الجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبيّة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون –تيارت –

كلّية الآداب واللّغات

القسم: اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان

براعة الحكي وبناء الشّخصية في رواية "شيفرة بلال" لأحمد خيري العمري

مذكرة تخرج لتكملة متطلبات نيل شهادة ماستر

إعداد الطالبة:

مفتاحية لعرشي

إشراف الأستاذ

د. ربيع موازبي

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الدرجة العلمية	الصفة
علي مدني	أستاذ محاضر "أ"	رئيسًا
ربيع موازبي	أستاذ محاضر "أ"	مشرفًا ومقرّرًا
ليلى حاج علي	أستاذ محاضر "ب"	مناقشًا

السنة الجامعية:

1442هـ/1443هـ الموافق لـ 2022/2021م

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى الوالدين الكريمين

أمي الحبيبة وأبي الغالي حفظكما اللّه وأطال في عمركما

إلى إخوتي وأخواتي، أتمنّى لكم النّجاح والتّوفيق

إلى اللّواتي عشت معهنّ أجمل الذّكريات صديقاتي الحبيبات

إلى أستاذي المشرف، الأستاذ "ربيع موازي" وإلى كلّ من دعمني

وساعدني في إنجاز بحثي ولو بكلمة.

شكر وعرفان

يطيب لي في هذا المقام أن أشكر اللّه سبحانه وتعالى على عونه لي لإتمام هذا البحث المتواضع، كما أتقدّم بخالص شكري لأستاذي المشرف الدّكتور "ربيع موازي" الّذي شرّفني بقبول الإشراف على هذا البحث، والّذي لم يبخل عليّ بوقته، فكان خير مشرف

والشّكر الموصول إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضّلهم لقراءة بحثي هذا وتقويمه

كما أشكر كلّ العاملين في كلّيّة الآداب واللّغات جامعة ابن خلدون بتيارت

وإلى كلّ من ساعدني من قريب أو بعيد على إتمام هذا العمل.

مقدّمةٌ

مقدّمةٌ:

تعدّ الرّواية من أهمّ الأجناس الأدبيّة الحديثة الّتي تراكمت حولها الدّراسات والأبحاث، وأشدّها ارتباطًا بحياة الإنسانِ خاصّةً، وقضايا المجتمع بوجهٍ عامٍّ، فحظيت بإقبالٍ كبيرٍ من طرف الدّارسين والنّقاد وذلك لما عرفته من إبداعٍ في مختلف نواحيها، فصارت في ناحيّتها الفنيّة حقل للبحث الفنّي والجمالي الخصب، لأنّها شكلٌ نثريٌّ يرتاد فيه المؤلّف بدقّة عن طريق ذوات تجريبيّة (شخصيّات)، وتطرح الأسئلة الفنيّة الّتي تشغل القارئ أكثر ممّا تجلبه إليها، كما تقوم بدور الكاهن المعرّف، والمشرف السّياسي وخادمة للأطفال، وصحفيّ الوقائع اليوميّة في ناحيّتها الفكريّة.

وبما أنّ الرّواية تهدف بدورها إلى رسم صورة الواقع، وتجسّد المعاني الإنسانيّة فيه، فمن الطّبيعي أن تكون الشّخصيّة محورًا من محاورها الرّئيسيّة، فتمثّل عنصرًا محوريًّا في كلّ سردٍ، ولا يمكن للقارئ تصوّر شبكةٍ سرديّةٍ من دونها، فمن ثمّة فإنّ الشّخصيّات تشكّل بؤرة مركزيّة داخل العمل الرّوائي، وكما هو معلوم فالرّواية أكثر الأجناس الأدبيّة ارتباطا بالشّخصيّة، ذلك لأنّها تعدّ المحرّك الأساسي الّذي يحتلّ فكر الكاتب عند شروعه في بناء روايته.

ومن خلال كلّ هذا يمكن طرح الإشكاليّة التّالية وهي: إلى أيّ مدى ساهمت الشّخصيّة في بناء عمليّة الحكي؟ ووفق هذه الإشكاليّة تتفرّع أسئلة فرعيّة وهي:

ما مفهوم الحكي وما مكوّناته؟

ما هي أهمّ صيغ الخطاب الّتي يشتغل عليها العمل الرّوائي؟

وما مدى الأثر الّذي قدّمته الشّخصيّة في الرّواية؟ والدّور الّذي لعبته في "شيفرة بلال"؟.

وقد اخترت "**براعة الحكي وبناء الشّخصيّة في رواية "شيفرة بلال" "لأحمد خيري العمري**"موضوع للدّراسة، حيث كان اهتمامي فيها متضمّنًا دراسة السّرد ومكوّناته وعناصره الّتي يرتكز عليها، مع الكشف عن أهمَّ عنصرٍ في الرّواية وهو الشّخصيّة، ومدى تأثيرها في تحريك أحداث العمل الرّوائي.

وقد كان دافع اختياري لهذا الموضوع يعود أوّلاً إلى: **دافع ذاتي** ويكمن في رغبتي في الاطّلاع

على الدّور الّذي جسّدته الشّخصيّة في الرّواية، وكيفية اعتناء الرّوائي **"أحمد خيري العمري"** بهذا العنصر في روايته، أمّا **الدّافع الموضوعي** فتمثّل في الإلمام بكلّ ما أمكن من التّفاصيل الّتي تخصّ الحكي والشّخصيّة من (أنواع وأدوار).

وللإجابة على التّساؤلات الّتي كنتُ قد طرحتُها، اعتمدتُ في عملي على خطّة، والّتي جاءت على النّحو الآتي: مدخل والمعنون ب: تطوّر الحكي في الرّواية العربيّة، يليه الفصل الأوّل الموسوم بالسّرد الحكائي بين المفهوم والممارسة، والّذي انضوى تحته ثلاث مباحث، حيث جاء المبحث الأوّل معنونًا بمفهوم للسّرد لغةً واصطلاحًا وأهمّ مكوّناته، ثمّ عرّجتُ على المبحث الثّاني بعناصرٍ للسّرد، ويليه المبحث الثّالث فتناولت فيه الصيغ السّرديّة وأنماط اشتغالها.

أمّا الفصل الثّاني فجاء تطبيقيًّا موسومًا ب: دراسة تطبيقيّة للشّخصيّة في رواية "شيفرة بلال"واحتوى هو الأخير على ثلاثة مباحث أيضًا، فالمبحث الأوّل منه عنونته بمفهوم للشّخصيّة لغةً واصطلاحًا، ومبحثه الثّاني تناولت فيه البنية السّرديّة في رواية "شيفرة بلال"، أمّا المبحث الثّالث فجاء معنونًا بأدوار الشّخصيّة في الحكي، وختمت عملي بخاتمة لملمتُ فيها أهمَّ النّتائج الّتي توصّلت إليها خلال هذه المدّة، وملحق يتضّمن ملخّص حول هذه الدّراسة **"براعة الحكي وبناء الشّخصيّة في رواية"شيفرة بلال"**، وسيرة لكاتب الرّواية **"أحمد خيري العمري"**وأهمّ مؤلّفاته، وقد اعتمدت المنهج التّاريخي مع آليتي الوصف والتّحليل.

ومن جملة العراقيل والصّعوبات الّتي واجهتني خلال عملي، صعوبة التّوافق بين مصطلحي الحكي والسّرد كونهما متقاربان في الدّلالة والوظائف، حتّى أنّني وجدتُ من يُعطي مصطلح الحكي مرادفًا للسّرد وهذا سبّبَ لي خلخلةً، فلجأتُ إلى الاستعمال الأرجح بين النّقاد والمتمثّل في السّرد بين الجنس والتّقنية، وكذا صعوبة الدّراسة التّطبيقيّة في الرّواية عكس جانبها النّظري تمامًا، غير أنّ الأمر صار يتجلّى شيئًا فشيئًا، حين اطلعت على مذكّرة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللّغة والأدب العربي، فرع دراسات أدبيّة والموسومة ب "الأنساق الثّقافيّة في رواية "شيفرة بلال" "لأحمد خيري العمري"، فهذه المذكّرة بدورها

ساعدتني على فهم الرّواية جيّدًا، مع قراءتي الكاملة لرواية "شيفرة بلال" "لأحمد خيري العمري" بنية النّص السّردي لـ"حميد حميداني"، وتحليل الخطاب الرّوائي لـ"سعيد يقطين"، وشعريّة الخطاب السّردي لـ "محمّد عزّام".

وفي الأخير أحمد اللّه بما يليق بجلاله على توفيقي لي، وأتوجّه بخالص شكري وامتناني لأستاذي المشرف الدّكتور "**ربيع موازي**"، على ما قدّمه لي من ملاحظات ومساعدات، فجزاك اللّه ألف خير وأوصلك إلى أعلى المراتب، كما أرجوا أن أكون قد وُفّقت في إنجاز هذا البحث، وأن يلقى القبول والتّقدير من طرف لجنة المناقشة.

مدخل

تطوّر الحكي في الرّواية العربيّة

لقد عرفت الحركة الأدبيّة تطوّرًا كبيرًا نتج عنه ظهور أجناس أدبيّة، ومن أهمّ هذه الأجناس الأدبيّة الرّواية، فقد استقطبت اهتمام المتلقّين على مختلف مستوياتهم، وقد ارتبط ظهورها بتعدّد أنماط الحكي فعمل النّقاد على ترقيتها وتطويرها وتحديد عناصرها الفنيّة، خاصّةً وأنّها تختلف عن سائر الأنواع الكلاميّة الأخرى كالقصّة القصيرة، والشّعر والمقال الصّحفي.

إنّ الرّوائي في الرّواية العربيّة لا يستطيع أن يسرد أحداث روايته ويقنع القارئ بواقعيّتها، إلاّ إذا كان مطّلعًا على خصائصها الفنيّة وأدواتها السّرديّة، لأنّ هذا الجنس الأدبيّ تخلّقَ كجنس قادر على الهضم والتّمثّل والإفادة من الفنون الأخرى، فهي "شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكيّة والوسطى نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطّبقة البرجوازيّة، وما صاحبها من تحرّر الفرد"[1].

ولقد احتلّ فنّ الرّواية مكانةً متميّزةً في الأدب العربي المعاصر، فقد أصبح ينافس هذا الفن الأدبي الحديث ينافس فنّ الشّعر، وذلك لاتّساع دائرة مخاطبيه إلى حدّ، فالرّواية "تحاول ألّا تقول شيئًا على نحوٍ مباشرٍ، بل تسعى إلى خلق واقع جديد متخيّل، يقتنع القارئ بوجوده"[2].

والرّواية كان لها صدًى كبير، فقد ترجمت أعدادً كبيرةً من الرّوايات العربيّة، إلى مختلف لغات العالم الحيّة، وهو أمر عائدٌ إلى الخصائص النّوعيّة الّتي يتميّز بها فنّ الرّواية، والّتي تسهّل عمليّة نقله وترجمته إلى اللّغات الأخرى فالرّواية، "عالم شديد التّعقيد، متناهي التّركيب، متداخل الأصول، إنّها جنسٌ سرديٌّ منثورٌ"[3].

والرّواية بدورها جنس أدبي يختلف عن كلّ الأجناس الأدبيّة الأخرى، ولكّن دون أن يبتعد عنها كلّ البعد، لذلك الباحثون والكتّاب اختلفوا وتباينوا في مفهوماتها؛ لأنّها تتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل؛فهي"قصّة طويلة يعالج فيها الكاتب موقفه من الكون والإنسان والحياة، وذلك من خلال معالجته لمواقف شخصيّات القصّة من الزّمن والقدر"[4].

---

[1]–صالح مفقودة، مجلّة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، نشأة الرّواية العربيّة التأسيس والتأصيل، ص:03.

[2]–إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص:269.

[3]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، الكويت، ص:25.

[4]–محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2002م، ص:171.

إنّ النّقاد ينظرون إلى معماريّة النّص الرّوائي من منظور تطوّر الحدث العام ونموّه داخل الرّواية، مع كيفيّة تشكيل عناصره يقول محمود أمين العالم:"ويتشكّل هذا المعمار في الرّواية من عناصر متشابكة كسمات الشّخصيّة الرّوائيّة والعوامل المتحكّمة في مصائرها، والطّابع التّسجيلي، ثمّ التّحليلي"[1].

والرّواية تتميّز بوجودها وشكلها الخاصّ في الأدب الغربيّ والعربيّ إلّا في العصر الحديث، حيث ارتبط مصطلحها بظهور وسيطرة الطّبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن الثّامن عشر، فحلّت هذه الطّبقة محل الإقطاع، الّذي تميّز أفراده بالمحافظة والمثاليّة والعجائبيّة، فهي "تسمح بأن تُدخِل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التّعبيريّة"[2]، سواءً أكانت أدبيّة(قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميديّة)، أو خارج أدبيّة (دراسات عن السّلوكيّات، نصوص بلاغيّة وعلميّة ودينيّة).

ومن خلال هذا يمكن القول أنّ أيّ جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرّواية، وليس من السّهل العثور على جنس تعبيري واحد، لم يسبق له في يوم أن ألحقه كاتب أو آخر بالرّواية.

وتوضّح آمنة يوسف أنّه مهما قيل في مفهوم الرّواية، فإنّ ذلك المفهوم يختلف باختلاف المناهج النّقديّة الّتي تنتمي إليها رواية ما (تاريخيّة أو رومانسيّة أو واقعيّة، اجتماعيّة أو فلسفيّة أو رمزيّة)، كما تبيّن أنّ مفهومها لدى البنيويّين اللّسانيّين الّذين يرون أنّ الفنّ الرّوائي شيء قائم بذاته وعالم مستقل بنفسه وليس وسيلة إلى أغراض أخرى مهما كانت أهميّتها، فهو لا يُعدُّ في ذاته قالبًا لتضمنيّات سيّاسيّة أو اجتماعيّة، فالفنّ لا يُحاكي ولا يُعلّم، إنّه ببساطةٍ يُوجِدُ[3].

وعند الحديث عن نشأة الرّواية يمكن القولأنّ أولى الرّوايات العربيّة ظهرت في الثّلث الأخير من القرن التّاسع عشر، وكانت منذ نشأتها واقعةً تحت تأثير عاملين وهما:الحنين إلى الماضي ومحاولة الاندماج فيه، والافتنان بالغرب والخضوع لهيمنته، حيث يرى النّاقد مصطفى عبد الغني أنّ ظهور الرّواية في الوطن العربيّ ارتبط بعاملين أيضا "**أحدهما** أثر كلّ من مصر ولبنان في نشأة هذا الجنس الأدبي، سواء في درجة التّأثّر بالغرب أو التّأثير في الأقطار العربيّة، أمّا **العامل الآخر** فهو أنّ تطوّر هذا الفنّ الرّوائي ارتبط في ظهوره بتطوّر الاتّجاه القومي، ونضجه أكثر من أيّ عامل آخر"[4].

---

[1]–صالح مفقودة، المرجع السّابق، نقلاً عن محمود أمين العالم، ص:3.

[2]–آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م، ص:27.

[3]–ينظر، المرجع نفسه، ص:28.

[4]–محمد الهادي مرادي (وآخرون)، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، نقلاً عن مصطفى عبد الغني، السّنة الرّابعة، العدد السادس عشر، ص:102.

ولقد اختلف الدّارسون حول قضيّة نشأة الرّواية في الأدب العربيّ، فانقسموا إلى فريقين: فريق يرجع أصلها إلى التّراث الأدبي العربيّ، وفريق آخر يعتبرها جنسًا أدبيًّا غريبًا دخيل، انتشر عبر مختلف أنحاء العالم بما فيهم العالم العربي.

والرّواية الحديثة الّتي نراها اليوم، لم تكن موجودة في هذه الصّورة والبنية والهيئة في العصر القديم، بل كانت بشكل قصص وأساطير وحكايات، ومن هنا يمكن تقسيم دراسة الرّواية العربيّة إلى عدّة مراحل فهي تبدأ أوّلًا بمرحلة "**كتب الأخبار** الّتي ظهرت في العصر الأموي واستمرّت إلى العصر العبّاسي، وهذه تدلّ على خصائصها وتبيّن ملامحها كتب (وهب بن منبّه وعبيد بن شربه ، وأعمال بن هشام)، و**مرحلة التّأليف** المعاصر في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العبّاسي، في مثل (كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق)الّتي يقدّمها للأدب العربيّ ابن هشام"[1].

إنّ بدايات الرّواية العربيّة كانت امتدادًا لمختلف التّعابير الأدبيّة والّتي من بينها الحكايات والسّير الشّعبيّة والوقائع التّاريخيّة البطوليّة والمقامات مثل مقامات بديع الزّمان الهمذاني، دون أن يُعنى هذا أنّها كانت تخلوا من التّأثّر في تشكيلها البنيوي بالبنية الاجتماعيّة والاقتصاديّة والوطنيّة، والثّقافيّة السّائدة الّتي نشأت منها وعنها، وذلك نتيجةً لارتباطها بمحاولة إبراز الهويّة القوميّة.

إنّ الشّكل الرّوائي الحديث يستمد طوله من الوصف التّفصيلي في سرد الأحداث بما فيها من زمان ومكان، والكثير من النّقاد لا يرون عيبًا في أن تكون الرّواية العربيّة مدينةً للرّواية العالميّة بفضلها في السّبق الفنّيّ إلى هذا النّتاج النّثريّ، الّذي نهض في بداية القرن السّابع عشر، كرد فعل ضدّ الملحمة وقصص الخرافات الّتي عرفتها القرون الوسطى في أوروبا، والّتي كانت تنزع من الإنسان مقوّماته وقدراته، لتنسبها إلى غيبيّات ومسبّقات حول بطل أسطوريّ وهمي خرافي.

والشّكل الرّوائي الحديث هو النّتاج النّثري الّذي تبلورت عناصره الفنيّة في القرن التّاسع عشر ميلادي حيث كانت الرّواية حسب جورج لوكاتش:"هي الشّكل الأدبي الأكثر دلالةً في المجتمع البرجوازي"[2].

[1]–فاروق خورشيد، في الرواية العربية عصر التجميع، الدار المصرية للطباعة والنشر، ص:73.

[2]–جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، (نسخة إلكترونيّة)، ص:15.

وإنّ النّقاد اليوم يميّزون تطوّر الشّكل الرّوائي العربيّ الحديث اليوم في ثلاث مراحل تاريخيّة وهي على التّوالي:

1-المرحلة الرّومانسيّة: الّتي امتدّت إلى الثّلاثينيّات من القرن الماضي، وتضمّنت روايات تاريخيّة، ثمّ سيرة ذاتيّة، وقد توافقت بدايتها مع النّهضة (طه حسين، جرجي زيدان).

2-المرحلة الواقعيّة الاجتماعيّة: منذ منتصف الثّلاثينيّات وامتدّت إلى منتصف السّتينيّات، ويمثّل نجيب محفوظ نموذجها بامتياز.

3-مرحلة الرّواية الجديدة:الّتي ابتدأت من منتصف السّتينيّات انطلاقًا من إعادة التّقييم لدور الأدب وعلاقته بالإيديولوجيّة وبالسّياسيّة المباشرة، لجهة التّعامل مع النّصوص بذاتيتها وقيمتها، ومميّزاتها عن باقي الخطابات الأدبيّة أو السّياسيّة الأخرى[1].

وقد كانت الرّوايات الرّومانسيّة بعد المرحلة البدائيّة المقاماتيّة في مكتبة الرّواية العربيّة، تسير في خطّين وهما: "**الأوّل** الرّواية الاجتماعيّة الّتي تستلهم أحداثها من المجتمع الّذي يعيش فيه الكاتب، كما في روايات هيكل والمازني وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور وعباس العقاد، و**الآخر** الرّواية التّاريخيّة الّتي تُستوحى موضوعها من التّاريخ كما في أعمال جورجي زيدان وفريد أبو حديد، وعلي الجارم ونجيب محفوظ"[2]. وفي هذا الشّأن يمكن التّوصل إلى أنّ الرّؤية الرّومانسيّة هي الّتي تسيطر على الرّواية العربيّة.

إنّ لكلّ رواية تشكيل خاصّ بها، ولها تميّزها واختلافها، وخصوصيّتها الّتي لا تتكرّر في رواية أخرى، ولعلّ ما يجعل القارئ يقبل بشغف على قراءة الرّواية هو ذلك الاختلاف بينها وبين غيرها من الرّوايات، فالقارئ أثناء قراءته للرّواية يقوم بإعادة بنائها في ذهنه، منتفعًا في ذلك بمعرفته بقواعد اللّغة الّتي كُتب بها النّص، و ذائقته الّتي اكتسبها خلال قراءاته السّابقة لهذا النّوع من الأدب [3].

وإنّ الانفتاح اللّانهائي على الواقع هو الّذي يجعل الرّواية تتمتّع بحرّية الحركة والتّعبير، أكثر من أيّ جنس أدبي، وهذا ما دعا **فورستر** أن يقول:" أنّه لو اجتمع عدد من الكتّاب حول طاولة مستديرة مثل تلك الطّاولة المشهورة في مكتبة المتحف البريطاني، وطُلب منهم كتابة رواية عن موضوع موحّد لخرج الجميع كلّ برواية مختلفة"[4].

---

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص:24-25.

[2]-محمد هادي مرادي و(آخرون)، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث، ص:112.

[3]-إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص:265.

[4]-محمد شاهين، آفاق الرواية البنية والمؤثرات، (نسخة إلكترونيّة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:7-8.

إنّ الرّواية في الأدب العربيّ تحتلّ مكان الصّدارة منذ أن تفتّحت عيون الكتّاب العرب عليها فهي مثل المسرحيّة لا تشكّل جزءًا من التّراث الأدبي عند العرب، على الرُّغم من كلّ مالها من قيمة حضاريّة متميّزة بين سائر الفنون الأدبيّة الأخرى، حيث يقول "عبد المالك مرتاض" في هذا الشّأن:"أمّا ميلها إلى المسرحيّة أو اشتراكها معها في خصائص معيّنة واستلهامها لبعض لوحاتها الخشبيّة وشخصياتها المهرّجة، فلأنّ الرّواية هي أيضا شيء قريب من ذلك"[1].

-ومن خلال هذا يمكن القول أنّ الرّواية في أيّ طور من أطوارها لا تستطيع أن تفلت من أهمّ ما تستميزُ به المسرحيّة، وهو الشّخصيّة والزّمان والحيّز، واللّغة والحدث فلا مسرحيّة ولا رواية إلّا بشيء من ذلك.

كما تختلف الرّواية عن القصّة فهي تختلف أيضا عن القصّة القصيرة، حيث تقول "عزيزة مريدين" في تعريفها:"إنّها قصّة قصيرة تصوّر جانبًا من الحياة الواقعيّة، يحلّل فيها الكاتب حادثة معيّنة أو شخصيّة ما أو ظاهرة من الظّواهر أو بطولة من البطولات بلا تفصيل"[2]، وبذلك فإنّ الرّواية أقرب في جوهرها إلى القصّة منها إلى القصّة القصيرة.

إنّ السّمة البارزة للرّواية الفنيّة انكبابها على الواقع، والتّعبير عن روح العصر والحديث عن خصائص الإنسان، وهناك من يعتبرون رواية **دونكيشوت لسرفا نتس** أوّل رواية فنيّة في أوروبا كونها تعتمد على المغامرة والفرديّة ولهذا فإنّ الرّواية الفنيّة، النّوع الأدبي الّذي يعبّر تعبيرًا كاملًا عن طابع العصر الحديث، وأنّ النّقاد ميّزوها عن غيرها من الأنواع الّتي سبقتها في الآتي:

-قد تكون الرّواية معبّرةً عن الفرد أو عن الجماعة أو عن الظّواهر، كما ترتبط بالمجتمع وتقيّم معمارها على أساسه[3].

-الرّواية تسعى إلى تقديم وعي بوجود واقع معقّد في عالم مثير يُفهم بالتّأمّل والتّبصّر، لأخذ العبرة ممّا يجري فيه من أحداث تحيط بالكاتب الرّوائي وبالقارئ أيضا[4].

---

[1]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:13.

[2]-صالح مفقودة، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، (نقلاً عن عزيزة مريدين)، ص:5.

[3]-المرجع نفسه، ص:2-3.

[4]-محمد عبد الغني المصري، مجد محمّد الباكير البرازي، تحليل النصّ الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق، ص:171.

-الرّواية بمعنى من المعاني، لعبة خاضعة لقواعد وقوانين وإحدى هذه القواعد ضرورة أن تكون اللّغة قادرةً على إثارة المخيّلة لدى المتلقي[1].

وإنّ الرّواية هيمنة خاصّة لما فيها من شموليّة الحياة وعنفوانها ليس فقط في مجال محليّتها، بل أيضًا خارج حدود المحليّة، وتستمدّ هذه الهيمنة من التّفاعل الّذي ينشأ عادةً بين خصوصيّة المحليّة وعموميّة الإنسانيّة (العالميّة)، حيث مازالت تشقّ طريقها بجرأةٍ وتحدٍّ واضعين للتّقاليد الأدبيّة المعروفة بما فيها تقاليد الرّواية نفسها الّتي تتجدّد و تتطوّر على يد الرّوائيّين من مختلف الأمم، والرّواية تختلف في الواقع عن الأنواع الأدبيّة الأخرى، من مقالات ورسائل ونصوص حواريّة ونثريّة، ومصنّفات فهي كأيّ عمل تخييلي، يتّم الالتقاء عبرها بين وعي القارئ و وعي المؤلّف[2].

وإنّ القول بأنّ الرّواية شكلاً متميّزًا ذلك لأنّها تتميّز عن سائر الأجناس الأدبيّة في أنّها مزيج من تقنيات أدبيّة يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط، لأنّ الكاتب يشرع في كتابة الرّواية عندما يشعر بذلك السّر الكوني يلحّ عليه في التّعبير، حيث ذكر أحد المعلّقين أنّ كتابة رواية مثل بناء كاتدرائيّة، والمقصود هنا أنّها بناء خاصّ له شكله الخاصّ بين الأشكال الأخرى المحيطة به، وله هيمنة تميّزه عن غيره[3]، وفوق كلّ هذا وذاك يجمع بين التفاصيل المعقّدة المتداخلة والمترابطة، ممّا يجعله يتطلّب جهدًا فائقًا.

والرّواية تحتوي على عناصر متعدّدة من الرّومانس والملحمة، الشعر والكوميديا والتّراجيديا والمسرحيّة بشكلٍ عام، بالإضافة إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة، لأنّ الرّواية تغترف بشيءٍ من النّهم والجشع من هذين الجنسين الأدبيّين العريقين، وذلك على أساس أنّ الرّواية الجديدة، أو الرّواية المعاصرة بوجهٍ عام، لا تُلفي أيّ غضاضةٍ في أن تُغني نصّها السّردي بالمأثورات الشّعبيّة، والمظاهر الأسطوريّة والملحميّة جميعًا، حيث "أنّ الرّواية تشترك مع الملحمة في طائفةٍ من الخصائص، وذلك من أنّها تسرد أحداثًا تسعى لأن تمثّل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسيد ما في العالم"[4]، ذلك لأنّ الرّواية تستميزُ عن الملحمة بكون الأخيرة شعرًا، وفي هذا الشّأن نشر **ديفيد ماسون**

[1]-إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص:244.

[2]-المرجع نفسه، ص:266.

[3]-محمد شاهين، آفاق الرّواية البنية والمؤثّرات، (نسخة إلكترونيّة) ص:9.

[4]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص:12.

Masson كتاب بعنوان "الرّوائيّون الإنكليز وأساليبهم"، حيث شبّه فيه الرّواية بالملحمة، لكنّها تُكتب نثرًا لا شعرًا، أمّا **فورستر** فيعرّف الرّواية بأنّها "عمل نثري يقصّ حكاية"[1].

والرّواية في حدّ ذاتها لا تنهض على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادّة، وهي الخاصيّة نفسها الّتي تتغذّى منها الملحمة وتقوم عليها في بنائها العامّ، حيث تُكلّف الملحمة بتصوير البطولات والأعمال العظيمة الخارقة، من حيث تهمل عامّة النّاس والأفراد البسطاء في المجتمع، "الرّواية ملحمة ذاتيّة تتيح للمؤلّف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصّة"[2].

ويوضّح "عبد المالك مرتاض" من خلال هذا أنّه إذا تمّ اعتبار الرّواية ملحمة ذاتيّة، ربّما لأنّ الوهم مال إلى السّيرة الذّاتيّة أو إلى أيّ عمل أدبي سرديّ مرتبط بالذّات، و الحال أن الكاتب الرّوائي يفترض في عمله أن يكون من بنات الخيال ومن فلذّات القريحة، لأنّ أيّ رواية "لا ينبغي لها أن تتصّف بمجرّد مادّتها، لكّن يجب أن تستميزَ بخصوصيّة فنيّة تجعل منها شكلاً سرديًّا فريدًا، أيّ شكلاً قائمًا على بداية ووسط ونهاية"[3]، إذن فالرّواية وليدة الطّبقة البرجوازيّة وهي البديل عن الملحمة لذلك اعتبر **هيجل** الرّواية ملحمة العصر الحديث، و قد استفاد **جورج لوكاتش** من هذه الفكرة، و بدوره اعتبر الرّواية "ملحمة برجوازيّة فالرّواية سليلة الملحمة"[4].

إنّ **لوكاتش** في معرض حديثه عن الرّواية والملحمة يتناول جانبين: جانب المضمون وجانب الشّكل، والمتمثّل في اللّغة النّثريّة بالنّسبة للرّواية، وفي ربطه بين المرحلة التّاريخيّة وصفات الرّواية، يميّز **لوكاتش** بين ثلاثة أنماط للرّواية الغربيّة، انطلاقًا من العلاقة بين البطل والعالم، ثمّ أضاف نمطًا آخر وهذه الأنماط هي:

1-الرّواية المثاليّة التّجريديّة: وتتميّز بنشاط البطل وضيق العالم مثل رواية **دونكيشوت**.

2-الرّواية النّفسيّة: ويحدث فيها انفصال بين الذّات والعالم الخارجي، إذ يهتمّ فيها البطل بنفسه.

3-أمّا النّمط الثّالث فيقع وسطًا بين النّمطين السّابقين، حيث يمثّل مصالحة بين الذّات الدّاخليّة والواقع الخارجي.

---

[1]-إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص:40.

[2]-المرجع السّابق، ص:13.

[3]-المرجع نفسه، ص:13-14.

[4]-صالح مفقودة، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص:6.

4-أمّا **النّمط الرّابع** الّذي أضافه **لوكاتش** فيشير إلى التّطوّر الّذي عرفته الرّواية[1].

-وإنّ تاريخ الرّواية يعرض ثلاث طرق ناجعة مجرّبة ومختبرة لذلك وهي:

***الطّريقة الأولى**:أن تتناول ما يطلق عليه علماء السّرد، سرد الحكي المتجانس، وتقوم باختبار أحد الشّخصيّات في القصّة وتدعهُ يحكيها بصفتها حكاية خبرة شخصيّة.

***الطّريقة الثّانيّة**:أن تتناول رواية من نوع سرد المؤلّف، وأن توظّف سارد حكي غير متجانس، وظاهر لا ينتمي لطاقم الشّخصيّات في الرّواية، وأن تزوّده بمعلومات واسعة.

***الطّريقة الثّالثة**:أن تبتكر سردًا صوريًّا، وذلك بأنّ توظّف ساردًا متواريًّا تمامًا، وأن تعرض القصّة وكأنّها تُفهم من خلال وجهة نظر المؤبر الدّاخلي[2].

كما لهج كثير من منظريّ الرّواية بتقسيمها إلى أنواع داخليّة مثل الرّواية الغراميّة والعائليّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة والحربيّة، والرّواية وإن فقدت شيئًا كثيرًا من منزلتها التّقليديّة الّتي كانت تتبوّؤها أثناء القرن التّاسع عشر، فإنّها استطاعت أن تغيّر من جلدها، و تتنكّر للرّواية التّقليديّة وتحاول أن تبني نفسها بناءًا جديدًا، وذلك على أنقاض الرّواية التّقليديّة، الّتي لم يعد أحد يشكّ في أنّها لا يمكن أن تستمرّ بشكلها التّقليدي المألوف في الازدهار، حيث يرى **ميشال زيرافا** أنّ "الرّواية تبدوا في المستوى الأوّل عبارةً عن جنس سردي نثري، بينما يبدوا هذا السّرد في المستوى الثّاني حكاية خياليّة"[3].

بينما يميل **سارتر** إلى ربط الرّواية بالتّاريخ، وهو موقف نقدي تقليدي لم يبرح رائجًا بين كثير من نّقاد الرّواية و المتعصّبين للتّأثير الاجتماعي في الأدب والتّاريخ، بالوجود في علاقة جدليّة لا تنصلُ ولا تبيّن، فيقرّر أنّ الرّواية يجب أن تُؤرّخ [4]، حيث يرى أصحاب النّزعة التّاريخيّة أنّ التّاريخ و الرّواية مترابطان ترابطًا عضويًّا .

أمّا منظريّ الرّواية جنحوا إلى ربط الرّواية بالأسطورة، ومن بينهم **جوليا كر ستيفا** الّتي تلاحظ أنّ الفرق العميق بين السّرد الأسطوري أو (الملحمي)، والحكاية الرّوائيّة هو أنّ إحداهما تنبع من فكر الرّمز، وإحداهما تنبثق من فكر السّمة، بينما الرّواية لدى **سانت بوف** (**stebeuve**)حقل فسيح من

[1]-صالح مفقودة، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص:6-7.

[2]-يان مان فريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبوا رحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011م، ص:33-34.

[3]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:15.

[4]-المرجع نفسه، ص:15.

الكتابات، الّتي تتّخذ لها سيرة الاقتدار على التّفتّح على كلّ أشكال العبقريّة، بل على كلّ الكيفيّات إنّها ملحمة المستقبل، وربّما تكون الملحمة الوحيدة الّتي ستحتويها التّقاليد منذ الآن[1].

ويبيّن النّاقد عبد المالك مرتاض أنّ للرّواية علاقة بالمجتمع، حيث يذهب **رولان بارت** في بعض كتاباته، إلى أنّ الرّواية "عمل قابل للتكيّف مع المجتمع "[2]، وأنّ الرّواية تبدوا كأنّها مؤسّسة أدبيّة ثابتة الكيان، فهي الجنس الأدبي الّذي يعبّر بشيءٍ من الامتياز عن مؤسّسات مجموعة اجتماعيّة، وبنوع من رؤية العالم الّذي يجرّه معه ويحتويه من داخله، لأنّها تعدّ شكلاً من أشكال التّعبير الاجتماعي المحتذى به.

والرّواية من حيث هي جنس أدبي ذات بنية شديدة التّعقيد، و متراكبة التّشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر، لتشكّل لدى نهاية المطاف شكلاً أدبيًّا جميلاً يعتزي إلى هذا الجنس الحظي، فقد اهتمّ بها النّقاد والدّارسين كالدّكتور "عزّ الدّين إسماعيل"، الّذي حاول أن يتحدّث عن الأنواع الأدبيّة فتحدّث باقتضاب عن الفنّ القصصيّ والفن المسرحي، والشّعر والنّقد الأدبي، وتناول الأجناس الأدبيّة جُملةً ودرس الخصائص المميّزة لها، حيث عرف الأدب العربي المقامة الّتي يمكن عدُّها جنسًا عربيًّا بامتياز، والّتي يمكن تمثيلها بمقامات بديع الزّمان الهمذاني.

أمّا النّثر لم يتبوّأ مكانته الممتازة إلاّ بعد ظهور الإسلام، فمعظم الكتابات كانت تضطرب من حول الشّعر، لا من حول النّثر، ومثال ذلك كتاب **الشّعر والشّعراء** لابن قتيبة و**طبقات فحول الشّعراء** لمحمد بن سلّام الجمحي، و**نقد الشّعر** لقدامة بن جعفر، ولعّل أوّل من حاول أن يُعنى بالنّثر هو **أبو عثمان الجاحظ** في كتابه **البيان والتّبيين**[3].

كما صدرت رواية زينب لمحمد حسين الهيكل، والّتي تعدّ إرهاصات أوليّة لظهور الرّواية العربيّة، ويعتبرها عدد من مؤرّخي ونقّاد الأدب نقلة نوعيّة هامّة في مسار الرّواية العربيّة، ولأنّ صدورها توافق مع حالة نهوض فكرة تمثّل بمجموعة بارزة من المثّقفين، تهتمّ بالرّواية والقصّة والتّرجمة وبالمناقشات في الصّحافة وأوساط الجامعة، حيث برز في هذه الفترة كلّ من لطفي السّيّد وعليّ عبد الرّزاق ومنصور فهمي، كما جاء أيضًا طه حسين، ثمّ توفيق الحكيم، وكان من جملة ما اهتمّ به هؤلاء

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:16.

[2]-المرجع نفسه، ص:34.

[3]-المرجع نفسه، ص:18.

وغيرهم برواية "زينب"، فعدّت هذه الرّواية فتحًا في الأدب المصري، بل عُدّت أوّل رواية واقعيّة في الأدب العربي الحديث، حيث يتحدّث صالح مفقودة في هذا الشّأن، أنّ هذه الرّواية أسماها صاحبها "مناظر وأخلاق ريفيّة" بقلم **فلاح مصري**.

ويبدي بطرس خلاّق اعتراضه على اعتبار هذه الرّواية فتحًا في الأدب العربيّ، ويشير إلى الموقف المتناقض لصاحبها، فهو لم يجرؤ في البداية حتّى على تسميتها رواية ثمّ يعدّها في مواضع أخرى فتحًا جديدًا في الأدب المصري، ويرى أيضًا أنّ هذه الرّواية تتميّز بميزتين هما:

1/ الفرديّة:فهي تتغنّى بالفرد وعواطفه ممثّلاً في شخوص الرّواية.

2/ الوطنيّة أو المصريّة:فقد اتّخذت الرّواية من الرّيف المصريّ مسرحًا لأحداث هذه القصّة الّتي أهداها إلى مصر قائلًا: "إليك يا مصر أهدي هذه الرّواية ولمصر نفسي ووجوده"[1].

[1]–صالح مفقودة، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص:9.

الفصل الأوّل:

السّرد الحكائي بين المفهوم والممارسة

المبحث الأوّل: مفهوم السّرد(الحكي) لغةً واصطلاحًا ومكوّناته.

المبحث الثّاني: عناصر السّرد.

المبحث الثّالث: الصّيغ السّرديّة وآليات اشتغالها.

المبحث الأوّل: مفهوم السّرد ومكوّناته.

1/مفهوم السّرد (الحكي): لغةً واصطلاحًا.

السّرد أداة فنيّة أدبيّة يستخدمها الكاتب بهدف الوصول إلى غاية القصّة، أو الرّواية أو الأحداث فهو الأساس الّذي يرتكز عليه عامل الحوار والوصف في القصّة أو الرّواية، حيث يشكّل أساس في إنتاج نصّ أو محتوى من قبل الرّاوي، ويساعد في تحقيق الشّموليّة، والسّرد يعدّ من المصطلحات الّتي حظيت اهتمام الدّارسين والنّقاد منذ القديم.

أ-مفهوم السّرد (الحكي) لغةً:

للسّرد مفاهيم متعدّدة ومختلفة تنطلق من أصله اللّغوي: جاء في قاموس السّرديّات: **"السّرد"** هو إلى جانب "العرض"showing أحد نوعين رئيسيّين ل "المسافة"distance الّتي تنتظم المعلومات السّرديّة، إنّ الحكي التّامdiègèsis أو "السّرد" صيغة تتميّز بوساطة أكبر من قبل الرّاوي[1].

ووردت لفظة (سرد) في القرآن الكريم لقوله تعالى: ﴿**أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**﴾[2].

والسّرد في اللّغة تقدمة شيءٍ إلى شيء، تأتي به منسّقًا بعضه في أثر بعضٍ متتابعًا، سرد الحديث ونحوه: يسردُه سردًا إذا تابعه.

وفلان سرد الحديث سردًا: إذا كان جيّد السّياق له[3].

-السّرد (كمنتج وسيرورة، موضوع وفعل، بنية وبنينه) المتعلّق بحدث حقيقي أو خيالي، أو أكثر يقوم بتوصيله واحد أو اثنين أو عددٍ من الرّواة، أو واحدٍ أو اثنين أو عددٍ من "المروى لهم"[4].

ب-اصطلاحًا:

-يقوم الحكي عامّةً على دعامتين أساسيّتين وهما: **أوّلهما**:أن يحتوي على قصّةٍ ما تضمّ أحداثًا معيّنةً، و**ثانيهما**:أن يعيّن الطّريقة الّتي تُحكى بها تلك القصّة وتسمّى هذه الطّريقة سردًا[5].

---

[1]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرين للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003 ص:197.

[2]-سورة سبأ، الآية 11، برواية ورش لقراءة الإمام نافع.

[3]-سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسّرد العربي، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997 ص:170-171.

[4]-المرجع السّابق، ص:122.

[5]-حميد حميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص:45.

السّرد(Narration) التّواصل المستمّر الّذي من خلاله يبدوا الحكي Narrativeكمرسلة يتّم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وبه كشكل لفظي يتميّز عن باقي الأشكال الحكائيّة[1].

يوضّح "سعيد يقطين" في كتابه" تحليل الخطاب الرّوائي" أنّ الحكي يتحدّد له كتجّل خطابي سواء كان هذا الخطاب يوظَّفُ في اللّغة أو غيرها، ويتشكّل هذا التّجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوّناتها وعناصرها[2].

إنّ السّرد هو كلام (الرّاوي) المحيط بالأحداث والعالم بها، وهو حريص على تقديمها للمروي له كما أنّه على معرفةٍ بحاضر الشّخصيّات وبماضيها، وبسلوكها الخارجي وأفكارها الدّاخليّة[3].

إنّ الحكي كقصّةٍ يتمّ التّمييز فيه بين مستويين هما: منطق الأحداث من جهةٍ والشّخصيّات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهةٍ ثانية، أمّا الحكي كخطاب فيركّز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب: زمن الحكي وجهاته وصيغه[4]، والحكي تتمّ دراسته من خلال "الشّخصيّات والقرائن والمؤشّرات والأشياء والعوامل"[5].

يقول "حميد حميداني":"إنّ كون الحكي هو بالضّرورة قصّةٌ محكيّةٌ يَفترضُ وجود شخص يحكي وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أوّل، يدعى راويًّا أو ساردًاNarrateur، وطرف ثانٍ يدعى مرويًّا له أو قارئًا (Narrataire)"[6].

كما يصرّح رولان بارت قائلًا:" يمكن أن يؤدّى الحكي بواسطة اللّغة المستعملة شفاهيّة كانت أو كتابيّة، وبواسطة الصّورة ثابتة أو متحرّكة، وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظّم لكلّ هذه المواد، إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة، والأمثولة والحكاية والقصّة، والملحمة والتّاريخ والمأساة، والدراما والملهاة"[7].

السّرد"narration" هو خطاب يقدّمُ حدثًا أو أكثر، ويتّم التّمييز تقليديًّا بينه وبين "الوصف"Dexription و"التّعليق"commentary، سوى أنّه كثيرًا ما يتّم دمجهما فيه[8].

---

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التّبئير) المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط3، 1997، ص:41.

[2]-المرجع نفسه، ص:46.

[3]-محمد عزام، شعريّة الخطاب السّردي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص:87.

[4]-المرجع السّابق، ص:30.

[5]-المرجع نفسه، ص:33.

[6]-حميد حميداني، بنية النّص السّردي، ص:45.

[7]-سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص:19.

[8]-جيرالد برنس، قاموس السّرديّات، تر: السّيّد إمام، ص:122.

ويعرّفه النّاقد "سعيد يقطين" بقوله:"الحكي هو كلّ خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادّي أو روحي، وهذا العالم يقع في مكان وزمان محدّدين، وهو يعكس غالبًا فكرًا محدّدًا لشخص أو مجموعة من الأشخاص بما فيها الرّاوي، وهذا العالم المفترض لا يمكن الوصول إليه عبر الخطاب"[1].

يوضّح سعيد يقطين في كتابه "قضايا الرّواية العربيّة"، أنّ السّرد عماد الخطاب الرّوائي فهو في آنٍ واحدٍ: صيغة الخطاب الّتي يختلف بها عن غيره من الخطابات من جهة، وهو من جهةٍ أخرى: المكوّن الأساس الّذي ينظّم بقيّة المكوّنات الأخرى الّتي يتضافر معها لتشكيل العالم الرّوائي[2]، فالسّرد "فعل لا حدود له يتسّع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة، يُبدعُه الإنسان أينما وُجدَ وحيثُما كان"[3].

السّرد مصطلح نقدي حديث يعني: "نقل الحادثة من صورتها الواقعيّة إلى صورةٍ لغويّةٍ، وهو الفعل الّذي تنطوي فيه السّمة الشّاملة لعمليّة القصّ، وهو كلّ ما يتعلّق بالقصّ"[4].

-والسّرد على اعتبار أنّه الطّرف الأوّل من ثنائيّة السّرد/الحكاية فهو"الطّريقة الّتي يختارها الرّوائي أو القاصّ، أو حتّى المبدع الشّعبي (الحاكي) ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي، فكأنّ السّرد هو نسج الكلام ولكّن في صورةٍ الحكي"[5].

-ويعرّفه رولان بارت بقوله:" إنّه مثل الحياة نفسها عالم متطوّر من التّاريخ والثّقافة "[6].

2/مكوّنات السّرد:

تتشكّل البنية السّرديّة للخطاب من تضافر ثلاثة مكوّنات هي: الرّاوي والمروي والمروي له **فالراوي** هو الشّخص الّذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقيّة أم متخيّلة، ولا يشترط فيه أن يكون اسمًا متعيّنًا، فقد يتقنّع بضمير ما، أو يرمزُ له بحرف، و**المروي** هو كلّ ما يصدر عن الرّاوي

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص:34.

[2]-سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربيّة الجديدة الوجود والحدود، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012م، ص:101.

[3]-سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص:19.

[4]-آمنة يوسف، تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، ص:38.

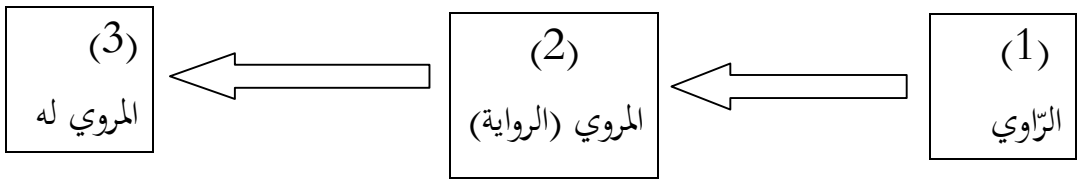
[5]-المرجع نفسه، ص:38.

[6]-عبد الرّحيم الكردي، البنية السّرديّة للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، مارس 2005م، ص:13.

وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويُؤطّرها فضاء من الزّمان والمكان، أمّا **المروي له** فهو الّذي يتلّقى ما يرسله الرّاوي[1].

إنّ الرّاوي والمروي له صوتان سرديّان يقدّمان لنا من خلال الخطاب السّردي، حتّى وإن لم يكونا محدّدين بشكل تشخيصي (صفات معيّنة، أسماء)[2]، حيث يميّز الشّكلاني الرّوسي "توماتشفسكي" بين نمطين من السّرد: سرد موضوعي objectif، وسرد ذاتي subjectif[3]. نظام **السّرد الموضوعي** يكون الكاتب مطّلعًا على كلّ شيء، حتّى على الأفكار السّريّة للأبطال، ويكون الكاتب مقابلًا للرّاوي المحايد الّذي لا يتدخل ليفسّر الأحداث، وإنّما ليصفها وصفًا محايدًا كما يراها أمّا نظام **السّرد الذّاتي** لا تقدّم الأحداث فيه إلّا من زاوية نظر الرّاوي، فهو يخبر بها، وهو الّذي يعطيها تأويلًا معيّنًا يفرضه على القارئ[4].

وإنّ الرّواية على اعتبار أنّها رسالة كلاميّة (مروي) تحتاج إلى مرسل الّذي هو الرّاوي، وإلى مرسل إليه المروي له أو المتلقي، وهي لذلك تمّر عبر القنوات الآتية[5].



ولقد حظي (الرّاوي) باهتمام زائد بين النّقاد والمبدعين على السّواء، وذلك لأهميّته في الخطاب الرّوائي، فبموقعه يتحدّد شكل الرّواية، ومنذ مطلع القرن الماضي سعى "**هنري جيمس**"إلى إخفاء الرّوائي وإظهار الرّاوي على أساس أنّه "المعبّر عن رؤية الكاتب الفكريّة والفنيّة من خلال موقعه المحوري في الخطاب الرّوائي"[6]، وأمّا (المروي له) فهو الآخر، لم يحظى باهتمام نقدي، ذلك لأنّ اهتمام النّقاد والرّوائيّين قد انصبّ على الرّاوي والرّوائي، حتّى مطلع سبعينيّات القرن العشرين، حيث بدأ الاهتمام

[1]-محمد عزام، شعريّة الخطاب السّردي، ص:85.
[2]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص384.
[3]-حميد حميداني، بنية النّص السّردي، ص:46.
[4]-المرجع السّابق، ص94-95.
[5]-آمنة يوسف، تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، ص39.
[6]-المرجع السّابق، ص:86.

بالمروي له مع (**جيرالد برنس**)على الرّغم من أنّ التّراث القصصيّ، قد أوجد هذه الشّخصيّة "فشهريار في ألف ليلة وليلة هو الملك المروي له، وشهرزاد هي الرّواية الّتي لا تنتهي حكاياتها"[1].

أ/تعدّد الرّواة:

يشكّل الرّاوي المحطّة الرّئيسيّة في تشكيل البنية السّرديّة للخطاب الرّوائي، ويمثّل أحد عناصر المبنى الحكائي، لأنّه إحدى الشّخصيّات التّخييليّة فيه، لكنّه يتميّز عنها بمسؤوليّات جعلته شخصيّة نوعيّة ذات تأثير على عناصر المبنى الحكائي من جهةٍ، وعلى مكوّنات السّرد من جهةٍ أخرى، فالرّاوي هو "الشّخص الّذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلّف وتصوّراته الخاصّة"[2]، حيث لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد، وقد بيّنت الأبحاث والدّراسات أنّ على الرّاوي تقع مسؤوليّة كبرى في تحديد آليّة السّرد ومقاماته، لأنّه "المسؤول الأوّل عن توصيل السّرد إلى المتلقي"[3].

1/الرّاوي المشارك:يصنّف هذا الرّاوي عادةً باعتباره ساردًا من داخل الحكاية، ساردًا مشاركًا، وهو أحد الأبطال، وهو السّارد الممسرح dramatiser narrateur، أي أنّه راوٍ له دوره في التّمثيليّة، ومزيّة هذا النّوع من الرّواة، فهي قربه الوثيق من الحوادث الّتي يرويها[4].

2/الرّاوي العليم: هو الرّاوي الّذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الدّاخليّة والخارجيّة للأشخاص، فيكشف عن العوالم السريّة للأبطال، ويعدّ هذا الرّاوي من أكثر النّماذج شيوعًا وأقدمها لاسيما الرّوايات المبكّرة، والرّاوي العليم نوعان:

أ–الرّاوي العليم المحايد: هو مجرّد سارد للحوادث، يرويها وقد يُلقي عليها بعض الضّوء مفسّرًا دون تدخّل مباشر منه، فمهمّته تقتصر على رصد الحوادث والأشخاص والمكان، وتتبّع ما يجري.

ب–الرّاوي العليم المنقّح: وهو الرّاوي الّذي يحاول التّحقق من صحّة ما يرويه، والتّأكّد من أهداف الشّخوص، وهذا النّوع من الرّاوي العليم هو راوٍ يأتي للقصّة من خارجها.

3/الرّاوي العليم المشارك:في هذا النّوع من الرّواة يلتحم الرّاوي بالشّخصيّة، وتكون صلته بالمؤلّف أكثر قربًا ولصوقًا[5].

---

[1]–محمّد عزّام، شعريّة الخطاب السّردي، ص:86.

[2]–إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، ص:77.

[3]–سحر شبيب، مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، البنية السّرديّة والخطاب السّردي في الرّواية، العدد الرّابع عشر، ص:109.

[4]–المرجع السّابق، ص:78–79.

[5]–المرجع نفسه، ص:81–85.

والرّاوي هو الصّوت غير المسموع الّذي يقوم بتفصيل مادّة الرّواية إلى المتلقي، وقد تفنّن الكتّاب في استخدامه، وارتبط هذا التّفنّن بما يرؤون، فجاءت كيفيّة ما يرؤون دلالة على رؤيتهم لما يرؤون، فلجؤوا إلى تنويع الرّاوي في العمل الرّوائي الواحد، وذلك وفق ما يقتضيه سياق السّرد، لذلك فالرّواة عند (جان بويون) ثلاثة:

1-الرّاوي العالم بكلّ شيء في عالم الرّواية: وهو يجول بين القرّاء والعالم الرّوائي، فلا يجعلهم يرون إلّا ما يريهم هو إيّاه، ولا يعلمون إلّا ما يريدهم أن يعلموه.

2-الرّاوي الّذي لا يعلم إلّا ما تعلمه الشّخصيّات: هو الّذي لا يتجاوز حدود الشّخصيّات في الرّؤية ويمكن تحديده في شكلين **الأوّل**:أن يكون الرّاوي مشاركًا في أحداث الرّواية أو شاهدًا عليها و**الثّاني**:أن يتخّذ من إحدى الشّخصيّات، أو من أكثر من شخصيّة مرايا تعكس الأحداث.

3-الرّاوي الّذي يعلم أقل ممّا تعلمه الشّخصيّات: سواء أكان هذا الرّاوي واحدًا من شّخصيّات الرّواية أو من المشاهدين، متخّذًا لنفسه مستوى زمانيًا أو مكانيًّا أو إيديولوجيًّا خاصًّا به[1].

-وحدّد (جينيت) أنواع الرّواة في اثنين:

1-راوٍ يحلّل الأحداث من الدّاخل:وهو نوعان: بطل يروي قصّته بضمير (الأنا)، فهو راوٍ حاضر وكاتب يعرف كلّ شيء، فهو راوٍ كلّيّ المعرفة على الرّغم من أنّه راوٍ غير حاضر.

2-راوٍ يراقب الأحداث من الخارج: وهو أيضًا نوعان: راوٍ مشاهد فهو حاضر ولكنّه لا يتدخّل، وكاتب يروي ولا يحلّل فهو غير حاضر، ولكّنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث[2].

-أمّا "تودوروف" فقد ميّز ثلاثة أنواع من الرّواة هي:

1-راوٍ يعلم أكثر من الشّخصيّة (الرّؤية من الخلف).

2-راوٍ يعلم بقدر ما تعلم الشّخصيّة (الرّؤية مع).

3-راوٍ يعلم أقلّ ممّا تعلمه الشّخصيّة (الرّؤية من الخارج)[3].

[1]-محمد عزّام، شعريّة الخطاب السّردي، ص:90.

[2]-المرجع نفسه، ص:91.

[3]-المرجع نفسه، ص:91.

ب/وظائف الرّاوي:

لقد حظي الرّاوي باهتمام زائد بين النّقاد والمبدعين على السّواء، وذلك لأهميّته في الخطاب الرّوائي فالرّاوي "لا يمكن تحديد موقعه ولا منظوره إلّا عبر المادّة المقدّمة"[1]، وذلك لتعدّد وظائفه والّتي يمكن حصرها فيما يأتي:

1-الوظيفة السّرديّة: فهو يروي حكاية.

2-الوظيفة التّنظيميّة: فهو يرتّب الحوادث وفقًا لتسلسل معيّن.

3-وظيفة تأثيريّة: عن طريق التّوجّه للقارئ.

4-وظيفة الشّاهد: الّذي يوثّق ما يروي.

5-الوظيفة الإيديولوجيّة: وتوجد غالبًا في الرّوايات السّياسيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة[2].

-أمّا "جينيت" فقد رأى وظائف الرّاوي في خمس وظائف هي: الوظيفة السّرديّة، الإيديولوجيّة ووظيفة الإدارة، وظيفة الوضع السّردي، والوظيفة الانتباهيّة أو التّواصليّة.

-وفي هذا الشّأن يوضّح محمد عزّام أنّه لا يُفترض وجود هذه الوظائف جميعًا، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السّردي لحكايةٍ ما، وأنّ التّنوّع دليل حريّة الرّاوي في تأدية مهمّات متعدّدة ترتفع بمستوى النّص السّردي إلى مستوى النّص المفتوح الّذي يقبل التّأويلات المتعدّدة، ويمكن جعل وظائف الرّاوي في ثلاث وهي:

1-الوظيفة الوصفيّة: الّتي يقوم فيها الرّاوي بتقديم مشاهد وصفيّة للأحداث، والطّبيعة والأماكن والأشخاص، دون أن يُعلِم عن حضوره، بل إنّه يظلّ متخفيًّا وكأنّ المتلقي يراقب مشهدًا حقيقيًّا لا وجود للرّاوي فيه.

2-الوظيفة التأصيليّة: وفيها يقوم الرّاوي بتأصيل رواياته في الثّقافة العربيّة والتّاريخ، ويجعل منها أحداثًا للصّراع القومي، ويربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصار على الخصوم.

3-الوظيفة التّوثيقيّة: وفيها يقوم بتوثيق بعض رواياته، رابطًا إيّاها بمصادر تاريخيّة زيادةً في إيهام الرّاوي أنّه يروي تاريخًا موثّقًا[3].

---

[1]-صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، ط1، 2003، ص:9.

[2]-إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، ص:89-92.

[3]-محمد عزّام، شعريّة الخطاب السّردي، ص:88-89.

وإنّ السّرد بأسره سواء كان شفاهيًّا أو مكتوبًا، يروي وقائع حقيقيّة أم أسطوريّة، أو يحكي قصّة أم يروي سلسلة بسيطة من الأفعال في وقت محدّد لا يفترض فقط راويًّا معيّنًا، بل يفترض أيضًا مرويًّا عليه معيّنًا، فيعرّفه **جيرالد برنس** "هو شخص ما يخاطبه الرّاوي، وفي القصّ المتخيّل حكاية، ملحمة رواية، يكون الرّاوي متخيّلًا شأنه شأن المروى عليه"[1]، والمروى له يتدخّل ويتعدّد في كلّ منظومة حكي لذلك يمكن دراسته من عدّة نواحي وهي:

1–المروى له بين الإفراد والتّعدّد: في حكاية إطار الإطار (حكاية الشّيخ فهراس الفيلسوفي)، أو حكاية الإطار الرّحمي (حكاية دارم وشهرزاد) تتموضع الحكاية على مروى له واحد، كما تتموضع على راوٍ واحد، أمّا عن المروى له المتعدّد فينبغي التّأكيد على خاصيّتين تتعلّقان به وهما:

أ–أنّ المروى له مهما تعدّد فلن يتكاثر تكاثر الرّاوي.

ب–أنّ المروى له في حالة تعدّده يتعدّد بناء على تحوره لراوٍ، أي يكون التّعدّد مرتبط بلعبة تبادل الأدوار.

2–المروى له دافعًا لحركة السّرد: السّيّد فضل بمعادلة مؤدّاها أنّ سماع القصّة حياة كذلك كإنشائها ويؤكّد **جيرالد برنس** ذلك بقوله أنّ البطلة ستموت إذا ما قرّر المروى عليه الّذي تُحكى له، كفّ عن الإصغاء إليها مرّةً أخرى، تمامًا مثلما تموت الشّخصيّات الأخرى الموجودة في السّرد لأنّه لن يُصغى إليهم، وعلى نحو أساسي فإنّ أي سرد مستحيل دون مروى عليه.

3–المروى له والمكافأة: يرضى المروى له عن الرّاوي في كلّ الحكايات رضًا تامًّا، ولذلك لا يبخل عليه بالإنعام والمكافأة، فعمروا ابن العاص استحسن حديث مطرون الرّاهب وأحسن إليه.

4–المروى له وحبّ الفضول: تجعل الحكاية الخرافيّة من الشّخصيّات الحكائيّة، شخصيّات فضوليّة ترغب دائمًا في سماع الحكايات الّتي تزداد دراميّتها بوجود المروى له، ذلك أنّ الّذي يُروى عليه هو الّذي يوجد فيه أشدّ عناصر الدّراما إثارةً[2].

[1]–نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبي في السّرد العربي القديم مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجًا الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمّان، 2011، ط1، 2012، ص:52.

[2]–المرجع نفسه، ص:53–62.

المبحث الثّاني: عناصر السّرد.

يتشكّل العمل الرّوائي على جملةٍ من عناصر المبنى الحكائي، أي العناصر الّتي يقوم عليها السّرد وهي عناصر ثابتة وأساسيّة، ولا يمكن إعمار البناء الرّوائي من دونها وهي: المكان/الفضاء، الزّمن الشّخصيّات، الأحداث.

1-المكان/الفضاء:

يعتبر المكان من أكثر العناصر المشكّلة للسّرد، ويحتلّ أهميّة كبيرة في تشكيل العالم الرّوائي، فهو يتحدّد في الرّواية من خلال أشكال، ويتّخذ معاني متعدّدة إلى أن يشكّل أحيانًا سبب كينونة العمل حيث، "يحتاج أيّ سارد إلى مكان، يمتدّ تأثيره إلى أن يحتوي العناصر الدّاخلة في تشكيل السّرد جميعها"[1]، وذلك أنّ للمكان في العمل الرّوائي حضوره، فله "قدرة على التّأثير في تصوير الأشخاص وحبك الحوادث، مثلما للشّخصيّات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرّواية"[2]، لأنّ التّفاعل بين الأمكنة والشّخوص شيء دائم ومستمّر في الرّواية، مثلما هو دائم ومستمّر في الحياة.

ويمكن النّظر إلى المكان الرّوائي من حيث هو "مدخل من المداخل المتعدّدة الّتي يتّم من خلالها النّظر في عالم الرّواية، والوقوف على مراميه ومدلولاته العميقة ورموزه، وما فيه من جماليّات الوصف إلى جانب جماليّات السّرد القصصيّ"[3]، حيث يمثّل بؤرة مركزيّة للأحداث الحاصلة في العمل السّردي كما يتّسم بالسّطحيّة والسّهولة، وذلك قياسًا مع البيانات الأخرى (الزّمن والشّخصيّة) وباعتباره" عنصر فاعل في الشّخصيّة الرّوائيّة، يأخذ منها ويعطيها"[4].

-ولقد كان **غالب هلسا** هو أوّل الدّارسين للمكان وذلك في كتابه (المكان في الرّواية العربيّة)، حيث درس فيه التّأثير المتبادل بين المكان والسّكان، وقد صنّف المكان في أربعة أنواع:

1-المكان المجازي: هو المكان الّذي يوجد في رواية الأحداث المتتاليّة، حيث أنّ المكان ساحة للأحداث ومكمّلًا لها، إنّه مكان سلبي مستسلم يخضع لأفعال لشّخصيّات.

2-المكان الهندسي: وهو المكان الّذي تعرضه الرّواية بدقّةٍ وحياد، من خلال أبعاده الخارجيّة.

---

[1]-الجيلالي الغرابي، عناصر السّرد الرّوائي رواية "السّيل" لأحمد التّوفيق نموذجًا، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2016، ط1 2016، ص:43.

[2]-إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، ص:131.

[3]-المرجع نفسه، ص:131-132.

[4]-محمد عزّام، شعريّة الخطاب السّردي، ص:70.

3–المكان كتجربة معاشة داخل العمل الرّوائي: وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

4–ثمّ أضاف **هلسا (المكان المعادي)**: كالسّجن والمنفى والطّبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة[1].

ويكتسب المكان في العمل الرّوائي أهميّة كبيرة، لأنّه يمثّل أحد عناصره البنائيّة، أو الفضاء الّذي تتحرّك بداخله الأحداث والشّخصيّات، ولأنّه يتحوّل في بعض الأعمال إلى فضاء يحتوي على كلّ عناصر الخطاب السّردي، وهذا ما تضاربت حوله آراء النّقاد، وذلك لضبط هذين المصطلحين "**الفضاء**"و "**المكان**"، فمنهم من يرى تطابق بينهما، وهناك من يذهب إلى الفصل بينهما.

وإنّ الأبحاث المتعلّقة بدراسة الفضاء في الحكي تُعتبر حديثة العهد، حيث يُفهم الفضاء على أنّه "الحيّز المكاني في الرّواية أو الحكي عامّةً، ويُطلق عليه عادةً الفضاء الجغرافي"[2]، فالرّوائي يقدّم حدًّا أدنى من الإشارات الجغرافيّة الّتي تشكّل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ.

والفضاء الرّوائي في مفهومه الفنّي يعني" مجموع الأمكنة الّتي تظهر على امتداد بنية الرّواية مكوّنةً بذلك فضاءها الواسع الشّامل"[3]، وهناك من يرى أنّ الفضاء هو الّذي يشمل المكان وأنّ الفضاء هو "معادل لمفهوم المكان في الرّواية، ولا يقصد به بالطّبع المكان الّذي تشغله الأحرف الطّباعيّة، الّتي كُتبت بها الرّواية ولكّن ذلك المكان الّذي تصوّره قصّتها المتخيّلة"[4].

ومن النّقاد من أوْلُوه عناية خاصّة وأهميّة كبيرة في مختلف دراساتهم الّتي أنجزوها، النّاقد "حميد حميداني" الّذي بيّن أنّ مفهوم الفضاء يتخّذ أربعة أشكال وهي:

1–الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الّذي يتحرّك فيه الأبطال، أو يُفترض أنّهم يتحرّكون فيه.

2–فضاء النّص: هو فضاء مكاني أيضًا، غير أنّه متعلّق فقط بالمكان الّذي تشغله الكتابة الرّوائيّة أو الحكائيّة، باعتبارها أحرفًا طباعيّة.

3–الفضاء الدّلالي: ويشير إلى الصّورة الّتي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدّلالة المجازيّة بشكل عام.

---

[1]–محمّد عزّام، شعريّة الخطاب السّردي، ص:67-68.

[2]–حميد حميداني، بنية النّص السّردي، ص:53.

[3]–آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، ص:33.

[4]–المرجع السّابق، ص:54.

4-الفضاء كمنظور: يشير إلى الطّريقة الّتي يستطيع الرّاوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[1].

وما يمكن استخلاصه في آخر المطاف أنّ المكان في العمل الرّوائي، يمكن اعتباره محور أساسي من المحاور الّتي تدور حولها عناصر الرّواية، فهو العنصر الفعّال فيها، حيث لا يمكن الاستغناء عنه وتأتي أهميّته ليس كخلفيّة للأحداث، بل وكعنصر حكائي قائم بذاته.

2/الزّمن:

يعدّ الزّمن مكوّنًا هامًّا من مكوّنات السّرد، فيحدّد طبيعة الرّواية ويشكّلها، ويؤثّر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، كما يمثّل "مفصلًا جوهريًّا من مفاصل حركة التّاريخ، الّذي يتكاثر بدوره من خلال حركة الشّخوص الّتي تنتج الحدث الحكائي"[2].

وفي هذا الشّأن ميّز "حميد حميداني"بين زمنين في كلّ رواية: زمن السّرد وزمن القصّة[3]، حيث يوضّح النّاقد أنّ "**زمن القصّة**"يخضع بالضّرورة للتّتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيّد "**زمن السّرد**"بهذا التّتابع المنطقي.

ولقد استعمل الرّوائي تقنيات كسرت سير الزّمان العادي منها:

1-الاسترجاع: إنّه تقنية روائيّة موجودة في الرّوايتين الكلاسيكيّة والحديثة، وسمي استرجاعًا لأنّ الرّوائي يتذكّر أحداثًا سبقت، أو يسترجع أوصافًا سلفت فيرجع بالقارئ إلى الماضي لإنارة الحاضر.

2-الاستباق: هو مقطع سردي يسرد أحداثًا سابقة عن أوانها أو يتوقّع حدوثها، يمثّل عكس الاسترجاع، ويسمّى كذلك القفزة إلى الأمام.

3-الوقفة: تدعى أيضًا البطء أو التّبطيء أو التّعطيل، وهي تقنية يلجأ إليها المؤلّف قصد توقيف الحكي وتعطيله، وإنّ أهم ما جسّد ذلك هو:

الوصف: هو ذكر الشّيء كما فيه من الأحوال والهيئات، وأحسنه مانُعت به الشّيء، حتّى يكاد يمثّله عيانًا للسّامع[4]، حيث اكتسح هذا الأخير الرّواية اكتساحًا، وغطّى مساحتها جلّها، وبرع فيه الرّوائي

---

[1]-حميد حميداني، بنية النّص السّردي، ص:62.

[2]-ناصر جابر شبانة، أنماط السّرد في تراثنا العربي، مجلة جامعة النّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، المجلّد21، قسم اللّغة العربيّة كليّة الآداب، الجامعة الهاشميّة، الأردن، ص:422.

[3]-المرجع السّابق، ص: 73.

[4]-الجيلالي الغرابي، عناصر السّرد الرّوائي، ص:48-50.

خاصّةً لما تعلّق الأمر بوصف الأمكنة واستجلاء ملامح الشّخصيّات والحديث عن الطّبيعة.

وظائفه:

يقول "**جيرار جينيت**":"كلّ حكي يتضمّن سواء بطريقة متداخلة أو بنسبٍ شديدة التّغيير أصنافًا من التّشخيص لأعمال، أو أحداث تُكوِّنُ ما يوصف بالتّحديد سردً Narrationهذا من جهة، ويتضمّن من جهةٍ أخرى تشخيصًا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفًا"[1] فهو "تقنية زمنيّة يصعب أن تخلوا منها رواية ما"[2]، حيث تتحدّد وظائفه بشكل عام في وظيفتين هما:

1/الوظيفة الجماليّة: الوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني، ويشكّل استراحة في وسط الأحداث السّرديّة، ويكون وصفًا خالصًا لا ضرورة له بالنّسبة لدلالة الحكي.

2/وظيفة توضيحيّة أو تفسيريّة: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزيّة دالة على معنى معيّن في إطار سياق الحكي[3].

ولقد عدّد (**جان ريكاردو**)أشكالًا أربعة للوصف وهي:

*أن يكون المعنى محدّدًا للوصف الّذي يأتي بعده، وهذا أضعف أشكال الوصف.

*أن يأتي الوصف سابقًا لمعنى من المعاني، يكون ضروريًّا في سياق الحكي.

*أن يكون الوصف نفسه دالًّا على المعنى في ذاته دون حاجةٍ إلى التّصريح بذلك المعنى.

*أن يكون الوصف خلّاقًا: هو وصف يسيطر في بعض الأشكال الرّوائيّة المعاصرة على مجموع الحكي وذلك على حساب السّرد[4].

-وما يمكن استنتاجه هنا هو أنّ الوصف يهدف في المتن إلى رسم صورة فنيّة وجماليّة وبلاغيّة بغية وضع المتلقي داخل المشهد الّذي يرنُوا الرّوائي إلى نقله، وهو لا يقف عند حدود الأفضّيّة، بل يتعدّاها إلى سبْر أغوار الشّخصيّات، وإجلاء أحاسيسها النّفسيّة، وإظهار بواطنها.

3/الأحداث:

إنّ كلّ رواية تتضمّن أحداثًا تشكّل النّواة الأساسيّة للرّواية، فالحدث من أهم العناصر الفاعلة في البناء السّردي، ومن الطّبيعي أن لا تخلوا أيّة رواية منه، حيث يمثّل المحرّك الأساسي في المبنى الحكائي

[1]-حميد حميداني، بنية النّص السّردي، ص:78.

[2]-آمنة يوسف، تقنيات السرد في النّظرية والتّطبيق، ص:138.

[3]-المرجع السّابق، ص:79.

[4]-المرجع نفسه، ص:79-80.

وهذا المحرّك، لا يستطيع أن يتحرّك إلّا في مكان معيّن، وشخصيّات فاعلة منشّطة له، فهو "العمود الفقري لمجمل العناصر الفنيّة كالزّمن والمكان والشّخصيّات"[1].

وللحدث دور في بناء العمل الرّوائي، فهو الموضوع الّذي تدور حوله الرّواية، فيُعتمدُ عليه في تنمية المواقف وتحريك الشّخصيّات، "فالشّخصيّة تسخر لإنجاز الحدث الّذي وكّل الكاتب إليها إنجازه"[2]، ويسعى الكاتب إلى ترتيب الأحداث ترتيبًا تصير به الرّواية ذات وحدة عضويّة، كما "يجب أن تدور الأحداث حول تركيز الحقائق حول فكرة عامّة، أو شخصيّة أساسيّة تتعلّق بها الحقائق والأفكار والشّخصيّات"[3]، وعنها ينتج وحدة الاهتمام، ووحدة الشّعور بالموضوع أو بالشّخصيّة.

يقول الرّوائي "مخلوف عامر" في كتابه: "إنّ علاقة الحدث بالرّواية تظهر في عدّة مستويات لابدّ من أخذها في الحسبان عند تحليل النّص القصصيّ"[4]، وذلك لأنّ حدثًا واحدًا قد يأتي مساويًا لرواية واحدة، وقد تتعدّد الأحداث وتتعدّد معها الرّوايات، كما قد يروى الحدث الواحد أكثر من مرّة تكرارًا وقد يُروى مرّةً واحدة، ما يحدث أكثر من مرّة.

4/الشّخصيات:

إنّ العمل الرّوائي يقوم على أسس وعناصر متكاملة من أهمّها الشّخصيّة، حيث تمثّل عنصرًا رئيسيًّا، ومحوريًّا في كلّ سرد، ولا يمكن للقارئ تصوّر رواية ما بدون شخصيّات، فالشّخصيّة "عماد كلّ حكي وأساسه الّذي لا تقوم له قائمة بدونه"[5]، فبها يُبنى الحدث ويُعرف، فهي "مجرّد دور ما يؤدّى في الحكي بغضّ النّظر عمّن يؤدّيه"[6]، وهذا ما سأدرسه تطبيقيًّا في رواية "**شيفرة بلال**" لـ "**أحمد خيري العمري**"وذلك للدّور الفعّال الّذي منحه السّارد لها في تحريك أحداث الرّواية.

[1]–آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، ص:37.

[2]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:75–76.

[3]–محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظريّة والتطبيق، ص:174.

[4]–مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص:20.

[5]–الجيلالي الغرابي، عناصر السرد الروائي، ص:33.

[6]–حميد حميداني، بنية النص السردي، ص:52.

المبحث الثّالث: الصّيغ السّرديّة وأنماط اشتغالها.

تعدّ الصّيغة السّرديّة واحدة من أهم آليّات الخطاب الرّوائي، وإحدى أهّم مكوّناته الّتي يقوم عليها والتّي تكسبه بعده الخطابي، فالرّواية تعتبر "ظاهرة متعدّدة في أساليبها، متنوّعة في أنماطها الكلاميّة متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدّة وحدات أسلوبيّة غير متجانسة، توجد أحيانًا في مستويات لغويّة مختلفة، وتخضع لقوانين أسلوبيّة مختلفة"[1]، وأهميّة الصّيغة السّرديّة في الخطاب الرّوائي مردّها إلى ارتباطها بأشكال وأنماط الخطابات المتباينة الّتي تشكّل المتن الرّوائي.

وإنّ الخطاب الرّوائي لا يقوم إلّا على الصّيغة السّرديّة، فهي من أهمّ عناصره وأبرزها، ولكّنها تعدّ من الإشكاليّات المعقّدة في مجال البحث وخاصّةً في تحديد المفهوم، حيث يرى "**جيرار جينيت**"أنّ "**الصّيغة** اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة الّتي تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتّعبير عن وجهات النّظر المختلفة الّتي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل"[2]، والصّيغة هي "كلمة استعملها كلّ من **بلومفيد وهاريس**، وهي "تشمل في مداها الدّلالي جلّ ما تنطوي عليه الرّواية أو الحكاية من تنظيم"[3].

يرى "**جينيت**" أنّ المسافة والمنظور من أهم الأشكال الأساسيّة في عمليّة الخطاب الرّوائي(السّرد) ويعتبر أنّ هذا الأخير يقوم على "حكاية الأحداث"، و"المسافة" و"المنظور" كما سميا وحدّدا مؤقتًا، هما "الشّكلان الأساسيّان لذلك التّنظيم للخبر السّردي الّذي هو الصّيغة"[4]، كما ينطلق "**تودوروف**"في تحديد للصّيغة، حيث يراها "تتعلّق بالطّريقة الّتي بواسطتها يقدّم لنا الرّاوي القصّة"[5].

الصّيغة mode مجموعة الجهات/الموجّهات modalistesتحديدًا، "المسافة" distance أو "الصّيغة" mode و"المنظور" perspective أو "وجهة النّظر" point of view، المنظّمة للمعلومات السّرديّة، إنّ صيغة السّرد mode of narrativeتتفاوت اعتمادًا على ما إذا كان"العرض" showing، أو "السّرد" telling هو الصّيغة الظّاهرة[6]، ولقد ميّز "**جينيت**" بين شكلين

---

[1]-ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ط5، ص:9.

[2]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، المجلس الأعلى للثّقافة ط2 1997، ص:177.

[3]-إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، ص:62.

[4]-المرجع السابق، ص:178.

[5]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص:194.

[6]-جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر: السّيّد إمام، ص:115.

سرديّينهما: "براني الحكي hétéro diégétiqueوجوانيه homodiégétique، ومن خلال كلّ شكل سردي ميّز بواسطة "مركز التّوجيه" بين ما أسماه بالأنماط السّرديّة"[1].

وقد اهتمّ النّقاد العرب بالخطاب الرّوائي وتناولوا بدراسة الأنماط الّتي يقوم عليها، واعتبروها مهمّة وأساسيّة في عمليّة التّحليل السّردي وفي أيّ خطاب روائي، وإلى جانب اهتمامهم بها، حاولوا أيضًا تبسيط وتوضيح تلك الأنماط السّرديّة، حتّى يسهل على القارئ إدراكها وتوظيفها في تحليل ودراسة النّصوص الرّوائيّة، ومن بين النّقاد الّذين اهتمّوا بهذه الأنماط النّاقد "سعيد يقطين"، الّذي يعدّ من أبرز النّقاد العرب الّذين اهتمّوا بها، لأنّه تناولها بطريقة منفردة ومغايرة عن بقيّة الدّارسين، حيث يعتبر أنّ الصّيغة" أنماطًا خطابيّة يتمّ بواسطتها تقديم القصّة، وهذه الأنماط هي الصّيغ في مختلف تجلياتها"[2].

ومن خلال تحليل وقراءة النّصوص الحكائيّة والرّوائيّة يمكن الانتهاء إلى أنّ الصّيغ الّتي تُقدّم من خلالها القصّة نوعان أساسيّان **هما:السّرد** و**العرض**، حيث تسمّى هذين النّوعين "الصّيغتان الكبريان" وتتضمّن كلّ واحدة منهما على صيغ صغرى بسيطة أو مركّبة، يقول "سعيد يقطين": "إنّهما المعياران الأساسيّان اللّذان نستعمل لتحديد الصّيغة"[3]، وهذه الصّيغ هي:

1-صيغة الخطاب المسرود.

2-صيغة المسرود الذّاتي.

3-صيغة الخطاب المعروض.

4-صيغة الخطاب غير المباشر.

5-صيغة المعروض الذّاتي.

6-صيغة المنقول المباشر.

7-المنقول غير المباشر.

1-صيغة الخطاب المسرود: إنّه الخطاب الّذي يرسله المتكلّم، وهو على مسافة ممّا يقوله ويتحدّث إلى مروى له، سواء كان هذا المتلقي مباشر (شخصيّة)، أو إلى المروي له في الخطاب الرّوائي بكامله.

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص:300.

[2]-المرجع نفسه، ص:196.

[3]-المرجع نفسه، ص:197.

2–صيغة المسرود الذّاتي: وتظهر في الخطاب الّذي يتحدّث فيه المتكلّم الآن عن ذاته، وإليها عن أشياء تمثّلت في الماضي، أي أنّ هناك مسافة بينه وبين ما يتحدّث عنه.

3–صيغة الخطاب المعروض: وهي الّتي يتكلّم فيها المتكلّم مباشرةً إلى متلقٍ مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخّل الرّاوي، وهو الّذي يسمّيه جينيت.immédiat

4–صيغة المعروض غير المباشر: وهو أقلّ مباشرةً من المعروض المباشر، لأنّه يوجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض para-discours، الّتي تظهر من خلال تدخلات الرّاوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، وفيه المتكلّم يتحدّث عن الآخر، والرّاوي من خلال تدخلاته يؤشّر للمتلّقي غير المباشر.

5–صيغة المعروض الذّاتي:وهي نظير صيغة الخطاب المسرود والذّاتي، إلّا أنّ هناك فروقات بينهما تتمّ على صعيد الزّمن[1]

كما أنّ هناك نمطًا آخر من الخطاب يمثّل وسيطًا بين المسرود والمعروض، وهو الّذي يمكن تسميته بالمنقول لأنّ المتكلّم لا يقوم فقط بإخبار متلقّيه بشيءٍ عن طريق السّرد أو العرض، ولكنّه أيضًا ينقل كلام غيره سردًا وعرضًا، وهذا النّمط من خلاله يصبح القارئ أمام متكلّم ثانٍ ينقل عن المتكلّم الأول، وفيه نمطين وهما:

6–صيغة المنقول المباشر: وفيه نجدنا أمام معروض مباشر، لكنّه يقوم بنقله متكلّم غير المتكلّم الأصل وهو ينقله كما هو، وقد يقوم بنقله إلى متلقٍ مباشر (مخاطب)، أو غير مباشر.

7–المنقول غير المباشر: مثله مثل المنقول المباشر مع فارق وهو كون النّاقل لا يحتفظ بالكلام الأصل ولكّنه يُقدّمه بشكل الخطاب المسرود[2].

وما يمكن استخلاصه من خلال صيغ الخطاب أفقيًّا على صعيد الصّيغتين الكبيرتين، وعموديًّا من خلال التّبدلات الصّيغيّة، يمكن الوصول إلى الجوانب عن كيفيّة اشتغال الصّيغ وتواترها الكمّي والكيفي.

[1]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص:197.

[2]–المرجع نفسه، ص:198.

وقد حاول النّاقد "سعيد يقطين" فيكتابه (تحليل الخطاب الرّوائي)، من وضع تصنيفاته الّتي تمّ ذكرها في صيغ الخطاب الرّوائي، والّتي تتمثّل في تبادل الأدوار الحكائيّة بين الرّاوي والشّخصيّات، وإنّ رواية "الزّيني بركات" ل "جمال الغيطاني" تحتفي بتنوّع الصّيغ السّرديّة وانصهار هذه الصّيغ في بنية الرّواية وسأحاول في هذه الرّواية الوقوف على أشكال وأنماط الصّيغ الثّلاث (الخطاب المسرود، الخطاب المعروض، والخطاب المنقول)، وحضورها في النّص مع محاولة كيفيّة اشتغالها في الرّواية.

إنّ الخطاب الرّوائي في رواية "الزّيني بركات" يمتاز بخصوصيّة صيغته الخطابيّة، حيث تتجلّى هذه الخصوصيّة في كونه لا ينتظم ضمن التّأطير السّائد للرّواية أو لصيغتها، وهذا الخطاب الرّوائي في "الزّيني بركات" يضمّ مجموعة من الخطابات، وليس خطاب الرّاوي فيها إلّا واحدًا منها، ومن الخطابات الّتي يتمّ رصدها في رواية "الزّيني بركات" هي:

1-خطاب الرّاوي.

2-التّقرير.

3-المذكّرة.

4-الرّسالة.

5-النّداء.

6-الخطبة.

7-المرسوم السّلطاني/فتاوي القضاة[1].

يبيّن سعيد يقطين أنه إذا كان خطاب الرّاوي والتّقرير، يسهمان في تأطير الأحداث وتقديمها فإنّ المذكّرة "خطاب الرّحالة الإيطالي الّذي يسجّل فيه مشاهداته أثناء زيارته القاهرة"[2]، بدورهما تسهم في ذلك، لكّن بدرجة أقل على مستوى الحضور (الرّحالة ليس مقيمًا في القاهرة)، أو على مستوى الإخبار، حيث (لا يعرض إلّا مشاهداته أو ما ينقله من أخبار من كتاب ابن إياس)، أمّا الرّسالة تسهم بدورها في إضاءة الحدث وتقديمه وتأطيره، بينما يشترك كلّ من النّداء والمرسوم السّلطاني من

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص:202-203.

[2]-المرجع نفسه، ص:203.

خلال الإقرار أو الإلغاء في تقديم الحدث، والخطبة الّتي يقوم بها الخطيب تلعب دورًا كبيرًا في العمل الرّوائي وذلك من خلال إضاءة الحدث والإسهام في تقديمه.

إنّ هذه الخطابات هي:

1-الخطاب المسرود:يهيمن في خطابات الرّاوي والتّقرير، المذكّرة والرّسالة، ويتّسع لمختلف الصّيغ.

2-الخطاب المعروض: هو الّذي تُعرض فيه أقوال الشّخصيّات أو تُعرض فيه خطابات أخرى، تتوازى والخطاب المسرود في الحكي، وهو الخطاب الّذي يبدوا من خلال النّداء والمرسوم السّلطاني.

3-الخطاب المنقول:هو الخطاب المسرود الّذي يُهيمن في (نقل) الخطاب المعروض أو المسرود بشكل يجعله بين السّرد والعرض، وهو الّذي اعتبره جينيت الأكثر محاكاة[1]، والّذي هو "من النّمط المسرحي متبنّى منذ هوميروس بصفته شكلًا أساسيًّا للحوار وللمونولوج في النّوع السّردي المختلط"[2].

ولتدقيق القراءة في هذه الصّيغ وتداخلها وتقاطعها، لجأ النّاقد سعيد يقطين إلى تقسيم هذه الرّواية (الزّيني بركات) إلى عشر وحدات، حيث أنّ كلّ وحدة تتضمّن لصيغ الخطاب الّتي تمّ ذكرها مسبّقًا، ومن بين الوحدات الّتي يمكن دراستها، وحدة "بداية الهزيمة".

ينفتح الخطاب الرّوائي في الزّيني بركات على هذه الوحدة (بدايات الهزيمة)، والّتي يتكفّل بها الرّاوي (الرّحالة الإيطالي) ومصر في حالة اضطراب أنّها سنة 922هـ، وما تتميّز به أحوال مصر وهي في حالة حرب، بل وهي على أبواب الهزيمة، ويبدأ الخطاب بالزّمن للكشف عن الدّلالة الّتي يحتويها الخطاب الرّوائي والّتي يرمي إليها، كما بدأ الخطاب ب (المذكّرة) الّتي يسجّل فيها الرّحالة الإيطالي مشاهداته له.

إنّ خطاب(المذكّرة)هو الخطاب المسرود الّذي يتكفّل به الرّاوي في الخطاب الرّوائي، والّذي من خلاله يسرد ما يقع فيه من أحداث ووقائع، وإنّ زمن الخطاب المسرود هو حاضر في السّرد، كما أنّ الضّمير المهيمن هو ضمير المتكلّم، وضمير الغائب يمكن أن يُستعمل إلى جانب المتكلّم أو من خلاله، فيقول النّاقد "سعيد يقطين": "إنّ الخطاب المسرود هنا يرسله الضّمير المتكلّم والصّيغة الّتي تهيمن فيه هي السّرد"[3].

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص:205.

[2]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:187.

[3]-المرجع السّابق، ص:207.

ويوضّح "سعيد يقطين" أنّ الرّحالة الإيطالي يزور القاهرة بعد زيارات سابقة، فيجدها كما تركها سابقًا، وطابع الانتظار والذّعر يهيمن في كلّ مكان، وهذا الطّابع في الخطاب المسرود الّذي يرسله الرّاوي أوّلا من خلال الخطاب المسرود الذّاتي الأقرب إلى المونولوج، "لا شيء أبعد من هذا عن روح المونولوج الدّاخلي الحديث الّذي يحبس الشّخصيّة في ذاتيّة (معيش) دون تعال ولا اتّصال"[1]، وفي هذا الخطاب تبدوا الأحداث كما تنطبع في ذات الرّاوي، لكّن هذا الانطباع يقدّم صورة عن الحدث أكثر ممّا يقدّم صورة عن الرّاوي.

إنّ معيّنات هذا الخطاب المسرود الذّاتي تبدوا في هذه الأفعال ذات الصّلة المباشرة بصورة الرّاوي النّفسيّة:

-"أرى وجه المدينة مريضًا يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر اللّيل.

-أطلّ والظّلام يلفّ البيوت، لا أرى مئذنة جامع السّلطان الغوري الجديد.

-أصغي إلى وقع حوافر تصطدم بحجارة الطّريق، تبتعد، تنأى، أطلّ من مشربيّة البيت..."[2].

وإلى جانب هذه الأفعال يُبيّن "سعيد يقطين" وجود صيغة المعروض الذّاتي (المونولوج الذّاتي المباشر) بما فيه من توتّر وتوقّع وتوجّس، فيقول:"...إذ يجدونني إفرنجيًّا، يدفعون بي إلى الموت بلا محاكمة، لا استجواب، لا سؤال، من أنا، من أين جئت؟ لن تتاح الفرصة لأخبرهم، لأقنعهم..."[3].

كما أوضح النّاقد في الرّواية عن سبب القول أنّ الرّاوي(الرّحالة) إنّه شاهد وذلك لسببين: **الأوّل** من أجل تمييزه عن الرّاوي، و**الثّاني** لأنّ هذا موقعه في الحكي فهو لا يسرد إلّا مشاهداته حين الحدث أي (عندما يكون في القاهرة)، لذلك فإنّ الخطاب المسرود الذّاتي هو الّذي يفتح به خطابه ولأنّ القارئ عندما يفتح هذا الخطاب به، فإنه يلمس بجلاء صورة القاهرة كما تنعكس في ذات الرّاوي (الشّاهد).

أمّا في الخطاب المسرود (المنقول) ينتقل الرّاوي (الشّاهد)، إلى السّرد الموضوعي الّذي ينقل آراء النّاس عن وضعيّة الاضطراب الّذي تموج به القاهرة "هذا ما يسمّيه أفلاطون بالضّبط تقليدًا أو محاكاة"[4]، وإنّ عيّنات هذا الخطاب تتّم من خلال:

---

[1]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص193.

[2]-جمال الغيطاني، الزّيني بركات، دار الشّروق، بيروت، ط2، 1994، ص:7.

[3]-المصدر نفسه، ص:7.

[4]-المرجع السابق، ص:178.

"سمعت من العامّة، أنّ كثيرًا من أعيان النّاس، والمشايخ نقلوا الثّمين الغالي من ثيابهم وحوائجهم. كلّ إنسان يقول ما يحلوا له، أيّ شخص يدخل فيما يعنيه ومالا يعنيه.

قال أحد الحضور، فعلاً لم نره منذ ثلاثة أيّام، قال آخر.. بل خمسةٌ، كلٌّ منهم يقطب جبهته"[1].

إن كلّ هذه المعيّنات تبيّن صيغة الخطاب المسرود (المنقول)، إذ من خلالها تظهر هذه الصّيغة ممثّلة في صيغة السّرد المهيمنة، الّتي تنتظم ضمنها أقوال الشّخصيّات المسرودة، ومن خلالها أيضًا تقدّم كميّة من الأخبار تتعلّق بشخصيّة الزّيني بركات الغائب وظروف الحرب، ويأتي نقل الأقوال المسرودة ليدعّم هذه الكميّة، ويُعمّق صورة الأحداث.

كما يقدّم الرّاوي في هذه الوحدة أيضًا صورة عن القاهرة الاضطراب، وأنّ الخطاب المسرود المنقول في هذه الوحدة يتخّذ صيغتين أساسيتين هما: الخطاب المعروض المباشر والخطاب المعروض غير المباشر.

وإذا كان الرّاوي في الخطاب الرّوائي قد (نقل) القصّة عن طريق السّرد، وصاغها بلغته السّرديّة فيمكن تسميته (المنقول غير المباشر)، وعليه في الخطاب المعروض (ينقل/يعرض) خطابًا دينيًّا يتداخل وخطابه المسرود، إلى الدرجة الّتي يُلغي فيها السّرد، ويصبح الخطاب الدّيني المنقول إلى خطاب الرّاوي خطابًا معروضًا له طابع صيغي مستقل، وهذه الصّيغة يمكن تسميتها بالمنقول المباشر "الّذي يُنقل فيه الكلام كما هو"[2].

أمّا من ناحية تداخل الخطابات يبدوا بجلاء، حيث يبيّن "سعيد يقطين" أنّه إذا كان هذا التّداخل يدرس فيما يسمّى بالتّناص، فإنّ تداخل الخطابات هنا هو مستوى من التّناص، وليس التّناص ذاته، وذلك ما يمكن توضيحه في المتعاليّات النّصيّة:"...ألم يذكر أحد المشايخ الصّالحين في خطبة الجمعة الماضية، آن أوانُ الرّيح الّتي تهبُ قبل القيامة ستكنس كلّ شيء، ريح يرسلها اللّه عزّ وجلّ يمانية ألين من الحرير وأطيب من نفحة المسك، فلا تدع أحدًا في قلبه مثقال ذرةٍ من الإيمان بوجود الخالق"[3].

إنّ الواضح من خلال هذا المقطع: التّداخل بين الخطاب المسرود (المنقول)، والخطاب المعروض وطابع الانتقال من الأوّل إلى الثّاني، أو تضمين (الخطاب الدّيني)، والخطاب (المنقول المباشر) يعمّق

[1]-جمال الغيطاني، الزّيني بركات، ص:8-9.

[2]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص: 210.

[3]-المصدر السّابق، ص:13.

الصّورة الّتي يحملها المضمون الدّيني، والّتي تتجلّى من خلال صيغة ثانية متضمّنة في صيغة الخطاب المسرود المنقول وهي صيغة المعروض غير المباشر.

وبعد الخطاب المنقول يبيّن أيضًا "سعيد يقطين" عودة الخطاب المسرود من جديد، ليؤطّر الخطاب المعروض غير المباشر الّذي يتوارى فيه السّرد، ويظلّ الرّاوي (الشّاهد) يدلّل على وجوده من خلال معيّنات العرض غير المباشر:

"قال الطّالب الأزهري-كما ظننت -أعرف أنّ الزّيني اختفى في مكانٍ لا يعلمه إلاّ القلائل جدًّا..

سكت ليوحي، أو يبدو واحدًا من هؤلاء القلّة، قال الحضور..

تساءل أحدهم، كيف تبقى البلاد بلا محتسب والدّنيا في حرب؟"[1].

إنّ العرض غير المباشر الّذي تُركت فيه الأقوال للشّخصيّات من خلال معيّنات العرض غير المباشر، يأتي لتعميق تلك الصّورة الآنفة حول الاضطراب وآثارها في النّفوس، وذلك عن طريق كون الرّاوي يتوارى خلف الخطابات المعروضة، حيث يقوم بدوره من خلال تسجيل مصاحبات هذه الخطابات، وما تحمله من دلالات تتصّل بمضامين الخطابات المعروضة.

ويعود الخطاب المسرود من جديد مع الرّاوي (الشّاهد) من خلال قوله: "في الطّريق على مهلٍ أليمٍ مضى طابور من سجناء الفلاّحين مربوطين من أعناقهم بسلاسلَ حديديّة "[2]، حيث ضمن هذا الخطاب ينتقل إلى الخطاب المسرود الذّاتي الّذي يتداخل وصيغة الخطاب السّابقة، ذلك لأنّ هاجس الموت الّذي استشعره الرّاوي بسبب مرور الطّابور جعله يتذكّر الصّعاب الّتي يمرّ منها الرّحالة والمشاكل والمصاعب الّتي تنتظره.

وإنّ كلّ معيّنات الخطاب المسرود الذّاتي هي الأفعال المرتبطة بذاتيّة الرّاوي (الشّاهد) فيقول:

"ربّما أموت بعد لحظة، أجهل هذا، لكّن أن أعرف تمامًا، أعلم بمفارقتي الدّنيا في لحظةٍ معيّنةٍ"[3].

ومن الخطاب المسرود ينتقل الرّاوي من جديد إلى الخطاب المسرود الذّاتي، وذلك من خلال معايناته ومشاهداته لكلّ الاضطرابات والأحداث كما تنطبع في ذاته، وما يمكن ملاحظته هو أنّ صورة الرّاوي كما تبدوا في الخطاب المسرود الذّاتي تقدّم بدورها صورة أكثر عمقًا عن موضوع السّرد، وذلك من خلال قول الرّاوي في هذه الصّيغة: "أرى القاهرة الآن رجلًا معصوب العينين، مطروحًا فوق ظهره

[1]-جمال الغيطاني، الزّيني بركات، ص:13.

[2]-المصدر نفسه، ص:14.

[3]-المصدر نفسه، ص:14.

ينتظر قدرًا خفيًّا، أشعر بأنفاس الرّجال داخل البيوت، تتقارب رؤوسهم الآن، يتهامسون الآن يتهامسون بما سمعوه من أخبار"[1].

والواضح من خلال هذا التّحليل أنّ الخطاب المسرود الّذي يلقيه الرّاوي (الشّاهد) عرف تنويعات عديدة ومتداخلة، وأنّ معيّنات تلك التّنويعات تختلف باختلاف الصّيغة المتنقّل إليها، وأنّ الانتقال من صيغة إلى أخرى يسهم وبشكل كبير في تطوير وتعميق صورة الأحداث، ويعطي للصّيغة دلالات عميقة في مجرى الخطاب.

وما يمكن تلخيصه هو أنّ الخطاب المسرود هو الّذي يؤطّر كلّ التّبدلات الصّيغيّة، وهذه التّبدلات أغنت الخطاب بتعدّد الصّيغة، كما يمكن ملاحظة أنّ كون الخطاب المسرود هنا هو خطاب الرّحالة الإيطالي كيف أنّه يبتدئ بالخطاب المسرود الذّاتي وينتهي به.

[1]–جمال الغيطاني، الزّيني بركات، ص:15.

الفصل الثّاني:

دراسة تطبيقيّة للشّخصيّة في رواية "شيفرة بلال"

المبحث الأوّل: مفهوم الشّخصيّة لغةً واصطلاحًا.

المبحث الثّاني: البنية السّرديّة في رواية "شيفرة بلال".

المبحث الثّالث: أدوار الشّخصيّة في الحكي في رواية "شيفرة بلال".

المبحث الأوّل: مفهوم الشّخصيّة لغةً واصطلاحًا:

إنّ كلّ الدّراسات تعتبر أنّ الشّخصيّة هي أحد المكوّنات الحكائيّة، الّتي تشكّل بنية النّص لكونها تمثّل عنصر فعّال في إنجاز الأفعال، ونظرًا لأهميّتها ومكانتها أوْلاها النّقد الرّوائي مكانة كبيرة وواسعة بوصفها ضرورة للخطاب السّردي، حيث تمثّل ركيزة أساسيّة لكلّ كتابة سرديّة، وغيابها غياب للنّص، إذ يتمكن الرّوائي من اصطفاء شخصيّاته بكلّ عناية شديدة، واهتمام زائد وذلك بوصفها بؤرة للحدث ونقطة استقطاب له.

أ/لغةً:

-جاء في لسان العرب ل "ابن منظور" لفظة "شخص":

في الحديث: لا شخص أغير من خلق الله.

وفي حديث ذكر الميّت: إذا شخص بصره.

وفي حديث عثمان: إنّما يقصر الصّلاة من كان شاخصًا أو بحضرة عدوٍّ[1].

-كما وردت لفظة شخصيّة في القرآن الكريم لقوله تعالى: ﴿**وَاقْتَرَبَ الوَعْدُ الحَقُ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الّذِينَ كَفَرُوا يَا وَيْلنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا بَلْ كُنَّاظَالِمِينَ**﴾[2].

ولقد اندرج مفهوم الشّخصيّة تحت لفظة "شخص" في كثير من المعاجم والقواميس منها:

-في قطر المحيط لبطرس البستاني: **شخص**: شَخَصَ الشّيء يشخص شخوصًا، ارتفع وبصره فتح عينيه وجعل لا يطرف، والميّت بصره وببصره رفعه، وشّخُصَ الرّجل يشخص شخاصةً بدن وضخم، شخّصَ الشّيء عيّنه وميّزه عمّا سواه، وأشخصه أزعجه وأشخص فلان حان سيره وذهابه[3].

-وفي كتاب "العين" "شخص": الشّخص سواد الإنسان إذا رأيته من بعيد وكلّ شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، وجمعه: الشّخوص والأشخاص، والشّخوص: السّير من بلدٍ إلى بلد وقد شخّصَ يشخصُ شخوصًا وأشخصته أنا[4].

-في معجم المصباح المنير **شخص**: (يشخص) بفتحتين(شخوصًا)، خرج من موضع إلى غيره ويتعدّى

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، إعداد: عبد الله الكبير و(آخرون)، دار المعارف، القاهرة، 1119، ص:351.

[2]-سورة الأنبياء، الآية:97، برواية ورش لقراءة الإمام نافع.

[3]-بطرس البستاني، قطر المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 1995، ص:286.

[4]-أبي عبد الرّحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السّامرائي، دار ومكتبة الهلال، المجلّد4 ص:165.

بالهمزة فيقال:(أشخصته) و(شخص) (شخوصًا) أيضًا ارتفع و(شخص) البصر إذا ارتفع[1].

والشّخصيّة"كائن له سمات إنسانيّة ومنخرط في أفعال إنسانيّة "ممثّل" actor، له صفات إنسانيّة"[2]، وطبقًا لأرسطو هي" إلى جانب الفكر dianoia، إحدى خاصيّتين يمتلكهما الفاعل agent أو البطل pratton"[3].

-والشّخصيّة حسب التّحليل البنيوي بمثابة دليل signeله وجهان: أحدهما دال signifiantوالآخر مدلول signifie[4].

كما أنّ الشّخصيّة تشير إلى "الصّفات الخلقيّة والمعايير والمبادئ الأخلاقيّة ولها في الأدب معانٍ نوعيّة أخرى، وعلى الأخص ما يتعلّق بشخصٍ تمثّله قصّة أو رواية أو مسرحيّة"[5].

-والشّخصيّة personnage: هي وجهة نظر عن الإنسان يحمّلها الكاتب مدلولات معيّنة واضعًا إيّاها في مرحلة زمنيّة تستوعب كيفيّة تطوّرها[6].

ب/اصطلاحًا:

يمثّل مفهوم الشّخصيّة عنصرًا محوريًّا في كلّ سرد، بحيث لا يمكن تصوّر رواية بدون شخصيّات وقد اكتسبت في المبنى الرّوائي مفاهيم كثيرة ومختلفة لكونها، "تمثّل العنصر الفعّال الّذي ينجز الأفعال أو يتقبّلها وقوعًا"[7]، فيعرّفها عبد المالك بأنها "كائن حي له وجود فيزيقي"[8]، حيث توصف ملامحها وقامتها وأهواؤها وهواجسها وآمالها وآلامها، وذلك لأنّها تلعب الدّور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه الكاتب.

وإنّ البحث في موضوع الشّخصيّة يواجه صعوبات معرفيّة متعدّدة، ذلك لأنّ التّشخيص هو محور التّجربة الرّوائيّة، حيث تختلف المقاربات والنّظريّات حول مفهوم الشّخصيّة، وتصل إلى حدّ التّضارب والتّناقض وهي في الآتي:

---

[1]-أحمد بن محمّد بن علي المقري الفيّومي، المصباح المنير، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1994م، ص:306.

[2]-جيرالد برنس، قاموس السّرديّات، تر: السّيّد إمام، ص:30.

[3]-المرجع نفسه، ص:30.

[4]-محمد عزّام، شعريّة الخطاب السّردي، ص:11.

[5]-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتّحدين، العدد1، 1986، ص:210.

[6]-سحر شبيب، البنية السّرديّة والخطاب السّردي في الرّواية، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، ص:106.

[7]-أحمد مرشد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر اللّه، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2005م، ص:33.

[8]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص:76.

النّظريّات السّيكولوجيّة: تتخذّ الشّخصيّة جوهرًا سيكولوجيًّا وتصير فردًا، شخصًا أي ببساطة كائنًا إنسانيًّا.

في المنظور الاجتماعي: تتحوّل الشّخصيّة إلى نمط اجتماعي يعبّر عن واقع طبقي، ويعكس وعيًا إيديولوجيًّا.

التّحليل البنيوي: يعتبرها علامة يتشكّل مدلولها من وحدة الأفعال الّتي تنجزها في سياق السّرد وليس خارجه، ويجرّدها بوصفها فاعلًا ينجز دورًا أو وظيفة في الحكاية[1].

ويبيّن النّاقد "حميد حميداني" في كتابه "بنية النّص السّردي" أنّ مفهوم الشّخصيّة الحكائيّة عند **"غريماس"** يمكن التّمييز فيه بين مستويين:

مستوى عاملي: تتخّذ فيه الشّخصيّة مفهومًا شموليًّا مجرّدًا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذّوات المنجزة لها.

مستوى ممثّلي: (نسبةً إلى الممثّل) وتتّخذ فيه الشّخصيّة صورة فرد يقوم بدورٍ ما في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدّة أدوار عامليّة[2].

والشّخصيّة تدرس في إطار الحكاية لأنّها تمثّل عمودها الفقري الّذي تنهض على أساسه، وذلك باعتبارها في القصص التّخيّلي "كائنًا ورقيًّا متخيّلاً ولكونها مجرّد دور أو فاعل"[3]، حيث أنّ الشّخصيّة الرّوائيّة ليست وجودًا واقعيًّا، وإنّما هي "مفهوم تخييلي تدلّ عليه التّعبيرات المستخدمة في الرّواية"[4].

ولقد عمل فيليب هامون على بلورة تصوّر سيميائي دلالي للشّخصيّة عندما تحدّث عمّا أسماه "أثر الشّخصيّة"، حيث عرّفها في قوله: "إنّ الشّخصيّة في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النّص"[5].

والشّخصيّة الرّوائيّة ما هي سوى كائن من ورق، ذلك لأنّها شخصيّة "تمتزج في وصفها بالخيال الفنّي للرّوائي (الكاتب)، وبمخزونه الثّقافي الّذي يسمح له أن يضيف ويحذف، ويبالغ ويضخّم في تكوينها وتصويرها"[6]، فهي حسب رولان بارث "نتاج عمل تأليفي"[7].

---

[1]-محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م، ص:39.

[2]-حميد حميداني، بنية النّص السّردي، ص:52.

[3]-محمّد القاضي و(آخرون)، معجم السّرديّات، دار محمّد علي للنّشر والتّوزيع، تونس، ط1، 2010م، ص:270.

[4]-محمّد عزّام، شعريّة الخطاب السّردي، ص:11.

[5]-المرجع السّابق، ص:50.

[6]-آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، ص:34-35.

[7]-المرجع السّابق، ص:11.

إنّ الرّوائي يعمل على بناء الشّخصيّة في النّص الرّوائي بناءًا متميّزًا، محاولاً أن يجسّد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليّات الحياة الاجتماعيّة، ولذلك يمكن القول أنّ "الشّخصيّة الرّوائيّة يمكن أن تكون مؤشّرًا دالاً على المرحلة الاجتماعيّة التّاريخيّة الّتي تعيشها وتعبّر عنها، حيث تكشف عن نظرتها الواعية إلى العالم"[1].

ويعرّفها تودوروف بأنّها "مجموعة الصّفات الّتي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظّمًا أو غير منظّم"[2].

كما أنّ الشّخصيّة تشكّل أحد الدّفاتر الأساسيّة في العمل الرّوائي، وذلك نظرًا لأهميّتها ودورها الفاعل، وبنائها الجمالي الّذي تقوم به داخل المبنى الرّوائي، فهي "الكائن الإنساني الّذي يتحرّك في سياق الأحداث"[3].

ويعرّفها "عبد المالك مرتاض"كذلك في قوله:أنّها "أداة من أدوات الأداء القصصيّ يصطنعها القاصّ لبناء عمله الفنّي"[4].

ومن خلال هذه التّعريفات يمكن القول أخيرًا أنّ التّشخيص هو محور التّجربة الرّوائيّة، ذلك لأنّ الشّخصيّة العنصر المحوري والأساسي الّذي يركّز عليه الرّوائي في مبناه الحكائي، وكلّ عناصر الحكي تنتظم انطلاقًا منها.

[1]-مرشد أحمد، البنية والدّلالة، ص:33.

[2]-تزفيطان تودوروف، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرّحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م، ص:74.

[3]-نعاس سامية، الأشكال السّرديّة في "قصيد في التّذلل" للطاهر وطار، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في اللّغة والأدب العربي جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، سنة 2017-2018م، ص:141.

[4]-عبد المالك مرتاض، القصّة الجزائريّة المعاصرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1990، ص:71.

المبحث الثّاني: البنية السّرديّة في رواية "شيفرة بلال" ل "أحمد خيري العمري".

1/العنوان:

يشكّل العنوان عتبة من العتبات النّصيّة المهمّة الّتي يرتكز عليها العمل الرّوائي، ولقد احتّل مكانة كبيرة ومتميّزة داخل الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، فيعدّ "مدخلاً مهمًّا وعتبة حقيقيّة تُفضي إلى غياهب النّصّ وتقود إلى فكّ الكثير من طلاسمه وألغازه"[1]، كما يظلّ مكوّنًا ضروريًّا في إنتاج النّصوص وتأويلها فهو "العنصر الّذي يحدّد هويّة نص من النّصوص ويميّزها عن هويّات أخرى، كما أنّه اختزال وتجميع وإظهار لما هو مطوي وخافٍ من المقاصد"[2]، لذلك تناوله المؤلّفون بالعناية والاهتمام خاصّةً في الإنتاج الشّعري الحديث والمعاصر، وكلّ هذا دفع إلى التّفنّن في تقديمه للمتلقي حتى يكون مصدر إلهامه.

والعنوان يؤدّي دورًا أساسيًّا في فهم المعاني العميقة للعمل الأدبي خاصّةً المقدّم للمتلقي، ومن هنا كان الاهتمام به أمرًا حتميًّا لأنّه "حامل معنى وحمّال وجوه موازٍ دلالي للنّص وعتبة قرائيّة مقابلة له توجّه المتلقي نحو فحوى الرّسالة ومضمونها"[3]، كما أنّ دوره جعله يصبح حلقة أساسيّة ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنّص، لأنّه "مفتاح التّجربة وكنزها المعبّأ بكلّ صنوف الوجدان"[4].

إنّ الكاتب "**أحمد خيري العمري**"يتخذ عبارة "**شيفرة بلال**"عنوانًا لروايته، حيث يعبّر هذا العنوان عن الفكرة الأساسيّة الّتي تدور حولها الرّواية، فالعنوان يتكوّن من لفظتين (**شيفرة + بلال**)، "**فالشّيفرة**" كانت طريقة عبور بلال الحبشي للحريّة، وأيضًا طريقة عبور الطّفل بلال في التّعايش مع مرضه، أمّا "**بلال**"فهو اسم علم مذكّر، ومن هنا قدّم الرّوائي للقارئ تشويقًا لمعرفة أحداث الرّواية وما يدور فيها وأصبحت شيفرة بلال (**أحد...أحد**)كلمة سرّ الطّفل بلال، والمقطع الموالي يكشف هذا:

"سكت مجدّدًا ثمّ قال لقد غيّرت كلمة السّر لبريدي الإلكتروني، حاولت أن أفهم متى استطاع فعل ذلك، لأنّه أسرع بالقول كما لو أنّه يريد أن يقولها قبل أن ينتهي الوقت..

كلمة السّر الجديدة هي أحد، أحد"[5].

---

[1]-عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلّة الواحات للبحوث والدّراسات، المجلّد7، العدد2، ص:125.

[2]-محمّد بازي، العنوان في الثّقافة العربيّة التّشكيل ومسالك التّأويل، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2011م ص:14.

[3]-المرجع نفسه، ص:19.

[4]-مدّاس أحمد، العنونة في الخطاب الشّعري، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة ص:176.

[5]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، عصير الكتب للنّشر والتّوزيع، ص:370.

ومن خلال هذا يمكن القول أنّ العنوان يحتلّ الصّدارة في الفضاء النّصي للعمل الأدبي، ويقوم على تركيب نصّي يعدّ مفتاحًا منتجًا ذا دلالة ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل فقط، بل يمتدّ إلى البنى العميقة، وبصفةٍ عامّة لأنّه "علامة جماليّة تسعى إلى جذب القارئ لمعانقة الخطاب الشّعري، بغية سبر أغواره وفكّ شفراته"[1]، وباعتباره نافذة يفتحها المبدع لإنارة النّص ويعبر من خلالها القارئ وفي ذهنه انطباع أوّلي، قد يتّسع ويضيق مع التّدرّج في القراءة.

2/دراسة الأحداث في رواية "شيفرة بلال":

إنّ الحدث أهم عنصر سردي في بناء الرّواية، فقد أولاه النّقاد والرّوائيّون أهميّة كبيرة في المبنى الحكائي، فلا يمكن تصوّر أي رواية بدونه فهو "سلسلة أفعال ووقائع، أو هو مجموع الوقائع تكوّن خطّ القصّة على مستوى الفعل السّردي"[2]، وأحداث رواية "**شيفرة بلال**" ل"**أحمد خيري العمري**"، تدور حول أمرين في غاية الأهميّة هما: العنصريّة والعبوديّة، وتستعرض قصّة شخصيّتين بذات الاسم "**بلال بن ربّاح**" و"**بلال النيويوركي**".

إنّ الكاتب في أحداث هذه الرّواية يسرد الظّلم والعذاب الّذي تعرّض له "**بلال بن ربّاح**"من قِبل سيّده أميّة، كما يسرد أيضًا أحداث "**بلال**"الشّخصيّة البطلة في الرّواية، فهو شاب بالغ من العمر ثلاثة عشر عامًا، يعيش في بروكلين، نيويورك، وأحداثه تبدأ بالبحث عن نفسه، انطلاقًا من الشّخصيّة الّتي أسماه أبوه تيمّنًا بها، لأنّه شخصيّة عانت الحرمان من الأب من جهةٍ، ومرض السّرطان وتنمّر زملائه في المدرسة من جهةٍ ثانيةٍ.

يراسل "**بلال النّيويوركي**"أحد كتّاب سيناريو فيلم "**بلال بن ربّاح**"، متأمّلاً في أن يتابع قصّته قبل وفاته، ليتعاطف معه "**أمجد الحلواني**"، مراعيًا حالته الصّحيّة ويرسل له معلومات عن حياة "**بلال بن ربّاح**"قبل إنجاز العمل والمقطع الموالي يوضّح هذه الأحداث: "اسمي بلال.. عمري ثلاثة عشر عامًا، أعيش في بروكلين، نيويورك، قرأت أنّك تكتب سيناريو فيلم يحمل اسمي، بلال لا تستطيع تخيّل كم يبدوا ذلك مثيرًا لي"[3].

إنّ في هذه الرّواية اهتمّ الكاتب "**أحمد خيري العمري**" اهتمامًا كبيرًا بالشّخصيّة المحوريّة "**بلال**"فهي صاحبة المقام الأوّل في الحضور السّردي لقوّة رمزيّتها ودلالتها وأحداثها، فهو شخصيّة تحمل

[1]–فريدة مقلاتي، سيميائيّة العنوان في قصيدة "أرجوان الشّاطئ" لنسرين بلّوط، مجلّة الباحث، المجلّد11، العدد01، ص:30.

[2]–يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظريّة السّرد، تر: أماني أبوا رحمة، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، ص:101.

[3]–أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:7.

عنوان القوّة والعزم والصّبر، والشّجاعة لتقبّله حقيقة موته، فقد كان بلال واعيًّا يستطيع اتّخاذ قراراته الحاسمة بموضوعيّة رغم صغر سنّه فيقول: "في هذه المعركة، هزيمتي الحقيقيّة ليست الموت الآتي لا محالة، بل هزيمتي عندما تُقتل إرادة الحياة في داخلي، عندما أموت قبل أن أموت، عندما أموت دون أن أترك أثرًا (للحياة) في هذا العالم"[1].

كما يبيّن الكاتب من خلال أحداث روايته أحزان عديدة منها:

1–النّزاعات العائليّة بين الزّوج وزوجته من خلال (**لاتيشا وسعيد**)، ولما له من أثر نفسي عميق على عدم استقرار الأولاد، ومعاناة الزّوجة من عذابات كثيرة، حتّى تتمكّن من العيشة الكريمة.

2–أحزان ومشاعر الأطفال المرضى بالسّرطان، وخاصّةً الحالات الميؤوس منها، مثل حالة "**بلال**" بطل الرّواية.

3–آلام البعد عن ذكر اللّه وعن الفطرة الصّحيحة، وأحزان التّفرقة والتّمييز العنصري، والتّنمّر من قِبل طرف على طرف، سواءً بين الأطفال مثل تنمّر **جون** و**مايك** على **بلال**، أو تنمّر المدراء المسؤولين على موظّفيهم، مثل **مستروويد** على **لاتيشا**.

ولقد عرض "**أحمد خيري العمري**"في روايته "**شيفرة بلال**" أحداث الشّخصيّة "**لاتيشا**" والدة بلال فأحداثها كانت في تعرّضها لكلّ أشكال العنف بعد زواجها من "**سعيد**" قائلةً: "غضب وصرخ وشتم بل وضربني وحطّم جهاز التّلفاز الّذي لم أكن قد أكملت دفع أقساطه"[2]، ففي هذا الشّأن يمكن النّظر إلى أنّ الحدث أهمّ عنصر في العمل السّردي، ففيه تنموا المواقف وتتحرّك الشّخصيّات، والرّوائي حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتيّة ما يراه مناسبًا، كما "ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثّقافي ومن خياله الفنّي"[3]، وهذا ما يجعل من الحدث الرّوائي شيئًا آخر.

كما ذكر الأحداث الّتي قلبت حياتها (**لاتيشا**)كليًّا بسبب إصابة ابنها بمرض السّرطان في الدّماغ، هذا الحدث الّذي جعل "**لاتيشا**"لا تركّز على دورها في المدرسة، فيقول الرّوائي على لسانها "كرّرت خلفه ببطء، ورم في الدّماغ.

هزّ رأسه بأسف.

قلت له: أيّ نوعٍ من الورم؟.

---

[1]–أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:353.

[2]–المصدر نفسه، ص:20.

[3]–آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، ص:37.

ثبت عينيه في عيني ثمّ قال: من النّوع الخبيث.
قلت: سرطان؟"[1].

إنّ النّص الرّوائي حكي لمجموعة من أحداث ووقائع قامت بها الشّخصيّات في زمان ومكان معيّنين، وهذه الشّخصيّات بدورها هي من تصنع الحدث داخل المتن الرّوائي، فهو مرتبط ارتباطاً وثيقًا بها، وهذا الارتباط يجعل القارئ يدرك قيمة الشّخصيّة في بناء الحدث الرّوائي، وبالتّالي أهميّتها في تشكيل عنصر من عناصر السّرد يدفع إلى القول بأنّ، "الحدث هو أثر تُحدثه الشّخصيّة داخل الخطاب الرّوائي فتتفاعل معه لتنسج حيثيّاته، وبذلك فإنّ الشّخصيّة هي من تُوجد الحدث"[2]، ومن خلال هذا فقد ذكر الكاتب شخصيّة "**لاتيشا**"والدة بلال، ووظّفها في أحداث روايته في صورٍ والّتي يمكن ذكر البعض منها:

1–وظّفها في صورة المرأة الحبيبة، وذلك لأنّ المرأة حظيت باهتمام كبير في المجتمع، وبلغت درجة كبيرة من التّكريم، كما أنّ أغلب الرّوائيّين يوظّفونها في نصوصهم السّرديّة، ففي هذه الصّورة تقول **لاتيشا** والدة بلال: "كنت أحبّه (سعيد) جدًّا بلا سبب مفهوم، مريضة به، لكنّي لم أتخيّله أبدًا يمكن أن يقول شيئًا كهذا"[3]، وصورتها هذه تكمن كذلك في الأحداث الّتي مرّت عليها خلال علاقتها بزوجها سعيد والأحزان والمعاناة والآلام الّتي عاشتها معه قائلةً: " كنت أسامحه في الماضي لأنّي ببساطة أحبّه كما لو كنت مريضة، بلا أمل في الشّفاء منه، كنت مدمنةً عليه ولم يكن بوسعي إلّا أن أسامحه، حتّى قبل أن تزول آثار الكدمات الّتي يتركها على جسدي أثناء نوبات سكره وغضبه"[4].

2–توظيفها من قِبل السّارد في صورة الأم الحنونة لابنها، وذلك لأنّ الأمّ تمثّل الحضن الدّافئ الّذي يتّكئ عليه الإنسان، وفي هذه الدّراسة أخذت "**لاتيشا**"دور الأم والأب في الوقت نفسه لابنها في سرد أحداثها ودور الأمّ الحنونة له، فكانت له منبع الحب والحنان، والملجأ الوحيد الّذي يلجأ له عند خيباته وآلامه، والمقطع الموالي يوضّح صورتها: "احتضنته فشعرت أنّه جزء منّي فعلاً، عرفت أنّ حياتي ارتبطت بهذا المخلوق إلى الأبد من اليوم"[5].

---

[1]–أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:22.

[2]–حميدي نجاة، بنية الحدث في رواية "بحر الصّمت" لياسمينة صالح، مجلّة "المدوّنة"، مخبر الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، جامعة بشّار ص:61.

[3]–المصدر السّابق، ص:19.

[4]–المصدر نفسه، ص:18.

[5]–المصدر نفسه، ص:17.

والشّخصيّة في الرّواية تلعب الدّور الأكبر في سرد أحداثها لتشويق القارئ لمتابعتها، ذلك لأنّها تسخر لإنجاز الحدث الّذي وكّل الكاتب إليها إنجازه، فهي "تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيّات إجراءاته وتصوّراته وأيديولوجيّته، أي فلسفته في الحياة"[1]، والكاتب في تنويعه للشّخصيّات في الرّواية منح لكلّ شخصيّة حدث تنجزه، وإضافةً إلى الأحداث الّتي منحها السّارد للشّخصيّة البطلة "**بلال**" ووالدته "**لاتيشا**" وذكرها في الرّواية، ذكر كذلك أحداث شخصيّة "**أمجد الحلواني**" من خلال علاقته ب "**كريستين**" وديانته الّتي كان يخفيها، ويظهر هذا في قوله: "كانت كريستين تقول إنّ ذلك يعود إلى شعوري بالنّقصالأنّي من أصول مسلمة، وإنّي أريد أن أثبت للنّاس شيئًا عكس (الصّورة النّمطيّة) الجاهزة عن العرب"[2].

وفي هذا الشّأن من الحدث يوضّح الكاتب "**أحمد خيري العمري**"علاقة الشّرق والغرب بين الشّخصيّات، أي الشّخصيّة "**أمجد**" والشّخصيّة "**كريستين**" قائلاً: "كنت أحبّها بيأس، بولع، كما لو أنّ هذا الأمر يورث في جينات الشّرقيّين، لم أعش في الشّرق كي آخذ منهم هذه العواطف، لكنّي غارق بلا أمل في حبّ امرأة تعيش معي، ولكنّها لا تحبّني"[3].

ومن خلال هذا يمكن القول أنّ شخصيّة "**أمجد**"تقدّم صورة للشّرق، أمّا "**كريستين**" فتقدّم صورة للغرب في عرض أحداثهما، وذلك في قوله: "تحلّل ولعي بها إلى كون الشّرقيّين يحبّون الشقراوات بسبب لون بشرتهم الدّاكنة، ولا تتوانى عن تفسير بعض الأشياء الحميمة أثناء قيامنا بها"[4].

كما صوّر الكاتب في سرد الأحداث علاقة الأسود والأبيض، وذلك لأنّ معظم الشّخصيّات الّتي ركزّ عليها، واختارها في عمله الرّوائي ذات لون بشرة سوداء، فكانت منبوذة من طرف الآخر الأبيض، والشّخصيّة "**أمجد الحلواني**"كان ذو بشرة سوداء، وهذا ما جعله شخصيّة منبوذة من طرف "**كريستين**"، و"**بلال الحبشي**" في الأمر نفسه و"**لاتيشا**"، وكذا "**الكونتا كنتي**"ويظهر هذا في قوله: "كان كونتا كنتي، الفتى الأسود، الّذي تمّ اختطافه من إفريقيا وتمّ جلبه إلى أمريكا وبيعه كعبد، يرفض أن يردّ على اسمه الجديد الّذي اختار له سيّده الأبيض.."[5].

---

[1]-عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، ص:76.

[2]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:12.

[3]-المصدر نفسه، ص:9-10.

[4]-المصدر نفسه، ص:13.

[5]-المصدر نفسه، ص:61.

يتبيّن من خلال دراسة أحداث رّواية "**شيفرة بلال**" أنّ الدّكتور "**أحمد خيري العمري**"، استطاع أن يطرح العديد من القضايا المهمّة وخاصّةً في المجتمع، والّتي دخلت في جميع شؤون الحياة وهي:

1/الطّريقة الأمريكيّة: الأصل وغيرها يعتبر هو الشّاذ حتّى ولو كان من أصل عاداتنا وتقاليدنا، وسيتمّ تقديمها أيضًا على الطّريقة الأمريكيّة للحياة، وهذا ما سيجسّده العرب والمسلمين في أمريكا، وانقطاع المسلمين في الغرب عن دينهم الإسلامي، ولم يتبقى لهم منه سوى الاسم، وهذا ما جسّدته الشخصيّة "**أمجد الحلواني**"بقوله: "كنت أمريكيًّا تمامًا، ولدت في كوينز ونشأت فيها، ولأنّ أمّي وأبي أصلاً لم يكونا ينتميان لنفس البلد، حيث كانت أمّي مغربيّة وكان والدي مصريًّا، فإنّهما أصلاً لم يورثاني أيّ شيءٍ تجاه بلديهما.. لم أشعر يومًا إلاّ أنّي أمريكي.."[1].

2/قضيّة العنصريّة والتّمييز العرقي بكافّة أشكاله: العنصريّة هي "تمييز في معاملة جنس ما معاملة تختلف عن معاملة سواه من الأجناس الأخرى، وقد يأخذ صورة رفض جذري لوجود جنس آخر أو التّعايش معه"[2]، والعنصريّة لازالت موجودة ولكّن ستظهر بطرق أكثر حضاريّة، حيث سيجد النّاس أنفسهم أمام اضطهاد وتمييز من نوعٍ مختلف، فليس كلّ أنواع العنصريّة قد شملها القانون، وهذا ما طرحته "**لاتيشا**"السّوداء عبر إحصاءات توضّح فيها، التّمييز ضدّ السّود ولكّن بطرق لا يمكن كشفها أو ضبطها بقانون فتقول: "كونتا كنتي كان مصرًا على هويّته، على كلّ ما بقي له من قريته البعيدة في غامبيا الّتي خطفه منها تجّار الرّقيق..وبلال كان مصرًا على الإله الواحد، الّذي تمكّن من خلال الإيمان به أن يحدّد هويّته وأن يجد لنفسه مكانًا بين البشر"[3].

3/قضيّة الأطفال الّذين يعانون من التّنمّر في المدارس: لما لهذه المشكلة أثر نفسي كبير على الطّفل، وهذا ما قام به "**جون**" الطّفل الضّخم ضدّ "**بلال**"بطل الرّواية فتقول **لاتيشا**: "شككت بوجود أذى وتنمّر من الطّلبة موجّه نحوه من قبل، كان قد جاء مرّة ليخبرني أنّهم ينادونه بالسّمين، وكان يرتجف ولم يكن بلال سمينًا لهذه الدّرجة"[4].

---

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:13.

[2]-عماد عبد اللّه الشّريفين، مفهوم العنصريّة ومرتكزات علاجها في كليّات رسائل النّور لبديع الزّمان سعيد النّورسي، مجلّة جامعة الشّارقة للعلوم الشّرعيّة والقانونيّة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، المجلّد10، العدد2، ص:96.

[3]-المصدر السّابق، ص:61.

[4]-المصدر نفسه، ص:42.

4/قضيّة الإلحاد: والّتي تنتشر بين جيل من الشّباب وبدون وعي، محاولين إعادة الكثير من المفاهيم المغلوطة، ومبدأ البقاء للأقوى وغيرها من المفاهيم الّتي تنقض فكرة وجود إله يُسيّر هذا الكون، فهو "أن ينكر المرء أصلاً من أصول الدّين، أو اعتقادًا من الاعتقادات المألوفة، أو رأيًا من الآراء الشّائعة"[1]، وهنا يقول **أمجد**:"كنت ملحدً صريحًا أمام النّاس، وفي المرّات الّتي يُفتح فيها موضوع الأديان، كنت أتحوّل من ملحد حيادي بارد، لا يكترث للأمر كثيرًا، إلى ملحد معادٍ جدًّا للدّين.."[2].

5/قضيّة العبوديّة الرّمزيّة: الّتي يعاني منها الجميع في العصر الحالي، فلم تعد العبوديّة تعني وضع القيود الحقيقيّة في اليدين والقدمين، فهي "حرمان الإنسان من حرّيّته الطّبيعيّة واعتباره مُلكًا للغير"[3]، حيث يوضّح الكاتب في هذا السّياق أنّنا نحن الآن نعاني من عبوديّة أعم وأشمل، وأنّ عبوديّتنا الآن صادرت في انتمائنا لعادات وأهواء وشهوات، وعلامات تجاريّة ووظيفة معيّنة، وأسلوب حياة معيّن نبقى ندور في فلكها دون أن نستطيع أن نخرج من هذا الدّوار، وبحجّة أنّنا إذا غيّرنا من نمط حياتنا ستكون النّهاية وهذا المقطع يوضّح ذلك: "كانا متشابهين جدًّا، ولكّن كلّ واحد كان في طريق مختلف، واحد منهما في طريقه إلى الحريّة، والآخر في طريقه إلى العبوديّة، واحد منهما تمسّك بهويّته، عبر إيمان بإله واحد.. والآخر اضطّر إلى التّنازل عن هويّته، من أجل أن يبقى على قيد الحياة.. لكنّها أصبحت حياة عبيد"[4].

وأخيرًا يمكن القول أنّ الكاتب في أحداث روايته، تعمّد على اختيار اسم "**بلال**" فهو يحمل دلالات ومعاني تنطبق على شخصيّة "**بلال الحبشي**"، حتّى أنّه جعل اسمه يحتلّ عنوان الرّواية، فاسمه يدلّ على الصّبر والقوّة والشّجاعة، وهذا المقطع يبيّن قوّة صبره في قوله: "هذا ما استطعت أن أنتصر عليك به، لن تستطيع أن تهزمني في هذا.

-في البداية كنت أعتقد أنا مثل الكثيرين، أنّ المعركة هي أن أبقى على قيد الحياة، لكّن ما المعنى في هذا ما دُمنا سنموت بعد كلّ شيء؟.

---

[1]-غيضان السّيّد علي، الإلحاد ومشكلة الشّر، دراسة نقديّة للإلحاد القائم على مشكلة وجود الشّر في العالم، مجلّة متون، جامعة سعيدة، المجلّد14، العدد04، ص:24-25.

[2]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:12.

[3]-حميد ياسر الياسري، جدليّة العلاقة بين الفقر والعبوديّة وبعض مؤشّراتها الحديثة، مجلّة كلّية التّربيّة، العدد السّابع والثّلاثون، الجزء الثّاني، 2019، ص:539.

[4]-المصدر السّابق، ص:62.

-انتصاري هو أن يبقى شيءٌ منّي بعد أن أرحل.. أن أترك أثرًا يساعد الآخرين في هذه المعركة وسواها"[1].

كما يعتبر كلام السّارد في هذه الأحداث من أبرز المصادر الإخباريّة في الرّواية، والدّالة على صبر ومعركة بلال ضدّ السّرطان، فهو لم يأت بهذه التّسميّة عبثًا، وإنّما كانت مقصودة على الشّخصيّة المتمثّلة وذلك لتبقى نموذجًا راسخًا في سجّل التّاريخ على معركة بلال مع السّرطان وقوّته وصبره.

3/أنواع الشّخصيّات في رواية "شيفرة بلال".

أ/الشّخصيّات الرّئيسيّة:

تمثّل الشّخصيّة الرّئيسيّة في العمل السّردي محورًا أساسيًّا تدور حوله أحداث الرّواية، فهي "الّتي تتأثّر باهتمام السّارد، حيث يخصّها دون غيرها من الشّخصيّات الأخرى بقدر من التّميّز"[2]، فيمنحها السّارد حضورًا طاغيًا وتحظى بمكانة متفوّقة، وهذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيّات الأخرى وليس السّارد فقط.

وإنّ رواية "**شيفرة بلال**" كغيرها من الرّوايات ضمّت شخصيّات رئيسيّة، فهي رواية حيكت خيوطها وشخصيّاتها وأحداثها بطريقة مبدعة وذكيّة، حيث تعمّد الكاتب "**أحمد خيري العمري**"أن يُبقي القارئ فيها في شغف دائم وتجديد مستمّر خلال رحلة قراءة الرّواية، ومن أهمّ هذه الشّخصيّات الرّئيسيّة الّتي يمكن التّعرّف عليها في "**شيفرة بلال**" هي:

بلال: هو بطل القصّة، الطّفل الأمريكي أسود البشرة يبلغ من العمر 13سنة، مصاب بالسّرطان في الدّماغ ومحكوم عليه بالموت مؤكّد، "ثمّ جاء السّرطان على أطراف أصابعه إلى دماغي"[3]، ويعتبر أهمّ شخصيّة في الرّواية واسمه يغطّي جسد النّصّ كلّه، ولا يخلوا أيّ جزءٍ في الرّواية من الحديث عنه.

لاتيشا: والدة بلال المطّلقة الأمريكيّة، تعمل معلّمة وتعيش لخدمة ولدها المصاب بالسّرطان، وتحاول أن تقضي معه ما تبقّى من حياته بأسلوب مختلف، وتسعى بأن تُدخل عليه كلّ ما يسعده، وتواجهها في سبيل ذلك الكثير من المشاكل حيث تقول: "كنت أحاول بذل كلّ ما أستطيع كي تكون مراهقة بلال آمنة بأقلّ قدر ممكن من الخسائر"[4].

---

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:353.

[2]-محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، ص:56.

[3]-المصدر السّابق، ص:52.

[4]-المصدر نفسه، ص:57.

أمجد الحلواني: هو كاتب سيناريو ملحّد من جذور عربيّة إسلاميّة، لا يعرف عن الإسلام إلاّ اسمه، ويعيش مع فتاة متعجرفة تدعى كريستين، وهو يحبّها إلى حدّ الذلّ والهوان، يدرس ويُحضّر الدّكتوراه حول تاريخ الشّرق الأوسط فيقول: "كنت عالقًا في كلّ هذا، في كلّ حياتي، في الدّكتوراه في أقساط الماجستير، في حلمي بأن أكون أستاذًا لامعًا في جامعة كولومبيا"[1].

بلال الحبشي: هي شخصيّة الصّحابي الجليل الّذي يعتبر رمز التّحرّر من العبوديّة، وكسر قيود الجاهليّة فيقول معرّفًا نفسه: "اسمي بلال.

أمّي حمامة وأبي ربّاح.

وأنا عبد لعشيرة في مكّة، هي عشيرة بني جمح.

غالبًا أعمل عند أحد ساداتها: أميّة بن خلف

يسمونني (بلال بن حمامة) ذلك أنّي لم ألتق بوالدي أبدًا"[2].

يعتبر من أوائل المسلمين بالنّبيّ عليه الصّلاة والسّلام، ونال شرف الآذان للصّلوات الخمسة، وأوّل من صعد على الكعبة ورفع الآذان يوم فتح مكّة، فمن خلاله استطاع النّبيّ عليه الصّلاة والسّلام قلب موازين الجاهليّة، وهو بلال الّذي صبر على التّعذيب ب "شيفرته الشّهيرة" "**أحد**...**أحد**".

ب/الشّخصيّات الثّانويّة:

إنّ الشّخصيّات الثّانويّة تنهض بأدوار محدودة إذ ما قُورنَت بأدوار الشّخصيّات الرّئيسيّة، كما "قد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبًا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهميّة لها في الحكي"[3]، وهي بصفةٍ عامّةٍ أقل تعقيدًا وعمقًا من الشّخصيّات الرّئيسيّة، حيث لا تحظى باهتمام السّارد في شكل بنائها السّردي، ومن أهمّ الشّخصيّات الثّانويّة الّتي تضمّنتها"**شيفرة بلال**" هي:

سعيد: والد الطّفل بلال وهو من أصل عربي مسلم يعيش في أمريكا، كان زوج فاشل ويتناول المخدّرات والعقاقير، وعلى شجار دائم مع "**لاتيشا**" والدة بلال، تقول في هذا الشّأن: "تدهور وضعه خلال الأشهر التّالية كثيرًا، زادت مشاكله وزاد سكره، وأعتقد أنّه لم يعد يتعاطى فحسب، بل صار جزءًا من شبكة توزيع مخدّرات"[4].

---

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:9.

[2]-المصدر نفسه، ص:55.

[3]-محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي تقنيّات ومفاهيم، ص:57.

[4]-المصدر السابق، ص:19.

مستروويد: هو مدير المدرسة الّتي تعمل فيها لاتيشا، ويمثّل التّفرقة العنصريّة بين البيض والسّود في أمريكا ويمارسها عبر الأقنعة والعقبات الّتي يضعها أمام **"لاتيشا"**لمحاولة إخراجها من المدرسة، "لم يستلطفني المستروويد منذ أن جئت إلى المدرسة، لم يحاول مرّة أن يوجّه أيّ كلمة لطيفة أو مجاملة، وكان دومًا يحاول أن يدقّق فيما أفعل بطريقة مبالغ بها، أدنى مشكلة كانت تعني أن أسمع منه محاضرة عن المهنيّة الأكاديمية وسمعة المدرسة"[1].

كريستين: صديقة "أمجد الحلواني"، وهي أمريكيّة شقراء تحضّر الدكتوراه في علم النّفس، وهي شخصيّة متعجرفة، "مولعة هي بتحليل كلّ شيءٍ وإرجاعه إلى أسباب نفسيّة"[2].

عبدول: صديق أمجد، أمريكي من أصل عربي وبالتّحديد من الخليج، "تخرّج من أكاديميّة نيويورك للأفلام ثمّ استمرّ بالدّراسة في شيءٍ آخر، كان مولعًا بالسّينما"[3].

ووبي وديان وماغي: زملاء لاتيشا في المدرسة، "كانوا أصدقاء رائعين ومشاعرهم كانت صادقة، لكنّي أحتاج إلى الرّفقة"[4].

جون واشنطون ومايك جيسيكا: زملاء بلال في الصّف، ويمثّلان دور الطّالبان المتنمّران على أقرانهما وسيذيقان بلال الكثير من عبارات الاستهزاء والأذى المباشر وغير المباشر، يقول بلال: "كنت أقول في نفسي سيكفّ جون ومايك عن هذا، سيضجران.. سيجدان أحدً آخر.."[5].

4/ المكان في رواية "شيفرة بلال":

يكتسب المكان مكانة مهمّة داخل العمل السّردي، فيعدّ نقطة أساسيّة تنطلق منها أحداث الرّواية، ممّا يساعد على تتابعها وانسجامها (أحداث الرّواية)، فهو "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظّواهر أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيّرة"[6]، كما يعدّ أيضًا عنصرًا فعّالاً من خلال علاقته بأحداث الشّخصيّات، وذلك لأنّ "تشخيص المكان في الرّواية، هو الّذي يجعل من أحداثها بالنّسبة للقارئ شيئًا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيّتها"[7].

---

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:87-88.

[2]-المصدر نفسه، ص:13.

[3]-المصدر نفسه، ص:10.

[4]-المصدر نفسه، ص:58.

[5]-المصدر نفسه، ص:26.

[6]-محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، ص:99.

[7]-حميد حميداني، بنية النّص السّردي، ص:65.

وفي رواية "**شيفرة بلال**" يوضّح الكاتب "**أحمد خيري العمري**" أنّ المتلقي أثناء قراءته للرّواية، يجد نفسه أمام توظيفٍ هائلٍ للمكان، ذلك لأنّ أحداث قصّة الطّفل "**بلال**"تدور في مدينة (نيويورك) ببلداتها وشوارعها، أمّا المكان في قصّة "**بلال بن ربّاح الحبشيّ**"فقد تضمّن(**المدينة المنوّرة**)و(**مكّة المكرّمة**)، وبصورةٍ عامّةٍ تنقسم الأماكن في الرّواية إلى أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة، ومن أهمّ **الأماكن المفتوحة** الّتي ذكرها السّارد في روايته "**شيفرة بلال**" هي:

1-المدينة: إنّ المدينة مكان مفتوح في هذه الدّراسة، ذكرها الكاتب في مشاهد كثيرة منها "المكان الّذي هاجر له المسلمون هو المدينة، كان اسمها أوّلاً (يثرب)..ثمّ تغيّر بالتّدريج إلى المدينة، وكان ذلك يعني أصبحت مثل (المدينة) الأهمّ"[1].

2-مكّة: تعتبر مكّة أيضًا من الأماكن المفتوحة الّتي تمّ ذكرُها من قِبَل الكاتب في "**شيفرة بلال**"، فتعدّ مكانًا مقدّسًا، وذُكرت في قوله "المكان: مكّة مدينة في جزيرة العرب، بالضّبط في الصّحراء المحيطة بها"[2].

3-الشّوارع: يوجد في الرّواية شوارع كثيرة من بينها شارع **فولتون** في **بروكلين**، هذا الشّارع الّذي يكتشف فيه "**أمجد الحلواني**"إسلام والده، بعدما رآه يخرج مع الجموع من مسجد التّقوى، الّذي أدّى فيه صلاة الجمعة، وبما أنّ المكان هو العمود الفقري الّذي يربط أجزاء النّص الرّوائي ببعضها البعض، فهو "دال على الإنسان قبل أن يكون دالاً على جغرافيًا محدّدة، أو دالاً على تقنية تبرز حدوث الوقائع والأحداث"[3]، وفي هذا الشّأن يقول الرّوائي على لسان "**أمجد**"في روايته: "لذلك كان من الغريب جدًّا أن أكتشف بعد ذلك بسنوات طويلة أنّ والدي أخذ يذهب لصلاة الجمعة في المسجد"[4]، كما ذكر الرّوائي "**أحمد خيري العمري**"شوارع **نيويورك** منها:

شارع سانت نيكولا أفينيو: هذا الشّارع الّذي اتّخذته "**لاتيشا**" والدة بلال للتّعبير عن حزنها، حيث ذكره السّارد بعدما خرجت من المستشفى، وتلقيها بخبر تدهور الحالة الصّحيّة لبلال، وذلك في قولها: "خرجت إلى الشّارع كانت تمطر بهدوءٍ وصمتٍ، لم يكن المطر قد بدأ عندما دخلت المستشفى، شعرت

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:162-163.

[2]-المصدر نفسه، ص:38.

[3]-مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر اللّه، ص:128.

[4]-المصدر السّابق، ص:68.

أنّ ذلك يمثّل طريقة الطّبيعة في مشاركتي ما سمعت، كما لو أنّها تقول لي: لمَ تبكينَ؟ لا بأس.. سأبكي بدلاً عنك.. لمْ تكن لديّ مظلّة، لمْ أكترث"[1].

ووظّف الرّوائي "**أحمد خيري العمري**"أماكن مفتوحة كثيرة، إضافةً إلى الأماكن الّتي تمّ ذكرها مسبّقًا منها:**أمريكا، بروكلين، نيويورك، بروتكس**، وذلك بكون المكان يلعب دورًا مركزيًّا داخل منظومة الحكي، ولأنّ هذا الأخير "أمسى شرطًا لازمًا للرّوائي كي يبني عليه عالمه، ويُحيي فيه المجتمع الرّوائي"[2] الّذي تعيش فيه مجموعة من الشّخصيّات.

الأماكن المغلقة:

إضافةً إلى الأماكن المفتوحة الّتي ذكرها "**أحمد خيري العمري**"في روايته، ذكر كذلك الأماكن المغلقة، ذلك لأنّ الحدث الرّوائي لا يمكن أن يتّم في فراغ، والمتلقي بدوره "مهيّأ لتتّبع مسار الحكي عبر مكانين"[3]، كما تتجلّى أهميّة هذه الأماكن في المحافظة على وحدة الحكي وحركته داخل المتن الرّوائي وعليه فالمكان المغلق هو "مكان العيش والسّكن الّذي يأوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزّمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطّر بالحدود الهندسيّة"[4]، ومن أهمّ الأماكن الّتي سردها "**أحمد العمري**"في روايته هي:

1-المدرسة: تعدّ مكانًا مغلقًا، وذكرها السّارد على لسان "**بلال**"في قوله "بدأ الأمر في الصّف الرّابع، كلّ شيءٍ كان عاديًّا قبلها في الصّف الرّابع، وبعد ثلاثة أشهر من بدء الدّراسة في الخريف، حصلت أمّي على وظيفة كمعلّمة في مدرسة في بروكلين، فقرّرت أن ننتقل إلى بيت جديد قرب عملها"[5].

2-المستشفى: لقد ذكر الكاتب المستشفى في روايته في مقاطعَ عدّة، وذلك على اعتبارها، المكان المغلق الّذي جرت فيه أحداث الرّواية وخاصّة مع أحداث بلال ومعاناته مع السّرطان، فتقول لاتيشا: "أخذته بعد منتصف اللّيل، في ليلة عيد الشّكر إلى المستشفى، كان القلق ينهشني، شيء ما أخبرني أنّ الأمر ليس على ما يرام، فجأةً جاءني هذا الشّعور"[6].

---

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:118.

[2]-مرشد أحمد، البنية والدّلالة، ص:127.

[3]-المرجع نفسه، ص:157.

[4]-ربيعة بدري، البنية السّرديّة في رواية "خطوات في الاتّجاه الآخر" لحفناوي زاغر، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللّغة العربيّة، تخصّص السّرديّات العربيّة، جامعة محمد خيضر بسكرة، سنة2014-2015م، ص:163.

[5]-المصدر السّابق، ص:24.

[6]-المصدر نفسه، ص:20.

3–البيت:عبارة عن مكان مغلق أيضًا، ووظّفه الكاتب في المقطع الموالي: "لكنّي عدت إلى البيت وأنا مليء بكدمات لا ترى، وعندما سألتني أمّي كيف كان يومي، رددت عليها، كان جيّدًا"[1].

4–المحطة: ذكرها السّارد على لسان "لاتيشا": "دخلت محطّة المترو، لم أكن أرغب حقًّا في العودة للبيت لكنّ قدمي ساقتني بالاتّجاه الّذي سيجعلني أذهب إلى البيت"[2].

5–السّجن: يعتبر السّجن من أكثر الأماكن المغلقة، ويوظّفه الرّوائي في قوله: "فهو يصطحبني لزيارة والدي المحكوم بالسّجن لسبع سنوات بتهمة تتعلّق بتهريب المخدّرات"[3].

وما يمكن تلخيصه في هذا العنصر من عناصر السّرد هو أنّ للمكان دور مهم في بناء أجزاء الرّواية، فقد شغل مساحة كبيرة في رواية "**شيفرة بلال**"، ومن خلال ذكر الكاتب لهذه الأمكنة، استطعتُ التّعرّف على الأماكن المفتوحة والمغلقة، الّتي احتوتها الرّواية.

5/الزّمن في رواية "شيفرة بلال".

يعدّ الزّمن من المواضيع المهمّة الّتي اهتمّ النّقاد بدراستها، لأنّه يعدّ من العناصر الفاعلة والمحرّكة للأحداث في العمل السّردي، فيمثّل "العنصر الفعّال الّذي يكمّل بقيّة المكوّنات الحكائيّة، ويمنحها طابع المصداقيّة"[4]، فالزّمن يمثّل محور أساسي للرّواية وعمودها الفقري، فهو لا يختلف عن المكان من حيث الأهميّة، ويمثّل المكان إلى جانب الزّمان "الإحداثيّات الأساسيّة التّي تحدّد الأشياء الفيزيقيّة، فنستطيع أن نميّز فيها بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدّد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزّمان"[5]، ولقد كان له حضور جلّي في رواية "**شيفرة بلال**"، وذلك من خلال تقنيّات منها:

1/الاسترجاع:

إنّ الفنّ الرّوائي يميل أكثر من غيره إلى الاحتفاء بالماضي والعودة إليه، بتوظيفه بنائيًّا عن طريق استعمال الاسترجاعات الّتي تحقّق الغايات الفنيّة والجماليّة داخل النّص الرّوائي، فهو "عرض الأحداث الّتي قد حدثت قبل القصّة، وتعرض اللّقطات الاسترجاعيّة الخارجيّة الأحداث، الّتي حدثت قبل خطّ القصّة الرّئيسي"[6].

---

[1]– أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:25.

[2]–المصدر نفسه، ص:120.

[3]–المصدر نفسه، ص:214.

[4]–مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصرالله، ص:233.

[5]–محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، ص:99.

[6]–يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظريّة السّرد، ص:117.

إنّ في رواية "**شيفرة بلال**" يظهر الاسترجاع في ذكر "**لاتيشا**"أحداث ولادتها لبلال، حيث تحدّثت واسترجعت ذاكرتها عن شدّة فرحها وحبّها لابنها عندما فتح عينيه، وأنّها بكت وارتجفت بشدّة، فتقول في هذا المقطع: "فتح عينيه ونظر لي بتفحّص، كما لو كان يتعرّف عليّ، ارتجفت بشدّة وبكيت، أحببته فورًا، فهمت معنى أن تحبّ الأمّ ابنها، شيءٌ مختلفٌ عن كلّ المشاعر الّتي جربتها من قبل"[1].

كما تسترجع ذكرياتها بذكر الحالة الّتي كان عليها زوجها سعيد عند ولادتها لبلال، فذكرت أنّه بكى وقبّل يدها ويديْ ابنها، وحمله وهو يتحدّث معه قائلةً: "بكى سعيد أيضًا قبّل يدي، وقبّل يد بلال طلب منّي أن أسامحه، وعدني أنّه سيتغيّر، كنت قد كففت عن عدّة المرّات الّتي طلب فيها السّماح"[2].

كما يوجد استرجاعات كثيرة استرجعتها "**لاتيشا**"في الرّواية منها:

1–استرجاعها لمعاناتها الّتي عاشتها مع زوجها سعيد.

2–لحظة معرفتها بإصابة بلال بالسّرطان، وذلك بذكر الحالة الّتي كان عليها.

3–استرجاعها لحياتها الماضية عندما كانت في العاشرة من عمرها، وتذكّرها للحزن الّذي كانت عليه.

إنّ الرّوائي "**أحمد خيري العمري**" لم يذكر فقط الاسترجاعات الّتي استرجعتها "**لاتيشا**"، بل ذكر استرجاعات أخرى من طرف شخصيّاته الّتي وظّفها داخل روايته، ذلك لأنّ هذا الأخير يعدّ من أبرز العناصر السّرديّة الّتي استفادت منها الرّواية، فالاسترجاع "يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل"[3]، والكاتب ذكر استرجاع "**بلال**" لذكرياته في المدرسة فيقول: "منذ اليوم الأوّل هناك كانت الأمور سيّئة واستمرّت بالسّوء، بل بالزّيادة بالسّوء كلّ يوم، كلّ يوم، ولثلاث سنوات تقريبًا، إلى أن تمّ تشخيصي بالسّرطان، أو على الأقل إلى أن عرفوا في المدرسة أنّني مصاب بالسّرطان"[4].

كما استرجع"**بلال**"ذكرياته في معاناته مع "**جون ومايك**"، وتمنّيه للموت فيقول: "وكلّ صباح كنت أذهب لأجد أنّ شيئًا لم يحدث لهما، وأنّهما لم ينتقلا إلى مدرسة أخرى، ولم يُختطفا وأنّ القطار مرّ في طريقه المعتاد، دون أن يقطعهما كما تمنّيت"[5].

---

[1]–أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:17.

[2]–المصدر نفسه، ص:17.

[3]–محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، ص:88.

[4]–المصدر السّابق، ص:24.

[5]–المصدر نفسه، ص:26.

أمّا الشخصيّة "**أمجد الحلواني**" فيسترجع ذكرياته في الفترة الّتي ماتا فيها والداه، فيذكر شدّة حزنه عليهما، يقول الكاتب على لسان أمجد: "ماتت أمّي وقبلها مات أبي، لم أعرف كيف أخفّف عنهما بكلمة واحدة، أمّي وجدت في الدّين عزائها، عندما مات أبي كانت تقرأ له القرآن وهي تمسك بيده"[1].

2-الاستباق:

إلى جانب تقنية الاسترجاع الّتي قام "**أحمد خيري العمري**"بتوظيفها بكثرة على شخصيّاته في روايته، وظّف كذلك تقنية الاستباق، حيث يقصد به "عرض الأحداث المستقبليّة قبل موعدها الصّحيح وتتضمّن اللّقطة الاستباقيّة الخارجيّة حدثًا وقع بعد انتهاء خطّ القصّة الأساسي"[2]، ولقد شملت "**شيفرة بلال**" استباقات منها:

-ذكر الكاتب بأنّ القارئ عند قراءته للرّواية يتوقّع موت الشّخصيّة البطلة (بلال)، وأنّه لن يتمكّن من مشاهدة الفيلم أثناء عرضه، لأنّه لن يكون موجود، والمقطع الموالي يوضّح هذا الاستباق في قوله: "للأسف لا أعتقد أنّي سأتمكّن من مشاهدة الفيلم عند نزوله إلى دور العرض، لن أكون موجودًا هنا على الأغلب، ذلك أنّي مصاب بنوعٍ نادرٍ من السّرطان في الدّماغ"[3].

واستباق آخر في قوله:

" لم أبحث كثيرًا.

سرعان ما وجدت الإحصائيّة.

صفر بالمائة.

صفر بالمائة.

سأموت. وقريبًا.. في الغالب أشهر، ربّما 9أشهر"[4].

كما ذكر السّارد استباقًا آخر من طرف الشّخصيّة "**لاتيشا**" والدة بلال، عند رؤيتها لبائع أشجار عيد الميلاد، وهذا الاستباق هنا يسمّى "استباق الحدث" أو "استشراق الحدث"، فهو "عرض حدثًا سوف يحدث فعلاً، واللّقطة الاستباقيّة الذّاتية أو استباق الحدث غير المؤكّد، ليس أكثر من رؤية

[1]- أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:33.

[2]-يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظريّة السّرد، ص:117.

[3]- المصدر السّابق، ص:7.

[4]-المصدر نفسه، ص:136.

الشّخصيّة لحدث مستقبلي محتمل"[1]، وفي هذا الاستشراق وصف الكاتب حالة الحزن والتشاؤم الّتي كانت عليها "**لاتيشا**"، وذلك في استشراقها أنّ عيد الميلاد القادم ستكون وحدها دون ابنها فتقول:

"فكّرت أنّ هذا سيكون عيد الميلاد الأخير لبلال.

فكّرت في أن أحاول جعله مميّزًا له.

وفكّرت في عيد الميلاد القادم، سيكون بلال قد رحل، سأكون وحدي، لن أشتري شجرة ميلاد غالبًا لمن سأزيّنها؟"[2].

وأخيرًا يمكن القول أنّ الزّمن تقنيّة أساسيّة في عمليّة البناء السّردي، وأنّ السّارد "**أحمد خيري العمري**" اعتمد في روايته "**شيفرة بلال**"، على تقنية الاسترجاع والاستباق، واللّتان كان لهما حضور قويّ داخل الرّواية، وذلك من خلال استرجاع شخصيّاته لذكريات من الماضي، واستشراقها لما قد يحدث مستقبلاً.

6/الحبكة (العقدة).

يقوم العمل الرّوائي على عناصر أهمّها الشّخصيّة، الحدث، الزّمن والمكان، والحبكة الّتي بدورها لها أهميّة كبيرة في الرّواية، فبها يستطيع الرّوائي جعل القارئ يتشوّق لمعرفة أحداثها وتتبّعها، ذلك لأنّ الحبكة في الرّواية أساس نجاحها فهي، "سلسلة الأحداث المترابطة"[3]، وحتّى تكون حبكة الرّواية ناجحة لابدّ من أن تكون بسيطة مفهومة ببساطة الحياة الّتي تعالجها الرّواية، ويقتضي من الكاتب الرّوائي أن تدور حبكة روايته حول الوقائع الأكثر احتمالاً في الحياة، حتّى تبدوا شخصيّات الرّواية مقنعة حقيقيّة، فهي "البناء المنطقي والسّببيّ للقصّة"[4].

إنّ الكاتب "**أحمد خيري العمري**" في روايته "**شيفرة بلال**" يحمل أفكار وقضايا يريد أن ينقلها في حبكة، تكمنُ في علم الطّفل بلال بأنّه مصاب بأقوى مرض السّرطان، وأمامه فترة قصيرة جدًّا لمفارقة هذه الحياة، وفي بداية مرضه سمع بالصّدفة عن فيلم يحمل نفس اسمه، ومن هنا بدأت الحكاية والتّشويق ومراسلة كاتب الفيلم، الرّسالة الّتي أرسلها "**بلال الطّفل**"، وهو لا يعتقد أنّ المرسل إليه سيضعها في عين

[1]–يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظريّة السّرد، ص:117.

[2]–أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:118.

[3]–محمّد عبد الغني المصري، مجد محمّد باكير البرازي، تحليل النّص الأدبي بين النّظريّة والتّطبيق، ص:178.

[4]– يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظريّة السّرد، المرجع السّابق، ص:109.

الاعتبار وسيردّ عليه، ولكّن حدث وقام بالرّد عليه، وحدث كلّ شيءٍ بعد ذلك، والمقطع الموالي يوضّح حبكة الرّواية في قوله: "عزيزي أمجد

اسمي بلال.. عمري ثلاثة عشر عامًا، أعيش في بروكلين، نيويورك

قرأت أنّك تكتب سيناريو فيلم يحمل اسمي، بلال لا تستطيع تخيّل كم يبدوا ذلك مثيرًا لي، أن أمشي في الشّارع لأقرأ اسمي في لوحات الإعلانات.. أن أراه مضيئًا على الشّاشة كعنوان للفيلم"[1].

وبعد هذا يتبادل الطّفل بلال مع أمجد رسائل إلكترونيّة يدور موضوعها حول معلومات عن بلال بن ربّاح، وقد حدّثه عن الصّخرة الّتي واجهها "**بلال الحبشي**"في حياته، وأخبره أنّ كلّ إنسان يتعرّض لهذه الصّخرة، الّتي كانت نقطة تحوّل بالنّسبة لكلّ شخصيّات الرّواية.

7/الحل.

إنّ كلّ عمل سردي ينبني على عقدة تجعل القارئ، يتابع الرّواية متشوّقًا لمعرفة ما يدور فيها من أحداث، كما لكلّ عقدة (حبكة) حل في الأخير، وفي رواية "**شيفرة بلال**" أراد الكاتب "**أحمد خيري العمري**"، أن تكون البداية نهاية لكلّ أنواع العبوديّة في حياة شخصيّاته، وأن يكون الواحد الأحد، هو المعبود الوحيد في القلوب، والرّواية نهايتها كانت رحلة "**بلال بن ربّاح**"، من العبوديّة إلى الحريّة في عالم أضحت فيه الماديّة، ولون البشرة المعيارين الوحيدين لتحديد قيمة البشر، يقول "**بلال**"في رسالته إلى "**بلال الحبشي**": "فهمت أنّ حياتك يمكن أن تغيّر حياتي، وأنّ رحلتك من العبوديّة إلى الحريّة، يمكن أن تكون منارًا لرحلة خلاص الكثيرين"[2].

وإنّ الرّواية لم تقف على هذا الحدّ فالبطل ليس "**بلال بن ربّاح**"، فحسب بل على الطّفل "**بلال النيويوركي**"، الّذي أدرك صخرته وهي المرض، وأراد مواجهة سرطان الدّماغ الّذي أصيب به فتفجّرت موهبته في الكتابة، يقول"**بلال**": "انتصاري هو أن يبقى شيءٌ منّي بعد أن أرحل.. أن أترك أثرًا يساعد الآخرين في هذه المعركة وسواها"[3].

كما يقول أيضًا: "لكنّك ستتفاجأ بأنّي بقيت بعد أن رحلت

سأكون قد تركت لك رسالة: كش ملك، عزيزي السّرطان"[4].

---

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:7.

[2]-المصدر نفسه، ص:375.

[3]- نفسه، ص:353.

[4]- نفسه، ص:354.

وقصّة "**بلال بن ربّاح**"خلّصت "**بلال الطّفل**" كذلك من تنمّر رفاقه بالمدرسة، وقد كانت نهايته الموت، تقول"**لاتيشا**" والدته:

"توفي بلال صبيحة الأحد

كان يومًا مشمسًا رائعًا، ذلك الأحد الّذي توفي فيه بلال

كان الجوّ مناسبًا فيه لرحلة جماعيّة جميلة

وقد قام بلال بتلك الرّحلة، ولكّن وحده"[1].

كما يوضّح الكاتب "**أحمد خيري العمري**" أنّ قصّة "**بلال بن ربّاح**"، ورحلته من العبوديّة إلى الحريّة لم تلهم الطّفل الصّغير "**بلال**"فحسب، بل ألهمت كذلك كلّ من "**لاتيشا**"والدة بلال وكاتب السيناريو "**أمجد**"، فقد استطاعت هذه القصّة أن تؤثّر في الشّخصيّة "**لاتيشا**" فتخلّصت من زوجها سعيد الّذي كان يستعبدها، كما تخلّصت من استعباد المدير لها فتقول: "نظرت إلى المستروید، فهمت معنى انتصار بلال الحبشي على أميّة وبلالي على جون، كان يبدوا منكسرًا وغاضبًا، وجهه أحمر تمامًا"[2].

أمّا "**أمجد الحلواني**"فأدرك صخرته وهي "**كريستين**"، وتخلّص منها لاحتقارها له، يقول "**أمجد**"في هذا الانتصار: "الملكة كريستين لا يمكن أن تأخذ "لا" كإجابة، لكّن أقولها لك، ولعشاء الأصدقاء الرّومانسي هذا: لا، لا، لا تتوقّعي أن تأتي هنا وتحدي أمجد القديم في انتظارك، أمجد القديم لا وجود له والنّسخة الجديدة منه لا تطيقك.."[3].

ويوضّح السّارد كذلك أنّ العبوديّة الصّريحة أمست عبوديّة لا مرئيّة، قد تكون عبوديّة لسرطان أو لعلاقة غراميّة فاشلة، أو لمركّب نقص يجعل الإنسان ضعيفًا أمام الآخرين، وقصّة "**بلال بن ربّاح**"لقد أثّرت تأثيرًا في جميع شخصيّات الرّواية، حيث جعلت كلّ شخصيّة تتخلّص من صخرتها وتنتصر، بدءًا من بلال في انتصاره على نفسه وعلى مرض السّرطان، وانتصاره على العنصريّة ونظرات الآخرين إليه، أن يواجه العالم بكلّ قوّة رغم المرض، لأنّه وجد في شخصيّة "**بلال بن ربّاح**" عنوانًا للإصرار والعزيمة في كلّ ألمٍ وكلّ إساءةٍ تلاقّاها، يقول "**بلال**"في رسالة إلى "**بلال الحبشي**":

"ومن يومها وأنا أعيش معك، أو هل عليّ أن أقول: من يومها وأنت تعيش معي؟

كنت معك وأنت تحت الصّخرة

---

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:369.

[2]-المصدر نفسه، ص:317.

[3]-المصدر نفسه، ص:321.

وكنت معي وأنا في علاجي الطّويل المرير
وكنت معك عندما تسلّقت الكعبة
وكنت معي وأنا أخرج من قعر بئري
كنت معك وأنت تهمس: (أحد، أحد) والصّبية في شوارع مكّة يضربونك
وكنت معي وأنا أهمس لنفسي أنّي سأفعلها.. سأكون مثلك"[1].

وأخيرًا يوضّح الكاتب "**أحمد خيري العمري**" أنّ لكلّ إنسان صخرة تقيّده، لابدّ أن يتخلّص منها لينعم بالحريّة.

المبحث الثّالث: أدوار الشّخصيّة في الحكي في رواية "شيفرة بلال":

تعدّ الشّخصيّة إحدى المكوّنات الحكائيّة الّتي تشكّل بنية النّص الرّوائي، لكونها تمثّل العنصر الفعّال الّذي ينجز الأفعال ويتقبّلها وقوعًا، والرّوائي يسعى على بنائها بناءًا متميّزًا، ومنظومة الأفعال الحكائيّة تتشكّل من أفعال متفاوتة في القصديّة والأهميّة، لذلك تتفاوت أدوار الشّخصيّات في الحكي والنّص الرّوائي يكتسب غناه من شخصيّاته، الّتي تتمكّن من إنجاز أدوارها المسندة إليها، ولأنّها كذلك حين تنجز وظيفتها، تحقّق مصداقيّتها البنائيّة في عالم الحكي، ذلك لأنّ "الشّخصيّة لم تعد تُحدّد بصفاتها وخصائصها الذّاتيّة، بل بالأعمال الّتي تقوم بها ونوعيّة هذه الأعمال"[2].

وفي دراسة أدوار الشّخصيّة الرّوائيّة، يسترشد "**مرشد أحمد**"بتصنيف (**بورتوف**) و(**أوئيليه**) في كتابهما (عالم الرّواية)، حيث ذكر أنّ "الشّخصيّة الرّوائيّة يمكن أن تؤدّي وظائف متنوّعة في العالم الخيالي الّذي يخلقه الرّوائي، فهي يمكن أن تكون بالتّناوب، أو في الوقت ذاته عنصرًا تزويقيًّا، أو العنصر القائم بالحدث"[3].

وإنّ تسلسل أدوار الشّخصيّة في الحكي يكون على الشّكل التّالي:

1-عنصر تكميلي: هي الشّخصيّة الّتي يسند إليها إنجاز دور بسيط، ليس ذا أهميّة كبيرة بالنّسبة للحدث المركزي الّذي تنهض على أساسه الحكاية، بحيث لا تتشكّل ثغرة في مسار الحكي، ويكون تواترها في سياق الحكي محدودًا.

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:374.
[2]-حميد حميداني، بنية النّص السّردي، ص:25.
[3]-أحمد مرشد، البنية والدّلالة، ص:85.

2-المتكلّم بالنّيابة: هو الشّخصيّة الرّوائيّة المسند إليها دور المتكلّم بالنّيابة عن مؤلّف النّص الرّوائي، بحمل الفكرة أو الأفكار الّتي تكون جوهر الحكاية، وتجسيدها بصورة جليّة ذات أبعاد محدّدة.

3-المنفعل بالحدث: هو الشّخصيّة المسند إليها دور التّأثّر بشكل فعّال بمجرى الحدث المحكى، حيث تكون في وضعيّة أخرى ويحدّد مسار سلوكها.

4-فاعل الحدث: هو الشّخصيّة المسند إليها دور إنجاز الحدث الرّوائي، الّذي تنهض عليه الحكاية[1]، لأنّ الحدث هو "تغيير في الحالة يُعبّر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ فعل، في صيغة يفعل أو يحدث"[2].

إنّ الشّخصيّة هي القطب الأساسي الّذي يتمحور حوله الخطاب السّردي، والعمود الفقري الذّي ترتكز عليه، لأنّها من أهمّ عناصر البنية السّرديّة، وذلك لفاعليّتها داخل العمل الحكائي، وعليه فقد وظّف الرّوائي "**أحمد خيري العمري**" في روايته "**شيفرة بلال**"، شخصيّاته من بداية الرّواية إلى نهايتها كما أسند لكلّ شخصيّة دور مهم في تحريك الأحداث وتسلسلها، وسأحاول الوقوف على الدّور الّذي تلعبه كلّ شخصيّة في الرّواية.

بلال النّيويوركي: بلال هو الطّفل البالغ من العمر ثلاثة عشر عامًا يعيش في بروكلين، مريض بسرطان الدّماغ، وقد وكّل إليه الرّوائي دور الشّخصيّة المحوريّة (البطلة) في الرّواية، يبدأ بالبحث عن نفسه انطلاقًا من الشّخصيّة الّتي أسماه أبوه تيّمنًا بها، ودوره أيضًا أنّه سيعيش أيّام عديدة وساعات قليلة، لكنّه أراد أن يتحدّى الحياة والسّرطان ليترك أثر يحكي عنه العالم، كان يعاني نفورًا من طرف أصدقائه، ذلك لأنّه ذو بشرة سوداء وسمين البُنية، فيقول: "لكنّ جون واشنطون لم يكتّف، ما إن انتهى الدّرس حتّى عاود مجدّدًا وانضمّ له مايك: أنت ياسمين، أنت يا بدين المؤخّرة، أنت يا كرة القرنبيط.."[3].

كما كان دوره في اكتشافه "**لبلال بن رباح**"، ليغدوا ملهمًا له في حربه ضدّ الورم الخبيث، وترياقًا شافيًا لجروح وجدانه، هذا الشّخص الّذي يبعث فيه العزيمة والإصرار، والإرادة لكي يجتاز هاته الطّريق الأليمة، هاته الطّريق الّتي جعلته (بلال) يتألّم، يسقط، ينهزم، جعلته شخص كتوم لا يُحدّث أيّ إنسان وجعلته تائهًا في حلقات الحياة قائلاً: "أمّي لم تعلم قطّ أيّ شيءٍ كنت أعانيه قبل أن يأتي السّرطان

[1]-أحمد مرشد، البنية والدّلالة، ص:86-109.

[2]-جيرالد برنس، قاموس السّرديّات، تر: السّيّد إمام، ص:63.

[3]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:25.

ليخلّصني، حاولت أن أخفي عنها دومًا، فعلت ذلك لأجلها، ولأجلي.. لا أعرف لمَ أخفيت ذلك حقيقةً، لكنّي لم أقل شيئًا، ولا كلمة"[1].

بلال بن ربّاح: بلال بن ربّاح من الشّخصيّات الّتي أثّرت على جميع شخصيّات الرّواية من خلال الظّلم والعذاب، الّذي تعرّض له من قبل سيّده أميّة، والمقطع الموالي يوضّح العذاب الّذي مرّ به: "كان أميّة بن خلف، سيّد بلال يُخرج بلالاً في الظّهيرة، عندما ترتفع الشّمس إلى بطحاء مكّة، صحرائها خارج المدينة فيدفع ومن معه، بالصّخرة العظيمة ويضعها على صدر بلال، ويقول له: لا تزال هكذا، حتّى تموت أو تكفر بالدّين الجديد وتعود لعبادة الأصنام"[2].

كما كان"**بلال بن ربّاح**" محورًا هامًّا ونقطة التّلاقي بين شخصيّات الرّواية، بدءًا من "**أمجد**" الكاتب الجامعي، التّائه بين الإيمان والإلحاد، إلى عبدول رغم كثرة معاصيه، وسعيد والانحرافات الأخلاقيّة الّتي أرهقت "**لاتيشا**" زوجته ووالدة البطل الرّئيسي "**بلال النيويوركي**" الطّفل الصّغير، كما تمثّل دوره أيضًا في تأثّر هذا الطّفل الصّغير بشخصيّته، فشخصيّة "**بلال الحبشي**"جعلت الطّفل بلال يؤمن أنّ كلّ شيء نستطيع الوصول إليه، كما جعلته مُصرًّا على أن يتجاوز مرضه وسخريّة النّاس منه ويتجاوز آلامه.

لاتيشا: كان ل "لاتيشا" أم بلال دور مهم في دخوله إلى عالم الحقّ والإيمان، فقد كانت امرأة ناضجة رغم غياب رجل يحميها، رجل يفهم ذلك الشّعور الّذي عاشته، بعد أن علمت بأنّ ابنها وفلذّة كبدها سيفارق الحياة في قادم الأشهر، واجهت المجتمع الّذي ينادي بالتّحرّر، كما كانت امرأة مثقّفة لكّنّها عانت الاضطهاد بسبب زوجها سعيد، قائلةً في هذا الشّأن: "كنت أوّلاً في مجموعة دعم للزّوجات المضطهدات جسديًّا وعاطفيًّا، ثمّ أصبحتُ لاحقًا في مجموعة دعم للأمّهات العازبات"[3].

وتقول في مقطع آخر: "لقد حاولت دومًا أن أكون الأم والأب في حياتك يا بلال، حاولت ربّما لم أنجح في ذلك كثيرًا، خاصّةً في دور الأب، لكنّي حاولت"[4]، فمن خلال هذا يمكن القول بأنّ السّارد "**أحمد العمري**" منح "**لاتيشا**" دور الأب والأم معًا وذلك، لتستطيع غلق فوهة غياب الأب لابنها بلال.

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:24.

[2]-المصدر نفسه، ص:38.

[3]- نفسه، ص:157.

[4]- نفسه، ص:204.

أمجد الحلواني: كان له دور جيّد في الرّواية بمواجهة صخرته، فقد كان ملحدًا يحبّ فتاة أمريكيّة، وكان سيناريست فيلم "**بلال الحبشي**"في الرّواية، وشخصيّة مثقّفة تعاني من صراعات نفسيّة بين الإلحاد والإيمان فيقول في هذا المقطع:

"ما الّذي يحدث لي؟

أنا أسمع نداء للصّلاة في نومي؟ أنا؟ مرّة تلو أخرى؟ لا أذكر أصلاً أنّي سمعته كاملاً في حياتي، لولا أنّي أعمل الآن في الإعداد لقصّة حياة المؤذّن الأوّل"[1].

سعيد: كان سببًا في بحث بلال النّيويوركي عن شخصيّة بلال الحبشي، وبلال الحبشي كان سببًا في لقاء أمجد ببلال الصّغير، والّذي بدوره كان سببًا في لقاء لاتيشا بأمجد، ليلتقيا في النّهاية على دينٍ واحد، كما كان دوره ممارسة جميع أنواع المعاناة والاضطهاد ضدّ زوجته لاتيشا.

كريستين: الشّخصيّة كريستين كان لها دور في ممارسة العبوديّة ضدّ أمجد، عن طريق إهانته والتّقليل من قيمته.

الطبيب زاك: كان دوره تشخيص مرض بلال، ومتابعة حالته من بداية إصابته بالمرض، إلى آخر أيّام حياته.

جون واشنطون ومايك: زملاء بلال بالمدرسة، كان دورهما ممارسة جميع أنواع العنف، والتّنمّر على بلال لدرجة تمنّيه الموت، من أجل التّخلّص من الظّلم الّذي سبباه له.

عبدول: كان دوره دعوة أمجد للمشاركة في فيلم بلال الحبشي.

ماغي: وظّفها السّارد في الرّواية ومنحها دور الشّخصيّة الوفيّة ل "**لاتيشا**" والدة بلال وسندها في أحزانها.

المستروويد: كان دوره مدير المدرسة الّتي تُدرّسُ بها لاتيشا، ومارس الاضطهاد والعنصريّة عليها، وذلك لامتلاكها بشرة سوداء، تقول لاتيشا: "لم يستلطفني المستروويد منذ أن جئت إلى المدرسة، لم يحاول مرّة أن يوجّه لي أيّ كلمة لطيفة أو مجاملة، وكان دوما يحاول أن يدقّق فيما أفعل بطريقة مبالغ بها"[2].

كونتا كنتي: أسند إليه الرّوائي دور بطل رواية جذور، الّتي قدّمتها لاتيشا لطلاّبها بالمدرسة.

ليزا، فريدي، بوبي، كيفن، إيدي، إيميلي، حكيم: طلاّب لاتيشا بالمدرسة كان دورهم يتمثّل في دعم لاتيشا أثناء قيامها برواية "جذور"، تقول لاتيشا في هذا الشّأن: "نظرت إلى طلاّبي، هذه المرّة كنت أريد

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:180.

[2]-المصدر نفسه، ص:87-88.

دعمهم فعلاً، وقف جاك، كان هذا هو ثاني يوم له في المدرسة بعد حادثه مع بوبي، الضّماد لا يزال على عينه نحن نعتقد أنّكِ الأفضل.

وقفت ليزا: أنتِ الأفضل مس لا..تي..شا.. وهي تشدّد على المقاطع الثّلاثة.

وقف كيفن، وقف حكيم، وقف بوبي، وقف الجميع وهم يقولون: أنتِ الأفضل"[1].

أميّة بن خلف: كان رمز الشّر والمرض والسّرطان، فقد كان له دور في تمثيل السّوء كلّه.

وأخيرًا من خلال دراسة أدوار الشّخصيّات في رواية "**شيفرة بلال**" ل "**أحمد خيري العمري**"، يمكن القول أنّ كلّ شخصيّة تلعب دورًا مهمًا في تحريك الأحداث وتسلسلها من بداية الرّواية إلى نهايتها، وأنّ شخصيّة "**بلال الحبشي**"، قد كانت من أبرز الشّخصيّات داخل الرّواية، والّتي بدورها الفعّال أثّرت على الشّخصيّات الأخرى.

[1]-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، ص:316-317.

خاتمة

وإلى هنا أكون قد وصلت إلى آخر محطّة من محطّات هذا البحث، الموسوم ب "**براعة الحكي وبناء الشّخصيّة في رواية شيفرة بلال لأحمد خيري العمري**"، وأختم بهذه اللّمسات الأخيرة للعمل بأهمّ النّتائج الّتي توصّلت إليها وهي كالآتي:

* يقوم العمل الفنّي للرّواية على أسس متكاملة من أهمّها الشّخصيّة، فهي تشكّل ركيزة هامّة في العمل الرّوائي، كما تعدّ من أبرز المكوّنات الرّئيسيّة الّتي يقوم عليها العمل السّردي، والعامل الّذي من خلاله يؤهّل الرّواية إلى النّجاح والتّميّز والخلود.

* أنّ الشّخصيّة تحتلّ مكانة مرموقة في بنية المتن الرّوائي، فهي من الجانب الموضوعي أداة ووسيلة الرّوائي للتّعبير عن رؤيته، ومن الوُجهة الفنيّة بمثابة الطّاقة الدّافعة الّتي تتحلّق حولها كلّ عناصر السّرد على اعتبار أنّها تشكّل المختبر للقيم الإنسانيّة، الّتي يتمّ نقلها من الحياة ومجادلتها أدبيًّا داخل النّص.

* الشّخصيّة تُعطي للقصّة بعدها الحكائي، باعتبارها القيمة المهيمنة في الرّواية والّتي تتكفّل بتدبير الأحداث وتنظيم الأفعال، وإنجاز الأدوار المكلّفة إليها إنجازها من طرف السّارد، فلا رواية بلا أعمال، ولا أعمال بدون شخصيّات لأنّ التّشخيص هو محور التّجربة الرّوائيّة.

* إنّ الشّخصيّة قد لعبت دورًا كبيرًا في رواية "**شيفرة بلال**" ل"**أحمد خيري العمري**"، كما اختار الكاتب أن يجعل شخصيّات روايته تتحدّث عن نفسها، لأنّ كلّ الشّخصيّات الّتي وظّفها لا تعرف بعضها من قبل، وانقسمت إلى شخصيّات رئيسيّة وأخرى ثانويّة وهذا راجعٌ إلى ارتباطها بالحدث والدّور الّذي تقوم به داخل الرّواية.

* إنّ الشّخصيّات الّتي وظّفها السّارد كانت شخصيّات مسلمة، لكّنها عاشت في بلد غربي تقاليده وثقافته بعيدة عن الثّقافة الإسلاميّة.

* رواية "**شيفرة بلال**" لم تكن مجرّد سيرة للصّحابي الجليل "**بلال بن ربّاح**"، بل جمعت في طيّاتها التّاريخ والمعاصرة، الأمل والألم، الحاضر والمستقبل، وناقشت قضايا إنسانيّة وعقائديّة، كما استطاع الكاتب فيها التّطرّق إلى مواضيع عدّة منها: الإلحاد، العنصريّة، الإصرار والعزيمة، الإيمان باللّه والعبوديّة الّتي يعتقد كلّ فردٍ أنّ زمانها قد انتهى، فتبيّن الرّواية أنّنا لا زلنا نعاني منها، عبيد لشهواتنا، لغرائزنا ولجدار الرّمل الّذي ظننا أنّه لا يهدم.

* شيفرة بلال تروي حكاية أشخاص تغيّرت حياتهم بفضل قصّة بلال بن ربّاح، حيث تتحدّث الرّواية عن مأساته ومعاناته مع أميّة، ومأساة بلال النيويوركي مع مرض السّرطان.

* الرّواية تعرّف القارئ على بلال الحبشي، وكيف أنّ قصّته كانت سبب في ثقب فتحة صغير بعثت الأمل لبلال النيويوركي، من أجل مقاومة السّرطان بعد أن كاد يستسلم له.

* تكشف رواية "**شيفرة بلال**" كيف أنّ لدى كلّ واحد منّا صخرة تعيق تقدّمه وتضغط على جراحه، حتّى يهلك أو ينتصر مثل بلال.

*اعتماد الكاتب على استخدام عناصر السّرد المختلفة في روايته من مكان وزمان، فقد شغل المكان حيّزًا مهمًّا داخل الرّواية، ذلك لأنّ "**شيفرة بلال**" جرت أحداثها في مكانين، أحدهما مفتوح والآخر مغلق، أمّا الزّمن فقد جسّده السّارد في تقنيّات سرديّة تقوم على الاسترجاع والاستباق، وذلك باسترجاع شخصيّاته لذاكرتها إلى زمن الماضي لسرد أحداث مضت كي تُعرّف بنفسها، وباستشراقها لما قد يحدث مستقبلاً.

*إنّ رواية "**شيفرة بلال**" من أشهر روايات الكاتب "**أحمد خيري العمري**" ففيها أسلوب سردي وقصصيّ رائع، ومهارة ينتقل فيها الكاتب من شخصيّة لأخرى بتناغم وسلاسة، والقارئ فيها لا يشعر بأيّ فجوةٍ أو مللٍ في قراءتها.

وأخيرًا أرجوا أن يساهم هذا العمل المتواضع ولو بالقليل في إفادة القرّاء، وأن تكون نقطة نهايته هذه، هي نقطة بداية بحوث أخرى، وأتمنّى النّجاح والتّوفيق للجميع وأحمد اللّه عزّ وجلّ على ما وفّقني إليه.

الملاحق

ملخّص رواية "شيفرة بلال".

الرّواية للكاتب والرّوائي المعروف "**أحمد خيري العمري**" وقد روايته النّور عام 2017م، وقد بلغ عدد صفحاتها 386 صفحة.

بلال يصارع الحياة.

تحكي الرّواية قصّة طفل في الرّابعة عشر من عمره، أصيب بسرطان الدّماغ ويئس من العيش في هذه الحياة، وكان يتلقّى الشّتائم والتّنمّرات من أصدقائه في المدرسة، فكان قلبه أسير العبوديّة والظّلم، وفجأةً يكتشف أنّ والده قد سمّاه على اسم شخصيّة قديمة عاشت منذ قرون، وهي شخصيّة "**بلال بن ربّاح**" الصّحابيّ الّذي عاش في كنف ظلم أميّة بن خلف له، وعانى من كلّ ألوان العذاب الشّخصيّتان تلتقيان في نقطة الظّلم نفسها ومستعبدتان بنفس الطّريقة، ولكّن بهيئات مختلفة.

بلال يُقبل على نفسه قبل قرون.

في هذه الأثناء كان هناك أمجد، وهو الكاتب السّنيمائي الّذي لا يعرف من إسلامه سوى لفظة مسلم، الّتي دُوّنت على هويّته، فيكتشف رسالة في بريده من طفل صغير يوّدُّ أن يجسّد شخصيّة بلال الحبشي في الفيلم، فهو يعاني من العنصريّة والعبوديّة ما عاناه بلال من قبله، أمجد شاب متعلّق بفتاة أشدّ التّعلّق، وقد مسكت خيوط نياط قلبه فكان عبدًا عندها، وهو بدوره يعيش دور العبد لكّن بصورةٍ أخرى.

بلال يكتشف شيفرة ابن ربّاح.

بدأ بلال الطّفل الأمريكي في اكتشاف النّقطة الغائبة عنه في روحه، بدأ يشعر بحاجة إلى إلاه ليسبح في ملكوت ربّه، وواصل البحث حتّى وصل إلى إنقاذ نفسه ليس من الموت وإنّما من العبوديّة فكانت شيفرة النّجاة: **أحد أحد**، لم تنتهِ العبوديّة بموت أميّة بن خلف، ولا بقتل أبي جهل فكلّ عصر يحمل من العبيد والملوك والظّلمةِ والمظلومين، ولكنّ النّجاة لن يكون بكلمة "**أحد**".

اقتباسات من رواية "شيفرة بلال".

*من يمتلك موهبةً دون أن يملك إيمانًا ما بقضيّةٍ معيّنةٍ، يسهل عليه أن يعبّر عن أيّ شيءٍ ممّا تريده الجماهير من حوله أن لا يخالف معتقداتها، لكّن من يمتلك موهبةً ويمتلك معها قضيّة سيكون من الصّعب عليه ألاّ يعبّر عن تلك القضيّة بموهبته، سيكون صراعًا داخليًّا هائلاً لو أنّه حاول إسكات موهبته، وسيكون الأمر أصعب بكثيرٍ لو أنّه حاول تزييفها، لو حاول إرغامها على القول بعكس ما يومن به.

*الصّخرة واحدة مرّة مع سيزيف مثالاً للعبث واللاّجدوى، ومرّة مع بلال مثالاً للإيمان يقوّي الأشخاص، يحرّرهم من قيودهم، من ضعفهم في حياة كلّ منّا، هناك دومًا هذا الخيار.

*ربّما ليس من واجب الإيمان أن يجعلنا ننتصر أو نتحرّر، أو حتّى ننهي مشاكلنا لكّن يمكن أن يجعلنا نصمدُ من خلالها لا ننهارُ.

السّيرة الذّاتيّة "لأحمد خيري العمري".

أحمد خيري العمري من عائلة العمري الّتي يعود نسبها إلى زمن الخليفة عمر بن الخطّاب من مواليد عام(1970م) من العراق، كاتب من الموصل، ووالده خيري العمري المؤرّخ المعروف، وكان قاضي في العراق، تخرّج أحمد العمري من جامعة بغداد في عام 1993مطبيب أسنان، وفي عام (2010م) تمّ تكريمه بدار الفكر ليكون الشّخصيّة الفكريّة السّنويّة، وقد كان أحمد العمري من أصغر الشّخصيّات الّتي كُرّمت سنًّا، حيث كُرّمَ قبل أن يبلغ الأربعين من عمره، وقد تمّ اختياره ككاتب شهر يناير(2011م) من قبل حملة القراءة حياة بعد نجيب محفوظ ومحمّد عمّارة.

أفكار أحمد العمري.

يعتمد أحمد العمري في أفكاره واستنباط المفاهيم على القرآن عن طريق الجذر اللّغوي للفعل فهو يقوم بمسح الاستخدام القرآني للّفظ في موضعه، ويقوم بإخراج منظومة فكريّة قرآنيّة مترابطة.

مؤلّفاته.

أصدر أحمد العمري عدّة مؤلّفات، وقد اشتهر بغزارة مؤلّفاته الّتي تتّصف بالتّنوّع العلمي والرّواية والرّسالة الأدبيّة ومن أهمّها:

*البوصلة القرآنيّة وهو أوّل كتاب له، وقد كان ردّة فعل مختلفة وهجوم ورفض، وبين إعجاب وقبول وقد تميّز بسرعة الطّبعة الأولى بالرّغم من حجمه.

*ليلة سقوط بغداد.

*أبي اسمه إبراهيم.

*سلسلة كيمياء الصّلاة.

*الفردوس المستعار والفردوس المستعاد.

*سلسلة ضوء في المجرّة.

*ألواح ودسر.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية ورش لقراءة الإمام نافع.

أوّلا: المصادر:

1-أحمد خيري العمري، شيفرة بلال، عصير الكتب للنّشر والتّوزيع، د.ط.

ثانيًا: المراجع:

1-أحمد مرشد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر اللّه، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت الطّبعة الأولى، 2005م.

2-آمنة يوسف، تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2 2015م.

3-إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطّبعة1، 2010م.

4-الجيلالي الغرابي، عناصر السّرد رواية "السّيل" لأحمد توفيق أنموذجًا، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، الطّبعة الأولى، 2016م.

5-حميدحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربيّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، الطّبعة الأولى، 1991.

6-جمال الغيطاني، الزّيني بركات، دار الشّروق، بيروت، ط2، 1994.

7-سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربيّ، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، الطّبعة الأولى 1997.

8-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربيّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، الطّبعة الثّالثة، 1997.

9-سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربيّة الجديدة الوجود والحدود، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، الطّبعة الأولى، 2012م.

10-صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، دار المدى للثّقافة والنّشر، سوريّة، دمشق، الطّبعة الأولى، 2003م.

11-عبد الرّحيم الكردي، البنية السّرديّة للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطّبعة الثّالثة، مارس 2005م.

12-عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائريّة المعاصرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1990

13-عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998.

14-فاروق خورشيد، الرّواية العربيّة عصر التّجميع، الدّار المصريّة للطّباعة والنّشر.

15-محمّد بازي، العنوان في الثّقافة العربيّة، التّشكيل ومسالك التّأويل، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2011م.

16-محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان الطّبعة الأولى، 2010م.

17-محمّد عبد الغني المصري، مجد محمّد الباكير البرازي، تحليل النّص الأدبي بين النّظريّة والتّطبيق، الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الطّبعة الأولى، 2002م.

18-محمّد عزّام، شعريّة الخطاب السّردي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005م.

19-محمّد شاهين، آفاق الرّواية البنية والمؤثّرات، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

20-مخلوف عامر، مظاهر التّجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 1998.

21-نبيل حمدي عبد المقصود الشّاهد، العجائبي في السّرد العربي القديم مائة ليلة ولية والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجًا، مؤسسة الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الطّبعة الأولى، 2012م.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

1-تزفيطان تودوروف، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرّحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الطّبعة الأولى 2005م.

2-جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم عبد الجليل الأزدى عمر حلى المجلس الأعلى للثّقافة، الطّبعة الثّانيّة، 1997.

3-جورج لوكاتش، نظريّة الرّواية وتطوّرها، تر: نزيّة الشّوفي.

4-ميخائيل بختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف الحلاّق، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1988.

5-يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظريّة السّرد، تر: أماني أبوا رحمة، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، سوريّة، دمشق، 2011م.

رابعًا: المعاجم والقواميس:

1-ابن منظور، لسان العرب، إعداد: عبد اللّه عليّ كبير، محمّد أحمد حسب اللّه، سيّد رمضان أحمد هاشم محمّد الشّاذلي، دار المعارف، القاهرة، 1119.

2-أبي عبد الرّحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السّمرائي دار ومكتبة الهلال، المجلّد الرّابع.

3-أحمد بن محمّد عليّ المقري الفيّومي، المصباح المنير، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، الجزء1 الطّبعة1، 1994.

4-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتّحدين، العدد1، 1986.

5-بطرس البستاني، قطر المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطّبعة2، 1995.

6-جيرالد برنس، قاموس السّرديّات، تر: السّيّد إمام، مريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، الطّبعة الأولى 2003.

7-محمّد القاضي، و(آخرون)، معجم السّرديّات، دار الفارابي، لبنان، الطّبعة الأولى، 2010.

خامسًا: المجلّات:

1-حميدي نجاة، بنية الحدث في رواية "بحر الصّمت" لياسمينة صالح، مجلّة "المدوّنة"، مخبر الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة.

2-حميد ياسر الياسري، جدليّة العلاقة بين الفقر والعبوديّة وبعض مؤشّراتها الحديثة، دراسة في الجغرافيّة السّياسيّة، مجلّة كلّيّة التّربيّة، العدد السّابع والثّلاثون، الجزء الثّاني.

3-سحر شبيب، البنية السّرديّة والخطاب السّردي في الرّواية، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها العدد الرّابع عشر، جامعة دمشق، سوريّة.

4-صالح مفقودة، نشأة الرّواية العربيّة في الجزائر، التّأسيس والتّأصيل، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر بسكرة.

5-عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلّة الواحات للبحوث والدّراسات، المجلّد7 العدد2 (2014)، جامعة ميلة.

6-عماد عبد اللّه الشّريفين، مفهوم العنصريّة ومرتكزات علاجها في كلّيّات رسائل النّور لبديع الزّمان سعيد النّورسي، مجلّة جامعة الشّارقة للعلوم الشّرعيّة والقانونيّة، المجلّد10، العدد2، جامعة اليرموك الأردن.

7-غيضان السّيّد عليّ، الإلحاد ومشكلة الشّر دراسة نقديّة للإلحاد القائم على مشكلة وجود الشّر في العالم، مجلّة متون، المجلّد14، العدد4، جامعة سعيدة، مولاي الطّاهر.

8-فريدة مقلاتي، سيميائيّة العنوان في قصيدة "أرجوان الشّاطئ" لنسرين بلّوط، مجلّة الباحث، المجلّد11

العدد1، جامعة خنشلة، الجزائر.

9-محمّد هادي مرادي، آزاد مونسى، قادر قادري، رحيم خاكبور، لمحة عن ظهور الرّواية العربيّة وتطوّرها دراسات الأدب المعاصر، السّنة الرّابعة، العدد السّادس عشر.

10-مدّاس أحمد، العنونة في الخطاب الشّعري، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر بسكرة، العدد الثّالث، 2006.

11-ناصر جابر شبّانة، أنماط السّرد في تراثنا العربيّ، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة) المجلّد 21 (2)، 2007، الجامعة الهاشميّة، الأردن.

سادسًا: الرّسائل الجامعيّة:

1-ربيعة بدري، البنية السّرديّة في رواية "خطوات في الاتّجاه الآخر" لحفناوي زاغر، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللّغة العربيّة، تخصّص: السّرديّات العربيّة، جامعة محمد خيضر بسكرة، سنة 2014م/2015م.

2-نعّاس سامية، الأشكال السّرديّة في "قصيد في التّذلّل" للطّاهر وطّار، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه في اللّغة والأدب العربي، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، سنة 2017م/2018م.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع الصّفحة

إهداء

شكر وعرفان

مقدّمة .....أ-ج

مدخل: تطوّر الحكي في الرّواية العربيّة. 05

الفصل الأوّل: السّرد الحكائي بين المفهوم والتّطوّر

المبحث الأوّل: مفهوم السّرد (الحكي) لغةً واصطلاحًا ومكوّناته.....16

-مفهوم السّرد (الحكي) لغةً. 16

-مفهوم السّرد (الحكي) اصطلاحًا. 16

-مكوّنات السّرد. 18

-تعدّد الرّواة.....20

-وظائف الرّاوي.....22

-المروى له.....23

المبحث الثّاني: عناصر السّرد. 24

1-المكان/الفضاء.....24

2-الزّمن.....26

أ/الاسترجاع 26

ب/الاستباق.....26

ج/وظائف الوصف.....27

3-الأحداث 27

4-الشّخصيّات.....28

المبحث الثّالث: الصّيغ السّرديّة وأنماط اشتغالها.....29

الفصل الثّاني: دراسة تطبيقيّة للشّخصيّة في رواية "شيفرة بلال".

المبحث الأوّل: مفهوم الشّخصيّة لغةً واصطلاحًا. 39
أ/مفهوم الشّخصيّة لغةً.....39
ب/مفهوم الشّخصيّة اصطلاحًا. 40
المبحث الثّاني:البنية السّرديّة في رواية "شيفرة بلال" 43
1-العنوان.....43
2-دراسة الأحداث في رواية "شيفرة بلال".....44
3-أنواع الشّخصيّات في رواية "شيفرة بلال". 50
أ/الشّخصيّات الرّئيسيّة.....50
ب/الشّخصيّات الثّانويّة.....51
4-المكان في رواية "شيفرة بلال".....52
أ/الأماكن المفتوحة.....53
ب/الأماكن المغلقة. 54
5-الزّمن في رواية "شيفرة بلال". 55
أ/الاسترجاع. 55
ب/الاستباق.....57
6-الحبكة (العقدة). 58
7-الحل.....59
المبحث الثّالث: أدوار الشّخصيّة في الحكي "رواية شيفرة بلال". 61
الخاتمة.....67
ملاحق. 70
ملخّص رواية "شيفرة بلال". 70
السيّرة الذّاتيّة ل "أحمد خيري العمري".....71
قائمة المصادر والمراجع. 73
فهرس الموضوعات.....78

ملخّص:

يرتكز هذا البحث الموسوم ب "**براعة الحكي وبناء الشّخصيّة في رواية "شيفرة بلال"لأحمد خيري العمري"**، على الكشف عن كلّ ما هو خفيّ ومضمر في السّرد من مكوّنات وعناصر يرتكز عليها (زمان ومكان وأحداث وشخصيّات)، وأهمّ صيغه الّتي يشتغل عليها داخل الرّواية، وذلك لأنّها تتبوّأ مرتبة سامية بين بقيّة الأجناس الأدبيّة، وكذا الكشف عن أهمّ عنصرٍ فيها، وهو الشّخصيّة ومدى اهتمام "**أحمد خيري العمري**" بها من خلال أنواعها وأدوارها في إنجاز الأحداث داخل المبنى الحكائي.

الكلمات المفتاحيّة: الرّواية، الحكي، الشّخصيّة، أحمد خيري العمري، شيفرة بلال.

Résume:

Cette recherche, étiquetée "L'ingéniosité de la narration et de la construction des personnages dans le roman "Bilal Code" "d'Ahmed Khairy Al-Omari", est basée sur la révélation de tout ce qui est caché et implicite dans la narration à partir des composants et des éléments sur lesquels elle est basé (temps, lieu, événements et personnages), et les formules les plus importantes sur lesquelles il travaille dans le roman, car il occupe un rang élevé parmi le reste des genres littéraires, tout en révélant l'élément le plus important en lui, qui est la personnalité et l'étendue de l'intérêt d'Ahmed Khairy Al-Omari à travers ses types et ses rôles dans l'accomplissement des événements à l'intérieur du bâtiment narratif.

Mots clés : le roman, l'histoire, le personnage, Ahmed Khairy Al-Omari, le Code Bilal

Abstract:

This research, tagged with "The ingenuity of storytelling and character building in the novel "Bilal Code" by "Ahmed Khairy Al-Omari", is based on revealing all that is hidden and implicit in the narration from the components and elements on which it is based (time, place, events and characters), and the most important formulas that he works on within the novel , because it occupies a lofty rank among the rest of the literary genres, as well as revealing the most important element in it, which is the personality and the extent of Ahmed Khairy Al-Omari's interest in it through its types and roles in accomplishing the events inside the narrative building.

Keywords: the novel, the story, the character, Ahmed Khairy Al-Omari, the Bilal Code