحات زمنية

- القصة الجديدة
- القصة الحديثة
- الحالة القصصية
- المغامرة القصصية

2. مصطلحات الأجناس الفنية

- اللوحة القصصية
- الصورة القصصية
- النكتة القصصية
- الخبر القصصي

[1] أحمد جاسم الحسين، **القصة القصيرة جدا**، دار عكرمة، دمشق سورية، ط1، 1997، ص 21.

- الشعر القصصي
- الخاطرة القصصية

3. مصطلحات دلالية

- القصة القصيرة جدا
- القصة الومضة
- القصة اللقطة
- القصة القصيرة للغاية القصة المكثفة
- القصة الكسولة
- القصة برقية

ويعرفها حميد لحميداني بقوله: " القصة القصيرة جدا؛ هي فن قصاصي حديث النشأة والذيوع له أصول قديمة عربية وغربية؛ ويتميز بخاصية رئيسية هي القصر الشديد من سطر إلى خمس عشر سطرا، كما أنه يعتمد كثيرا على تقنية المفارقة والتكثيف والتوتر والاقتصاد في اللغة والإدهاش، وترسم القصة القصيرة جدا معظم الأحيان موقفا إنسانيا مأساويا عميق الدلالة، أو نقدا للواقع في إطار مختزل من الفضاء والحدث واستخدام الرمز"[1]

والقصة القصيرة جدا نص لغوي مختار وموجز على أن الإجازة لا يعني الاختصار فحسب، بل يتيحه إلى التطوع اللغوي لأنه الوسيلة الأولى للتأثير إذ يرتدي الفكر أجنحته من الشعر والبيان المبتكر بلا إفراط، فيلامس الكاتب الهدف دون الإفصاح عنه، بل يترك للقارئ فرصة المشاركة في اكتشافه فالقصة القصيرة جدا لا تميل إلى الشرح والتعليل والتفصيل في رسم البيئة الزمانية والمكانية، لأن ذلك يفقدها توهجها؛ كذلك التقليل من الروابط بين الجمل واستطالة الجمل أو الإكثار من الضمائر والوصف

[1] حميد الحميداني، **القصة القصيرة جدا في أفق التعريف وتحليل النماذج**، مجلات وقوافل، العدد29، ديسمبر 2012.

المفصل [1]هذا الكلام يقودنا إلى استنتاج أهم التقنيات والآليات التي تعتمد في كتابة القصة القصيرة جدا.

المبحث الثاني: الفرق بين الاجناس السردية

كثر الجدل والنقاش حول تداخل الاجناس الادبية في الفنون النثرية العامة ، وفي السردية اكثر من سواها ، وفي الرواية اكثر من غيرها من الاجناس السردية حتى نجد من النقاد من يرى ان الرواية هي الجنس الاكثر تحررا لانه جنس غير مكتمل لاحدود له ولا ضفاف ، فهو جنس ماينفك يجهز من الاجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته.

ومن الاستقراء المحدود المصادر والبحوث النقدية التي نظرت في تداخل الاجناس الادبية يمكنني القول :ان الامر لم يستقر على الشكل او صورة محددة ، ففي الوقت الذي نجد فيه من يحاول الغاء الحدود الفاصلة بن الاجناس السردية ،ويدعو الى فكرة الوصول الى حد التماهي بينها ، نجد من يرفض ذلك ويصر على وجود بعض السمات المشتركة بين الاجناس الادبية لايعني بالضرورة الاقرار بتداخلهاالى الحد الذي ينتج مع جنس جديد هجين يحمل صفات مشتركة بين هذا وذاك.

إن النظرية الادبية المعاصرة لدى بعض النقاد تجاوزت مفهوم النوع والجنس الادبي وتعالت على الفروق بين الانواع الادبية ،وقد ظهرت اعمال تضرب عرض الحائط بكل تقاليد والانواع الادبية ونقائها، وغدتالانواع الان مجرد وهم يخلقه كل من المؤلف والقارىء على السواء.

لقد تتعدد الاجناس الادبية واصبح لكل جنس ادبي سمات تميزه عن باقي الاجناس الادبية واصبح لكل جنس ادبي سمات تميزه عن باقي الاجناس الادبية الاخرى وتشتمل الاجناس الادبية على الشعر ن الرواية، القصة، المسرحية المكتوبة.

وتشترك في سمة القراءة وسوف نتعرف على الاختلافات الموجودة بين كل من القصة والرواية.

[1] عبد اللطيف الأناؤوط، **القصة القصيرة جدا**، مؤسسة القدس للثقافة والتراث، دمشق سورية، العدد580، فبراير2012.

إنّ حقيقة الرواية حقيقة الواقع ، وتطور اشكالها هو تطور الواقع نفسه ويكاد القارىء يلمح توافقا ضمنيا بين مجموع النقاد الادباء الحداثيون على ان تداخل الاجناس الادبية يقوم على الرواية اساسا وكبؤرة مركزية في الطرح التنظيري النقدي القائم ايضا على فكرة عدم وجود تحديد واضع ومحدد ونائي للرواية وعناصرها اما القصة فهي من اقرب الفنون الادبية لروح العصر وانتقلت من التعميم الى التخصيص وتنقسم الى قسمين قصة قصرة وقصة طويلة حيث تتضمن مميزات تكمن في وحدة الانطباع ، الكشف على جانب من جوانب الشخصية.

تقنيات وكتابة القصة القصيرة جدا

تحدث أحمد جاسم الحسين في كتابه "القصة القصيرة جدا"، عن التقنيات التي تستخدم في كتابة القصة القصيرة جدا، وقد أورد أهمها إذ يروى أن كتابة القصة القصيرة جدا لا يستلزم اعتمادها كلها وإنما تستدعي بحسب الحاجة إليها، كما يرى أن هذه التقنيات ليست وليدة الشكل فقط أو المضمون وإنما هي ثمرة يانعة للمضمون؛ الذي يخلق شكله ومن ثم فهي مجلية النص دالة ومدلوله[1]، ومن بين التقنيات التي أوردها نذكر:[2]

1. **الانزياح:** يعد من أهم التقنيات التي تستخدمها القصة القصيرة جدا؛ إذ يتم توظيفها بوجهين: الوجه اللغوي الذي يساهم في إثراء الدلالة، والوجه الفكري والموضوعات وهو الخروج عن مألوف العادات والتقاليد والمعطيات الاجتماعية والمعتقداتية
2. **المفارقة:** تساهم هذه التقنية فب تعميق فهمنا للأمور وإيصالها بطريقة إيحائية أجدى من الطريقة المباشرة، وهي تتكئ على كثير من الأدوات والرموز التي تشارك في تشكيل بنيتها

[1] أحمد جاسم الحسين، **القصة القصيرة**، ص55.

[2] المرجع نفسه ص57 –65.

3. **التنـاص:** يجعله من النص حمالة الدلالات تصور بالمعاني والأفكار وهو بصورته الحسنة أحد أهم عوامل أدبية النص القصصي
4. **الترميز:** القصة القصيرة جدا تخلف رموزها الخاصة بها، وهي تختار أعتاها وأكثرها ملاءمة، كما تثنيه إلى مدى انسجام المرموزات مع بعضها ومع سياق المقولة المرادة
5. **الأنسـنة:** هـي خاصـية اللغويـة ورمزيـة؛ تعنـي إعطـاء الأشـياء الجامـدة والحيوانـات صفات إنسانية
6. **السخرية:** تحمله هذه التقنية في كثير من جوانبها نقدا، فقد تقول الشيء وتريد ضده وهذا يرتبط بالسياق

تجدر الإشارات إلى أن هو بالرغم من وجود هذه الآليات ومن توفر شروط كتابة القصة كلها من فكرة وحدث وزمان ومكان إلا أن هناك أساسا آخر تقوم عليه كتابة القصة القصيرة جدا ألا وهو الصدق وحدث زمان ومكان إلا أن هناك أساسا آخر تقوم عليه كتابة القصة القصيرة جدا ألا وهو الصدق في التعبير، فهذا النوع القصصي يعبر عن الإنسان عن مشاكله وهمومه عن صراعاته مع الحياة والمجتمع ومع نفسه؛ تعبر عن تطلعاته وآماله تتغلغل داخل كيانه، وهذا ما يكسبها عمقا في دلالة، ويجعلها تتسم بالفنية والتميز، لتحقق لنا سرديا مكتملا وموجزا.

ومن ذلك ما كتبته حورية البدري في قصتها المعنونة بـ "للبيع" "قال سهل التستري سجدت وعندما نهضت من السجود؛ ظل قلبي ساجدا أحببت الحالة وأحببت سهلا التستري في الله، حاولت الوصول للحالة كثيرا، كانت النتيجة في كل مرة مختلفة، شيئا واحدا كان يحدث دائما، كنت أجد فاكهة الصيف والشتاء في مطبخ دون أن أذهب إلى السوق، لا بيع ولا شراء، لا حاجة بي لذلك فكل شيء هنا"[1]

[1] **القصة القصيرة جدا، إشكالية في النص أم جدلية حول المصطلح**، موقع عدنان كنغاني على الإنترنت

نقلت لنا هذه القصة تجربة نفسية؛ على الرغم من أننا قد لا نتقبل ما وراء فيه من الناحية العقائدية، إلا أنها تجربة خيالية مميزة ترينا أن هناك عالم آخر مصغر عن عالمنا، أننا يجب أن نرى الحياة والواقع من زاوية أخرى.

فكل ما في عالمنا يشبه الزيف هذه القصص تتغلغل داخل عالم الإنسان الصغير الذي تكشفه محاولات القهر والإغواء لكنه عالم طبيعي نحس به ونشعر به ونرى مثله بحياتنا.

لكن القصص تأخذه وتحاول إكسابه مسحة الشعرية والترميز،[1] في نص الفهد عتيق بعنوان "ربما يأتون" يعبر عن عالم الإنسان الصغير المليء بالأحلام والآمال، العالم الذي يسعى فيه الإنسان لغد أفضل محمل بالأفراح وأسباب البهجة والسرور يقول:

"ربما يتركون بيتهم القديم ويأتون أخيرا؛ يأتون إلى مدينتنا، التي سنحتفل بأرواحهم المبهجة وملامحهم الجميلة؛

يأتون إلينا

يأخذون بيتا جوار بيتنا، فنسمع أصواتهم في الليل والنهار، ربما يتركون بيتهم يحملون سياراتهم، ويدخلون المدينة من كل أبوابها دفعة واحدة

ثم تتبعثر أقدامهم في تراب حارتنا، وتنطق مهرة الغناء في أرواحنا

ربما يأتون

هم ودمائهم وبعض أسرار الطريق، ينظرون خلفهم إلى بيتهم القديم، وأثار أعمارهم ثم يأتون إلينا وربما

[1] فهد عتيق ربما يأتون موقع القصة العربية 01-07-2002، يتسع هذا النص بالشعرية والخيال المجنح أين يتم التلاعب باللغة وجعلها إيحائية أكثر، وتحويلها لرموز تحمل دلالات ظاهرة آم أخرى عميقة، لا تدرك إلا بالبحث والتأمل والشعرية تتدفق بالقصة القصيرة جدا؛ من انهمار اللغوي لا يستمد عذوبته من فصاحة الكلمات ولا من حليلي الإيقاع اللغوي وأنها من موسيقى الحياة الأليفة وهي تغمرك بث باب حلوا من تقبيلا تحية تتفتح عنها ذاكرتنا وأنت تمتزج بها وأنت تقرأها وتتحقق درجة عالية من ما أنهيه... سلسلتهم كتابات نقدية العدد36 الهيئة العامة للقصور الثقافة القاهرة1995 ص65

القصة القصيرة جدا في التراث السردي القديم

نحب الأدباء والنقاد والمفكرين العرب على حد سواء، لكل ما هو غربي وسعيهم الحثيث نحو استجلاب واستقدام كل ما تفرزه الحضارة الغربية، وهوسهم بفكر أن الغرب هم أصل كل شيء، يجعلهم ينسون أن لهم تراثا يحمل ما يحمل من الكنوز الفكرية والثقافية ما لا تستوعبه عقولهم المغربة؛ فلو أن هؤلاء استجمعوا ما يمتلكون من طاقات فكرية وقدرات عقلية وآليات؛ من أجل إعادة قراءة التراث قراءة حقيقية عميقة قائمة على الفهم والتأويل وقائمة على الحوار دون عقد مقارنة بينه وبين ما تقدمه الحضارة الغربية

ومحاولة نفض الغبار عن كل ما قدّمه المفكرون العرب لوجدوا أن العرب سبقوا الغرب بمئات السنين في العديد من الأمور، لكن الفارق الوحيد هو أن العرب توقفوا عن الإنتاج والتطوير

أما الغرب فقد استفادوا من كل ما قدمه العرب وسعوا إليه بالبحث والدراسة، فطوّروا وأنتجوا نظريات جديدة و أجناس أدبية جديدة الأجناس السردية، التي ظهرت حديثا "القصة بأنواعها والرواية"، إنما ظهرت في ظل تأثير الغرب بفن المقامات، لكن العرب لم يحاولوا تطوير هذه الفنون التي ورثوها من القدماء، مما منح الغرب الأسبقية والفضل في تطوير هذه الفنون وإنتاج فنون سردية جديدة؛ فتأثر الأدباء والمفكرون العرب بموجة التأليف الغربية من خلال حركة الترجمة، واستوردوا هذه الفنون ونسد على منوالها مع تغيير في المضامين والإبقاء على الشكل والأسلوب، بمعنى أن العرب تحول من منتجين مبدعين إلى مستهلكين سيئين، يأخذون كل ما يقدمه الغرب دون فهم أو تمحيص أو تدقيق؛ ودون أن يهتموا إذا كان ما يستجلبونه مناسب أم لا، كما أنهم لم يسعوا إلى محاولة كتابة قصة قصيرة جدا[1] ذات طابع عربي بحت قائمة على ما استنتجه الدارسون، من بحوث في مجال السرديات القديمة وما تقدمه السرديات الغربية من آليات الحديثة للكتابة

[1] ميشال عاصي، **الفن والأدب**، المكتب التجاري، لبنان، 2006k ص 198.

هذا لا يعني أنه لم تكن هناك محاولات من أجل التأني أصيل مثال ما كتبه بعض القصاصين المغاربة، إلا أنها تبقى مجرد محاولات البسيطة لا تدخل في إطار التعميم هذا يقودنا للتساؤل فيما إذا كان هناك نوع سردي قديم يشبه فن القصة القصيرة جدا

نشأة القصة الجزائرية القصيرة

إن الحديث عن القصة الجزائرية هو حد ذاته ضرب من المجازفة، وذلك لأن معظم الباحثين الذين خاضوا فيها لم يتفقوا على رأي واحد يؤرخ لبداياتها، فالدكتور عمر بن قينة يعتبر سنة1908م المعلم البارز لظهور هذا الفن[1] أمّا الدكتور عبد المالك مرتاض يرجعها إلى سنة 1925م حين أخرج محمد السعيد الزهراوي قصة "فرانسوا والرشيد"2، وها هي عايدة أديبة بامية تؤثر سنة 1926م كإبدان لميلاد هذا الفن في الجزائر، أمّا الدكتور عبد الله الركيبي فقد عالج بدايات هذا اللون النثري بكثير من التحفظ في مرحلة زمنية مفتوحة لا تنتهي بسنة معينة ،كما أنها لا تبتدئ بسنة معينة وهذا هو الوارد في كتابه القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ولأننا في هذا البحث لسنا بصدد تغليب رأي على الآخر، ارتأينا أن نجمع كل هذه الآراء وغيرها دون إصدار حكم صارم من يؤرخ لبداية هذا الفن في الجزائر

لقد وسمت بداية القصة الجزائرية القصيرة بالمتعثرة لارتباطها بالحكاية والمقاومة والمقالة القصصية، فعبرت عن قصورها الفني وعدم قدرة أصحابها على امتلاك آليات الكتابة التي تجعل من هذه المحاولات محكمة وناضجة، وفي مقدمة هذه المحاولات قصة "المناظرة بين العلم والجهل" المكتوبة سنة1908م بقلم محمد بن عبد الرحمن الديسي إن منطوق عنوان هذه القصة يدل على الجدل الذي تصوره الكاتب حدوثه بين العلم والجهل، فهيء لذلك شخصيتين قصصيتين إحداهما تنطق بلسان العلم والأخرى بلسان الجهل، وألحق بهما شخصية ثالثة تنطق بلسان العدل وتكون حكما

[1] ينظر عمر بن قينة في الأدب الجزائري الحديث تاريخيا وأنواعا قضايا وأعلام ديوان الجامعية الجزائر 1995 ص165.

في هذا الجدال، وقد جاءت عناصر هذه المناظرة مزيجا بين شكل الحكاية والمقالة القصصية الاجتماعية والمقالة الأدبية مع بروز واضح لسمات هذه الأخيرة على حساب الأشكال الأخرى

بعد الحرب العالمية الأولى أصبحت الصحافة الوطنية يوجهها الإصلاحي قبله شعرا ونثرا، فتحت أبوابها للإنتاج الأدبي مخصصة لذلك أركانا ثابتة أو دورية بعناوين المختلفة مثل المقال الأدبي، معرض آراء وأفكار، القصص الأدبي، فانطلقت فيها المقالة القصصية إلى جانب الحكاية العامة والحكاية الأدبية والمقالة الصحفية والدينية وسواها في سنة 1925م نشرت جريدة الجزائر قصة مثيرة تحت عنوان "فرانسوا والرشيد" لمحمد السعيد الزهراوي، وقد أثارت هذه القصة إعجابا شديدًا وضجة أدبية كبرى لموضوعها الجريء الذي يعالج قضية المساواة السياسية في الجزائر بين الجزائريين والفرنسيين، مما أودى بحياة الجريدة بعد تعطيلها من السلطات الاستعمارية، ولم يمض على حياتها شهرا واحدا، ولم يثن هذا العمل المشين من عزيمة الزهراوي، فأمعن في كتابة المجموعات القصصية، ونشرها في بعض المجلات القاهرية "كالرسالة، الزيات والفتح"، لمحب الدين الخطيب ولعل أجمل هذه المجموعة وأقربها إلى الفنية "عائشة" و"الكتاب الممزق" و"إني أرى في المنام" 1933م هذه الأخيرة الذي تصور بعض مظاهر الشعوذة التي كان شيوخ الطرق الصوفية أو بعض الأشرار منهم يتسلحون بها للإيقاع بضحاياهم

مرات الحج التي قاموا بها أما القصة الثانية فينقذ فيها الذين أدوا مناسك الحج ولم يعطوا مثلا صالحا في الحياة

وقد اشتملت سياسة الإصلاحيين أيضا استنكار لموقف الطرفين الذين ابتزوا أموال الشعب باسم الدين، وهذا ما يجسده النموذج الأساسي لمحمد شريف الحسيني المعنون

"عروس تزف إلى قبرها"، 17 حين يعرض حالة شيخ منافق من خلال حكاية تشبه مسرحية طرطوف المولير

ونجد أن محمد الصالح رمضان يعالج موضوعا إصلاحيا وطنيا، جاء فيما يبدو من المقالات الإصلاحية التي كانت تكتب في البصائر؛ واختار لها عنوان "القافلة"، وقد تطرق موضوعه بطريقة رمزية طريقة ظلّ محافظا على رمزيتها، إن جازه نصف الأقحوانة ولو استطاع الحفاظ على رمزيته حتى النهاية لكانت بحتة أول محاولة ناجحة في كتابة هذه الموضوعات في الفن القصصي في الجزائر، وقد رمز الكاتب بهذه "القافلة" إلى أفراد الشعب الجزائري بالأدلة الذين يقودونها إلى الزعماء الوطنيين

كنا قد أشرنا إلى أقصوصة محمد شريف الحسيني التي عالج فيها حالة شيخ منافق همه الأول والأخير ابتزاز الأشخاص والإيقاعي بهم،[1] بيد أن أحسن من عالج هذا الموضوع هو أحمد رضا حوحو في مجموعته القصصية نماذج بشرية،[2] بتسليط الضوء على ألوان مختلفة من حياة عاشها أفراد ومشاري بهم وتباينت مصائرهم شرفا وطاعة.

ولعل أهم هذه النماذج، ذلك النموذج المجسد في أقصوصة "الشيخ زروق"، الشيخ المشرف على عقده 60 تروج عنه شائعات كثيرة، أهمها التشكيك في تدينه سبب تصرفاته الخبيثة ومثالها ابرامه لصفقة شريرة، يساعد فيها رجل على حرمان شقيقته من الميراث مقابل ذلك مبلغ 500 فرنك.

قبل أن نطوي صفحة الموضوعات القصصية الإصلاحية الوطنية تجدر الإشارة إلى محاولات أحمد بن عاشور في هذا الجانب؛ وهذا ما يتجلى في قصصه التالية "لصوص

[1] جريدة البصائر، 5 فيفري 1954.

[2] نشرت المجموعة في سلسلة كتاب البعث في تونس سنة1955

جبناء"، "تستاهل"، "في يوم إيقاف الحرب"، "أفارق الجزائر"، وكلها قصص تمثل الاستمرارية الواضحة للشكل القصصي في ميدان الإصلاح والوطنية[1]

لـذا نشـرح هـذا الموضـوع دون التعـريج علـى محـاولات أبـو العيـد دودو القصـية التي ضمنتها مجموعته "بحيرة الزيتون"،[2] وعلى رأسها أقصوصة "الفجر الجديد" وهي محاولة يـدور موضـوعها حـول الثـورة التحريريـة، وقـرر الالتحـاق بهـا الـذي أنجـزه الزوجـان عبـاس وخضراء

موضوعات

ممن عالج هذا الجانب أبو القاسم سعد الله في قصة له بعنوان "سعفة خضراء"[3] ومثل هذا الموضوع لم يكن مألوفا في الأدب القصصي الجزائري قبل ذلك، ويدور موضوعه قصته حول فتى دراسته توجد نفسه مضطر للعودة إلى قريته (قمار) لغير ما هدف واضح يكون مدرسة في مسجد القرية الجامع؟

أم أنّ السلطة الاستعمارية ستحظره من ذلك؟ أيتزوج نرجسا الفتاة ذات الخمس عشر سنة، تلك الصبية الطاهرة النقية الساحرة كما تريد له أمه؟ أم يركن و إن الوحدة والقروية، في سنة 1926 كتب علي بكر السلامي قصة "معة على البؤساء"، حيث هاجم الطرفين واتهمهم باستغلال الشعبي لمصالح ذاتية؛ وقد اعتبرهم أشرارا شياطين وشيوخ مزيفين وبهذا الصنيع يقترب عمله هذا من لهجة الإصلاحيين المتقدة لرؤساء المنظمات الدينية لاسيما المرابطين منهم[4]

[1] قائمة مجلة آمالي التابعة لوزارة الإعلام والثقافة الجزائرية نشرة معظم محاولات أحمد بن عاشور في عدد ملحق مستقل في نوفمبر 1971 ورد الملحق في مائة وستين صفحة قامة 30 محاولة للأديب

[2] نشر الكاتب في مجلة التونسية سنة1957 وأعيد إصدارها عن مطابع الجريدة الشعب بعد الاستقلال في الجزائر دون تاريخ

[3] نشرت هذه القصة في جريدة البصائر الثانية في اعدادها التالية: 272 الموافق 21 ماي 1954، 273 الموافق 28 ماي 1954، 274 الموافق 11 جوان 1994.

[4] ينظر عائدة با ميتة تطور الأدب القصصي الجزائر 1925 – 1967 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1982 ص306.

يعتبر محمد العابد الجلالي من المبكرين في كتابة هذا النوع الأدبي ومن المصرين على القفز به إلى مستوى أتي مقبول؛ وقد كتب مجموعات قصصية نشرها في مجلة الشهاب الباديسية طوال سنوات 1935، 1936، 1937، باسم مستعار ورشيد وهذا دليل في المقام الأول على تأثير الزهراوي في الكتاب الجزائريين الذين حاولوا معالجة الفن القصصي قبل الحرب العالمية الثانية[1]

كتب محمد العابد الجلالي سبع محاولات في مجلة الشهاب، يمكن اعتبار أربعة منها ذات صلة وثيقة بالفن القصصي، وهي "السعادة البتراء" ماي 1935، و"الصائد في الفخ" جوان 1935، و"أعني على الهدم أعينك على البناء" جويلية 1935، و"على صوت البدال" جانفي 1936

استخلص من ما سبق أن الفن القصص في الجزائر قد ظهر على استحياء سنة 1908 على يد محمد بن عبد الرحمن الديسي، من خلال قصته "المناظرة بين العلم والجهل" وهي محاولة لا يمكن تشبيهها إلا بحالي الصبي الذ يخطأ في المشي في أيامه فيخطو حينا ويسقط حينا آخر، وفي صيف1925 استطاع الصبي أن يقف على قدميه دون ترمل أو فقدان للتوازن من خلال قصة "فرنسوا والرشيد" لمحمد السعيد الزهراوي؛ هذا الأخير الذي تمكن بفضل خياله الخصب وقلمه البليغ أن يعطي لهذا الحس الأدبي نوعا من البعد الفني على قدر ما يكون فيه السباطة والسذاجة، وهذا ما أهله لاحتلال ريادة هذا الفن في الجزائر

تطور القصة الجزائرية القصيرة

بانتهاء الحرب العالمية الثانية وانتشار الصحافة في الجزائر من جديد بعد الحظر الذي ضرب عليها ردا من الزمن من الاحتلال الغاشم ظهر جيل جديد من الكتاب عالجوا الفن القصصي بنوع من الفهم والتوفيق معًا، مع اتخاذ موفق حازم من ظلم والإدارة

[1] ينظر عبد المالك مرتاض قانون النثر الأدبي في الجزائر ص167

الاستعمارية والتقاليد البالية السائدة، وهو موقف مليء بالتشاؤم والحنق زاده تأكيدا البناء الأخلاقي والاجتماعي وحوادث 08 ماي 1945، هذه الأخيرة التي كرست النية السريرة والسيئة، لدى إدارة الاحتلال الفرنسي

لقد عالج القصاصون الجزائريون كثيرا من الموضوعات بعد الحرب العالمية الثانية لعل أهمها على والإطلاق ما يلي:

1. موضوعات أخلاقية

في سنة 1949 نشرت مجلة صوت المسجد قصتين تحت عنوان "زليخة والعفة" تتذمران من الحمامات البحرية الماجنة[1] و"العظمة في أكواخ الفقر"،[2] الكاتب المجهول لم يذكر اسمه الصريح، وإنما رمز إليه بالمحبوب ومنطوق عنوان القصتين يوحي بالمدلول المقصود وهو الحث على الأخلاقي ومحاربة الانحلال بطريقة وعظية خطابية، وعلى الرغم من أن الكاتب يقيم موضوع قصة هذه على الحب، فإن الهدف الحقيقي كان يتمثل في طلب الفضيلة ودفع الرذيلة مع ترغيب الحجاب إلى النساء المسلمات

2. موضوعات الاجتماعية

من القصص الاجتماعية المنشورة على صفحات الجرائد والمجلات الجزائرية "شروط الزواج"[3] و"اللقطة"،[4] لكاتب مجهول يبدو أن الأقلام النقدية ترجح كفة الكاتب أحمد رضا حوحو بوصفه محررة الجريدة (الشعلة)، التي نشرت فيها قضيتين من روادي القصة الاجتماعية الجزائرية القصيرة أحمد بن عاشور من ذلك قصة بعنوان "عائشة" تشكو نشرت في العدد 129 من البصائر الثانية الموافق 28 أوت 1950

[1] مجلة صوتي المسجد العدد 19 ماي 1949

[2] مجلة صوت المسجد العدد 13-12-1949م

[3] جريدة الشعلة العدد 27 قسنطينة 1950

[4] جريدة الشعلة العدد 30 قسنطينا جويلي 1950

3. موضوعات إصلاحية وطنية

إن أولى الانتقادات الموجهة إلى السلطات الاحتلال؛ كانت بسبب تدخلها في الشؤون الإسلامية الجزائرية بتعيين أئمة متواطئين معها وعزل آخرين رافضين لها، وكان أئمة الاستعمار مجرد ألعوبة في يد الإدارة الفرنسية، وقد عبر الكتاب الجزائريون عن ذلك في مواقع كثيرة نذكر منها المحادثة التي أجراها أحمد رضا حوحو مع حماره عن الدين أوصف أحمد بن عاشور لأولئك الأئمة بالممثلين أو السحرة والمشعوذين[1]

ونجد محمد الصالح رمضان يعالج موضوعا إصلاحيا وطنيا استوحواء فيما يبدو من المقالات الإصلاحية التي كانت تكتب في البصائر؛ واختار لها عنوان "قافلة"،[2] وقد تطرق موضوعه بطريقة رمزية طريفة ظلّ محافظا على رمزيتها إلى أن جاوز نصف الأقصوصة ولو استطاع الحفاظ على رمزيتها حتى النهاية لكانت بحق أول محاولة ناجحة في كتابة هذه الموضوعات في الفن القصصي بالجزائر، وقد رمز الكاتب بهذه القافلة إلى أفراد الشعب الجزائري وبالأذلة الذين يقودونها إذا زعماء الوطنيين

4. موضوعات نفسية

ممن نعالج هذا الجانب أبو القاسم سعد الله، في قصة له "سعفة خضراء"[3]، ومثل هذا الموضوع إن لم يكن مألوفا في الأدب الجزائري قبل ذلك، ويدور حول فتى أنهي دراسته فوجد نفسه مضطرا للعودة إلى قريته (قمار) لغير ما هدف واضح يكون مدرسا في مسجد القرية الجامع؟ أم أن السلطة الاستعمارية ستحظره من ذلك؟ أيتزوج نرجسا الفتاة ذات الخمس عشر سنة، تلك الصبية الطاهرة النقية الساحرة كما تريد له أمه؟ أم يركن إلى الوحدة والعزوبية؟

---

[1] ينظر عائد أديبا ميا تطور الأدب القصصي الجزائر ص 181.

[2] مجلة الحياة جويلية 1954 العدد

[3] نشرت هذه القصة في جريدة البصائر الثانية في أعدادها التالية 272 الموافقة ل 21-5- 1954، 273، 26 ماي ،1954 274 الموافق لـ 11 جوان 1954.

5. موضوعات عاطفية

يبدو من غيره المنصور أنه في مرحلة مبكرة من تاريخ الجزائر؛ أي في أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وبالنسبة لقراء إن كانوا ما يزالون محافظين وفي بيئة كان الحب فيها محظورا ومحرما، أن تتناول القصة الجزائرية القصيرة موضوع الحب

فحتى بالنسبة للروائيين الجزائريين الذين كتبوا بالفرنسية كان الخوض في هذا المضمار ضربا من التعدي على الحدود، وعلى أية حال لم يكن الاهتمام بموضوع الحب واسعا، بل كان قاصرا على كتاب قلائل من أشهرهم أحمد رضا حوحو حين حب بعناية شديدة على مشاكل الحب وما ينجر عنها من عنة وعناء للآباء والأبناء معا، ومن خيرة الأمثلة على ذلك قصصه المعروفة "صاحبة الوحي" و"فتاة وأحلامي"، و"خوله"، وغيرها من القصص التي ضمتها هذه المجموعة [1]

المبحث الثالث أركان الرواية

الفرع الأول: الراوي

مفهوم الراوي:

قد وجه "نو دوروف" اهتماما كبيرا لنحو الخطاب السردي للنص الروائي فمن جهة أولى تناول زمن القص وهو الزمن التخيلي المختلف عن الزمن الواقعي والمبتعد عنه، وهو من جهة ثانية نظر في هيئة التي تمثل موقع الراوي، الذي يرى منه المروي ونظرا من جهة ثالثة في نمط القص، وهو دراسة الطريقة التي يحرك بها الراوي السرد نحو تحويل القصة التخيلي إلى مرئي[2]

[1] العناوين الآني فتذكر كلها قصص من مجموعة عنوانها صاحبة الوحي صدارة الطبعة الأولى عن المطبعة الجزائرية قسنطينة سنة 1954 وأعادت المؤسسة الوطنية طبعها مرة ثانيه في الجزائر سنة 1988.

[2] رنا عبد الحفيظ تشيلي تقنيات السرد والنماذج البدنية في دورة مكائد من ألف ليلة وليلة بيروت لبنان (د–ط) 200 ص 60.

فالراوي هو العنصر الأساسي في التشكيل النص المروي، إذ أنّه يتحكم في زمن القص، وبناء على الزاوية التي منها الأحداث تتحد العلاقة بينه وبين المروي والحركة من موقع الراوي باتجاه عالم القصة

ومهمة الراوي هي الرواية الأفعال التي تقوم بها الشخصيات والحكي عنها وهو ما يخول الراوي التصرف الزمن القصة؛ عن طريق الأنماط المتعددة التي تؤثر فيه فيختلف وفقا لذلك عن زمن القصة الواقعي، يمكن أن يقترب من بعضهم البعض ويمكن أن يتأخر أحدهما عن الآخر أن يسبقه؛ لأن الراوي يلعب وفق ما يراه مناسبا للمسار الذي يبنى، كما أنه له الحرية في اختيار الأشخاص الذين ي يروون الحدث القصصي والراوي يستعمل في كل هذا التقنيات المتعددة تساعده في إيجاد هيئة القصة الخاصة به وإبداع الخطاب[1]

ويستمد الروي بحسب "بروب" مادته من محيطه أو من الأحداث التي تجري الحياة اليومية، وتتمثل مهمته في اختيار الأساليب اللغوية الملائمة لتحويل هذه الأحداث إلى حكاية تعبر عنها

ويجب أيضا التمييز بين "المروي له" و"القارئ الضمني" فالمروي له يمثل جمهور الراوي ويوجد في النص على هذا الأساس، أما الأخير هو يمثل جمهور الروي ويوجد في النص على هذا الأساس، أما الأخير في مثل جمهور المؤلف الضمني، ويتم استنباطه من النص ككل

وعلى الرغم من أن التمييز يمكن أن يكون شكلي مثلا في حالة مروي له خفي تماما فإنه يكون أحيانا غاية في الوضوح مثلا في حالة السرد الذي يكون فيه المروي له شخصية أيضا

[1] المرجع نفسه ص61.

أ- الراوي الأساسي:

هو الراوي الذي يقدم السرد الكلي بما في ذلك السرود الصعبة، التي تؤلفه أو أجزاء منه، كما يعبر الراوي المسؤول في النهاية عن السرد كله، بما في ذلك العنوان العبارات الجمل الخ[1]

ب- الراوي الضمني:

وهي الذات الثانية للمؤلف كما يعيد بناءها من النص، وهي الصورة الضمنية للمؤلف في النص والمؤلف الحقيقي فالمؤلف الحقيقي أو الفعلي، يمكن أن يكتسب نصية أو أكثر ينقل كل منهما صورة مختلفة عن المؤلف الضمني هذا أولا، وثانيا إن نصا واحدا له مثل كل النصوص مؤلف ضمني واحد، يمكن أن يكون له مؤلفين حقيقيين أو أكثر كما ينبغي التمييز بين المؤلف في النص السردي والروائي[2]

والمؤلف الضمني لا يحكي مواقف وأحداث، وإنما يعد مسؤولا عن اختيارها وتوزيعها وتركيبها، وعلاوة على ذلك فإنه يستنبط من النص ككل عرضا عن وجوده داخل النص كراوي وعلى الرغم من أن التمييز يمكن أن يكون إشكاليا في حالة الراوي الغائب أو الخفي

فظهور شخصية جديدة – أو حضور الشخصية – الحكائية الذي هو أكثر الأشكال تعبيرا عن التضمين؛ يستدعي القصة السابقة إلى أن تروي قصة جديدة بالضرورة والقصة الثانية يجب أن تكون مضمنة في القصة الأولى

الفرع الثاني: المروي (المحكي)

هي مجموعة المواقف والأحداث المروية في الحكي القصة في مقابل الخطاب والعلامات الموجودة في الحكي التي تقدم المواقف والأحداث المروية في مقابل السرد[3]

---

[1] بيرالد برنس قاموس السرديات ترجمة السيد إمام ص90.

[2] المرجع نفسه ص91.، 92.

[3] بيرالد برنس **قاموس السرديات**، ترجمة السيد إمام القاهرة ط1 2003 ص 119.

فإن المحكي باعتباره موضوعا هو رهان على التواصل، فهناك من يمنح المحكي وهناك من يتقبله ومن المنطقي أن يوجد داخل التواصل اللغوي في كلا من ضمير المتكلم "أنا" و ضمير المخاطب "أنت" من طرف بعضهما أو بشكل مطلقا

ولا يمكن بنفس الطريقة أن يوجد محكي دون السارد ودون مخاطب أو مستمع أو قارئ[1]

فالعمل الأدبي هو خطاب في نفسه الآن، إذ يوجد سارد يروي القصة وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدي إليها

والمروي هو كل ما يصدر على الراوي من أحداث مقترنة بأشخاص يؤطرها فضاء من المكان والزمان والحكاية جوهر المروي

والرواية بضرورة تحتاج إلى مرسل ومرسل إليه والمروي يتركب من مستويين:

1. المبني والمتن لدى الشكلين الروس
2. سرده الخطاب والحكاية عند السردانيين

المروي يتركب من متوالية من الأحداث والاحتمال المنطقي لنظامها

الفرع الثالث: المروي له

المروي له المسرود له

تتكون البنية السردية للخطاب من اشتراك ثلاث مكونات هي: "الراوي"، و"المروي" و"المروي له"، والمروي له هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء كان اسما متعينا من البنية السردية أم كائنا مجهولا.[2]

[1] آن بانفليد **الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر**، ترجمة بشير القمري طرائق تحليل السرد الأدبي ص123.

[2] د عبد الله إبراهيم **السردية العربية بحث في البنية السردية** للموروث الحكائي ط1 1992 ص12.

إن الرواية أو القصة باعتبارها محكيا أو مروي تمر عبر القناة التالية: الراوي، الرواية والمروي له، والسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤشرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها[1] والمروي له من يتوجه إليه الراوي بالسرد

فالراوي شخصية من داخل النص يتوجه بكلامه إلى المروي له داخل النص ومن مستوى السرد نفسه، ويكون الراوي خارج الحكاية التي يرويها ويتوجه؛ إلى مروي له خارج الحكاية أيضا[2]

إن الشخصية التي أسميناها المسرود له، تبدو وظيفتها في الحكاية قابلة للتغيير إلى حد بعيد ،فالمسرود له مثله كمثل السارد هو أحد عناصر الوضع السردي ويقع بالضرورة على المستوى القصصي، ولا يلتبس قبليا بالقارئ (الضمني) أكثر مما يلتبس السارد بالمؤلف[3] ويختلف المروي له عن القارئ لأن القارئ لا ينتمي إلى عالم المروي له الوهمي، بل إلى العالم الحقيقي وهو يقرأ الكتاب بينما المروي له يسمع الحكاية وهو قادر أن يقرأ الكتاب كيفما شاء (دفعة واحدة أو بتقطع بدءا من أوله أو من خاتمته) بينما المروي له يسمع الحكاية كما يقرر الروي[4]

والقارئ الضمني لنص سردي يجب أن يميز أيضا من المسرود له الأول هو جمهور المؤلف الضمني الذي يستنتج من كل النص، بينما المسرود له جمهور السارد[5]، والمسرود له بناء سردي محظ؛ يجب أن لا يخلط مع المتلقي أو القارئ الحقيقي، ففي النهاية فإن القارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ العديد من السرديات، (كل منها يحتوي على مسرود له

[1] حميد لحمداني بنية النص السرديص45

[2] لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية ص151.

[3] جيرار جينيت خطاب الحكاية ص267-268.

[4] لطيف زيتوني معجم المصطلحات نقد الرواية 151.

[5] جيرالد برنس المصطلح السردي ص111.

مختلف) أو السرد هو نفسه (الذي يحتوي دائما على المجموعة من المسرود لهم)، والذي يمكن أن تقرأه مجموعة مختلفة من القراء الحقيقيين[1]، ومع ذلك نجد أن النقاد خلطوا بين المروي له والقارئ، مثل "رولان بارت" الذي قال "لا يمكن أن يوجد سرد دون سارد ودون مستمع أو القارئ"، وإن دورة المرسل قد قيل فيه الكثير و بإطناب، لكننا عندما ننتقل إلى دوري القارئ فإن نظرية الأدب تظلّ محتشمة أكثر من اللازم، والحقيقة أن القضية ليست هي استقصاء الحوافز المتعلقة بالسرد ولا التأثيرات التي يحدثها السرد على القارئ فعلامات السرد على القارئ تبدو لأول الوهلة أكثر قابلية للرواية؛ وأكثر عددا من علامات القارئ، كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد[2]

الرواية من ألطف الفنون الأدبية بالمجتمع؛ وتعد الفن الذي يكاد يرى فيه المجتمع صورة ذاته متمثلة ومنعكسة داخل النص الروائي، وقد عكست الرواية العربية منذ نشأتها الصورة النفسية للإنسان العربي، وما يظهر في نفسه من آمال وأحلام وما يضطرب فيها من خيبات ونزوات يأس، كما حملت الرواية العربية هموم الإنسان العربي ومشكلاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وعبرت أيضا عن عقده النفسية التي تكونت من خلال تعايشه مع تلك الهموم والمشكلات

وتعد الرواية من أهم الأنواع الأدبية ازدهارا وانتشارا في العصر الحديث والنقد في مجال الرواية قليل إلى حد ما إذا ما قيس بنقد عن الشعر، ومن هنا تظل الحاجة إلى النقد؛ وإذا ما أدركنا أن الرواية الحديثة بشكل وافد، فإن ذلك أن كثيرا من قضاياها النقدية وافدة أيضا، والسرد هو العنصر البارز الذي يسيطر على أسلوب الرواية ويعد السرد خطاب من خطابات الرواية موجه من السارد إلى المسرود له، حيث أنه يشتمل على الشخصيات والخطابات التي تتم بينها، وتعد الرواية من أكثر الفنون السردية استقرارا

[1] المصدر السابق ص 143.

[2] رولان بارت **طرائق تحليل السرد**، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 1992 ص26.

وفي الأخير القصة القصيرة عمل قصصي يركز على جزئية مفردة نظرا لقصرها فإن الشخصيات والمواقف في القصة القصيرة أقل عددا وتعقيدا مما هي في الرواية في حين أن الرواية عمل قصصي طويل يروي الأحداث التي تتم في حياة أناس واقعيين أو متخيلين ويمكن تقديم ملخص لأهم الفروق بين القصة والرواية في بعض نقاط وهي[1]

1. الطول في الرواية والقصر في القصة القصيرة
2. وحدة الانطباع في القصة وتعدده في الرواية
3. وحدة التشخيص الزمان والمكان في القصة وتعدد ذلك في الرواية
4. يمكن أن يكون للرواية تشكل زمني ويمكن أن لا يكون، أما في القصة فلا بد من تجميع الحاضر والماضي والمستقبل

[1] ينظر محمد أحمد الغربي، **عن اللغة والأدب والنقد**، المركز العربي للثقافة والعلوم بيروت د ت ص 395.

الفصل الثَّاني

تمظهرات وتجلِّيات البنية السَّرديَّة

في رواية

"اختفاء السَّيِّد لا أحد"

لأحمد طيباوي

الفصل الثاني تمظهرات وتجلِّيات البنية السَّرديَّة في رواية "اختفاء السَّيِّد لا أحد" لأحمد طيباوي

بطاقة هويَّة:

ولد أحمد طيباوي في يوم 8 يناير 1980م بعين بوسيف في ولاية المدية، روائي جزائري وأستاذ بجامعة فرحات عباس

التَّحصيل العلميّ:

- بكالوريا علوم الطبيعة والحياة، ثانوية راجي محمد، عين بوسيف المدية سنة (1999م)
- ليسانس في علوم التسيير، تخصص إدارة الأعمال، جامعة الجزائر سنة (2003م)
- ماجستير في إدارة الأعمال، جامعة البليدة سنة (2010م)
- دكتوراه في إدارة الأعمال بدرجة مشرف جدا من جامعة البليدة 2، سنة (2016م)
- ديبلوم DELF في اللغة الفرنسية سنة (2011م)
- شهادة في الإعلام الآلي من مركز تكوين متخصص سنة (2003م)

المسار المهني:

مسيرة الرَّجل تراوحت وترنّحت بين التَّعليم المدرسيّ والأكاديميّ؛ إذ تدرج بين:

- أستاذ التعليم الابتدائي من سنة (2003م) إلى غاية (2006م)
- متصرف إداري ببلدية سيدي محمد . المدية من سنة (2006م) إلى غاية (2007م)
- أستاذ مساعد (ب) من سنة (2011م) إلى غاية (2015م)
- أستاذ مساعد (أ) من سنة (2015م) إلى غاية (2016م)
- أستاذ محاضر (ب) تقديم محاضرات وتطبيقات في تسيير المؤسسة لعدة سنوات من سنة (2016م)
- المشاركة بمداخلات في ملتقيات وأيام دراسية تتعلق بالمؤسسة والتسيير

- الإشراف على مذكرات التخرج لطلبة طوري الليسانس والماستر في كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير

مسيرة الرَّجل الثَّقافيَّة وإنتاجه الأدبيّ:

حفلت مسيرته بجملة من الجوائز والأوسمة التي أخذها بجدارة واستحقاق نظير ألق قلمه وسمو عقله، منها:

- جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب دورة 2010م
- جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي الدورة الرابعة 2014م
- رواية المقام العالي، فازت بالمرتبة الأولى في مسابقة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب دورة 2011م، صدرت عن المؤسسة الوطنية للفنون الطبيعية في بداية 2016م
- رواية موت ناعم، حائزة على جائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي بالسودان، الدورة الرابعة (فيفري 2014م)، وصدرت في شهر جوان من العام ذاته عن منشورات الاختلاف بالجزائر ومنشورات ضفاف ببيروت
- رواية مذكرات من وطن أخر، صدرت في شهر أوت 2015م عن منشورات الاختلاف بالجزائر ومنشورات ضفاف ببيروت
- وجه على الحافة، مجموعة قصصية، منشورات ميم 2002م
- رواية اختفاء السيد لا أحد، صدرت في 2019م عن منشورات الاختلاف بالجزائر ومنشورات ضفاف ببيروت

2- رواية " اختفاء السَّيِّد لا أحد "، مُلخَّص المضامين:

رواية "**اختفاء السَّيِّد لا أحد**" تتكون من 120 صفحة تحتوي على جزأين ولكل جزء عناوين فرعية متمثلة فيما يلي:

❖ **الجزء الأول:** بعنوان "**الرجل الذي خلف وجهه ورحل**" وهو بدوره يحتوي على العناوين التالية:

- **العنوان الأول: مراوغة من الصفحة 7 إلى الصفحة 19:**

وفي هذا العنوان يتحدث الكاتب عن السيد "**لا أحد**" وكيف التقى بالشيخ وقرر الاعتناء به، فهو عنوان بدأت به الرواية، مع تذكره ما عاشه في الماضي وحنينه إليه

- **العنوان الثاني: تكالب من الصفحة 20 إلى الصفحة 32:**

يحكي الروائي في هذا العنوان عن السيد لا أحد وما كان يفعله، ويومياته مع الشيخ، وذهابه إلى المقهى من حين لآخر مقهى الحي، مقهى عمي مبارك، وعن علاقته العابرة مع فتاة وصفها بالعاهرة

- **العنوان الثالث: شفافية من الصفحة 33 إلى الصفحة 45:**

وفي هذا العنوان يسرد لنا الروائي ملامح التعب واليأس التي أصبح عليها السيد لا أحد وتذمره من حين إلى آخر من الشيخ، وكان يتمنى أن يموت الشيوخ ويرحل ويختفي

- **العنوان الرابع: ابتذال، من الصفحة 46 إلى الصفحة 58:**

وفيه يتحدث الروائي عن البطل " لسيد لا أحد" وما كان يواجهه من متاعب ومعاناة جراء اعتنائه بالشيخ، وكان ينتظر اليوم الذي يموت فيه بفارغ الصبر، وبعد ذلك وبعد موت الشيخ رحل السيد لا أحد واختفى عن الأنظار دون أن يترك شيئا وراءه ما عدا جثة الشيخ

❖ **الجزء الثاني : بعنوان: الجحيم يطل من النافذة:** يحتوي على العناوين التالية:

- **العنوان الأول: مقدمات ساذجة من الصفحة 61 إلى الصفحة 72:**

وفي هذا العنوان هو بداية للجزء الثاني حيث يأتي دور الشرطي رفيق ناصري الذي يبحث عن لغز الجريمة، وهي موت الشيخ في ظروف غامضة، وذلك من خلال تقصي أثر "السيد لا أحد"، الذي قرر الرحيل والاختفاء، تاركا وراءه لغز التحول إلى "السيد لا أحد"

- **العنوان الثاني: أحدهم يخفي سرا من الصفحة 73 إلى الصفحة 83:**

تدور أحداث هذا العنوان حول الشرطي ومحاوراته مع سكان الحي من أجل معرفة الحقيقة بدءا من عمي مبارك صاحب المقهى، عثمان لاقوش، حسان دفاف، ظنا منه أنهم يخفون سرا عنه امتثل في معرفة مكان تواجد "السيد لا أحد" فقد كان يسأل كل واحد منهم ولم يستطع الوصول إلى شيء

- **العنوان الثالث: بوصلة قلب من الصفحة 84 إلى الصفحة 95:**

يواصل الشرطي في هذا العنوان بحثه المتواصل من الرجل الذي اختفى، وتحدث الكاتب عن معاناة الشرطي هو الآخر في حياته، فقد كان يظن بأنه عقيم، ويحلم بأن يكون له طفل يحمل اسمه، وتعرف الشرطي بإحدى الفتيات، وهي طبيبة تعمل في المستشفى، تدعى هذى أحبها وأراد الزواج بها

- **العنوان الرابع: محض أقدار، من الصفحة 96إلى الصفحة 107**

هذا العنوان يحكي فيه الكاتب عن الحالة التي أصبح عليها الشرطي، فقد أصبح مثل تائه يبحث عن إبرة في كومة قش، بالإضافة إلى المرأة التي سحرته الطبيبة هدى وأصبح دائم التفكير بها، مواصلا بذلك بحثه دون تعب عن الرجل، ثم بعدها تزوج الشرطي بهدى

العنوان الخامس: رصيف ضيق، من الصفحة 108 إلى الصفحة 119:

الروائي في هذا العنوان يسرد لنا أحداثا عن الشرطي الذي أخذ إجازة ليرتاح فيها بعد مرضه جراء بحثه عن هذا الرجل، وبعد ذلك اختفى هو الآخر تاركا وراءه زوجته قلقة بشأنه، بالإضافة إلى أنها كانت حامل بالطفل الذي لطالما كان يحلم به، بحثت عنه وسألت عنه فلم تجده ولجأت إلى الشرطة للبحث عنه، وتنتهي الرواية بهذا العنوان والسيد لا أحد بعد بحث طويل لا يظهر في أخر النص

ما يميز رواية " **اختفاء السيد لا أحد** " أنها تنبني على مساءلة قيمة الإنسان وإنسانيته في عصر تتسارع فيه وتيرة الحياة وتسحق في جوفها كثير من القيم والمبادئ، بل إن الإنسان نفسه يتلاشى، حين يستبعد إلى الهامش بفعل قوى تعمل على إبقائه تحت هيمنتها ووصايتها، كما تعمل هذه الذوات المهمشة على إلغاء وجودها بنفسها، حين تلجأ غلى العزلة والاغتراب الطوعي عن المجتمع، الذي أفقدها شغفها بالحياة، إن رواية اختفاء السيد لا أحد تعكس صورة الإنسان بكل تناقضاته، كما تمثل الذوات المرهونة بالفراغ واللامعنى، واللاانتماء إلى أي هوية هي ذوات مفرغة إنسانيا، عاجزة عن العطاء وقادرة على الأخذ، مُهمَّشة ومُدجَّنة وراضخة لسلطة المركز

رواية " **اختفاء السيد لا أحد** " تتحدث عن واقع معاش، حيث تنقسم الرواية إلى جزأين؛ ففي الجزء الأول من الرواية يحكي السيد لا أحد عن يومياته وكيف كان يعيش مع شيخ مسن، وهذا الشيخ تخلى عنه ولده وهجره بعد ما كان يعيش معه، وكان من واجبه أن يرعاه ويعتني به بعد كبر سنه، فقد كان السيد لا أحد يعيش مع الشيخ في شقته ويواجه كل التحديات والمتاعب التي تقف عائقا في طريقه إزاء الاعتناء بهذا الشيخ، وكان أيضا يسرد يومياته معه فحياته كانت مملوءة بالمصاعب والمحن، لذلك كان يتمنى موت الشيخ تارة، ويشفق عليه تارة أخرى، وكانت لهذا الرجل نزوات عابرة مع النساء، فالسيد لا أحد ظل دائما على هذا الحال، يعتني بالشيخ ويلبي كل حاجياته بالرغم من أنه في بعض الأحيان

لا يجد قوت يومه من الطعام لعدم توفر المال، فلم يكن يعمل ومعظم وقته يقضيه مع الشيخ أو يذهب إلى المقهى من حين لآخر، وقد كان يصرف من بيع إحدى حاجياته كالحاسوب، وأحيانا أخرى كان يأخذ من راتب الشيخ الذي كان يقتضيه كل شهر بصفته من المجاهدين، فقد كان يشفق على الشيخ ويعتني به من باب الانسانية، وأحيانا يتذمر من الوضع الذي هو فيه الاعتناء بشيخ مسن وتلبية حاجياته شيء صعب، خاصة وأنه يعاني من فراق ابنه مراد الذي تخلى عنه، فلا أحد كان يتمنى الرحيل ويترك الشيخ وحده يعاني، فقد كان يتمنى له الموت، ولكن من طيبة قلبه لم يستطع التخلي عنه، لأن الشيخ اشتدت حالته ومرض، ثم توفي وبعد وفاته قرر السيد لا أحد الرحيل، وقام بحزم أمتعته، فقد اعتبر نفسه كلبا وفيا قد أدى عمله وانتهى الآن مع وفاة الشيخ، وفي طريق عودته من المقهى شاهد سيارة شرطة في الجوار فارتعب وخاف، وقال بأنه سيقتل نفسه قبل أن يمسكوا به، لذلك قرر المغادرة ليلا، حتى لا يراه أحد خمن قليلا بأن يعود إلى سرج الغول حيث يوجد أخوه عمار، ويزور غابة الموت، وفكر في العودة إلى أن يكون زبالا كما كان في السابق، لكنه أخذ يفكر في المغامرة المغرية التي عاشها مع الشيخ في المستشفى لذلك قرر بأن يكون لا أحد ويختفي عن الأنظار، وقبل مغامرته تأمل في جثة الشيخ ورأى بأنه لا معنى لأي نشوة نعيشها أو سعادة تكون نهايتها كهذا الشيخ الذي كان يعاني

وفي الجزء الثاني من الرواية يظهر الشرطي ويأتي دور عمي مبارك صاحب مقهى الحي، وعثمان لاقوش، وهو شرطي كان يبحث عن لغز الجريمة وكيف توفي الشيخ، فباشر الشرطي في عمله وبحثه عن السيد لا أحد المختفي، ولكن لم يعثر على أي دليل، عاد إلى المحافظ عبد الوهاب شعال وقال له الشرطي بأنه لا أثر له، وبأنه ربما يكون موجودا لكنه لا أحد، وبعد ذلك واصل الشرطي بحثه وتحقيقه فذهب إلى الشقة التي كان يسكنها الشيخ وفتشها وبحث في كل أرجاء البيت دون جدوى، ذهب إلى مقهى الحي والى إحدى الدكانين، وسأل عنه لكنهم لم يفيدوه بشيء وكلهم أنكروا بأنهم لم يروه فسأل

عنه في المستشفيات وفي قوائم المفقودين ولم يجده، التقى بعد ذلك بسعدية التي كانت تخدم الشيخ في بيته، فسألها عن الشاب الذي كان يعيش معه وان كان هو الذي قتله فقالت له بأن ذلك مستحيل، لأنه رجل طيب ولا يستطيع فعل ذلك، حتى وان كان يتذمر من رعايته في بعض الأحيان، فقد رعاه كما يجب أن يرعى الابن أباه، وبدأ الشرطي رفيق ناصري يتساءل كثيرا فافترض بأن يكون مراد نفسه، قد هرب من صدمة وفاة والده ولكنه مجرد تخمين، حاول الشرطي أن يخبر مراد بوفاة والده، ولكن لم يتمكن من ذلك وبعدها تولت الحكومة دفن الشيخ سليمان بن النوي مع تجمع الجيران وهم مذهولين لما حدث، تساءل الشرطي كثيرا عن هذا الرجل ومن أين جاء وكيف اختفى، وكيف أصبح لا أحد مما جعل الشرطي يسأل كل من يعرفونه ويرونه من حين لآخر

لكن لم يخبروه وأنكروا معرفته حتى أنه سأل حارس المقبرة، وبينما كان يجلس في المقهى يتحدث عن هذا الشخص وقضية اختفائه، ظهر رجل غريب سمع الحديث الذي دار بين الشرطي وصاحب المقهى عمي مبارك وعثمان لاقوش، فأخبرهم بأنه مجرد جني لا أكثر عاش بينكم، عاد الشرطي إلى البحث ولم ييأس وبقي يبحث عنه رغم أنه قد أصيب بتعب وارهاق شديد، وطلب منه الطبيب أن يرتاح وبعد يومين عاد الشرطي إلى عمله يبحث عن السيد لا أحد في أوقات فراغه من العمل، وجد الشرطي امرأة اسمها هدى وناس أعجبته وأراد الزواج بها، حيث أنه طلق زوجته الأولى منيرة، لأنه لطالما كان يحلم بطفل يحمل اسمه، فقد كان يظن بأنه عقيم لا ينجب الأطفال حسب قول الأطباء، تعرف على هدى يوما بعد يوم وأصبح مهتما بها كثيرا ، وبعد ذلك تطورت العلاقة بينهما، وتزوج الشرطي رفيق ناصري من هدى وناس وبدأت قصته معها بكل ما تحمله من أحزان وأفراح عاد الشرطي إلى البحث والى تساؤلاته التي لا تنتهي، فبد تعب من هذه الدنيا ومشاكلها لذلك كان يتمنى الذهاب إلى مكان بعيد حيث لا يجده أحد كما فعل السيد لا أحد، اختفى واستطاع أن يصير لا أحد، ولكنه واصل بحثه واستطاع الوصول إلى أخيه

عمار، وذهب إلى مكان سكنه "سرج الغول"، فحصل على رقم هاتفه واتصل به وسأله عن أخيه المختفي فأجابه بأنه لم يره منذ توفيت خالته، ثم انتقل إلى المستشفى التي كان فيها السيد لا أحد، وسأل المدير عنه فأخبره بأنه هرب من المستشفى في اليوم الذي سمح له الطبيب بالخروج منها، وعرف بأن الممرضة البدينة ساعدته على الهروب وبعد بحث طويل لم يستطع الوصول إلى الحقيقة، وأصبحت هدى بعدها حامل بعد أن كانت تظن بأن رفيق ناصري عقيم، حاولت الاتصال به مرارا وتكرارا ولكنها وجدت هاتفه مغلق ذهبت إلى المنزل وتركت له رسالة على الطاولة حتى يراها ويتصل بها، ثم ذهبت إلى مكان عمل منيرة زوجته السابقة وسألتها عنه، فأجابتها بأنها لا تعرف، وبعدها ذهبت إلى المحافظ عبد الوهاب شعال وسألته عنه، فأخبرها بأنه أخذ إجازة بعد أن قدم استقالته، ثم انصرفت ولكنها عادت مرة أخرى وقدمت بلاغا عن اختفائه، وظلت تبحث عنه لتخبره بأنها حامل بابنه الذي كان يحلم به، ولكنها لم تجده، ومن سوء الحظ أنها كانت مدعوة لحفل زفاف صديقتها دليلة علاق، فذهبت لترضي صديقتها وكانت تبدو مهمومة وحزينة لذلك قررت مغادرة الزفاف، بعدما كلمها عبد الوهاب وطلب منها الحضور فورا، ولم تنتبه لدخول العريس، ولكن عندما السيد رأسها ورأته، عرفت أن الوقت قد تأخر كثيرا ليتدارك الجميع أي شيء

2-1- عتبة العنوان:

يتبوَّأُ العنوانُ مكانةً إستراتيجيَّةً في ترسانة المفاهيم الإجرائيّة التِّي يحفل بها التّحليل النّصِّي، باعتباره عنصرًا جوهريًّا في مكوّنات النّصّ وبؤرة دلاليّة قد تكون المفتاح السِّحريّ الّذي يتسلّح به المحلِّل للولوج إلى أغوار النّصّ العميقة قصد استنطاقها وتأويلها وحلّ شفراتها الملغزة الملغمة، إذ يستطيع هذا المكوِّن أن يقوم بتفكيك النّصّ، من أجل تركيبه، عبر استكناه بنياته الدّلاليّة والرّمزيّة، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل

من النّصّ وغمض، وهو أيضا مفتاح تقني نجسّ به نبض النّصّ وتجاعيده وترسّباته البنيويّة وتضاريسه التّركيبيّة على المستويين الدّلاليّ والرّمزيّ[1]

والعنوان قديمًا كان يحتفي ويحتفل بالتَّسجيعات ولا يحمل في طيّاته بعدًا إشاريًّا، بل تصريحيًّا؛ إذ كان شغله الشاغل هو أن يهيمن على مضمون الكتاب من ألفه إلى يائه أمّا في الدّرس النّقديّ الحديث والمعاصر فقد حاول أن يخلق بدلا من ذلك عنوانا ذا أبعاد تلميحية خصوبيّة، على اعتباره سلطة وواجهة إعلاميّة مُرمّزة، كما أنّه الباب الأوّل الّذي من خلاله يلج القارئ إلى النّصّ مُحمّلاً بذخيرته المعرفيّة لكي يطأ جناح المغامرة ويبحث عن المعنى داخل الجسد النّصِّيّ/السّرديّ

تعدّ عتبة العنوان أهمّ وأغزر العتبات النّصِّيّة، وقد خضعت لدراسات واسعة وعميقة في السّنوات الأخيرة وبلغ الأمر ببعض المهتمّين بها إلى وصفها بـ **(نظريّة العنوان الأدبيّ)**، لذلك " يمكن وصف عتبة العنوان بأنّها العتبة المركزيّة الأهمّ في سلّم ترتيب العتبات النّصِّيّة في النّصوص عمومًا، وذلك لاعتبارات بصريّة كون العنوان يتصدّر النّصّ ويوحي على نحو ما بهويته ويحيل على رؤيته، واعتبارات سيميائيّة تتصدّى القراءة للكشف عنها وتنوير منطقتها بإزاء مساحة العنونة الضّيِّقة المتمركزة في رأس النّصّ ومساحة النّصّ كاملاً "[2]

ترتسم صورة العلاقة بين لغة العنونة ولغة النّصّ المسار الّذي يمكن بواسطته إدراك القيمة التّعبيريّة والتّشكيليّة لجسد النّصّ؛ إذ أنّ ÷لغة العنوان تضيف إلى دلالاتها المعجميّة

[1] ينظر/ جميل حمداوي: **السِّيميوطيقا والعنونة**، عالم الفكر، المجلّد25، العدد 03، مارس/يناير1997م، ص96. نقلاً عن/ إبراهيم الحجريّ: الرِّواية العربيّة الجديدة، ص21.

[2] محمّد صابر عبيد: النّصّ الرّائيّ، أسئلة القيمة وتقانات التّشكيل، ص362.

والكامنة في الذّاكرة الجمعيّة دلالات جديدة من خلال تعالقها مع سياق النّصّ اللّغويّ والجماليّ، من خلال الإيحاء والتّرميز لا المباشرة والتّسطيح[1]

ولم تحظ في نظريّات النّصّ الحديثة عتبة قرائيّة بمثل ما حظيت به **عتبة العنوان**، فهو بمثابة المدخل والباب الذّي يسهم في تلقِّي النّصوص وفهمها وتأويلها "إنّ العنوان وإنّ كان يقدّم نفسه بصفته مجرّد **عتبة** SEUIL للنّصّ، فإنّه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النّصّ، إلاّ بعد اجتياز هذه العتبة إنّها تمفصل حاسم في التّفاعل مع النَّصّ باعتباره سمًّا وترياقًا في آن واحد: فالعنوان، عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النّصّ وقراءته، يكون ترياقًا محفِّزًا لقراءة النّصّ، وحينما ينفّر القارئ من تلقّي النّصّ؛ يصير سمًّا، يفضي إلى موت النّصّ وعدم قراءته"[2]

ويرى **محمّد بازي** أنّ " العنوان حامل معنى وحمّال وجوهٍ، مُوازٍ دلاليّ للنّص، وعتبة قرائيّة مقابلة له، توّجه المتلقّي نحو فحوى الرّسالة ومضمونها، وهو حامل معنى من حيث كونه يوّجه إلى مقصد بذاته أو يلمحّ للمحتوى ثمّ إنّ المادّة اللغويّة الّتي تشكّل منها تكوّن لدى المتلقِّي فروضا استكشافيّة، بناءً على ما تثير لديه تخمينات وحُدوس؛ فكلّ كلمة تخلق فضاءً تصوّريًّا وأفقًا للتوّقعات، لا تتحدّد مساحته إلاّ بعد النظر في محتويات الكتاب أو العمل ككلّ"[3]

كما يرى أنّ: " العنوانَ موضوع للتَّأويل، ومفتاح تأويليّ للنّصّ الّذي يعنونه وإن كان من الممكن أن يكون خادعًا، مراوغًا، سرابيًّا، عندما يُبنى على قصدية الإثارة والإغراء، وهو ما يحتِّم على القارئ الاستعداد لتلقِّي عناوين توهيميّة، تمارس مكرها اللّغويّ

---

[1] ناصر يعقوب: **اللّغة الشِّعريّة وتجليّاتها في الرِّواية العربيّة(1970– 2000م)**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 2004م، ص156.

[2] ينظر/محمّد بوعزة : من النّصّ إلى العنوان، ص408. نقلا عن/حافظ المغربيّ **(عتبات النّصّ والمسكوت عنه، قراءة في نصٍّ شعريٍّ)** – مجلّة قراءات – جامعة محمّد خيضر، بسكرة – العدد 3 – 2011م، ص 160.

[3] محمّد بازي: **العنوان في الثّقافة العربيّة، التّشكيل ومسالك التّأويل**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ص19.

والدّلاليّ وتستخدم سلطتها الاعتباريّة في الإغراء ممّا يتطلّب من المتلقِّين التّزوّد بمكرٍ قرائيٍّ مضادّ"[1]

ويرى **عز الدين جلاوجي** أنّ للعنوان **وظيفة جماليّة**، كيف لا وهو مثير محفّز مقلق، كما أنّ له **وظيفة فكريّة** لا يمكن إغفالها، فكثيرا ما تكون العتبة الكبرى مشحونة بقيّم ورؤى في نظره والعنوان على حدِّ قوله هويّة النّصّ الّتي يمكن أن تختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة بل حتّى مرجعيّاته وإيديولوجيّته[2] بالإضافة أنّه هو الخارطة المختصرة الّتي تفصح عن طبيعة النّصّ وخصائصه الشّكليّة والضِّمنيّة في الوقت نفسه

العنوان يعمل على جذب القارئ ولإغرائه بتراكيبه المفخّخة والمنمّقة؛ لكونه نصًّا مفتوحًا على أكثرةٍ قرائيّةٍ، يلمّح ويلوّح بالمعنى دون أن يبوح ويصرّح به، ليمارس فعل الغواية على القارئ ويسحبه إلى عالم المغامرة، ويفتح له شهيّة التّلقّي ومواصلة القراءة، وله وظائف منها[3]:

1-الاقتصاديّة:

- يجيز ما في النّصّ بلغة مكثّفة موجزة موحية بما في المتن
- يسهِّل عمليّة التّسوّق والتّداول بين النّاشرين والبائعين والقرّاء والمؤلّف من جهة وبين القرّاء أنفسهم من جهة ثانية

2-الإشهاريّة: هذه الوظيفة تقوم بصدام القارئ وتحفِّزه على قبوله والإقدام عليه، ولذلك يتّخذ لغةً خاصّةً، وشكلاً خاصًّا، وتركيبًا مميّزًا غالبا ما يجنح إلى توظيف الجملة الاسميّة ليستقطب المتلقِّي ويجذبه إليه بسهولة وبساطة

---

[1] المرجع نفسه: ص20 .

[2] عز الدّين جلاوجي: **العتبات والتّحول في روايات الطّاهر وطار** – مجلّة قراءات – جامعة محمّد خيضر، بسكرة – العدد 3 – 2011م، ص 31.

[3] **آليّات التّلقِّي في قصيدة اللّعنة والغفران: عبد الرّحمان تبرماسين**، مقال ضمن مجلّة جامعة أمّ القرى لعلوم اللّغات وآدابها، العدد 1، مطابع جامعة أمّ القرى، 2009 م، ص313.

3-فتح شهيّة القراءة: وقد يكون العنوان آخر ما يكتبه المبدع، والفنّان، وحتّى الكاتب والناقد أيضا فهو حلقة الوصل بين المتلقّي والنّصّ

وممّا تقدّم يمكن تعيين وظائف العنوان[1] في النقاط التّاليّة:

- **وظيفة تسميّة النّصّ:** هذه السّمة تشكّل الطّابع المألوف لطبيعة ووظيفة هذه النّصوص، فالعنوان هو بمثابة اسم للكتاب
- **وظيفة التّعيين الأجناسيّ/الجنسيّ:** ويضطلع بهذه الوظيفة كلّ من التّعيينات الجنسيّة (رواية – قصّة – مسرحيّة)
- **وظيفة تحديد مضمون النّصّ والغاية منه:** وهي وظيفة كلّ من عنوان صفحة الغلاف والعناوين الدّاخليّة والخطاب التّقديميّ والتّنبيهات
- **وظيفة التّجسير:** أي عبور القارئ السّرّي من عالم اللاّنصّ (الخارج) إلى عالم النّصّ (الدّاخل) هذا فضلاً عن وظيفته الإغرائيّة، والاقتصاديّة، الإشهاريّة والتّأثيريّة

وهكذا نجد للعنونة وظائف إحاليّة، وأخرى بنائيّة، وثالثة دلاليّة، ورابعة تداوليّة، وخامسة بصريّة أو أيقونيّة تستغل فراغ محيطها، أو تنوّع في الخطوط وألوانها وأحجامها وطرائق رسمها وهكذا دواليك[2]

وهذا يعني أنّ المؤلّف في كلّ ذلك يلغّم العنوان بطاقة عالية من القصديّة في مسعى منه لخلق حالة من التّمنع والاحتجاب والتّستّر المفضي إلى خلق حالة من حبّ الفضول والتّشوّق، لفكّ المستور ونزع الحجاب عمّا هو مخفيّ ومن ثمّ الوصول إلى حالة من المتعة واللّذة القرائيّة، وبذلك يكون المؤلّف قد خلق حالة من التّوازي في العمليّة الإبداعيّة فمثلما على المبدع " حتّى يصل إلى إبداع ذلك النّصّ أن يبتل بماء اللّغة وأن يحترق

---

[1] ينظر/عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة**، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقيّة، سوريا، 2009م، ص45.

[2] بسّام قطّوس: سيمياء العنوان، ص119.

بنارها"[1]، وعلى القارئ أن يبتل بالماء نفسه، ويحترق بالنّار نفسها حتّى يصبح قادرًا على مجاراة المبدع وفضح أوكار تخثُّله

وهنا نجد أنّ العنوان هو الّذي يفرض وجوده ومنه يتولّد النّصّ، فيغدو العنوان وكأنّه بنيّة رحميّة تقوم بتوليد النّصّ، فتبدأ خيوط النّصّ بالتّجمّع والانضمام بعضها إلى بعض مشكِّلة نسيجًا مخلصًا للعنوان " إنّ العلاقة بين العنوان والنّصّ في هذه الحالة أشبه ببذرة زرعت في الأرض ثمّ نمت نموًّا طبيعيًّا لتؤتي أكلها من نوع البذرة نفسها وليس من غيرها، وهكذا يكون النّصّ مخلصًا للعنوان، فيتشكّل النّصّ بل يتولّد من العنوان"[2]

هذا ولم يعد الكاتب المعاصر يستعمل العنوان بطريقة واضحة المعالم مثلما كان في القديم، فقد أصبح العنوان غامضا ومبهما، وهذا ما نجده في رواية **(اختفاء السيد لا أحد)** "**لأحمد طيباوي**" ولتوضيح ذلك لابد من دراسة العنوان على مستوى البنية النحوية والمعجمية والدلالية

البنية النحوية:

كأيّ قراءة تحليليّة لابّد أن نقف وقفة تقديريّة للحُذوف المتكرِّرة في العتبة العنوانيّة؛ من خلال ملأها وتعبئتها بتقديرات مُتاحة مُباحة، فلنقرأ ملفوظ عنوان **(اختفاء السيد لا أحد):**

جاء عنوان **(اختفاء السيد لا أحد)** جملة اسمية، ولا يخفى على دارس الأدب أنّ الجملة الاسمية تدل على الثبات والسكون وينقسم عنوان الرواية إلى ثلاث وحدات أساسية متمثلة في:

- **اختفاء :** مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف

---

[1] ينظر/ بسّام قطّوس: **تمتّع النّصّ متعة التّلقيّ:** قراءة ما فوق النّصّ، ط1، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، 2002م، ص29. نقلاً عن/ **نخبة من النقّاد الأكاديميين:** فضاء الكون السّرديّ، جماليّات التّشكيل القصصِّيّ والرِّوائيّ، ص221.

[2] بسّام قطّوس: سيمياء العنوان، ص105.

- **السيد:** مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره

لا: النافية للجنس

ـ **أحد:** اسم لا النافية للجنس منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، وخبر لا محذوف تقديره كائن أو موجود والتقدير لا أحد موجود

البنية الدلاليّة:

رواية "**أحمد طيباوي**" هي رواية تحت عنوان "**اختفاء السيد لا أحد**" وهو عنوان يثير فضول وتشويق القارئ بالإضافة إلى أنه يثير في نفسية القارئ عدة تساؤلات وتكون الإجابة عنها من خلال قراءة المتن الروائي، فالعنوان يختزل من النص، ولا يقع اختيار الكاتب على هذا العنوان اعتياديا بل يكون مقصودا وذلك لإيصال رسالة هادفة للمتلقي أو القارئ وهو عنوان يتكون من ثلاث كلمات:

- **الأولى** هي كلمة "**اختفاء**" كتبت بخط غليظ باللون الأخضر وهو لون يرمز للطبيعة الخصبة، ويمثل التجدد، وهي كلمة توحي إلى الاختباء والخوف، الهروب، الابتعاد الخوف من المصير المجهول، من السيطرة التي كان يعاني منها السيد لا أحد، الذي قرر الاختفاء بعد موت الشيخ الذي كان يعتني به، بحثا عن حياة جديدة مفعمة بالحياة والاستقلالية والحرية، وقد صرح بالاختفاء في قوله: «وتتملكني رغبة في أن أستعين بهم مجددا ليساعدوني على الاختفاء ألا أكون أي أحد على الإطلاق حتى أنا من أنا؟» فقد قرر هكذا السيد لا أحد بطل الرواية الاختفاء بعد موت الشيخ أي بعد أداء مهمته وهي اعتناءه بالشيخ، قرر "السيد لا أحد" الاختفاء دون أن يترك أي أثر وراءه
- **الثانية** وهي "**السيد**": وهو اسم علم مذكر وهو يعني الرجل المحترم ذو الحسب والنسب وهو رجل ذو مكانة ومقام رفيع وهو لقب ينادى به الشخص المحترم، فسيد هو شخص شديد الجدية طموح يصل إلى أهدافه بالصبر والحكمة وهو إنسان متعاون يساعد

كل من يحتاجه ويمد له يد العون، وهو إنسان يشعر بالتفرد، وكان بروز وظهور هذه الكلمة كرمز للاحترام والتعاون وذو مكانة عالية

وقد وظف الروائي هذه الكلمة في عمله الفني في العنوان كبداية تلهم القارئ وتجذبه إليه وهي كلمة مرتبطة ب "لا أحد" الذي قرر الاختفاء

- **والثالثة** وهي كلمة "**لا أحد**": وهي كلمة تعني لا شيء، لا وجود، فلا أحد مرتبطة بهذا الرجل الذي قرر أن يرحل ويختفي فجأة، وأن يكون لا مرئيا بإرادته "فلا أحد" هو اسم بطل الرواية، وقد أطلق عليه الكاتب هذه التسمية

وبهذا نجد عنوان رواية **(اختفاء السيد لا أحد)** له دلالات وجودية

3/ عتبة الغلاف:

يُعدُّ الغِلاَفُ العَتَبَةَ الأُولى الّتي تُصافحُ بَصَرَ المُتلقّين لذلك أصبح محلَّ عِنايةِ ورِعايةِ المُبدعين الّذين حوَّلوه من ترسيمةٍ تقنيَّةٍ لحفظِ الحَامِلاَتِ الطِّباعيَّةِ على فضاءٍ من المُحفِّزاتِ الإِخْرَاجِيَّةِ الخَارِجِيَّةِ؛ المُساعدةِ على تلقّي المُتونِ السَّرديَّةِ، وعلى هذا الأساسِ يمكنُنا رَصْدَ أبرزَ أنماطِ التَّحوُّلاتِ الّتي طرأت على إخراجِ غلاف رواية أحمد طيباوي

كما أنَّ صُورةَ الغِلاَفِ تُعدُّ ضروريَّةً في فهمِ مُحتوى النَّصِّ الرّوائيّ، أو تقريبِ القارئِ من مضمونِ الرّوايةِ في اللّقاءِ الأوَّلِ السَّابقِ للقِراءةِ، ومن هنا يتمُّ تَعَامُلَ النَاشِرِ والكَاتِبِ مع صُورةِ الغِلاَفِ اليومَ من مُنطلقٍ إشْهَارِيّ وإخْبَارِيّ يتوسَّلُ إلى مُخَاطَبَةِ القَارِئِ بلُغَةٍ غيرَ الكلماتِ وتكوّنُ لها الأهدافَ ذاتها للرّسالةِ المكتُوبةِ فهي "خطابٌ إخْبَارِيٌّ وإشْهَارِيٌّ، يستعملُ تقنيَّات دقيقةً ومُهمَّةً في التَّأثِيرِ على نفسيَّةِ القَارِئِ"[1]

ومن المُجحفِ اعتبارُ صُورةَ الغِلاَفِ شيئًا لا علاقةَ له بالنَّصّ أو حتَّى اعتبارُه سندًا حقيقيًّا له ذلك أنَّه بإمكانِ الصُّورةِ أن تَصْدِمَ أُفُقَ انتظارِ القَارِئِ أو تُفَنِّدَ

[1] محمّد معتصم: المتخيّل المختلف، **دراسات تأويليّة في الرّواية العربيّة المعاصرة**، ط1، منشورات ضفاف والاختلاف، بيروت والجزائر، 2014م، ص160.

احْتِمَالاتَه والأهمُّ، في هذا كلّه، أن نؤسّسَ فرضيَّات للقراءةِ انطلاقًا مُواتيًا من كونها مُؤَشِّرًا دَالاًّ"[1]

هكذا تتَّخذُ لوحةُ الغِلاَفِ أهميَّتَها من كونِها دَالاًّ بَصَرِيًّا مُوَازيًا يكتنزُ بين تَضَارِيسِه الإِشَاريَّةِ العديدَ من الإيحَاءَاتِ السّيميائيَّةِ والتَّأْوِيلاَتِ المُحتملة لقراءاتٍ مُتعدَّدةٍ ومَفْتُوحَةٍ، فهذا الفضاءُ المُثيرُ، إضافة إلى كونه يُعتبرُ حيّزًا مُهِمًّا في المُنْجَزِ خَارِجِيًّا

وما دامَتْ تُخاطِبُ فيه لُغةَ العَيْنِ فهي تفترضُ قراءةً من نوعٍ خاصّ تستندُ إلى الحِسّ البَصَرِيّ الذَّكِيّ، وعلى قُوَّةِ المُلاحظةِ والرَّبطِ بين المُؤَشّراتِ الدَّلاَلِيَّةِ المُشَكِّلَةِ للخِطَابِ[2]

3-1- مِنَ الغِلاَفِ إِلَى الصُّورَةِ:

يُعدُّ الغِلاَفُ من بين العناصرِ المناصِيَّةِ الّتي ذكرها **(جيرارد جينيت)**، وتحديدًا عُنصرٌ من المناصِ النَّشْرِيّ (أو مناص الناشر)، كونه دَعَامَةً مَادِيَّةً تحملُ الكتابَ/ الرّوايةَ، فهُو نصٌّ يُوازِي نَصَّه الأصليَّ

ويُعدُّ أيضا من المَدَاخِلِ الأَدَبِيَّةِ المُهِمَّةِ، لأنَّهُ يُقرَأُ كنَصٍّ قبْلَ النَّصّ ، لهذا شَبَّه الغِلاَفَ بالإِلِهِ **جَانُوس (جانفي)** ذِي الوَجْهَين، فَوَجْهُهُ الأَوَّلُ هو الصَّفْحَةُ الأُولى للغِلاَفِ، وَوَجْهُهُ الثَّانِي الصَّفْحَةُ الرَّابِعَةُ للغِلاَفِ، فَلإِنْ كان جَانُوس حَارِسًا للبَوَابَاتِ، فإنَّ الغِلاَفَ حَارِسٌ للعَتَبَاتِ

وهُنا يَظهرُ لنا سُؤَالَ المَكَانِيَّةِ الّذي يُعدُّ من بين مبادئِ المَنَاصِ عامَّةً الّتي اشترطها "**ججينيت**"، وبخاصَّةٍ، الصَّفحةُ الأُولى منه، الّتي تُعدُّ مَسْكَنَ باقي العناصرِ المَنَاصِيَّةِ **(اسمُ الكَاتِبِ، العُنْوَانُ، الصُّورَةُ، دَارُ النَشْرِ)** فالغِلاَفُ هو أَوَّلُ ما ينتبهُ إليه المُشَاهِدُ/ القارئُ، كونُه واجهةً اشْهَارِيَّةً للكِتَابِ/الرّوايةِ، يكون دَائمًا سَابقًا عن النَّصّ وقبلَ

---

[1] ينظر/ عبده جيران: محمّد زفزاف الكاتب ... والحياة، ط1، دار النشرة المغربيّة، فبراير ،1999، ص20. نقلاً عن/ إبراهيم الحجريّ: القصّة العربيّة الجديدة، ص45.

[2] ينظر أكثر/ إبراهيم الحجريّ: **الرّوايـة العربيّـة الجديـدة، السّرد وتشكّل القـيّم**، ط1، النايا للدّراسات والنشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، 2014، ص17.

العناصرِ الأُخرى، بتقديمِ نفسَه كموضوعٍ للقِرَاءَةِ والتَّحْلِيلِ، لوقُوعِه في مُفترقِ الطَّرْحِ اللِّسَانِيّ والإيقُونِيّ، أينَ يُمارسُ فيه النَّصُّ حَسَاسِيَّتَهُ وهَشَاشَتَهُ السِّيمْيَائِيَّةِ، بوضْعِهِ لفرضيَّاتٍ (قِرَائِيَّةٍ) مُتَعَلِّقَةٍ ببِنَاءِ معنى النَّصّ قبلَ النَّصّ نفْسِه ، حيث يسمحُ للقارئِ بقراءتِه داخلَ إطارٍ استراتيجيّ الإنتاج والتّلقّي

هذا وتُعدُّ صورةُ الغِلاَفِ من بينِ الفَوَاتِحِ والإضَاءَاتِ النَّصّيَّةِ المُوَازِيَّةِ؛ وهذا لما تلعبُه من دَوْرٍ وَجَاهِيّ كفَاتِحَةٍ بَصَرِيَّةٍ عَلاَمِيَّةٍ يلجُ من خلالها القارئُ إلى جَسَدِ النَّصّ، وبالتَّالي إدخَالُه إلى غُرفةِ العَمَلِيَّاتِ لإجْرَاءِ عمليَّةِ بَنْيَنَةِ احتمَالاَتٍ لرواية أحمد طيباوي وتسييجاتها المَسرديَّة

أ- الغلاف الأماميّ:

يعد الغلاف الأمامي الواجهة الأساسية للرواية فهو افتتاح العمل الروائي، فنجد الغلاف الأمامي في رواية اختفاء "**السيد لا أحد**" هو واجهة للكتاب، حيث أن الكاتب يقوم باختزال موضوع الرواية من صور وكلمات وألوان وأشكال وضعها في الواجهة الأمامية للرواية، فنجد أولا اسم الكاتب "**أحمد طيباوي**" ، مكتوب بخط واضح باللون الأسود، ثم يأتي بعده أو تحته مباشرة عنوان الرواية مكتوب في سطرين باللون الأخضر

الواجهة الخلفيّة لرواية " اختفاء السيد لا أحد " لأحمد طيباوي – الطبعة الأولى –

السطر الأول مكتوب فيه "اختفاء" بخط غليظ باللون الأخضر، والسطر الثاني مكتوب فيه "السيد لا أحد" مكتوب بخط غليظ أيضا وباللون الأخضر، وتحت العنوان مباشرة كتب كلمة رواية باللون الأسود، ثم يليها صورة لرجل رأسه مقطوع، لا تظهر فيه سوى قبعته وقميصه بلون بين الرمادي والأسود وعلى يمينه ويساره نجد مجموعة من العصافير مرسومة باللون الأسود، وتحت هذه الصورة نجد من جهة اليمين دار النشر الأولى مكتوبة باللغة العربية والفرنسية باللون الأسود هي (منشورات ضفاف)، أما جهة اليسار فنجد دار النشر الثانية مكتوبة أيضا باللغة العربية واللغة الفرنسية، وهي (دار منشورات الاختلاف)، فكل

هذه الأيقونات وجدت في الصفحة الأولى الأمامية للرواية، فقد وضع الروائي هذه الألوان وهذه الرسومات وذلك لإيضاح النص وبيانه ومعرفة الجانب الخفي المبهم في الرواية

عتبة اسم المؤلف:

عتبة المؤلف عنصر قارّ ومركزيّ موجود على الغلاف ولا يمكننا تجاوزها نظرا لأهميتها وقيمتها لدى الباحثين والدارسين والمشتغلين، والمؤلف من « بين العناصر المناصية المهمة فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر لاسم إذا كان حقيقا أو مستعارا، ويكون غالبا في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب[1]» أي أن اسم المؤلف هو الذي يثبت هوية الكتاب الذي قام الروائي بتأليفه، وهو الذي يعطيه حق الملكية الأدبية والفكرية لعمله، ثم إن اختيار موضع تموقع الاسم في الرواية لا يكون هبابا بل تكون لديه دلالة ومقصد وذلك لأن وضع «الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى »[2]

وهذا ما تطرق إليه "**أحمد طيباوي**" فقد وضع اسمه في الأعلى وهو دلالة على التمييز وحضوره المستمر ثم إن ظهور اسم المؤلف المتمثل في "أحمد طيباوي" في أعلى صفحة غلاف الرواية المضمونة ب "اختفاء السيد لا أحد" بشكل واضح وخط غليظ له دلالة في توضيح النص، وتوثيق العمل الفني والترويج له

ب/ الغلاف الخلفيّ:

ما أن نُشاهدَ الغِلاَفَ الأَوَّلَ ونمْتَلِئَ بالفُضُولِ القِرَائِيّ حتَّى يدفعُنا الهَاجِسُ إلى الحِسّ السَّيْكُولُوجِيُّ نحو قلبِ الكِتَابِ، بحْثًا عن إشاراتٍ تُفيدُ في فكِّ الشِّفْرَاتِ وتُساعدُ في التَّوْجِيهِ

[1] عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**، ص 63-64.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص60.

القِرَائِيّ بدْءًا من الأمامِ حتَّى الخَلفِ، إذ نجدُ هذا الغِلاَفَ **(الأَخِير)** جاء فَضَاءً لنَصّ من صُلْبِ العَمَلِيَّةِ السَّرْدِيَّةِ، أراد الكاتبُ فيه أن يُعطي تصوُّرًا مُقتضبًا حول عمله وأنَّ " هذه العَتَبَةَ أشبهُ بتلخيصٍ تَكْثِيفِيّ يضعُ المقولةَ الرِّوائيَّةَ في سياقِها العامّ داخلَ متناولِ القارئِ، الّذي من المُؤكَّدِ أنَّهُ يُطالعُ هذه الصَّفحةَ قبْلَ الشُّرُوعِ بقراءةِ الرِّوايةِ، وتمثِّلُ له على هذا الصَّعيدِ إضَاءَةً مُجْدِيَةً قد تُشجّعُه على المُضي في القراءةِ على نحوٍ أكثر حماسًا ورغبةً في استكشافِ طبيعةِ"[1] الرِّوايةِ بصورةٍ أكثر تفصيلاً

إنَّ الغِلاَفَ وما يحملُه من خُطُوطٍ وألْوَانٍ يُعدُّ العَتَبَةَ الأُولى من عتباتِ النَّصّ الهَامَّةِ الّتي تدخلنا إشاراته إلى اكتشافِ علاقةِ النَّصّ بغيره من النُّصُوصِ؛ كما أنَّ اللَّوحاتَ الفَنِّيَّةَ الّتي تتصدَّرُ أَغْلِفَةَ الأَعْمَالِ الأَدَبِيَّةِ أو تستحوذُ عليها " تحملُ في أجنحِتها مُؤوِّلاتَها الدَّلاليَّةَ، فهي ناطقةٌ بغير لفظٍ مُشِيرٍ بغيرِ يدٍ"[2]

فالغِلاَفُ مُحرِّضٌ للقارئِ على القراءةِ، ومُسَاعِدٌ على فهمِ النَّصّ من خارجِه **(من حدود عتباتِه)**، والسُّؤالُ المُهمُّ الّذي يطرحه المُقاربُون للغِلاَفِ بعيدًا عن المبدأِ الجَمَالِيّ لصناعةِ الغِلاَفِ، هل يمكن دراسةَ الغِلاَفِ بمعزلٍ عن نصّه وما يطرحُه من مُفَارَقَاتٍ وحُرُوقَاتٍ وخُرُوقَاتٍ؟

ومع تقدُّمِ الشَّكْلِ الطِّبَاعِيّ للغِلاَفِ ومَتْنِ النَّصّ الأدبيّ بدأ كثيرٌ من الرِّوائيين في العصرِ الحديثِ يبدعُون في جماليَّاتِ صُورةِ الغِلاَفِ الأَمَامِيّ ودَلاَلاَتِهِ، وهو ما سمَاه البعضُ " **العَتَبَةَ الأُولى للنَّصّ** "، ولعلّ صدُورَ أعدادٍ كبيرةٍ من الرِّواياتِ في المُدَّةِ الأَخِيرَةِ، جَعلَ المتلقّي يُحاولُ أن يقرأَ هذه اللَّوْحَةَ قراءةً سيمْيَائِيَّةً تَحْلِيلِيَّةً تَعْلِيلِيَّةً، مُقَارِنًا حُمُولاَتَها وسُيُولاَتَها بحُمُولاَتِ وسُيُولاَتِ المَتْنِ الحِكَائِيّ وحَرِيٌّ بنا في هذا المقامِ

---

[1] ينظر/ محمّد صابر عبيد: **عتبات الكتابة في رواية صبحي فحماوي " الحبّ في زمن العولمة "**، ص2. نقلا عن/ نخبة من النقّاد الأكاديميين: فضاء الكون السّرديّ، جماليّات التّشكيل القصصّيّ والرّوائيّ، ص280.

[2] عبد الرّحمان تبرماسين: **فضاء النّصّ الشّعريّ، القصيدة الجزائريّة أنموذجًا**، محاضرات الملتقى الوطنيّ الأوّل، السّيميائيّة والنّصّ الأدبي، 7- 8 نوفمبر 2000م، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، ص183.

أن نتساءلَ عن مدى تقاطُعِ دَلاَلاَتِ غلاف رواية " **اختفاء السَّيّد لا أحد** " مع مَتْنِها، وهل هناك توَافُقٌ بين الغِلاَفِ بتَضَارِيسِه وإيحَاءَاتِه والنَّصّ بمكنُونَاتِه ومَخْزُونَاتِه؟

يُشكّلُ الغِلاَفُ تَمَظْهُرًا خَارِجِيًّا في العملِ الإبْدَاعِيّ؛ إذ يُعدُّ أوَّلَ العَلاَمَاتِ النَّصّيَّةِ الّتي تقعُ عليه عَيْنُ القارئِ أثناء اقتنائِه واقتناصِه للعملِ الإبداعيّ، « ويمكنُ اعتبارُ العناوينَ وأسماءَ المؤلّفين وكل الإشاراتِ الموجودةِ في الغِلاَفِ الأمَامِي دَاخِلَةٌ في تشكيلِ المظهرِ الخَارجيّ للرّوايةِ كما أنَّ ترتيبَ واختيارَ مواقعَ كل هذه الإشاراتِ لابُدَّ أن تكون له دلالةً جماليَّةً أو قيمِيَّةً »[1] حيث ينهضُ هذا التَّشْكِيلُ الخارجيُّ بوَظِيفتين؛ وظِيفة إشْهَارِيَّةٌ تتعلَّقُ بالنَّاشِر، تنتهي بمُجرَّدِ اقتناءِ الكتَابِ واقتناصِه، ووظِيفةٌ تأْوِيلِيَّةٌ تتعلَّقُ بالمتلقّي، الّذي قد يكتشفُ علاقاتَ التَّماثُلِ الدَّلاَليَّةِ بين الغِلاَفِ والنَّصّ، أو قد تظلُّ العلاقةُ عَائِمَةً غَائِمَةً مُعلَّقَةً في ذِهْنِه

يعد الغلاف الخلفي عتبة مهمة وخلفية مهمة للرواية فهو مكمل للغلاف الأمامي ويقوم الغلاف الخلفي بوظيفة الإغلاق أي إغلاق الرواية في النهاية بغلاف خلفي

وإذا ما جِئْنا للغلاف الخلفيّ للرواية وبمُجرَّدِ إلقَاءِ النظرةِ الأُولى نجده قد جاء بلون رماديٍّ فاتحٍ مثل اللون المتواجد في الغلاف الأمامي، وهو لون الغيوم والسحاب والضبابية

ونجد أيضا في مقدمة الغلاف مقطع مأخوذ من الرواية، اختاره الناشر، وذلك لجذب القارئ، وقد تمثل هذا المقطع في رصد الحدث الرئيس للنص، ورصد أهم ملامح الشخصية (البطلة) وذلك للفت انتباه القارئ، ويؤكد الناشر في وضعه لهذا المقطع على أهميته داخل الرواية، وهدف الناشر من وضع هذا المقطع في الغلاف الخلفي للرواية وذلك لتوجيه القارئ واعطائه فكرة عما يدور في المتن الروائي وتحفي از للقارئ بالاطلاع على هذا العمل

[1] حميد لحميداني: بنية النَّصّ السَّرديّ، ص60.

وفي الجانب الأيمن من الغلاف يظهر لنا إعادة كتابة عنوان الرواية باللون الأخضر، ثم يليها اسم الكاتب وبعدها نجد صورتين لروايتين صدرا للمؤلف أحمد طيباوي، والصورة تتمثل في الغلاف الأمامي للرواية وهذان الروايتان هما: موت ناعم مذكرات من وطن آخر

وفي أسفل المقطع نجد دار النشر مدونة أيضا باللغة العربية والفرنسية كما في الغلاف الأمامي للرواية، ونجد أيضا الموقع الذي يتم فيه إصدار الروايات للناشر متمثلة في نبيل وفرات كوم باللون الأخضر وكوم مكتوبة باللون الأحمر بخط غليظ وذلك لانتباه القارئ بالموقع، وقد كتب هذا الموقع باللغة الفرنسية متمثل في:

- **الموقع الأول وهو: www neelwafurat com**
- **الموقع الثاني وهو: www nwf com**

وفي أسفل الجانب الأيسر من الغلاف نجد اسم مصمم الغلاف وهو (يوسف القوتلي) فصفحة الغلاف الخلفية ليست ذات الأهمية التي تحملها صفحة الغلاف الأمامية الرئيسة ونجد فيها جزء من الرواية وقد أدرجها الناشر لأغراض تجارية تسويقية، قصد استمالة القارئ وتشويقه، وطبعا الفقرة تختار بعناية ولا توضع هكذا اعتباطيا

كما أننا نجد صورة لغلاف مؤلف آخر للمؤلف ذاته مع اسم دار النشر وعنوانها وهذه كلها كما أشرنا سابقا لأغراض تسويقية وتشويقية محضة

وبهذا نجد أن رواية "**اختفاء السيد لا أحد**" من الروايات الجديدة التي تتماز عتباتها بأنها تحمل دلالات معينة، فيها فرادة وتميّز من خلال ما خصّه للغلاف؛ إذ استعمل فيه رسومات وأشكالا موحية بالمعنى الدقيق للرواية (المتن الوجودي) وهذا مغاير لما كان سائدا في الرواية القديمة التي كانت لا تعنى بصورة الغلاف بالدرجة التي هي عليها الآن وكل ذلك يندرج ضمن ملامح التجريب والتجاوز والمُغايرة

الواجهة الخلفيّة لرواية " اختفاء السيد لا أحد " لأحمد طيباوي – الطبعة الأولى –

4/ الشَّخصيَّة:

الشّخصيّة ركن ركين تنبني عليه الحكاية؛ فهي محور الأعمال مثلما يرى "**هنري جيمس Henry James** " الذي يقول: " ما الشّخصيّة إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إن لم يكن تصوير الشّخصيّة وما اللّوحة أو الرِّواية إن لم تكن محور وصف طباع الشّخصيّة؟ "[1] ما يؤهِّلها أن تصبح مركز اهتمام قطبي العمل الأدبيّ **(المبدع والقارئ)**؛ فالمبدع يقيم عليها حكيه، أمّا القارئ فيهتدي بواسطتها إلى تضاريس القصّة المختلفة، وبهذا تكون " ذات منزلة استراتيجيّة باعتبارها ملتقى الكتّاب والقرّاء والنّقّاد"[2]

وقد اهتمّت الدِّراسات السّرديّة والنّقديّة بها كعنصرٍ فاعلٍ من منظورِ وظيفتها ودلالتها، فهي " مدار المعاني الإنسانيّة ومحور الأفكار والآراء العامّة " على حدّ رأي غنيمي هلال ممّا يجعل دورَها مرتبطًا بالموقف المعبِّر عنه، وقيمتها تكمن في قدرتها على التّعبير عن رؤى وأفكار؛ وجدت لحملها فهي الناطق والمسؤول عن الكثير منها داخل العمل، بحيث يتخفّى الكاتب وراء بعضها، ويتقمّص شخصيّة البعض الآخر، يقوم بتحريك خيوط لعبة القصّ من منظور الفاعل المهيمن على مجريات الأحداث، والمتحكِّم في حركة الشّخصيّات، والعليم بكلِّ ما يجري[3]

والشّخصيّة – بتنوّع أنماطها وتعدّد مناهلها – أحد أبرز عناصر التّكوين السّرديّ، وهي الّتي تقوم بتحريك الحدث الحكائيّ وتفعيله وحمل مقولته وتوكيد حضوره في جسد الرِّواية إذ لابدّ من قيام الرِّواية في أصل بنائها على تشكيل شخصيّ يقود النشاط القصصيّ داخل ميدان الفعاليّة السّرديّة، يمثِّله شخص أو مجموعة أشخاص " يقومون بدور رئيس فيها إلى جانب شخصيّات أخرى ذات دور أو أدوار ثانويّة، ولابدّ أن يقوم بينهم جميعًا رباط يوحّد اتِّجاه القصّة "[4]

---

[1] الصّادق قسومة : **طرائق تحليل القصّة**، د.ط، دار الجنوب للنّشر، تونس، د.ت، ص96.

[2] المرجع نفسه: الصّفحة ذاتها.

[3] هداية مرزق: **جماليّات القصّة القصيرة بين النّظريّة والتّطبيق**، ص462.

[4] محمّد غنيمي هلال: **النقد الأدبيّ الحديث**، د.ط، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، 1973م، ص569.

وتسهم الشّخصيّة الرّئيسة بفعاليّاتها المهيمنة عادة في تحقيق هذا الرّباط الموحّد بين مجموعة الشّخصيّات من أجل تحقيق وحدة القصّة؛ الّتي هي العامل الحاسم الأكبر في إنجاحها وإكسابها قوّة تداول كبيرة في منطقة القراءة

تقوم الشّخصيّة بدور بالغ الأهميّة في ملء الفعل السّرديّ فيه بالمعنى والقيمة والفنيّة والحركة، على النحو الّذي يساعدها على إنجاز لحظة التّنوير السّرديّ المركزيّة في القصّة؛ إذ ينبغي على الفعل السّرديّ في هذا السّياق أن " تتبنّاه شخصيّة من الشّخصيّات القصصيّة، وعلى هذا يظلّ الفعل بعيدا عن كونه حدثًا فنيًّا إلاّ إذا تفاعل مع الشّخصيّة، ومن ثمّ يصبح من مقوّماتها الفنّيَّة "[1]

هذا وتأخذ كلمة **(الشّخصيّة)** معانٍ مختلفة بناءً على المنظومات الّتي تتعامل معها **(الفلسفة/ الأدب/ اللاّهوت/ الاجتماع/ السّياسة)** وشكّل مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة قطيعة وتحوّلا **(في الدّرس النّقديّ السّرديّ الحديث)** ولاسيّما مع الأشكال الحكائيّة التّقليديّة **(الأسطورة، الملحمة، الحكايات الشّعبيّة)** واكتسب مفاهيمَ جديدة ومتعدِّدة وبتعدّد المدارس الأدبيّة والاتّجاهات النّقديّة

وفي خضم النّظام السّيميائيّ لتحليل الشّخصيّة الرّوائيّة يمكن أن نرصد التّطوّرات المنهجيّة الآتية وعلى نحو موجز:

يعدّ الأنموذجُ المورفولوجيُّ للحكايات العجائبيّة الرّوسيّة الّذي قدّمه **(فلاديمير بروبVladimir Propp)** العتبة الأولى للدّراسات السّيميائيّة والمنصبّ على عدد وظائف الشّخصيّة والمعتمد على مبدأ **(الثّبات والتّحوّل)** فالشّخصيّةُ الحكائيّةُ في نظره كائنٌ متحوّلٌ لا يشكّل سمة يمكن الاعتماد عليها، والأجدى للدّراسات أن تتخلّى عن هذا العنصر المتغيّر وأن تركّز اهتمامها في بنيّة الحكاية وما تقدّمه من وظائفَ وبذلك يبرز اهتمام **بروب**

[1] شاكر النابلسي: **النهاية المفتوحة، دراسة نقديّة في فنّ أنطوان تشيخوف القصصيّ**، ط2، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 1985م، ص31.

بالجانب المورفولوجيّ للشّخصيّة الحكائيّة على نحو عامّ مع اهتمام خاصّ بالوظائف الصّادرة عن الشّخصيّة

الخطوة الثّانية الّتي استلهمت أنموذج بروب وحاولت تجاوزه ومن ثمّ تطبيقه على الفنِّ المسرحيّ كانت لـ **(إيتيان سوريو Etienne Souriau)** الّذي أفاد من كون مفهوم الحدث هو تضارب القوى المتعارضة والمتلاقية، وبذلك فإنّ كلّ لحظة في الحدث تشكِّل موقفا للصّراع بين الشّخصيّات

عمد **(غريماس Greimas)** في خطوة لاحقة إلى التّوفيق بين آراء **(بروب وسوريو)** ووسَّع من الإطار التَّطبيقيّ للمفاهيم النّظريّة من خلال أنموذجه العامليّ الّذي يتَّسع ليشمل كلّ أنماط الخطاب السّرديّ، ومن خلال هذا الأنموذج تجاوز غريماس الوضع الدّاخليّ للشّخصيّة أي الشّخصيّة بصفتها وحدة معجميّة إلى الوضع الخارجيّ أي من المستوى التّركيبيّ إلى المستوى الدّلاليّ

الخطوة المنهجيّة الأبرز في وضع قانونٍ سيميولوجيٍّ للشّخصيّات الرِّوائيّة كانت مع **(فيليب هامونPhilippe Hammoun)** الّذي عدّ الشّخصيّة الرِّوائيّة " مفهومًا سيميولوجيًّا ووحدةً دلاليّةً وشكلاً فارغًا تقوم بنيته على الأفعال والصّفات وتكتسب معناها ومرجعيّتها من خلال سياق الخطابات، ولا تكتمل إلاّ حينما تنتهي الصّفحة الأخيرة من النّصّ، فباكتماله تكتمل الشّخصيّة، وتحدّد علاماتها"[1]

هذا ولجأت بعض الدِّراسات إلى مقاربة مفهمة الشّخصيّة وتوصيف تمظهرها الوظيفيّ دواخل العمل الأدبيّ، فها هو **(فيليب هامون)** يرى بأنّ " مفهوم الشّخصيّة ليس مفهومًا أدبيًّا محضًا؛ وإنّما هو مرتبط أساسًا بالوظيفة الّتي تقوم بها الشّخصيّة داخل النّصّ "[2]

---

[1] نقلا عن/ سيميائيّة الشّخصيّة الرِّوائيّة **(تطبيق آراء فيليب هامون على رواية غدا يوم جديد)** شريبط أحمد شريبط، ص200-201 ضمن كتاب السِّيمياء والنّصّ الأدبيّ.

[2] لطفي السّيد محمّد: أوراق عبد الله العروي، **القوى السّرديّة الفاعلة، كتابات معاصرة**، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، مجلّد11، عدد43، آذار/ نيسان، 2001م، ص72.

وبهذا فإنّ **(هامون)** يضع حدّا للشّخصيّة الرِّوائيّة يتوافق مع منطلقاته ومرجعيّاته الّتي سبقته **(بروب، سوريو، غريماس)** وكما يأتي: " اعتبار الشّخصيّة، وعلى نحوٍ قبليٍّ، علامة، أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع من خلال دمجه في الإرساليّة منظورا إليها هي الأخرى كإبلاغ، أي مكوّنة من علامات لسانيّة"[1]

وإذا أردنا الوقوف على وصف الشّخصيّة ونوعيّة أفعالها فهي " نسق من المعدّلات المترجمة في أفق ضمان مقروئيّة النّصّ "[2]

لهذا فقد ذهبوا إلى جعلها بياضًا دلاليًّا تسهم في بنائه الذّات المستهلكة للنّصّ أثناء القراءة؛ فما من شكّ أنّ منتج النّصّ هو الّذي يخلق هذه الكائنات الورقيّة، فيجعلها ترتدي ألبسة، وتنبض بالحياة، وبهذه الطّريقة يمنحها كيانًا جديدًا، وحريّة على مستوى الوجود، والدّلالة فتكون " نقطة حبر تنسكب بعذوبة على ورقٍ رديٍّ، وأخضر وأبيض وأصفر، وأزرق، وتتشكّل بعد ذلك ضمن النّصّ "[3]؛ ونجد الشّخصيّة " كائنًا موهوبًا بصفات بشريّة، وملتزمًا بأحداث بشريّة ممثّلاً بصفات بشريّة والشّخصيّات يمكن أن تكون مهمّة أو أقلّ أهميّة (وفقًا لأهميّة النّصّ) فعّالة (حين تخضع للتّغيير) مستقرّة (حين لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها أو مضطربة وسطحيّة (بسيطة لها بُعد واحد فحسب وسمات قليلة، ويمكن التّنبؤ بسلوكها) أو عميقة (معقّدة لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، ويمكن تصنيفها وفقًا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها، ومظاهرها"[4]

---

[1] سيميولوجيّة الشّخصيّات الرِّوائيّة/ فيليب هامون/ت: سعيد بنكراد/ موقع سعيد بنكراد.

[2] الموقع نفسه.

[3] شريبط أحمد شريبط: سيميائيّة الشّخصيّة الرِّوائيّة، **تطبيق على آراء فيليب هامون، على شخصيّات رواية " غدًا يوم جديد "** لعبد الحميد بن هدوقة، النّصّ الأدبيّ سيماه وسمياؤه، **أعمال ملتقى معهد اللّغة العربيّة وآدابها**، جامعة باجي مختار، عنابة، 15-17 ماي، 1995م، ص179.

[4] جرالد برنس: المصطلح السّرديّ (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، د.ب، 2003م ، ص42.

سنحاول تسليط الضّوء على أبرز الشّخصيّات الموجودة في رواية **أحمد طيباوي** " **اختفاء السَّيِّد لا أحد** "، من أجل تبيان الصّفات والأفعال والأدوار بناءً على ما قدّمه **(فيليب هامون Philipe Hamon)** في قانونه السِّيميولوجيّ عن الشّخصيّة الرِّوائيّة تيبولوجيّة شكليّة تعتمد على المقولات الآتيّة [1]:

- إنّ الشّخصيّة ليست حكراً على الميدان الأدبيّ
- إنّها ليست مقولة مؤنسنة دائمًا
- ليست مرتبطة بنسق سيميائيّ خالص
- إنّ القارئ يعيد بناءها كما يقوم النّصّ بدوره ببنائها

وتأسيسًا على هذه المقولات الهامونيّة، يصّنف **(هامون Hamon)** الشّخصيّات الرِّوائيّة إلى ثلاثة أنماط رئيسة، تندرج ضمنها أنماط أخرى، ويمكن لأيّ شخصيّة عن طريق التّبادل والتّناوب أن تعدّ جزءًا من هذه الأنماط، ذلك أنّ كلّ وحدة تتميّز بتعدّديّتها ومقروئيّتها الوظيفيّة حسب مقتضى الحال

وأبرز هذه الأنماط:

النّمط الأوّل: الشّخصيّات المرجعيّة: ويقصد بها الشّخصيّات ذات المرجع الدِّينيّ، التّاريخيّ، الاجتماعيّ، الثّقافيّ، أو الأسطوريّ " وهي الّتي تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أنّ مقروئيّتها تظلّ دائمًا رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثّقافة "[2]

وهذه الشّخصيّات **(المرجعيّة)** تتجذّر إلى أربعة أقسام لدى هامون[3]:

1- الشّخصيّات التّاريخيّة 2- الشّخصيّات الأسطوريّة 3- الشّخصيّات الرّمزيّة 4- الشّخصيّات الاجتماعيّة

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرِّوائيّ، الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة، ط2، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، 2009م ، ص217.

[2] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرِّوائيّ، الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة، ص217.

[3] نقلاً عن/ المرجع نفسه: الصّفحة ذاتها.

هذا وقد وظف الروائي "**أحمد طيباوي**" في روايته مجموعة من الشخصيات تنوعت بين شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية حاول من خلالها رسم معالم متن نصه لما ميزها به من ملامح وسلوكات وأدوار وما أنطقها به من آراء وتعليقات

4-1- تعدد الشخصيات البطلة:

تحبل رواية **(اختفاء السيد لا أحد)** وتحفل بتنوعٍ في الشخصيات الرئيسة التي أدت دورا قارا في الرواية وقد تمثلت فيما يلي:

1/ السيد لا أحد: وهي شخصية محورية رئيسة، تعيش تناقضات نفسية تراوحت وترنحت بين قوى الخير والشر وبين الطيبة والقسوة، فقد كان يعيش هذه التناقضات طيلة تواجده مع الشيخ، وكانت الحاجة المادية السبب الرئيس الذي جعله يعيش مع شيخ طاعن في السن، فكان يعتني به ويغير له حفاظاته، ولكن كانت معاملته له تختلف من حين لآخر فأحيانا يشفق عليه ويعامله معاملة جيدة، وأحيانا أخرى يتذمر منه ويتمنى موته، حيث نجده يقول: « **يستحق هذا الشيخ التعيس ميتة رحيمة، وقد فكرت جديا، قبل أسبوع، أن أدس له شيئا في الطعام ثم تراجعت**»[1] فقد سئم "السيد لا أحد" من هذا الشيخ ومل من الاعتناء به ومن تغيير حفاظاته

هذا من جهة ومن جهة أخرى يشفق عليه ولا يستطيع أن يتخلى عنه من باب الإنسانية، فقد كان ممتنا دوما لابنه مراد حيث قال: « **لن أنسى ما صنعه ابنه مراد من أجلي**»[2] فقد ساعده في الحصول على مكان يأويه، لذلك أراد أن يرد له الجميل من خلال الاعتناء بوالده لقد أصبح لا يستطيع الابتعاد عنه حيث قال: « **لا أستطيع البقاء بعيدا عنه لمدة طويلة يظل ينادي علي**»[3] وهنا يظهر الجانب الإنساني الذي تتحلى به هذه

---

[1] أحمد طيباوي: **اختفاء السيد لا أحد**، ط1، منشورات ضفاف والاختلاف، بيروت والجزائر العاصمة، 2019م، ص14.

[2] المصدر نفسه: الصَّفحة ذاتها.

[3] المصدر نفسه: ص20.

الشخصية، فبالرغم من المعاناة إلا أنه لم يستطع التخلي عنه وتركه وحيدا، فعليه أن يعتني به ويكمل عمله الإنساني إلى الأخير

"فالسيد لا أحد" هو حبيس لجملة من الظروف القاهرة والصعبة التي كانت تشكل حاجزا أمامه لذلك قرر الاختفاء هروبا من حياة قاسية لا تليق به، ومن مجتمع قد غرق في بحر الفساد مخلفا وراءه إلا جثة الشيخ النتنة، ففي الرواية نجده يتحلى بوعي كبير، وهذا راجع إلى خبرته من خلال التجارب القاسية التي عاشها

فالروائي في هذه الرواية لم يشر إلى ملامح شخصية السيد لا أحد، وذلك باعتباره شخصية مهمشة لا تملك هوية

2/ الراوي: يعد الراوي أحد أهم الشخصيات الرئيسة التي تقوم بعملية سرد الأحداث وتواليها، وقد تجلى حضوره خاصة في الجزء الثاني من الرواية، حيث أنه يسرد لنا الدور الذي يقوم به الشرطي رفيق ناصري في البحث عن الرجل المختفي، وذلك من خلال قيامه بجميع الإجراءات المتمثلة في مراجعة المستندات ومراقبة الأماكن وجمع إفادات سكان الحي وغيرها من الإجراءات الأخرى التي يقوم بها أي محقق، ولكن للأسف إنه محقق فاشل والعبرة بالنتيجة، وهذا ما أخبرنا به الراوي حيث قال: « **فاقدا لافتتانه الراسخ بمسيرته المهنية كمحقق لامع، صعد درجات السلم إلى الطابق الأخير متأففا، يقصد مكتب محافظ الشرطة كان يتأبط حافظة أوراق بها وثائق تافهة، العبرة بالنتيجة**»[1]

كما أننا نجده يخبرنا بأن الشرطي رفيق ناصري لم يكن يهمه الكشف عن لغز الجريمة بقدر ما يهمه من أين أتى هذا الرجل وأين اختفى، وكيف أصبح لا أحد؟ وهذا ما قاله عنه الراوي « **ليس البحث عن كشف جريمة مفترضة تحديدا ما كان يشغله، بل من أين جاء وأين اختفى، وكيف صار في أعين الناس (لا أحد)؟** »[2] فالسيد لا أحد أصبح جزءا من مهمة الشرطي، وصار وجه الشبه بينهما وهذا ما أخبره به الراوي حيث

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص61.

[2] المصدر نفسه: ص72.

قال: « **ربما كان مثله، يشبهه نسخته الأكثر شجاعة في رفض التطويع والامتهان لحياة ليست على مقاس بداياته**»[1]، فالاختفاء بالنسبة له أكرم للنفس من وجود مزيف

3/ الشيخ سليمان بن النوي:

وهو العنصر الأساس الذي تدور حوله أحداث الجزء الأول والثاني من الرواية، وهو شيخ كبير في السن ومجاهد قديم من (برج منايل) تركه ابنه مراد وسافر إلى ألمانيا، كان يواظب على الصلاة في المسجد، وكان ودودا مع الجميع، ولا تعرف عنه عداوات أو أعمالا يمكن أن تقود للانتقام منه بأي سبيل، ولكن لسوء الحظ أقعده المرض وألزمه الجلوس في بيته منذ نحو عام وأصبح لا يستطيع الحركة، طلب من احدى النساء الاعتناء به مقابل دفعه لها المال إلى أن جاء "السيد لا أحد" وبقي يعتني به إلى الأخير حتى توفي، وقد كان هذا الشيخ لا يتكلم كثيرا وكان أحيانا يصرخ وينادي على السيد لا أحد باسم ابنه مراد حيث يقول: « **أظنه يتعمد أن يناديني باسم ابنه حتى وهو في كامل وعيه وذاكرته متقدة**»[2]

وقد كان الشيخ يظل مستلقيا طوال اليوم على أريكة طويلة، وإذا تعب فيحوله السيد لا أحد إلى سريره وبالرغم من مرضه وعجزه عن الحركة إلا أنه كان يضحك ويصلي ويشاهد التلفاز طوال النهار

4/ الشرطي رفيق ناصري: بعد موت الشيخ ورحيل السيد لا أحد يأتي دور الشرطي "رفيق ناصري" في البحث عن لغز الجريمة، وكيف توفي الشيخ في ظروف غامضة، فهو شرطي وكلت إليه مهمة البحث عن الذي قتل الشيخ، حيث أنه كان يعمل تحت إمرة الضابط "عبد الوهاب شعال"، تزوج من امرأة تدعى منيرة ثم طلقها لكونه عقيما وبعدها وأثناء قيامه بمهمته تعرف على "هدى وناس" ثم تزوجها، بدأ الشرطي مهمته في البحث عن الرجل المختفي وهو السيد لا أحد الذي كان يعيش مع الشيخ ولكن دون جدوى فلم يستطع العثور عليه بعد تساؤلات كثيرة لم يجد لها أجوبة حيث يقول: « **أيكون قد مات**

---

[1] المصدر نفسه: ص87.

[2] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص16.

اختطف أم انتحر وتحللت جثته كأي كلب نفق دون أن ينتبه له أحد؟؟ ما قصته وأين اختفى هذا (لا أحد)؟ »[1]

هي تساؤلات كانت تخطر في بال الشرطي ومل من البحث عن شخص قد لا يكون موجودا أصلا في نظره وهكذا فإن "طيباوي" قد اختار لروايته شخصيات رئيسة متنوعة ومتعددة وغامضة، ففي الجزء الأول من الرواية كان يتحدث عن شخصية معينة وهي شخصية "السيد لا أحد" الذي كان يعتني بشيخ طاعن في السن، لينتقل بعد ذلك إلى حديثه عن شخصية أخرى تمثلت في شخصية الشرطي رفيق ناصري الذي يأتي دوره في البحث عن الرجل المختفي وهو "السيد لا أحد"، وهذا ما يعرف بتقنية الشخصية المركبة، وهي التي تبدأ بشخصية وتنتهي بأخرى وبهذا نجد أن طيباوي قد ابتعد كل البعد عن هذا النوع ولجأ إلى استعمال الشخصية المركبة

بحيث أنها في بداية الرواية تبدأ بشخصية "السيد لا أحد" وسرد بعض الأحداث التي تمثلت في معاناته جراء اعتنائه بالشيخ ثم انتقل بعد ذلك إلى شخصية ثانية تمثلت في "الشرطي رفيق ناصري" وسرد لنا كذلك عنه بعض الأحداث

وفي الأخير يمكن القول أنّ السيد لا أحد يمثل جزءا من كل شخصيات النص التي كانت تعاني التهميش من قبل المجتمع، فلو تأملنا ما عرصه الكاتب من شخصيات في متن سرده لوجدنا بأن كل من المحقق رفيق ناصري، وعثمان لاقوش، وجلال الأعمش وغيرهم من الشخصيات فيهم من الصفات ما يشبه شخصية البطل (السيد لا أحد)، ففي كل مرة يتبادر لنا بأننا سنفاجأ بوجود شخصية البطل المختفي

فهذا التعدد والتنوع في الشخصيات البطلة لم يكن موجودا في الروايات الكلاسيكية القديمة، كانت تعتمد على شخصية واحدة من بداية الرواية إلى نهايتها، فالشخصية في الرواية الجديدة لم تعد تلك الشخصية البسيطة المعروفة بأفعالها وصفاتها بل أصبحت

[1] المصدر نفسه: ص62.

شخصيات غامضة ومبهمة وهنا يكمن التجريب في تخطي وتجاوز ما كان سائدا في القديم

4-2- الشخصيات الثانوية الرئيسة:

من بين الشخصيات المساعدة والثانوية التي ساعدت في تقديم الأحداث إلى جانب الشخصيات الرئيسة، وهي الأخرى عنى الروائي برسمها بشكل خاص، نذكر على سبيل المثال ما يلي:

1/ **عمي مبارك:** يعد عمي مبارك شخصية متميزة في الرواية ومساندة للشخصية الرئيسية، تزوج من امرأة أنجبت له خمس بنات ثم طلقها وتزوج من امرأة أخرى وذلك من أجل أن تنجب له طفلا يحمل اسمه، فهو صاحب مقهى الحي التي يلجأ إليها الناس للتسلية والترفيه، وقد عرف عمي مبارك ببخله وهذا ما نجده في الرواية حيث قيل عنه عمي مبارك « **رجل بخيل، لم يجار المقاهي وصالونات الشاي العصرية بتركيب الزجاج وتجديد الديكور وتأثيث مقهاه بما يلزم مجرد مقهى منسي بضاحية منسية**»[1]

لقد أقرض عمي مبارك مبلغا من المال للسيد لا أحد ولكن لسوء الحظ لم يرجع له المال الذي أقرضه إياه، ولهذا السبب اعترف عمي مبارك وكأنه كمن يفشي سرا، وأضاف هامسا: « **ما يهمني حقا هو حساب الشهر الذي لم يدفعه لي، إنه لئيم رحل قبل يوم واحد من موعد استحقاق دفع الدين**»[2]

قادة البياع: وهو المخبر لدى السلطات الأمنية، والمكلف بمراقبة السيد لا أحد فيظل يحوم في الساحة، ويتظاهر بأنه ينتظر أحدا، له حاسة كلب شرطة، وهذا ما قال عنه السيد لا أحد « **أشرت إليه بيدي فجاء مسرعا كلب حقيقي**»[3] كان يقف خلف شجرة كبيرة تتوسط الساحة، يعبث بهاتفه ويتظاهر كالعادة بأنه ينتظر أحدهم قادة البياع هكذا يدعونه في

---

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص74.

[2] المصدر نفسه: ص73.

[3] المصدر نفسه: ص50.

غيابه، من سكان الحي القدامى، كان مشروع ارهابي فاشل، تاب فشمله قانون المصالحة، ثم توجه في الإخلاص لأجهزة الأمن

2/ هدى وناس: تعتبر هدى وناس من بين الشخصيات التي كان لها دور في المساعدة وهي طبيبة مختصة في التأهيل الحركي، توفي زوجها قبل عام ترك لها طفل يدعى وسيم وبعض الذكريات القاسية، فقد كان حزنها على رحيل زوجها مجرد قناع ترتديه أمام الناس، تعرف عليها الشرطي رفيق ناصري من خلال مهمته في البحث عن الرجل المختفي عن الأنظار وهو السيد لا أحد كان يلتقي بها من حين لآخر حيث قال عنه الراوي: « **تكررت لقاءاته بهدى، تعرف عليها أكثر وأصبح شغوفا بها**»[1]

استطاعت هدى أن تملأ الفراغ الذي كان بداخله وتنسيه في زوجته السابقة منيرة، كانت تجيد لعب الشطرنج بشكل ممتاز، هزمته أول مرة عندما لعبا في المستشفى، وبعدها عقدت قرانها بالشرطي ثم تخلى عنها ورحل حملت هدى من رفيق لكنها لم تصدق، لأن الرجل عقيم وهذا ما كان يظنه لذلك هرب منها حتى لا يرى في عينيها شفقتها عليه، فقررت هدى أن تتصل به لتخبره بأنها حامل لكن هاتفه مقفلا ثم توجهت نحو الشقة المفترضة لكن دون جدوى، كتبت على ورقة صغيرة أن يتصل بها لأمر ضروري، راودها شعور بأنه قد عاد لمنيرة زوجته السابقة، ذهبت هدى الى منيرة داودي وسألتها عنه فأخبرتها بأنها لا تعرف وبعدها توجهت إلى المحافظ عبد الوهاب شعال حتى تقدم بلاغا رسميا عن اختفائه، فوعد بأنه سيبذل جهدا في البحث عنه واخبرها بأنه استقال من الجهاز قبل مدة، تذكرت هدى أن عليها أن تشتري هدية لزميلتها بمناسبة حفل زفافها وأثناء الحفل كانت مهمومة اتصل بها المحافظ عبد الوهاب شعال وطلب منها الحضور في أقرب وقت فهمت بالمغادرة

[1] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص89.

3/ عثمان لا قوش: صاحب المكتبة ورجل غير مفهوم وغير متجانس، يحب الجدل كثيرا واع وعلى درجة من المعرفة، ولكنه في ساعة الحقيقة يترك كل ذلك جانبا، ويظهر بكامل انتهازيته تخلت عنه زوجته لفقره بعدما أقفلت مكتبته وأصبح يعمل في بيت عمي مبارك الكبيرة، رشح نفسه للانتخابات ولم يفز وهذا ما قاله عنه الراوي: « **ترشح لانتخابات المجلس البلدي على رأس قائمة حزب من اليسار ولم يحرز حتى مقعدا في مجلس يضم أكثر من ثلاثين مقعدا** »[1] لقد غضب عثمان لاقوش من عدم فوزه في الانتخابات وقال متذمرا في أحد الأيام لعمي مبارك « **هؤلاء يحبون من يسوقهم كالإبل، لا من يقنعهم ويرفعهم لمرتبة الشركاء** »[2] فهو يظن نفسه أنه مشروع زعيم ومثقف يستطيع تغيير المجتمع

4/ حارس المقبرة: اسمه جلال بن حميدة وينادونه بجلال "الأعمش" وهو رجل بربع عقل يعيش حياة مجنونة ومنسية، لا تحتمل الوعي الزائد، يعيش في غرفة بالمقبرة، يتآلف مع الموتى بشكل جيد ينفق على والدته واخوته ويزورهم أحيانا، يمارس الانتقام من كبار الموتى ويبيع عظامهم للسحرة والمشعوذين، يلعب الدومينو مع الشباب حتى وقت متأخر من الليل وفي أحد الأيام وبينما كان جالسا عند بوابة المقبرة، كان يتساءل عن حياة الأغنياء التي تزداد التقدم والتطور بينما هو حياته واقفة على الانتظار، حياة تنتظر من يرقدون في القبر حتى يلحق بهم وهذا ما أخبرنا عنه الراوي حيث قال: « **كيف أن حياتهم تتقدم بسلاسة بينما يتجمد زمنه في انتظار أن يلحق بمن يرقدون في الداخل، فقد عندما يموتون يكون متاحا له أن يكون سيدا عليهم، تبتلعهم الأرض وينساهم الجميع ليكونوا تحت رحمته**»[3]

نستنتج مما سبق دراسته أن للشخصيات الثانوية دورا مهما في العمل الروائي فقد اعتمد "طيباوي" في روايته (اختفاء السيد لا أحد) على التنوع في الشخصيات وانتقاله

---

[1] المصدر نفسه: ص78.

[2] المصدر نفسه: الصفحة ذاتها.

[3] أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ص71.

من شخصية إلى أخرى، وذلك لكونها استطاعت أن تؤدي الأدوار المقدمة لها في المتن الروائي بشكل جيد، ومن خلال الشخصيات يمكن معرفة محتوى الرواية، وساهمت في تفعيل الأحداث والمساهمة في دفع سيرورة الحكي وهذا مظهر من مظاهر التجريب التي تجلت في هذه الرواية، وهو الخروج عن الشخصية النمطية وهي « شخصية جامدة غير فعالة معطياتها قليلة، وتشكل مركبا متجانسا من المزية أو الموقف أو الدور »[1]

فهي شخصية قديمة معروفة بصفاتها وأفعالها عند المتلقي، وقد غابت هذه الشخصية في الرواية المعاصرة

5/ الحدث:

يُعرّف الحدث بالانتقال من حالة إلى أخرى، وكلّ تحوّل، وإن قلّ حجمه يشكِّل حدثًا[2] بمعنى كلّ ما يمثِّل حركة أو تغيّرًا من حالة إلى أخرى، ونظرًا لكون البنيّة السّرديّة تُعنى بثلاثيّة (**الزّمن – المكان – الشّخصيّات**)، فهذا يجعل المفارقات تتداخل وتتقاطع بشكل أو بآخر مع غيرها، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بتنامي الأحداث حيث يجري تصوّر المشاهد (القارئ) بناءً على نوعٍ خاصٍّ من المفارقات الّتي تصدم أفق انتظاره، إذ يحدث تنافر بين ما يتوقّع القارئ حدوثه، وما حدث فعلاً، وهنا تنجح المفارقة بامتياز، وكلّما ازداد البَوْنُ كبرت واتّسعت هوّة المفارقة

إنّ لمفارقة الأحداث سمة متعالية عن غيرها من المفارقات، فهي ترتفع إلى "المراقيال ما وراء طبيعيّة، كبيرة كانت تلك المفارقات أم صغيرة، كوميديّة أم مأساويّة ، وهكذا نتخيّل وراء هذه الأحداث وجود قوّة خارقة أو قدريّة، ساخرة مزاجيّة معاديّة أو غير مباليّة "[3] يكمن سرّها في لذّة التّلاعب بالحقائق، ونظرًا لكونها تركّز على عناصر القصّة الأساسيّة ذاتها

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص241.

[2] رشيد بن مالك: قاموس **التّحليل السِّيميائيّ للنّصوص**، عربي– انجليزي– فرنسي، د.ط، دار الحكمة، 2000، ص72.

[3] دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص33.

الشّخصيّات، الزّمان والمكان، فإنّه إذا حدث تلاعب بواحدة من هذه العناصر اهتزّت خطيّة الأحداث، وتعقّدت ما يصعب معه تثبيت المعنى والهدف

وإذا كان الحدث من ناحيّة الماهيّة يعني " ذلك الفعل الّذي تشكّله حركة الشّخصيّات مع بعضها، تقدّم من خلاله تجربة إنسانيّة معيّنة، لها دلالتها المخصوصة، على مستوى هذا الخطاب السَّرديّ المخصوص، وهو بهذا المفهوم، له وحداته المكوّنة له، الّتي تتآزر مع بعضها لتشكّل بعد ذلك مادّة هذا الحدث ومحتواه "[1] فإنّه من ناحيّة الأهميّة يحظى بنصيبٍ كبيرٍ من لدُن باحثي ومُقاربي الدّراسات السَّرديَّة؛ بوصفه عنصرًا قارًّا من عناصر عمارة الخطاب السَّرديّ

يحترف طيباوي لغة رصد وتوصيف الأحداث بتمفصلاتها وتحوّلاتها المثيرة، عاكسًا شعوره بوطأة الزّمن، وقد سلبه لذّة الماضي، وأفقده شهوة الاعتياد، معتمدًا في هذا على بلورة الحدث المقترن بالزّمن وفق صورة أخرى من صوّر المفارقات، الّتي قد تسعف المبدع في الوقوف على الطّلل ومحاولة بثّ الحياة وبعثها فيه من جديد،

ويتمثّل هذا النّوع من المفارقة في وجود تناقض أو صدام واحتدام بين ما يحدث، وما كنّا نتوقّع حدوثه وربّما يعود ذلك للوتيرة المتسارعة غير المتوقّعة للأحداث، والنتائج المتوقّعة هي الّتي تكسر الطّابو الإنتظاراتيّ، وهي كما حدّدها **(ميويك)** بـــ " انقلاب يحدث مع مرور الزّمن"[2] وكأنّ للقدر يدٌ في ذلك الانقلاب

6/ الزمن:

لقي الزّمان منذ القدم اهتمام العلماء والفلاسفة والأدباء وهذا لعلاقته الوطيدة بالحياة والإنسان، وقد حاولت الدّراسات المختلفة في تناولها للزّمن أن تضع تفسيرًا يشرح مفهمته ووجوده وتوصيفه وعلاقته بالوجود الإنسانيّ، " ويظلّ مفهوم الزّمن الأكثر ميوعةً وهلاميَّةً

---

[1] محمّد بن سعد الدّكان : **بلاغة العقل العربيّ، تجليّات المثاقفة في التّراث النقديّ**، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، 2014م، ص319.

[2] دي سي ميويك: **المفارقة وصفاتها**، ص32.

في تحديده والكشف عن ماهيّته باعتباره حقيقة مجرّدة لا ندركها بصورة صريحة، ولكنّنا ندركها في الأحياء والأشياء"[1]

وهذا ما جعل الباحثين في الزّمن من فلاسفة أو علماء أو أدباء يقعون في حيرة حَيَالَ هذا التَّمظهر الطَّبيعيّ الّذي وجد بوجود الخلق، يعرفه الإنسان بالسّليقة ولكنّه لا يستطيع أن يوضِّح معالمه وحدود مَفهمته، ويمكننا في هذا المقام استحضار ما قاله **(أوغسطين a'oughstin)**: " لو سألني أحد إن كنت أعرف الزّمان؟ فسأجيبه: إنّي أعرفه، ولو سألني ما هو؟ سأجيب: بأنّنِي لا أعرفه ..."[2]

وللزّمن فاعليّة كبيرة في النّصّ السّرديّ فهو أحد الرّكائز الأساسيّة الّتي تستند إليها العمليّة السّرديّة؛ إذ أنّ دراسة الزّمن في النّصّ السّرديّ تكشف عن القرائن الّتي يمكن من خلالها الوقوف على كيفيّة اشتغال الزّمن في العمل الرِّوائيّ[3] فالزّمن يجمع العناصر السّرديّة كلِّها، ولا يمكن أن يكتب أيّ نصٍّ روائيٍّ من دونه؛ إذ أنّ الإشارات الزّمنيّة في أيّ نصٍّ سرديٍّ تشترك وتتفاعل مع العناصر السّرديّة جميعها، مؤثّرًا فيها ومنعكسًا عليها، فالزّمن حقيقة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى[4]

إنّ وجود الزّمن في الأدب/ السّرد ضرورة حتميّة؛ إذ لا وجود لأدبٍ/ سردٍ من دون زمنٍ، ذلك أنّ الزّمن يتحدّد في الأدب بأنّه: " الزّمن الإنسانيّ إنّه وعينا للزّمن بوصفه جزءًا من الخلفيّة الغامضة وكما يدخل الزّمن في نسيج الحياة الإنسانيّة والبحث عن معناه؛ إذ

---

[1] مها حسن القصراويّ: **الزّمن في الرِّواية العربيّة**، ط1، المؤسّسة العربيّة للدِّراسات والنشر، 2004م، ص13.

[2] كريم زكي حسام الدِّين: الزّمان الدّلاليّ، **دراسة لغويّة لمفهوم الزّمن وألفاظه في الثّقافة العربيّة**، ط2، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2002م، ص24.

[3] ينظر/ حسن بحراوي: **بنية الشّكل الرِّوائي (الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة)**، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، 1990م، ص113.

[4] ينظر/ سيزا أحمد قاسم: بناء الرِّواية، **دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ**، د.ط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص27.

لا يحصل إلاّ ضمن نطاق عامل الخبرة هذه، أو ضمن نطاق حياة إنسانيّة تعتبر حصيلة هذه الخبرات وتعريف الزّمن هنا خاصّ، شخصيّ، ذاتيّ، أو كما يقال غالباً نفسيّ"[1]

ومن بين المهتمّين بالزّمن السّرديّ نجد **(جيرار جينيت Gérard Genette)** الّذي بنى نظريّته السِّيميائيّة على التّمييز بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وكذلك المفارقات الزّمانيّة الّتي " يمكن أن تكون أكثر تعقيدًا، وبإمكان أيّ مفارقة أن تكون في شكل حكاية أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تتألّف معها "[2]

ولكن التّعقيد الّذي يمسّ زمن الحكاية بسبب هذا التّنويع، وهذه المفارقات لم يمنع " **جيرار جينيت** " من قياس الزّمن السّرديّ، لهذا فقد وضع تقنيّة الدّيمومة الّتي من خلالها يتمّ قياس سرعة العمل السّرديّ المقاسة بالثّواني، والدّقائق، والسّاعات، والأيّام والسّنوات وبطول على طول النّصّ المقاس بالأسطر والصّفحات"[3]

يتحرّك قارئ النّصّ القصصيّ " مع النّصِّ في كلِّ اتّجاه، وإمّا نحو الماضي حيث تظلّ الأحداث شاهدة على الحاضر، أو نحو الحاضر، حيث الصّراعات المتشابكة والأصوات المتداخلة، أو نحو المستقبل، حيث افتراض التّوقّعات"[4]

ويجسِّد هذا الأخير نوعًا خاصًّا من المفارقات، وهي المفارقات الزّمنيّة، لأنّ القارئ الّذي يؤسِّس علاقات بين الماضي، الحاضر والمستقبل، يكشف عن قدرة النّصّ المتعدّدة الجوانب في عمليّة الرّبط الّذي يوهم القارئ بها وينغمس فيها، ويعيش أحداثًا واقعيّة، في حين أنّها ليست سوى عمليّة تصنيع أو تمثيل للواقع"[5]

---

[1] هانز ميرهوف: **الزّمن في الأدب**، تر: أسعد رزوق، د.ط، المطبعة الفنّيّة الحديثة، القاهرة، 1970م، ص15.

[2] Gérard Genette. Figure111.Seuil. Paris.1970. p. 123.

[3] عبد الفتاح إبراهيم: **البنية والدّلالة في مجموعة حيدر حيم القصصيّة " الوعول"**، الدّار التّونسيّة، 1986م، ص120.

[4] نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النّظريّة والتّطبيق، ص13.

[5] المرجع نفسه: ص58.

والمتأمِّل لرواية **(اختفاء السيد لا أحد)** يجد أنها أهملت التسلسل الزمني للأحداث، وذلك من خلال استرجاع أحداث واستباق أحداث أخرى، والتنقل بينهما، وهذا ما دفع بالروائي إلى الخروج عن المألوف، بكسر خطية الزمن، وقد تمثل الحدث الرئيسي في الرواية في شخصية "السيد لا أحد" قامت على التذكر من خلال الأحداث التي رويت في الرواية، من اعتناءه بالشيخ ومعاناته من ذلك وصولا إلا وفاة الشيخ واختفاء السيد لا أحد عن الأنظار، ثم يأتي دور الشرطي "رفيق ناصري" الذي يبحث عن لغز الجريمة

ومن بين هذه المفارقات الزمنية الموجودة في الرواية ما سنوضحه في هذا الجدول الآتي:

الحدث (الاسترجاع)	النّموذج	الصَّفحة
تذكر السيد لا أحد عمي مبارك صاحب مقهى الحي عند قدومه إليه	أتذكر عمي مبارك كان قدومه إلي إيذانا بليلة تشبه وجهه	11
تذكر السيد لا أحد صورة والدته التي لم ينساها رغم كل ما عاناه من متاعب ومأساة	صور أمي في ذاكرتي غير واضحة، بعيدة ومشوشة، ولا عاطفة تشدني إليها أحيانا أفكر أني ولدت دون أم، من ظهر أبي لما سقى بمائه التراب	13
تذكر البطل الروائي (السيد لا أحد) معلم القران الذي كان يعلمه في القرية التي كان يسكن فيها	يذكرني بمعلم القرآن في قريتنا، الملامح المتقاربة ووقار السن، أتذكر مسح اللوح بالصلصال والدواة وقلم الفضي والحبر الذي كان صوفا وأحرقناه	15
تراكمت الديون على السيد لا أحد لأنه لم يدفعها ولم يجد المال لتسديد ديونه	كانت ديوني قد تراكمت وفاقت الحد المتفق عليه استخلصت قيمة الدين وقطع أملي في أي مناورة جديدة	31

الجدول رقم (01)

تقوم الرواية في غالب الأحيان على موضوعة مفارقة الزّمن وهلاميّته على مستويين اثنين لا ثالث لهما: **مستوى المبنى** من خلال الاسترجاع، وتسريع الأحداث وتبطيئها،

والقفز عليه، وتجاوزه واستدعاء الماضين، واستحضارهم عنوة أو على حين غرّة إلى زمن غير زمنهم، ونقل الأحياء إلى أزمنة غير متوقّعة في شكل جثامينَ تسعى، ونقل أشياء وكائنات من عَصْرٍ ومَصْرٍ إلى آخرَ استشرافًا أو استرجاعًا؛ و**مستوى المعنى** أيضًا، حيث أصبح الزّمن رمزًا للضّياع والخداع ودعوة إلى الاتّكاليّة والخمول، أو حثًّا على التّصدّي والتّحدّي والمُسارعة والمُبادرة وهذه النظريّة البوطاجينيّة الرّؤيويّة للزّمن ذات الأبعاد الفكريّة تنمّ وتشفّ عن الحِرفيّة في التّفكير والدِّقة في التَّعبير والتَّصوير؛ وبذلك تزدان المباني بهاءً والمعاني سناءً

تعبِّر الذّات السّاردة عن انكسار وانشطار أحلام الزّمن الماضي؛ فتتحسّر عليه وتبكيه وترثيه، والّتي كانت مرتعًا لمجموعة من الأحلام الّتي أجهضت في الزّمن الحاضر فهناك نفور من الحاضر وتهكّم وسخريّة منه، وشوق وتوق للزّمن الماضي

فيُفارِقُ بين عالم الوجود الواقعيّ **(عالم الانكسار والهزيمة)** الحاضر، وبين عالم الخياليّ الحلميّ الّذي ولّى مع الزّمن الماضي، مع الإيمان بالفشل وانسداد الأفق في المستقبل فالبطل وهو يسخر يجسِّد المفارقة بين عالمين أو بين زمنين لا ثالث لهما، فيغيب الحلم والمستقبل

لا يعمد معمار طيباوي السّرديّ إلى هندسة بنائها الدّاخليّ ومسارها الحكائيّ بالاتّكاء على متواليّات سرديّة تتابعيّة، بل تبرز التّقانات السّرديّة بوصفها محفِّزات تدفع بالمُتون الحكائيَّة نحو التّشظِّي والتّداخل والابتعاد عن الخطِّيّة المتسلسلة في تتابع الأحداث، وتتمظهر المفارقة السّرديّة من خلال التّداخل الجليّ في البنيّة الحكائيَّة بين الثَّالوث الزَّمنيّ **(الماضي – الحاضر – المستقبل)** والاستخدام الخاصّ للتّقانات السّرديّة المعجّلة والمؤجّلة للسّرد **(تسريع وتبطيء وتيرة الزّمن)**

أما فيما يتعلق بالاستباق؛ فلم يتمظهر كثيرا دواخل الرواية فقد كان الروائي يتذكر ويسترجع أحداث ماضية أكثر من أحداث ستقع لاحقا ثم أن كثرة هذه الاسترجاعات تدل على مدى تمسك الروائي بماضيه، ولا أدل على ذلك من هذه الاستباقات الآتية:

الحدث (الاستباق)	النّموذج	الصَّفحة
إغلاق باب الشرفة، ومحاولة ذهاب السيد لا أحد إلى النوم، وذهابه إلى المقهى في يومه الأخر	سأغلق دفتي الشرفة وأخلد إلى النوم، لم أنزل إلى المقهى منذ أسبوع، وقد أحاول أن أفعل غدا إن استطعت	11
قرار السيد لا أحد بالذهاب إلى مكانه الأول وهو سرج الغول	قد أرجع الى سرج الغول لأنني اشتقت لأخي عمار فأزور غابة الموت حيث استعادتني الحياة وأجلت موعد الخلاص	57

الجدول رقم (02)

وما يلاحظ هنا أن الروائي استعمل الاسترجاعات أكثر من الاستباقات؛ وهذا دليل على تمسك البطل الروائي بالماضي، فقد كان ماضيَا أليمَا، مليئًا بالحزن والشجن، بقي محفورا في ذاكرته، فقد كان هناك تذكر للماضي وتوقع لحياة مجهولة في المستقبل بالنسبة للبطل "**السيد لا أحد**" الذي اختفى وأصبح مصيره مجهولا

والحقّ أنّ هذا التّوظيفَ الزَّمنيَّ من لدُن القاصّ بوطاجين يعطي دالاً سيميائيًّا يشي بانغلاق الزَّمن وسُكونه وركُونه، وتوقّف ديناميّته وحركيّته، فلم يبق للنّاس سوى البكاء والنّحيب على طلل الماضي، واستنشاق عبق ذكرياته، وكأنَّ الحياةَ واحدةٌ، وما استمرَّ فيها من وقائعَ وأحداثَ آيلةٍ للزَّوَالِ، في ظلِّ انتظار الإنسان نهايته

إنَّ اتِّكاء طيباوي على تقانات التَّعجيل والتَّأجيل السَّرديّ **(التَّلخيص والتَّقليص)** والتَّوصيفات المشهديّة الحواريّة أعطت الأضمومات الحكائيّة القدرة على التّعبير عن موضوعه الأساس، فالمفارقة السّرديّة الزّمنيّة كشفت اللِّثام عن انحياز الخطاب للزّمن الماضي عبر تكثيفه على حساب الزّمن الحاضر وحتّى المستقبل، في أجواء يختلط فيها الحابل بالنابل، الحلم بالواقع **(الاسترجاع أوَّلاً ثمَّ الاستباق والاستشراف الحُلميّ ثانيًا)**، وهنا تتجلَّى المفارقة الزَّمنيَّة من خلال كسر وخلخلة خطِّيّته المتسلسلة ودخوله عالم الهلاميّة

لعب الزّمن في الكشف عن معاناة الذات الساردة لا سيما في الماضي، كما أنّ المكان لا يخلو من فراغاته وتحوّلاته السِّلبيّة الّتي أفرغت السّارد **(البيت – الغرفة – المقهى – المقبرة – المسجد – المستشفى)**، وهذا ما سنكتشفه في المفارقة المكانيَّة لرواية طيباوي

7/ المكان:

المكان فضاء يتحكّم في حضوره الحدث، وفي طبيعته وتقاطباته، لا حدث دون مكان وزمن، وهذا التّعالق والتّعانق بين الحدث والمكان يضيف إليه مكوّنًا ثالثًا وهو القوّة الفاعلة وتبعًا لهذا فإنّ عمليّة اختيار الأمكنة وتوصيفها عند بناء النَّصِّ السَّرديّ وهندسته تتحكّم فيها إجراءات تقابليَّة تقاطبيَّة، " ولعلّ لبناء المكان جماليّات تتّصل بالمعنى وتنفتح على أفق تأويليّ مفتوح "[1]؛ بمعنى أنّ السّارد يُحدِثُ هذه الانتقالات من مكان إلى آخر للحدث إمعانًا في تبيان الدَّلالة، وتحوّل الحدث، والاشتغال على المكان قد يحصل تلقائيًّا تبعًا لما تفرضه الأحداث، وقد يكون مقصودًا لذاته، وبالأخصّ في الكتابات التَّجريبيَّة الّتي تشتغل على الفضاء انطلاقًا من التَّقابل الواعي والمستهدف و " هنا لا تغدو الأمكنة بقعًا جغرافيَّةً، ومبانيَ مشيَّدَةً، وصروحًا قائمةً، بل إنَّها تصبح علامات سيميائيَّة تنطق بخطابات الإنسان، ودوافعه، وهواجسه الفكريَّة "[2] والسَّيطرة على الأمكنة ظلَّت محتاجةً للقوَّة؛ فهي

---

[1] لونيس بن علي: **الفضاء السّرديّ في الرِّواية الجزائريّة**، رواية الأميرة الموريسكيّة لمحمّد ديب نموذجًا، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015م، ص40.

[2] هيثم سرحان: **الأنظمة السِّيميائيّة**، دراسة في السّرد العربيّ القديم، ص71.

القادرة على الحفاظ عليها، وهنا يظهر جوهر المُفارقة **Irony** فإذا كانت حيازة الأمكنة محتاجةً للقوَّة، فإنَّ الأمكنة تُصبح مجالاً من مجالات القوَّة الّتي تُتيحُ للإنسان فرصة ممارسة سلطته الثَّقافيَّة فكلَّما تسلَّح الإنسان بالقوَّة كان أكثر قدرةً على حيازة الأمكنة، واحتكار مفاهيمها الثَّقافيَّة[1]

أضحى المكان عنصرًا قارًّا في العمل السّرديّ يتّخذ أشكالاً وقوالبَ ضدِّيّة مختلفة، يفضحها التّحليل التّوصيفيّ المفارقيّ جريًا على المأثور: **(بِالأَضْدَادِ تُعْرَفُ المَعَانِي)**، لأنّ المكان يخضع لمبدأ القطبيّة القائمة على ثنائيّة التّضاد بين الأمكنة، تتقابل معبِّرة عن العلاقات الّتي تربط الشّخصيّات بمكان تحرّكها أو عيشها تبعًا للثّقافة والعادات والأفكار والممارسات السّائدة فيه ويمكن تجذير التّقاطبات المكانيّة الضدِّيّة والنديّة الّتي تخلق المفارقة في النّصّ الرّوائيّ انطلاقًا من مفهوم المسافة **(قريب/بعيد)** أو الحجم **(صغير/كبير)** أو الاتِّساع **(محدود/لامحدود)** أو مفهوم الشّكل **(دائرة/مستقيم)** أو الحركة **(جامد/ متحرّك، اتِّساع/تقلّص، جذب/إقصاء، اتِّجاه عمودي/اتِّجاه أفقي)** أو مفهوم الاتِّصال **(منفتح/منغلق، داخل/خارج)** أو مفهوم الاستمرار **(استمرار/انقطاع)** أو مفهوم العدد **(تعدّد/وحدة، مسكون/مهجور)** أو مفهوم الإضاءة **(مضاء/مظلم، أبيض/أسود)**

[1] المرجع نفسه: الصَّفحة ذاتها.

ويلخصّها الباحث **(محمّد بوعزة)** في الخطاطة/التّرسيمة[1] الآتية:

المسافة	الحجم	الاتِّساع	الشّكل	الحركة	الاتِّصال	العدد	الإضاءة
مكان قريب/م كان بعيد	مكان صغير/م كان كبير	مكان محدود/م كان لامحدود	مكان دائري/م كان مستقيم	مكان جامد/مك ان متحرّك	مكان منفتح/مك ان منغلق	مكان مأهول/م كان مهجور	مكان مضاء/م كان مظلم

وبغضّ النظر عن هذه **التَّقاطبات المكانيَّة**، نجد **التَّقاطبات الثَّقافيَّة** الّتي تصف الواقع الاجتماعيّ وممارساته الاجتماعيَّة والأخلاقيَّة والثَّقافيَّة والدِّينيَّة والإيديولوجيَّة والسِّياسيَّة فعلى الصَّعيد الاجتماعيّ مثلاً نجد التَّقاطب بين الرَّفيع **(القمَّة)** والوضيع **(القَّاع)**، وعلى الصَّعيد الأخلاقيّ نجد التَّقاطب بين السُّموّ والتَّدنيّ، وفي الدِّين نجد التَّقاطب بين الأرض والسَّماء، بين أهل اليمين وأهل الشَّمال، بينما السِّياسة فنجد التَّقاطب بين اليمين واليسار، يقول **(لوتمان Lotman)** في هذا الصَّدد " أنَّ النماذج الاجتماعيَّة والدِّينيَّة والسِّياسيَّة والأخلاقيَّة تتضمَّن، وبنسب متفاوتة، صفات مكانيَّة تارة في شكل تقابل السَّماء/الأرض، وتارة في شكل نوع من التَّراتبيَّة السِّياسيَّة والاجتماعيَّة حين تعارض بوضوح بين الطَّبقات **(العُليا)** والطّبقات **(الدُّنيا)** وكلُّ هذه الأشكال تنتظم في نماذجَ للعالم تطبعها صفات مكانيَّة بارزة، وتقدِّم نموذجًا إيديولوجيًّا يكون خاصًّا بنمطٍ ثقافيٍّ معيَّنٍ"[2] وبعض هذه التَّقاطبات نجدها في رواية " **اختفاء السيد لا أحد** " متخطِّيًّا بها الحُدود المكانيَّة المألوفة

هذا وتعدّ تِيمة "**المكان**" في رواية طيباوي من التِيمات الّتي خلقت فجوات وثغرات؛ هذه الأخيرة تؤدِّي إلى تهييج القارئ كي يتملاَّها ويملأها بمشرحة الدَّرس والبحث والتَّحليل والتَّعليل وعبر هذا الفحوى التّوصيفيّ المكانيّ الطَّيباويّ يمكننا أن نتساءل: **هل استطاعت**

1 محمّد بوعزة: تحليل النّصّ السّرديّ، تقنيّات ومفاهيم، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010م، ص101.

2 المرجع نفسه: ص104 وما بعدها.

المكانيّة الطَّيباويَّة توصيف وتصوير عالم الشّخصيّات من الدّاخل والخارج، وما هي حدودها المُفارقيّة الّتي شكلتها وما دورها؟

ومن خلال جولتنا القرائيّة للرواية، تبيّن لنا ذلك الثّراء الثّرّ للأمكنة فيها، وتعدّدها وتباينها فيما بينها، كما أنّ توصيف السّارد لأمكنة تسريداته وحكاياته لم يأتِ توصيفًا لها بحدِّ ذاتها بقدر ما كان توصيفًا للأجواء المخيّمة أو السّائدة فيها عبر مختلف المواقف الّتي تتّخذها شخصيّاته

وإذا نظرنا لأغلب التّوصيفات المكانيّة في الرواية؛ تجلَّى لنا تأرجح المكان بين ثنائيّة ضدِّية نديّة مُفارِقة **(انفتاح، انغلاق)** تبعًا للخُيوط العاطفيّة الّتي تشدّ أوصال شخصيّاته المختارة في هذا المكان أو ذاك، دون أن نغفل عن المعنى المُفارقيّ الّذي اتّخذه المكان أحيانًا

7-1- الأماكن المغلقة:

تؤدي الأماكن المغلقة دورا قارّا في الرواية بوصفها « مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان، ويبقى فترة طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الأخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الانسان الساكن فيه»[1] أي هو المكان الذي يعيش فيه الانسان وينتمي إليه، حيث أن مكوثه في هذه الأماكن المغلقة قد يكون لفترات طويلة، سواء كان ذلك بإرادته أو بإرادة غيره في مكان له حدوده الجغرافية والهندسية التي يتميز بها كالبيت والسجن وغيرها من الأماكن المغلقة

كما أننا نجد الروائي يعمد إلى توظيف الأماكن المغلقة أكثر في عمله السردي، وذلك من أجل نقل الواقع الاجتماعي بصدق

[1] مهدي عبيدي: **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق سوريا، 2011م، ص44.

ومن بين الأماكن المغلقة التي نجدها في الرواية نذكر منها:

1/ البيت: يحتل البيت مكانة هامة في الرواية وذلك لكونه يشكل للإنسان المكان الملائم الذي يوفر له الراحة، ويبين "غاستون باشلار" في كتابه (جماليات المكان) أن البيت: « هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقضة ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة، كثيرا ما تتداخل، أو تتعارض، وفي أحيان تنشط بعضها بعضا في حياة الإنسان ينحي البيت عوامل المفاجأة ويخلف استمرارية، ولهذا، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا إنه–البيت– يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض»[1]

يمثل البيت مكانا مهما في حياة الانسان، فهو المكان الذي يعيش فيه ويحفظ ذكرياته بما تحمله من آلام وأفراح ومشاكل، بالإضافة إلى أنه يمثل ماضيه وحاضره ومستقبله وقد شغل البيت حيزا مهما في حياة الا نسان، إذ أن البيت «هو ملجأ كل أنسان بعد يوم من العناء والشقاء والعمل وهو غالبا ما يكون مصدر الراحة والامن والطمأنينة التي يسعا إليها شخص ويرتبط البيت بذكريات مهمة في حياة الشخص تسهم في تشكيل شخصياته»[2] لا شك أن البيت هو ملجأ كل إنسان ولا يمكن لأي أحد أن يستغنى عنه كونه مصدر الراحة والسكينة والوقار، فهو المكان الأليف الذي بواسطته تستطيع بدأ الحياة جديدة لقد وظف الروائي "أحمد طيباوي" البيت كما كان مغلق في رواياته، كان البيت بالنسبة لبطل الرواية يمثل المكان المريح والأمن الذي يشعر فيه بالراحة والسكينة

فقد كان يهتم بشؤون البيت حيث قال: « **أدفع فواتير الكهرباء والماء أشرف على اهتمام المرأة بالبيت وانفحها بالأجرة كل شهر**» [3]ففي هذا المقطع نجد بان الروائي يبين لنا مدى

---

[1]غاستون باشلار: **جماليات المكان**، تر/ غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984م، ص38.

[2]مهدي عبيدي: **جماليات المكان في ثلاثية، حنا مينه** ص48.

[3] أحمد طيباوي: **اختفاء السيد لا أحد**، ص16.

اهتمام البطل الروائي السيد لا أحد بالبيت وتحمله المسؤولية وكل متطلبات البيت فقد اختار الروائي البيت وذلك لما له اهمية كبيرة في المجتمع فهو الذي يهوي الانسان ويكون فيه أسرة

2/ **الغرفة:** وهي إحدى وحدات البيت تكون مخصصة للنوم أو الجلوس فهي الحيز في المكان او المبنى، تستخدم لحفظ الاغراض، فالغرفة هي جزء من البيت وتستخدم لأغراض مختلفة سواء للنوم أو للضيوف فقد كانت الغرفة حاضرة في الرواية؛ إذ مثلت حالة "**السيد لا أحد**" المزرية وعيشه المقرف حيث قال: « **زبال من الباطن يستأجر غرفة مهترئة الجدران والسقف، وينام على فراش قذر كنت براغماتيا أكثر من أي أحد في العالم**»[1] ففي هذا المقطع نجد بطل الرواية "**السيد لا أحد**" يحكي عن وضعه الاجتماعي المزري وعن استئجاره لغرفة قديمة مهترئة الجدران والسقف ونومه على فراش قذر، كما أنه يخبرنا بأنه أكثر شخص براغماتي في العالم

3/ المقهى: هو مكان يجلس فيه عامة الناس لشرب القهوة والشاي وهو المكان المغلق « المقدم للإقامة المؤقتة، هو مكان يدخل في بناء العمل الروائي بوصفه فسحة خلاقة تقدم تفاعلا ملموسا مع شخصيات العمل نفسه، وفضاء تتمحور فيه الأحداث التي تجرى من خلال الحوارات والوصف» [2] ومنه يندرج المقهى ضمن الفضاء الضيق المغلق فهو عبارة عن مكان يجتمع فيه الناس للالتقاء مع بعضهم البعض وقت فراغهم، ويكون هؤلاء الأشخاص من مختلف الفئات والطبقات الاجتماعية وذلك للدردشة والترفيه عن النفس، فهو مكان تجتمع فيه الشخصيات وتدور فيه الأحداث

4/ المقبرة: هي المكان المغلق الدّال على الحزن والفراق؛ إذ يعتبر المآل الأول والأخير للإنسان الذي يدفن فيه وهذا ما نجده في الرواية حيث يقول: «**إن توفي سأتدبر مسألة دفنه مباشرة في المقبرة أو في أي مكان من الأرض، بعيدا عن أي انكشاف**»[3] ففي هذا المقطع

---

[1] المصدر نفسه: ص36.

[2] مهدي عبيدي: **جماليات المكان في ثلاثية، حنا مينه** ص67.

[3] أحمد طيباوي: **اختفاء السيد لا أحد**، ص49.

نجد السيد لا أحد يبحث عن مقبرة لدفن الشيخ بعد موته في أي مكان كان حتى يتخلص من جثته، وكان ذلك بعد قراره بالاختفاء والذهاب إلى مكان آخر، فقد ذهب إلى حارس المقبرة واتفق معه على أن يدفن الشيخ بعد موته ليلا حتى لا يراه أحدا ويكشفه حيث قال: «**سيكون الدفن في الليل، وندخل من الباب الخلفي للمقبرة، ستكون معنا، وافقت مبدئيا ألن نصلي عليه؟ سألته، حارس المقبرة مدمن أدوية أعصاب لكنه يصلي أحيانا، قال يريد أن يطمئنني**»[1] ويتضح من خلال هذا المقطع أن السيد لا أحد يتحدث عن كيفية دفن الشيخ والوقت المناسب الذي تتم فيه عملية الدفن، كما أننا نجده يسأل حارس المقبرة إذا ما كان بإمكانهم أن يصلوا عليه أم لا

5/ المسجد: يعتبر المسجد مكانا للعبادة والنسك وأداء الصلوات المفروضة على كل إنسان مسلم، فهو مكان مقدس وظفه الروائي لمدى أهميته واتصاله بالإنسان المؤمن المتمسك بدينه حيث نجده يقول: « **ذهبت إلى المسجد قبل العشاء بقليل، توضأت كما ينبغي لعابد حقيقي، وتقدمت حيث أدركت الصف الأول، رآني الإمام ولم يبد عليه شيء مجرد إثبات لحسن النية**»[2] فهو مكان رئيس في الرواية حيث كان يلجأ إليه بطل الرواية "**السيد لا أحد**" من حين لأخر، وقد استعمله الروائي لما له علاقة وطيدة بالإنسان المؤمن ومدى ارتباطه به خاصة الشعب العربي المسلم الذي يعتبر المسجد من أولوياتهم، وذلك لكونه مكان لتأدية العبادة والتقرب من الله عز وجل

7-2- الأماكن المفتوحة:

تتماز الأماكن المفتوحة بكونها تلعب دورا هاما في الرواية من خلال ايحائها بالاتساع والتحرر وهي عكس الأماكن المغلقة، فالأماكن المفتوحة عادة: « تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان إن الحديث عن المكنة المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة حتى

[1] المصدر نفسه: ص51.

[2] المصدر نفسه: ص48.

توحى بالمجهول كالبحر والنهر أو توحى بالسلبية كالمدينة» [1]فالأماكن المفتوحة هي أماكن ذات مساحات واسعة التي يلجأ إليها الإنسان مثل الأماكن الخالية كصحاري والجبال، ومن أمثلة الأماكن المفتوحة الواردة نذكر:

1/ الحي: يعد الحي مكانا من الأماكن المفتوحة الموظفة في الرواية؛ وهو مكان للإقامة ولعل الحي: « من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة وحركتها الدائمة إلى درجة أن الحي اسم يشترك فيه المكان والإنسان والمطلق في مفرده، وشارك فيه الانسان والمكان بمفرده وجمعه معا»[2] إن أهم ما ميز الحي، إنه من الأماكن المفتوحة لجميع شرائح المجتمع، فالحي في هذه الرواية هو مكان الذي توجد فيه المقهى التي كان يذهب إليها السيد لا أحد وغيره من الناس، كما أن البيت الذي يسكن فيه الشيخ موجود في هذا الحي وقد اختاره الروائي لما له علاقة بإنسان، فهو مكان يتواجد فيه عامة الناس من الطبقة المتوسطة حيث يقول: « **انقطع الماء عن الحي منذ أيام والشقة مريعة يتكدس البراز في المنيف، ولم أشأ أن أحمل دلوا وأتسول الماء دلو واحد جلبته فجرا من المقهى، وهو لا يكفي لشيء**» [3] تحدث السيد لا أحد عن انقطاع الماء في الحي الذي كان يسكن فيه منذ أيام ولم يجد الماء حتى ليغسل وجهه، وينظف البيت، لقد كانت الشقة مليئة بالأوساخ فلم يجلب سوى دلوا واحدا من مقهى عمي مبارك ولا يكفيه حتى لقضاء أبسط الأشياء

2/ الشارع: من الأفضية الواسعة؛ ويلجأ إليه الأشخاص خاصة لمن ليس لهم مأوى، فالشارع مكان مفتوح «يتميز باتساع ولا حدود تجده، ينفتح على العالم الخارجي مما يسمح بتنقل الشخصيات بحرية تامة، حيث يمكن الالتقاء واقامة علاقات بين شخصيات عدة مما يؤكد على الحركة المستمرة التي تشهدها هذه الاماكن»[4] أي أنه مكان واسع ولا شيء يحده

---

[1] مهدي عبيدي: **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه**، ص95.

المرجع نفسه: ص2.106

[3] أحمد طيباوي: **اختفاء السيد لا أحد**، ص33.

[4] ربيعة بدري: **البنية السردية في رواية (خطوات في الاتجاه الأخر)**، "الحفناوي زاغر"، مذكرة لنيل درجة الماجستير (مخطوط)، تخصص السرديات العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014م، ص139.

حيث تنتقل الشخصيات بكل حرية في هذا المكان، وتكون هناك علاقات بينها داخل الرواية

لقد كان السيد لا أحد يخرج الى الشارع من حي لآخر ويلتقي ببعض الأشخاص الذي يعرفهم، من بينهم إمام الحي يقول: « **قطعت الشارع أقصد مقهى آخر التقيت بالإمام، وتجاهلني لما ألقيت عليه تحية**»[1] يتبين لنا من خلال هذا القول أنّ بطل الرواية "السيد لا أحد" يحكي عن التقائه بالإمام أثناء قطعه الشارع قاصدا مقهى آخر والقائه التحية عليه، ولكن الإمام تصرف معه تصرفا غير لائق لمّا تجاهله

3/ محطة الحافلات: من الأماكن المفتوحة، وهي مكان مخصص لوقوف الحافلات فيه، لغرض الصعود أو نزول الركاب وتوضع المحطة غالبا بجوار الطريق، للتسهيل على المواطن عناء التنقل والسفر، وبهذا انتقل الروائي إلى فضاء واسع متصل بالإنسان، تحدث فيه عن معاناة البطل الروائي في هذا المكان حيث قال: « **قضيت أياما صعبة متخفيا تمت في محطة الحافلات بالخروبة لعدة ليال، استفزني عامل نظافة وأفلت بصعوبة من الحراس**»[2] يتضح لنا من خلال هذا المقطع أنه مشهد تصويري تمثل في حديث "**السيد لا أحد**" عن الأيام الصعبة التي قضاها في محطة الحافلات ونومه فيها لعدة ليالٍ، وافلاته من الحارس بصعوبة وكان ذلك بسبب استفزاز عامل النظافة

وبعد جولتنا القرائيَّة التحليلية مع الأماكن الموظفة من لدن الروائي نصل إلى أنه استعمل المكان بنوعيه المغلق والمفتوح، وما نلاحظه استعماله للأماكن المغلقة أكثر من الأماكن المفتوحة؛ بسبب طبيعة الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي كان يعيش فيها السيد لا أحد، فقد وقعت أحداث الرواية داخل أماكن مغلقة بكثرة وذلك يعود الى نفسية البطل الروائي الذي كان يذهب الى هذه الاماكن المغلقة كالبيت والغرفة

---

[1] أحمد طيباوي: **اختفاء السيد لا أحد**، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص64.

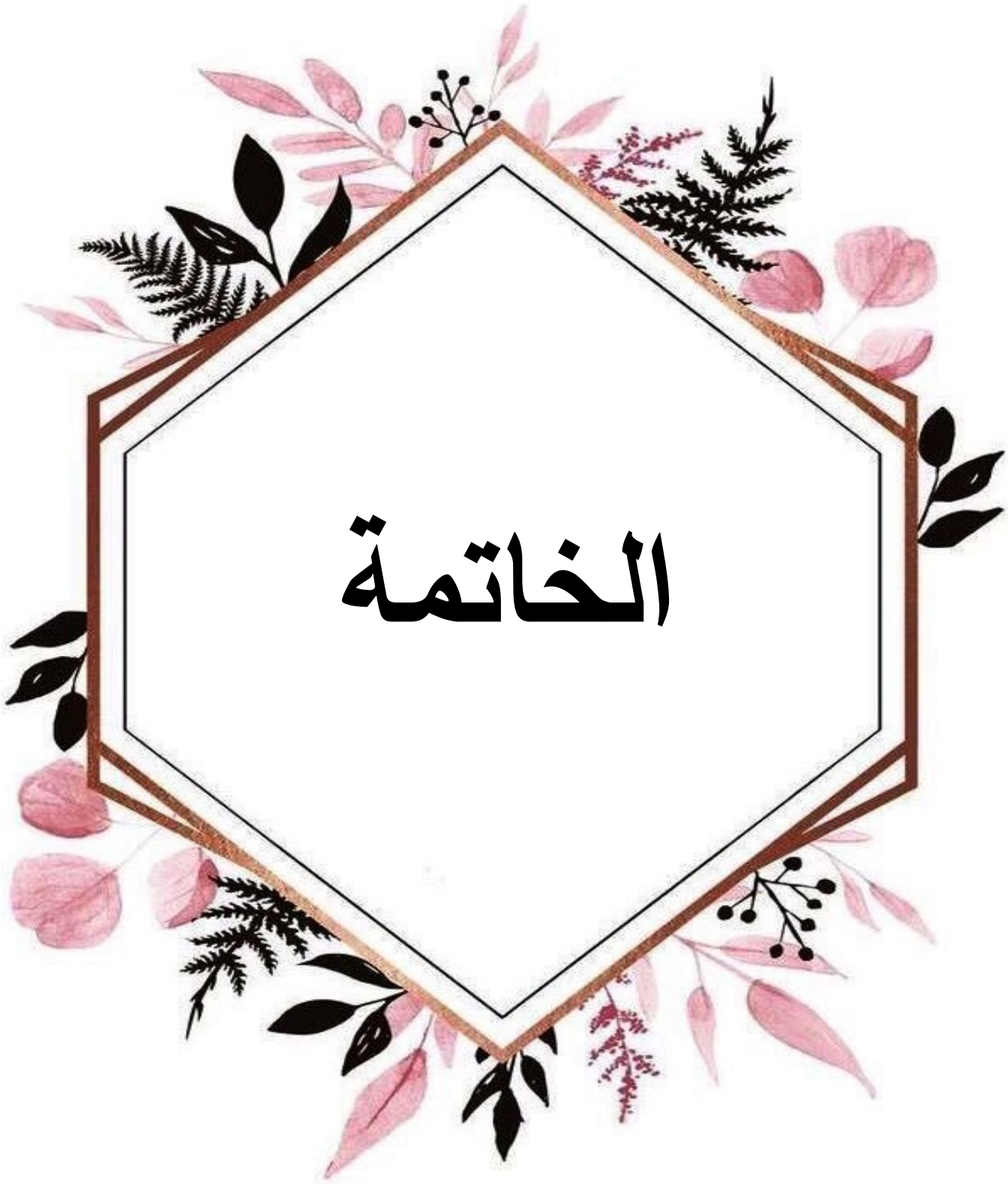
والمقهى، وهي أماكن مغلقة لا يعرفها إلا صاحبها، هذه خصائص المكان في السرد المعاصر خاصة أدب العبث

إنّ الحيّز المكانيّ في الحكي السّرديّ هو الفضاء الّذي تتحدّد دواخله مختلف التّوصيفات المشهديّة، والصّور، والمناظر، والدّلالات والرّموز، الّتي تشّكِل قلب الحدث له؛ إذ يتمظهر بوصفه بؤرة المشهديّة التّوصيفيّة للشّخصيّة القصصيّة

فهو حلبة الأحداث، والتّوصيف المكانيّ ما هو إلاّ آليّة من آليّات رصد الواقع موقفًا ورؤيةً واحتفاءً بالمكان بوصفه ركيزةً رمزيّةً في بناء وتوصيف القصّة؛ إذ " يتحرّك الرّمز المكانيّ على جسد القصّة بوصفه فاعلاً حكائيًّا يستقصي عناصر السّرد ومكوّناته ومقولاته، في نسيجٍ لغويٍّ مُسَرْدَنٍ ينتقل بالحكاية من شكلها المعقّد غير القابل للتّواصل والمرونة إلى شكل البساطة المُفعم بطاقة التّواصل وبأعلى درجات المرونة والانسيابيّة والرّشاقة، الّتي تضخّ في منظومات القصّ ما تنتجه من شعريّة ضافيّة تعمِّق طاقة الرّمز الجماليّة في التّشكيل المكانيّ المشعّ

وكلّ أحداث الرواية ظلّت تُراوحُ هذه الأفضيَّة المكانيّة الحميميّة؛ هذه الأخيرة هي الّتي أثّثتْ لعبة القصّ والحكي في المتن وصفًا وحكيًا، تخييلاً وواقعًا

وهذا يعني أنّ حضور المكان بمشهديّته الممكنة، ليس جغرافيا فقط، بله هو معطى اجتماعيّ له حضوره الخاصّ والمتميّز.


الخاتمة

الخاتمة

بعد خوضنا في أعماق الرواية استكشفنا جوانبها وجدنا أن هذا الفن ليس أداة للتعبير فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى رسم عوالم ودلالات مختلفة وعديدة انطلاقا من دراستنا هذا المتن الروائي استنتجنا ما يلي :

- تعد الرواية من أهم الفنون الأدبية رواجا ومرآة التي تظهر أبرز تقنيات الكتابة ومميزاتها .
- النظر المادية في تصوير الواقع وتحليل معطياته ، لكنها اليوم تمارس كل انواع الخرق والتجديد للشكل والمضمون محاولة مسايرة الواقع المتسارع في التحول والتبدل المستمر
- التطور والازدهار فتواصل الابداع مرهون بتحديات الكتابة الفنية الحديثة والتي تعتمد على تقنيات السردية المعاصرة باعتبارها وسيلة من وسائل التواصل بين المبدع والقارىء
- القصة القصيرة جدا لا تميل إلى الشرح والتعليل والتفصيل في رسم البيئة الزمانية والمكانية، لأن ذلك يفقدها توهجها.
- حقيقة الرواية حقيقة الواقع ، وتطور اشكالها هو تطور الواقع نفسه وتداخل الاجناس الادبية
- الحس الأدبي نوعا من البعد الفني على قدر ما يكون فيه السباطة والسذاجة، وهذا ما أهله لاحتلال ريادة هذا الفن في الجزائر
- الرواية من أهم الأنواع الأدبية ازدهارا وانتشارا في العصر الحديث والنقد في مجال الرواية قليل إلى حد ما إذا ما قيس بنقد عن الشعر
- لم يعد الكاتب المعاصر يستعمل العنوان بطريقة واضحة المعالم مثلما كان في القديم فقد أصبح العنوان غامضا ومبهما

وفي الختام الممنا بالموضوع من الناحية الفنية والموضوعية والذاتية.

وما توفيقنا الا بالله .

الملاحق

الملاحق

سيرة الذاتية :

"أحمد طيباوي" روائي وأستاذ جامعي جزائري ولد في 8 يناير 1980 بولاية المدية، تحصل على دكتوراه في إدارة الأعمال من جامعة البليدة في ابريل 2016م.

مؤلفاته:

- المقام العالي 2011م .
- موت ناعم 2014 م .
- مذكرات من وطن أخر 2014م .
- البياض المتهم بالبراءة.
- اختفاء السيد لا أحد 2019م.

جوائزه

- "أحمد طيباوي" جائزة "نجيب محفوظ " للآداب بالقاهرة 2021م عن روايته " اختفاء السيد لا أحد.
- المرتبة الثالثة لجائزة "الطيب صالح " العالمية للإبداع الكتابي بالخرطوم في 2014 م.
- جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب "على معاشي " في جوان 2011 م.

Ahmed Tibaoui is a romancier and professor at the Algerian university, born on January 8, 1980 in Medea. It was obtenu un doctorat en administration des affaires à l'université de Blida in April 2016.

his life:

- the highest-ranking position, 2011 AD.
- Mortgage 2014 after JC.
- Notes from last year 2014 AD.
- Al-Bayadh accuses it of innocence,
- the distribution of M. Nobody, 2019 AD.

Its recompenses:

- Ahmed Taybawi, Prix Naguib Mahfouz of Literature in 2021 AD for his son Roman “Distribution of Monsieur Personne”
- Troisième place for the International Prix “Al Tayeb Salih” of the Créativité Award in Khartoum in 2014 AD
- Prix of President of the Republic for the Jeunes Creators "Ali Maashi"
- en juin 2011 A.D.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

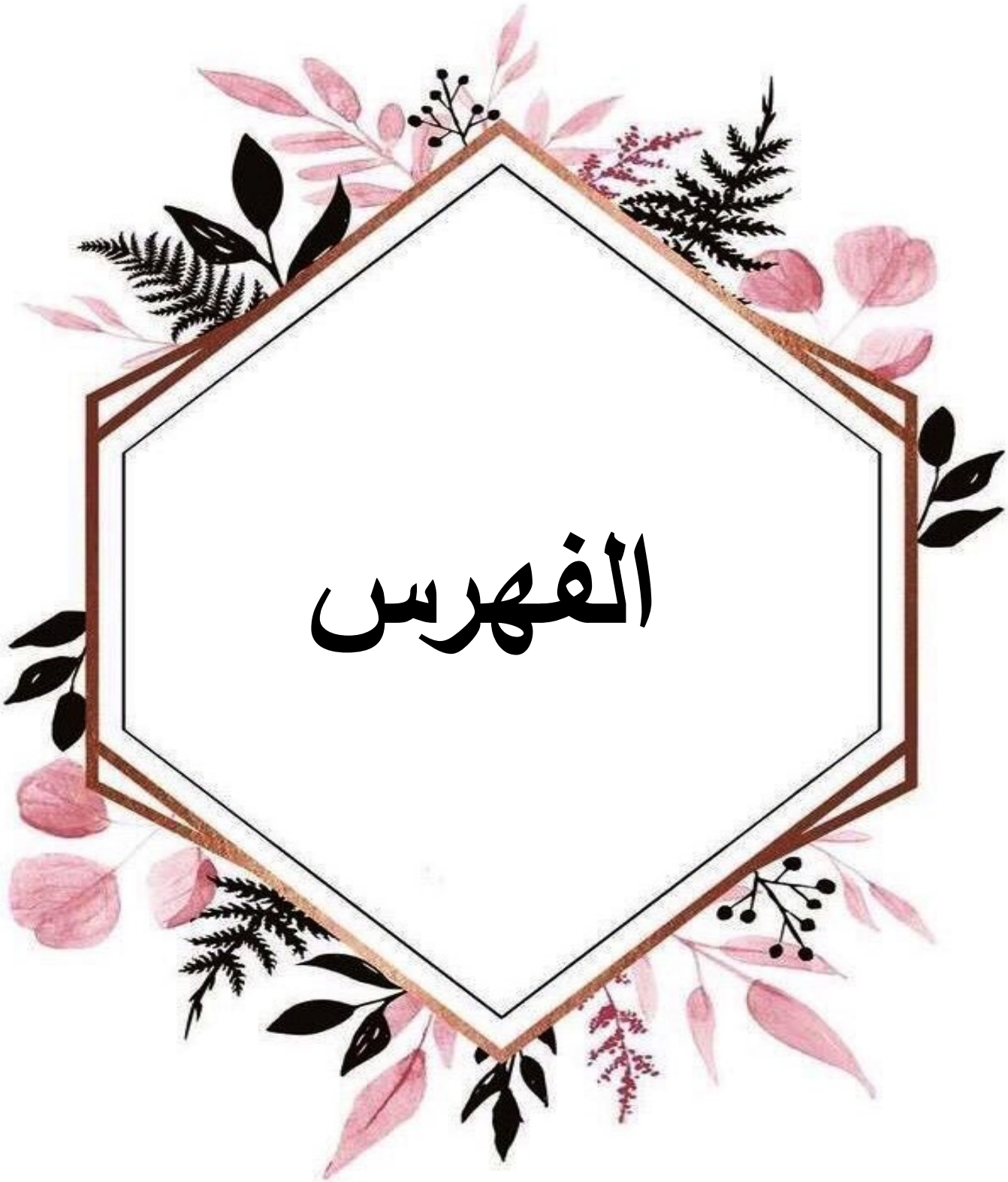
- ابو الحسن احمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة ،في تحقيق وضبط ، عبد السلام هارون ، مادة ج1، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط2، 2008
- أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، دار عكرمة، دمشق سورية، ط1، 1997،
- أحمد طيباوي: اختفاء السيد لا أحد، ط1، منشورات ضفاف والاختلاف، بيروت والجزائر العاصمة، 2019م.
- احمد طيباوي، اختفاء السيد لا أحد .
- احمد محمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ،د.ط ،د.ت.
- إسماعيل عز الدين، المصادر الأدبية واللغوية، التراث العربي للطباعة، القاهرة،
- آن بانفليد الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ترجمة بشير القمري طرائق تحليل السرد الأدبي ص123.
- بيرالد برنس قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام القاهرة ط1 2003
- جرالد برنس: المصطلح السّرديّ (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، د.ب، 2003م ،
- جريدة البصائر، 5 فيفري 1954.
- جويدة حماش،بناء الشخصية في الحكاية ، منشورات الاوراس ،د.ط، د.ت.
- حالي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979،
- حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائيّ، الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة، ط2، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، 2009م ،
- حميد الحميداني، القصة القصيرة جدا في أفق التعريف وتحليل النماذج، مجلات وقوافل، العدد29، ديسمبر 2012.
- حنا ألفا خوري، تاريخ الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، لبنان، ط12، 1987،
- د عبد الله إبراهيم السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي ط1 1992.

- ربيعة بدري: البنية السردية في رواية (خطوات في الاتجاه الأخر)، "الحفناوي زاغر"، مذكرة لنيل درجة الماجستير (مخطوط)، تخصص السرديات العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014م،
- رشيد بن مالك: قاموس التّحليل السِّيميائيّ للنّصوص، عربي- انجليزي- فرنسي، د.ط، دار الحكمة، 2000،
- رنا عبد الحفيظ تشيلي تقنيات السرد والنماذج البدنية في دورة مكائد من ألف ليلة وليلة بيروت لبنان (د-ط)
- رولان بارت طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 1992 ص26.
- سعد رياض ،أنواعها ، إمراضها ، وقت التعامل معها ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر ،د.ط،د.ت.
- شاكر النابلسي: النهاية المفتوحة، دراسة نقديّة في فنّ أنطوان تشيخوف القصصيّ، ط2، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 1985م،
- شريبط أحمد شريبط: سيميائيّة الشّخصيّة الرّوائيّة، تطبيق على آراء فيليب هامون، على شخصيّات رواية " غدًا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة، النّصّ الأدبيّ سيماه وسمياؤه، أعمال ملتقى معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 15-17 ماي، 1995م،
- الصّادق قسومة : طرائق تحليل القصّة، د.ط، دار الجنوب للنّشر، تونس، د.ت،
- صبيحة عودة زعرب ، جماليات السرد في الخطاب الروائي ،
- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص
- عبد الرّحمان تبرماسين: فضاء النّصّ الشّعريّ، القصيدة الجزائريّة أنموذجًا، محاضرات الملتقى الوطنيّ الأوّل، السِّيميائيّة والنّصّ الأدبي، 7- 8 نوفمبر 2000م، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر،
- عبد الفتاح إبراهيم: البنية والدّلالة في مجموعة حيدر حيم القصصيّة " الوعول"، الدّار التّونسيّة، 1986م،
- عبد اللطيف الأناؤوط، القصة القصيرة جدا، مؤسسة القدس للثقافة والتراث، دمشق سورية، العدد580، فبراير 2012.

- عبد المالك مرتاض .في نظرية الرواية .بحث في تقنيات السرد .سلسلة عالم المعرفة .المجلس الوطني للثقافة والفنون الاداب .الكويت العدد 240 سنة 1998
- عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط ،1995.
- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية بحث غي تقنيات السرد ، دط ، دت .
- عز الدِّين جلاوجي: العتبات والتّحول في روايات الطّاهر وطار – مجلّة قراءات – جامعة محمّد خيضر، بسكرة – العدد 3 – 2011م،
- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ،1984م، ص38.
- فهد عتيق ربما يأتون موقع القصة العربية 01-07-2002،
- قاسمي محمد، ببليوغرافيا الأدب المغاربي المعاصر، منشورات ضفاف مؤسسة النخلة اللي كتاب وجدة المغرب. 2005
- قائمة مجلة آمالي التابعة لوزارة الإعلام والثقافة الجزائرية نشرة معظم محاولات أحمد بن عاشور في عدد ملحق مستقل في نوفمبر 1971 ورد الملحق في مائة وستين صفحة قامة 30 محاولة للأديب
- كريم زكي حسام الدِّين: الزّمان الدّلاليّ، دراسة لغويّة لمفهوم الزّمن وألفاظه في الثّقافة العربيّة، ط2، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2002م،
- لطفي السّيد محمّد: أوراق عبد الله العروي، القوى السّرديّة الفاعلة، كتابات معاصرة، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، مجلّد11، عدد43، آذار/ نيسان، 2001م،
- لطيف زيتون ، معجم المصطلحات لنقد الرواية .
- لطيف زيتوني معجم المصطلحات نقد الرواية
- لونيس بن علي: الفضاء السّرديّ في الرِّواية الجزائريّة، رواية الأميرة الموريسكيّة لمحمّد ديب نموذجًا، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015م،
- مجمع اللغة العربية ،معجم الوسيط ، مكتبة الشروق الوطنية ، مصر ، ط4، 2004.
- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط ،مكتبة الشروق الوطنية، مصر، ط،2004

- محمّد بازي: العنوان في الثّقافة العربيّة، التّشكيل ومسالك التّأويل، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ص19.
- محمّد بن سعد الدّكان : بلاغة العقل العربيّ، تجليّات المثاقفة في التّراث النقديّ، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، 2014م، ص319.
- محمد بوعزة تحليل النص السردي.
- محمّد بوعزة: تحليل النّصّ السّرديّ، تقنيّات ومفاهيم، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010م،
- محمد بوغرة ، تحليل تقنيات ومفاهيم .
- محمّد صابر عبيد: النّصّ الرّائيّ، أسئلة القيمة وتقانات التّشكيل، ص362.
- محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبيّ الحديث، د.ط، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، 1973م، ص569.
- محمّد معتصم: المتخيّل المختلف، دراسات تأويليّة في الرّواية العربيّة المعاصرة، ط1، منشورات ضفاف والاختلاف، بيروت والجزائر، 2014م،
- محمد يوسف ، نجم ، فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، د.ط ،دت .
- مها حسن القصراويّ: الزّمن في الرّواية العربيّة، ط1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، 2004م،
- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق سوريا، 2011م،
- ميشال عاصي، الفن والأدب، المكتب التجاري، لبنان، 2006
- ناصر يعقوب: اللّغة الشّعريّة وتجليّاتها في الرّواية العربيّة(1970- 2000م)، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 2004م، ص156.
- نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النّظريّة والتّطبيق.
- نشر الكاتب في مجلة التونسية سنة1957 وأعيد إصدارها عن مطابع الجريدة الشعب بعد الاستقلال في الجزائر دون تاريخ
- نشرت المجموعة في سلسلة كتاب البعث في تونس سنة1955

- نشرت هذه القصة في جريدة البصائر الثانية في اعدادها التالية: 21 ماي 1954، 28 ماي 1954، 11 جوان 1994.
- نقلا عن/ سيميائيّة الشّخصيّة الرّوائيّة (تطبيق آراء فيليب هامون على رواية غدا يوم جديد) شريبط أحمد شريبط، ص200-201 ضمن كتاب السّيمياء والنّصّ الأدبيّ.
- هانز ميرهوف: الزّمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، د.ط، المطبعة الفنّيّة الحديثة، القاهرة، 1970م،
- هداية مرزق: جماليّات القصّة القصيرة بين النّظريّة والتّطبيق،
- هيثم سرحان: الأنظمة السّيميائيّة، دراسة في السّرد العربيّ القديم،



الفهرس

الفهرس

الاهداء 3

التشكرات..... 5

خطة المذكرة..... 6

مقدمة 9

الفصل الأول: الأجناس السردية

تمهيد 14

المبحث الأول: الأجناس السردية 15

الفرع الأول: الرواية 15

الفرع الثاني: القصة.....17

الفرع الثالث: القصة القصيرة.....19

الفرع الرابع القصة القصيرة جدا.....21

المبحث الثاني: الفرق بين الاجناس السردية..... 25

تقنيات وكتابة القصة القصيرة جدا 26

القصة القصيرة جدا في التراث السردي القديم.....29

نشأة القصة الجزائرية القصيرة.....30

موضوعات.....33

تطور القصة الجزائرية القصيرة 34

1. موضوعات أخلاقية.....35

2. موضوعات الاجتماعية.....35
3. موضوعات إصلاحية وطنية.....36
4. موضوعات نفسية.....36
5. موضوعات عاطفية.....37
المبحث الثالث أركان الرواية 37
الفرع الأول: الراوي.....37
الفرع الثاني: المروي (المحكي).....39
الفرع الثالث: المروي له.....40

الفصل الثاني

تمظهرات وتجلّيات البنية السَّرديَّة

في رواية "اختفاء السَّيِّد لا أحد" لأحمد طيباوي

بطاقة هويَّة:..... 45
التَّحصيل العلميّ: 45
المسار المهني:..... 45
مسيرة الرَّجل الثَّقافيَّة وإنتاجه الأدبيّ: 46
البنية الدلاليّة:..... 58
عتبة اسم المؤلف: 63
الخاتمة 99
الملاحق 101

قائمة المصادر والمراجع 104

الفهرس.....109

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها.

تصريح شرفي خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله السيد (ة) :

الصفة : طالب قريش خديجة

المولود (ة) بتاريخ: 3-9-1999 بـ: حمام الضلعة ولاية: المسيلة

ابن (ة): حملول قريش وابن (ة): غزال الزهو

والحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية / رخصة السياقة رقم:

الصادرة بتاريخ: 8-5-2018 **عن دائرة:** حمام الضلعة **ولاية** المسيلة.

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم: اللغة العربية وآدابها.

– مذكرة ليسانس ☐ – مذكرة ماستر ☑

عنوانها: تقنيات الكتابة الروائية في رواية اعتناء السيد لواسيني الأعرج.

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

المرجع: القرار الوزاري رقم 933 المؤرخ في: 28 جويلية 2016

حرر بـ: المسيلة في: 2 جويلية 2023

إمضاء المعني

Fedjrach

جويلية 2023

تعتمد وتصادق على التوقيع

المسيلة في

رئيس المجلس الشعبي البلدي

تصادقة البلدية

بلحاجي صليحة

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها.

تصريح شرفي خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله السيد (ة) :

الصفة : طالب(ة) قنوز هاجر

المولود (ة) بتاريخ: 1997-08-25 بـ: مجبل ولاية: المسيلة.

ابن (ة): قنوز سعد وابن (ة): نصيرة حمزوة .

والحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية / رخصة السياقة رقم:

الصادرة بتاريخ: 2016-04-24 **عن دائرة:** **ولاية**

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم: اللغة العربية وآدابها.

– مذكرة ليسانس ☐ – مذكرة ماستر ☑

عنوانها: تقنيات الكتابة الروائية في رواية احتفاء السيد أحمد طيباوي

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

المرجع: القرار الوزاري رقم 933 المؤرخ في: 28 جويلية 2016

حرر بـ المسيلة **في:** 02 جويلية 2023

إمضاء المعني

2023 جويلية
نظر وصادق على التوقيع
المسيلة في
مصادقة البلدية
رئيس المجلس الشعبي البلدي