

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la
Recherche Scientifique

Université Belhadj Bouchaïb - Ain Témouchent

Faculté des Lettres, Langues et Sciences Social

Département Lettre et Langues arab



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة والأدب العربي



الترخيص بإيداع مذكرة الماستر

أنا الممضي أسفله الأستاذ(ة) المشرف(ة)
على مذكرة التخرج في الماستر الموسومة:
بلاغية السرد في رواية "ملاذكة لافان" لاسماعيل بن علي

من إنجاز الطالب(ة):
الميدان: اللغة والأدب العربي

الشعبة:
التخصص:
بعنوان السنة الجامعية: 2026/2025

أشهد أن الطالب(ة) قد قام(ت) برفع كل التحفظات المطلوبة من طرف لجنة المناقشة، وبإمكانه(ها) إيداع النسخة الإلكترونية المصححة على مستوى المستودع الرقمي لجامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب-

إمضاء رئيس اللجنة
الأستاذ:
28/06/2026

حرر بعين تموشنت: 28/06/2026

إمضاء المشرف
الدكتور: هامل شيخ
أستاذ اللسانيات
الجامعة عين تموشنت





التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز بحث

(ملحق القرار الوزاري رقم 1082 المؤرخ 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله.

اسم ولقب الطالب (ة)	التخصص	رقم بطاقة التعريف الوطنية	تاريخ الاصدار
بن زيان همام	آداب جنائز	11003146300864000	2023/02/11

المسجل (ة) بكلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة والأدب العربي، الشعبة: دراسات أدبية، التخصص: آداب جنائز

والمكلف (ة) بإنجاز مذكرة ماستر، عنوانها:

السرقة الأدبية "ملاحظة لافران"

إلى سما حليل

أصرح بشرفي أنني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في

انجاز البحث المذكور أعلاه.

عين تموشنت في: 2026/06/26

السيدة: سيدي علي شريف
ملحق الإدارة الإقليمية
ببلدية أغلال



توقيع المعني (ة)

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de L'enseignement Supérieur
et de La Recherche Scientifique

Université Ain Témouchent Belhadj Bouchaib -



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب

رقم المذكرة: 2026/.....

مذكرة مقدمة لاستكمال المتطلبات لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي

الشعبة: دراسات أدبية.

التخصص: أدب جزائري

عنوان المذكرة

بلاغة السرد في رواية

ملائكة لافران لإسماعيل يبرير

إشراف:

أ. د. هامل شيخ

إعداد الطالبة:

بن زيان صفاء

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ. د. خثير عيسى	أستاذ التعليم العالي	جامعة بالحاج بوشعيب - عين تموشنت -	رئيسا
أ. د. هامل شيخ	أستاذ التعليم العالي	جامعة بالحاج بوشعيب - عين تموشنت -	مشرفا، ومقررا
د. بن سعيد ايمان	أستاذة محاضرة	جامعة بالحاج بوشعيب - عين تموشنت -	ممتحنا

السنة الجامعية: 1446هـ - 1447هـ / 2025-2026م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكرو تقدير

لمن أبدع الكون على غير سبق مثال

وشكرا لمن أودع ما فيه من عبر وأمثال

وثناء على من علم بالقلم ... علم الإنسان ما لم يعلم

و الصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله صحبه ومن اهتدى بهديه

أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذ المشرف الشيخ هامل على ما قدمه من توجيه علمي دقيق و ملاحظات قيمة ، وكل متابعة مستمرة كان لها الأثر البالغ في إنجاز هذه المذكرة وإخراجها في صورتها الحالية كما أتوجه بجزيل الشكر إلى السادة الأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة على تكرمهم بقبول مناقشة هذه المذكرة، وإبداء ملاحظاتهم

وأرائهم القيمة والتي ستثري هذا العمل المتواضع؛ كما أثني على بقية الأساتذة الأفاضل كل من درسي وزادني معرفة بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة عين تموشنت جزاهم الله على كل خير.

وفي الأخير أشكر كل من قدم العون والمساعدة من قريب أو بعيد

وأسأل الله عز وجل التوفيق والسداد

الإهداء

" وقل اعملوا فسيرى الله ، عملكم ورسوله والمؤمنون وستردون إلى عالم الغيب و الشهادة فينبئكم بما
كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ " (التوبة 105)

— صدق الله العظيم —

من قال : أنا لها ... نالها، وإن أبت رغما عنها أتيت بها.

لم تكن الرحلة قصيرة، ولم يكن الطريق مفروشا بالتسهيلات، ولم يكن الحلم قريبا لكن بالإدارة والصبر
تحقق الحلم

فها أنا اليوم أضع نقطة النهاية لمسيرة مليئة بالتعب والجهد ليكون هذا اليوم مسك الختام ويوما من
أجمل أيام العمر

أهدي هذا النجاح وثمره جهدي إلى النور الذي أضاء دربي ، إلى العزيز الذي حملت اسمه فخرا، إلى
معلمي الأول الذي سعى طوال حياته لتكون الأفضل

أبي الغالي

إلى من جعل الله الجنة تحت قدميها ، وسهلت لي الشدائد بدعائها، إلى من كانت ملجأ يدي
اليمنى في هذه المرحلة ، إلى من أبصرت بها الطريق حياتي واعتزازي بذاتي إلى القلب الحنون وضوء
دربي ... أمي الحبيبة حفظها الله.

إلى ضلعي الثابت وأماني أيامي إلى ما شددت عضدي بهم فكانوا لي ينايع ارتوي منها إلى خيرة
أيامي وصفوتها إلى قرة عيني، إلى إخوتي الغاليين.

إلى كل من يحبني بصدق وإخلاص إلى كل من تلقيت منه النصح والدعم.

إلى أستاذي المشرف الذي لم يكن مجرد مشرف على هذه المذكرة و إنما كان يدا تمتد لنا كلما تعثرنا
وصوتا يرشدني عندما تختلط علي الطرق، لقد تركت في رحلتي أثرا لا يمحي.

هذا النجاح ليس لي وحدي

صفاء

هذا النجاح لكم جميعا و من قلبي شكرا

مقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله.

يعد السرد أداة من أدوات التعبير الإنساني، فمنذ وجود الإنسان وجد هذا العنصر فهو حاضر في اللغة المكتوبة في اللغة الشفوية وفي لغة الإشارات والرسم والتاريخ، وفي كل ما نقرأه ونسمعه سواء كان كلاماً عادياً أم فنياً، فهو ذلك عام ومتنوع و يتيح إمكانيات واسعة للتخييل والتأويل، مما أمكنه ذلك أن يحظى باهتمام كبير في الدراسات النقدية الحديثة.

لكن رغم كل هذا إلا أن الاهتمام لم يعد يقتصر على السرد في ذاته بل تجاوز ذلك إلى بلاغته، أي تلك الآليات الجمالية والتقنيات التعبيرية التي يتأسس عليها الخطاب الروائي وتكسبه قدرة تأثيرية وإيحائية، فبلاغة السرد لا تحللى فقط في ما يروى، بل في كيف يروى عبر اعتماد أساليب فنية وتعبيرية، وتوظيف الانزياحات اللغوية، وتداخل الأصوات، بما يمنح النص السردي ثراءً دلاليًا وتعددًا في مستويات المعنى، وهذا ما دفع بنا المعالجة ودراسة موضوع بلاغة السرد في رواية ملائكة لافران لإسماعيل يبرير رغبة في الكشف عن خصوصيتها الفنية، وما تحفل به من أبعاد جمالية ودلالية تستحق التحليل والتمحيص والوقوف على أهمية تقنياتها وأساليبها ضمن سياق الرواية الجزائرية المعاصرة، ومن هنا تنبع أهمية دراسة بلاغة السرد كونها تسلط الضوء على كيفية وظيف الروائي لتقنيات السرد وإبراز مكانته ضمن الرواية.

أما عن أسباب اختيارنا للموضوع قبلي ترجع إلى:

ذاتية ومنها، أن ملائكة لافران أثارت إعجابنا لما اتصفت به من مزج بين اللغتين الفصحى و الدارجة ، وموضوعها الذي يجمع بين التشويق والحزن في آن واحد، كما يعود هذا الاختيار أيضا لميلنا الشخصي نحو الفن الروائي و انجذابنا إليه منذ بداية مسيرتنا الدراسية، لما يوفره من متعة قرائية وإفادة معرفية وخاصة في مرحلة انجار مذكرة ليسانس

أما الموضوعية فهي رغبتنا الملحة في الكشف عن خصوصيتها الفنية وتقنياتها وأساليبها البلاغية في رواية "ملائكة لافران" للروائي "اسماعيل يبرير" لقد كانت نقطة انطلاق بحثنا في هذا الموضوع وسببا في اختيارنا الرواية دون الشعر، لكونها تكتسب طابعا قصصيا ممتعا ومفيدا في أن واحد، بما يتيح هذا الجنس من سرد للأحداث وبناء الشخصيات وهو ما وجدناه متجليا في رواية ملائكة لافران، وجعلنا نطرح مجموعة من الإشكاليات التالية: كيف تتجلى بلاغة السرد في رواية ملائكة لافران؟ وما هي أهم التقنيات السردية والبلاغية التي قام باعتمادها الروائي في بلاد عمله السردية.

ومن هذه الإشكالية يمكن طرح التساؤلات الآتية:

ما مفهوم بلاغة السرد ؟ وما أهم التقنيات الممثلة فيها؟ وما هي علاقتها بالأحداث؟

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لأنه يناسب وصف الأمكنة والأحداث الواردة في الرواية وتصورها تصويرا جماليا فنيا.

وقد قمنا بتقسيم خطة بحثنا إلى مقدمة ومدخل و فصلينا وخاتمة مرفقة بملاحق، اما المدخل فكان سوما "بلاغة السرد في المفهوم والمصطلح" حاولنا فيه التعريف لكل من مصطلحات البلاغة والسرد والتجريب باعتبارها مصطلحات مفاتيح للبحث ثم تطرقنا للحديث عن أدب بالحنة بوصفه ممارسة فنية وثق لمراحل تاريخية معينة

جاءت الدراسة في مجملها تطبيقية لكننا تطرقنا في الفصل الأول لبعض العناصر النظرية التي تعتبر مهادا وآلية الجرائية للدراسة التطبيقية .

اما الفصل الأول فقد عنوانه ب "المرتكزات النظرية لبراعة السرد" تناولنا فيه ثلاث مباحث درسنا في المبحث الأول "مفهوم البراعة السردية والاستراتيجية الروائية " تطرقنا في العنصر الأول إلى مفهوم السردية

" والثاني الى مفهوم البراعة في النص المعاصر ودلالاتها اللغوية"، والثالث "الخصوصية السردية في الرواية الجزائرية."

ثم انتقلنا إلى المبحث الثاني المضمون بنية الخطاب السردى درسنا في العنصر الأول بلاغة الزمن " وفي الثاني "تبئير الرؤية" والثالث "بنية الفضاء (المكان السردى)".

واعقبنا هذا الفصل بلغة "السرد والتناص"، خصصنا العنصر الأول "الشعرية اللغة الروائية" و الثاني "التناص" والثالث "التجريب السردى".

أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي بامتياز ارتكزنا على دراسة الرؤية وجاء موسوما "تجليات البراعة السرد في رواية ملائكة لافران" حيث ضم الفصل ثلاثة مباحث؛ تطرقنا في المبحث الأول إلى " مقارنة سيميائية للعنوان"، وفيه تحدثنا عن وقفة عند العنوان الرئيسي و "مكان ظهور العنوان" و "دلالته"، ثم انتقلنا إلى المبحث الثاني فتناولنا فيه "هندسة الزمن والمكان" خصصنا العنصر الأول "لجدلية الذاكرة والنسيان" والثاني "المركزية المكان".

أما المبحث الثالث فجاء موسوما "استراتيجية الشخصيات وتعدد الأصوات" ودرسنا في العنصر الأول "تمثلات الشخصية في الرواية" والثاني "الحوارية في الرواية".

اما خاتمة فأوردنا فيها أهم النتائج المستخلصة من هذا البحث: ثم ملحق اوردنا فيه تعريف بالكاتب ، وملخص الرواية بالإضافة إلى أهم ، اسماء الأعلام بالأجنبية وميلادها واعتمدنا في انجاز هذا العمل على عدة مصادر الى ساهمت في إثراء المعرفة نذكر منها:

- حميد حميداني بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي).
- ميساء سليمان ابراهيم البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير).

- واعتمدنا على مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة والادب العربي ، "لخديجة عولمي" تحت عنوان "سيمائية العنوان في رواية ملائكة لافران لإسماعيل بيرير."
 - بالإضافة الى حسن البحراوي بنية الشكل الروائي.
- ومما لاشك فيه أن أي بحث لا يخلو من صعوبات وعراقيل، فقد واجهتنا بعض الصعوبات في موضوع "بلاغة السرد في ملائكة لافران"، وندرة المراجع و خاصة ما تعرف بتيمة البلاغة والبراعة، وآفاق لتجريب الروائي في المتن الذي درسناه.
- وفي الختام استطعنا تجاوز الصعوبات التي واجهتنا بفضل الله ثم الأستاذ المشرف "الشيخ هامل" الذي وقف صابرا معنا في اتمام هذا البحث.
- و الله من وراء القصد.

بن زيان صفاء

جامعة عين تموشنت

أغلال يوم: 27\04\2026.

الموافق ليوم 10 ذو القعد 1447هـ

مدخل

بلاغة السرد في المفهوم و المصطلح

- تمهيد:

- 1) مفهوم البلاغة إصطلاحا
- 2) مفهوم السرد إصطلاحا
- 3) مفهوم التجريب إصطلاحا
- 4) أدب المحنة في الرواية

-المصطلحات المفتاحية (في المصطلح والمفهوم).

لقد تزايدت العناية بالمصطلحات بعد أن تشبعت العلوم وكثرت الفنون فتعددت التعريفات و
اختلف الباحثين في ذلك وفيما يلي بعض المصطلحات.

1) مفهوم البلاغة إصطلاحاً:

جاء في معجم المصطلحات العربية : «هي مطابقة الكلام الفصيح المقتضى الحال، فلا بد فيها من
التفكير في المعاني الصادقة القيمة القوية المشكورة مشتقة حسنة الترتيب، مع توخي الدقة في انتقاء
الكلمات والأساليب»¹.

كما حدد بن البناء البلاغة تحديد إلا دققا يعكس معرفية البلاغة النقدية و ذهنته العالمية, وهو عشا
ما يميل في تحديده إلى اللغة الطبيعية التي تتسم بأجمال الفني والتركيب المتناسق الذال بحيث ذلك يسهل
التواصل المبدع ومتلقيه . وقد عرفها بقوله « البلاغة هي أن يكبر عن المعنى المغلوب عبارة يسهلها
حصوله في النفس متمكنا من الغرض المقصود² » ونجد في هذا أنه تعريف موجز للبلاغة لدى ابن
البناء لا يستنسخ تعارف من سخره لفظا و معنى ، وإنما يصدر عن قطنة نافذة ودقة إحساس بأحوال
الخطط والمتكلم والمخاطب جميعا، إذن فإنه البلاغة بمختصر القول هنا تواصليا بين ذلك المتعلم وذاك
المستمع من منطلق ذلك المتعلم وصولاً في نفس المستمع في تشبث المقاصد وسهولة تبليغها.

كما قام العسكري أبو هلا بتعريف البلاغة على أنها بلوغ المعنى قلبا لسماع ، فقال «البلاغة كل ما
تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسه ، مع صورة مقبولة ومعرض
حسن» أي وصول المعنى إلى السامع كما قصده المتكلم في النسق اللغوي المقبول دون زيادة أو
نقصان وفي البلاغة يقول الجاحظ « لا يكون الكلام يستحق إسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه

¹ مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1984، ص79.

² ابن البناء المراكشي العددي، الروض الريع في صناعة البديع، تحقيق رضوان بنشقرون، (د،ط)، 1985م، ص 87.

ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»¹. وبهذا جعل المساواة بين اللفظ والمعنى شرط أساساً، مما يفرض على المتعلم إحكام التوازن بين المعاني والألفاظ في التعبير. كما نجده يقول أيضاً عن البلاغة «فكأنك تريد تغير اللفظ في حسن الإفهام وقال إنك إذا أوتيت تقرير حجة الله في عقول المكلفين و تحقيق المؤونة على المستمعين وتزين تلك المكاني في قلوب المريدين بالألفاظ المتيحة في الأذان المقبولة عن الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتان و السنة عنت قد أوتيت فصل الخطاب و استحقت على الله جزيل الثواب»².

أما الأصمعي فيقول : «البليغ من طبق المفصل وأغناك عن المفسر»³ ويعني بهذا المتكلم الذي أهاب إهابة محكمة في اختبار ألفاظه فأبان الأعم من العلام البليغ وجعل من السامع المتلقي لا يحتاج إلى شرح أو تأويل خارجي لفهم المقصود.

(2) مفهوم السرد اصطلاحاً:

إذا كان الأدب تجسيد من تجسيديات الفكر، فإن السرد فنمن فنونه، حيث عُرف السرد تعريفات عدة منها تعريف «سعيد يقضين» إذ يعرفه بقوله «يعني السرد» (naration) التواصل المسعر، الذي من خلاله يبدو الحكوي (Narrative) كمرسلة يتمارسها إليه ، والسرد ذو طبيعة لفظية (verbal) لنقل المرسلة، و به كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفيلم الرقص، البانتوميم). أما الأحداث فهي الأشياء التي وقعت وتعني التشابح حكوي أكثر من حدث واحد بشكل مرتبط» ومعناها السرد لدى سعيد يقطن عبارة عن حكوي حيث يبدو هذا (السرد) كرسالة يقوم بارسالها الحرميل إلى المرسل إليه و هذا ما يجعل هذا النوع أو اللفظ مميزاً عن بقية أشكال الحكوي وسيلة اتصال

¹ أبو الهلال السكري، كتاب الصناعتين، دار الفكر العربي، (د.ب)، ط2، (س)، ص16

² أبي عثمان حمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين : ح عبد السلام محمد هارون، دار احيل بيروت لبنان الجزء الأول (دط)، (د.س) ص115.

³ المصدر نفسه، ص 106.

تعرض تتابع أحداث تسببت فيها أو جربتها الشخصيات¹ "أي أن السرد هو جسر تواصل يكتشف لنا عن مسار الأحداث كما صياغته لنا أفعال الشخصيات وتجاربها ؛ بمعنى الطريقة التي تقوم بروية الأحداث تدريجيا والشخصيات السبب الرئيسي فيها .

كما يعرفه " بان مانفريد" على أنه وسيلة اتصال تعرفت تشابح أحداث تسببت فيها أو جربتها الشخصيات "أي أن السرد هو جسر تواصل يكتشف لنا عن مسار الأحداث كما صياغته لنا أفعال الشخصيات وتجاربها ؛ بمعنى الطريقة التي تقوم بروية الأحداث تدريجيا والشخصيات السبب الرئيسي فيها.

وأضاف أيها: « أن السرد Vanative هو أي شيء يحكي أو يعرض قصة ، سواء أكان نصاً أو صورة أو أداء أو خليطاً من ذلك ، فإن الروايات والأفلام والرسوم الغزلية... هي سرديات» بمعنى أن السرد وخطاب يروي لنا له حيات والقصار الروايات بطرق شاملة مختلفة بالإضافة إلى أنه متعدد المجالات الفنية الأدبية. أما من منظور سعيد يقطن في كتابه الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي يرى أن السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، بيدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان» إذن فإن السرد إتسع و تنوع و أصبح نمطا أدبيا مبدعا يغزو في طريقه مختلف نشاطات الإنسان.

إذ يقول عز الدين إسماعيل في كتابه الأدب و فنونه: «السرد هو نقل حادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية» بمعنى أن يوصل السارد الفكرة أو الحادثة الواقعية أي الحقيقية للمتلقي و يترجمها له بطريقة سهلة واضحة و ذلك بالحديث اللغوي شفها كان أم كتابيا، فهذا كان رأي عز الدين إسماعيل إلا أنه هناك من عارضه في قوله ذلك، فكل و له رأيه الخاص فالسرد ليس كل ما هو

¹ بان مانفريد : علم السرد مدخل النظرية السرد، ثر، أماني أبو رحمة مكتبة بغداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية 2011م ، ص 12.

حقيقي واقعي بل قد يكون في بعض الأحيان حدثا متخيلا أي من وحي خيال السارد لأنه ليس مقيدا بما هو واقعي فقط و إنما يفوق ذلك إلى المتخيل.

« عرض الحديث بتتابع وجوده، و في الأدب هو بسط الحدث في أي عمل أدبي بسطا عاديا من غير حوار. و هو أسلوب إذ أطل مله القارئ و للسرد أشكال بحسب الحس الأدبي الذي يكون فيه، فهو سرد مسرحي يختلف معناه من مصطلح نقدي إلى آخر فهو عند البنيويين مثلا يأتي بمفهوم الخطاب Discoure أي الحديث» و عندما نتمعن في كلام مُجَدِّ التونجي فإننا سنفهم من هذا أن السرد هو عبارة أسلوب إذا أطل فيه السارد أو الراوي يمل منه، و أنه حديث من غير حوار مباشر مع الملتقي (القارئ) كما نجده قام بذكر أشكال السرد المتعددة.

و خلاصة القول يمكننا القول أن التعريف الاصطلاحي للسرد لا يختلف و لا يتعد كثيرا عن تعريفه اللغوي، بل هو نقل الأحداث المتسلسلة و المتدرجة سواء كانت خيالية أو حقيقية.

(3) مفهوم التجريب إصطلاحا:

يحتاج مصطلح التجريب إلى تحديد و تمييز لأنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة. وغالبا ما جعل هذا المصطلح قريبا للتجديد و العمل "أميلازولا Emile zola" (1840-1902) هو أول من ربط كلمة "التجريب" "بالرواية" في كتابه المعروف "الرواية التجريبية 1879م"، إلا أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع أميلازولا الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العلمية في الأدبغرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب وكان زولا يتفقد من وراء ذلك التوفيق أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل ضياعها في سك روائي يحتفى عليها مصدقية تضاهي الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية»¹.

فنستنتج من هذا القول أن العمل الروائي لا يقوم على نقل الواقع نقلا حرفيا، بقدر ما يتأسس على إعادة تشكيله فنيا من خلال وعي الروائي تجاربه و معانياته و تمثله السلوكات الشخصية، فإن

¹ مُجَدِّ التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، ج1، 1999، ص 523.

المصادقية في العمل الروائي لا تقاس بمدى تطابقها مع الوقائع العلمية أو الحقائق التجريبية، بل بقدرتها على تحقيق الصدق الفني الذي ينبع من انسجام العناصر و اقناع المتلقي بواقعية العالم المتخيل وفق منطق داخلي خاص. حيث نجد أن التجريب في العلم هو ذلك «الاختبار المنظم لظاهرة أو ظواهر إذ ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية لتكشف عن نتيجة أو تحقيق عرفنا معين»¹ أي بمعنى

أن التجريب هنا يحصل في دلالاته العلمية الاختبار والملاحظة ثم النتيجة أخيراً.

كما يرى "كلود برنار" بأن التجريب قائم على التحقق من صدق الغريك ويزيد معرفة الأحداث والقدرة على التنبؤ بها ، وذلك من خلال قوله "القائم بالتجربة هو التي يستطيع بفضل تأويل قليل، أو أكثر، لكنه السياقي، للظواهر الملاحظة تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الإطار المنطقي التوقعات، أن يقدم نتيجة ساعد على ضبط الفرضية أو الفكر المصور لها سلفاً"² و نجده قد إستخدمه في بحثه (مقدمة في دراسة الطب التجريبي) للتحرر من النظريات القديمة، من أجل اكتشاف الحقائق العلمية الجديدة.

ونقصد بهذا التعريف أن التجريب هو كل ما يهدف إلى إبتكار إبداع وأساليب جديدة ليعبر عن كل ما هو فائق المؤلف.

«التجريب سمة أساسية من سمات الإبداع بوصفه فعلاً للحركة الدينامية التي تمثل سير أحد القوانين الطبيعية في حركتها الدائم وعدم ثباتها و هو يعني إبتكار و إنتاج أشكال فنية تخالف السائد والمألوف وتسير في إتجاه مضاد لما هو سائد من تيارات مألوفة وأنماط وهياكل ثابتة»³ أي أن التجريب ليس

¹ إبراهيم أنيس ، عبد الحليم منتصر وآخرون، المعجم الوسيط، إنتشارات ناصر خسره للنشر، طهران، إيران، ط2، ج1، ص114.

² بيرشارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ثر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص 151.

³ محمود الصبيح دكتالو غواية التجريب حركة الشعرية العربية في مصطلح الألفية الثالثة، الهيئة العامة للكاتب، مصر، (د ط)، 2014 م، ص191.

بشيء ثابت الحركة في أسلوبه وهذا ما يجعله ينتج من سر أشكالا فنية جديدة بعيدة عن ما قام بتأليف عليه الروائيون في عتباتهم السردية.

وذكر تعريف آخر «التجريب هو البحث الدائم والمغامرات المستمرة مع الجديدة.» وهذا التعريف يوحي لنا بأن التجريب لا يعرف معنى السكون وإنما يمضي هي حركة ومغامرة متواصلة مع ما هو جديد

4) رواية أدب المحنة:

لقد عرف تاريخ الجزائر أحداث مؤلمة مليئة بالدماء مما أثر ذلك على المجتمع الجزائري وبالأخص في فترة الثورة التحريرية مما انعكس سلبا على جميع المجالات خصوصا الأدب الذي ترتب عليه من هذه التحولات ظهور كتابة روائية جديدة. برزت بسبب المحنة التي فرضت على الجزائر ألا وهي فترة العشرية السوداء، ونجد أنه قد أطلق على هذه الأعمال الروائية في تلك الفترة عدد تسميات منها: أدب الشباب، أدب الاستعجال، أدب المحنة، ورواية العشرية السوداء، ورواية ثورة العنف محكيات الإرهاب... وغيرها من التسميات التي يتفق عليها، النقاد بعد، ولكل المصطلح الأجدد والأصح الذي أطلق على هذا النوع من الأدب هو: أدب المحنة. إذ أن هذا الأدب لم ينتج من عبث وإنما بسبب ما حدث من أزمات مفاجئة التي واجهتها المجتمعات الجزائرية من إرهاب وصراعات بين كل من الجبهات الإسلامية والسلطات الحاكمة.

حيث نجد فاطمة قاسمي تقول عن أدب المحنة: «و أنه واحد من خصوصيات الأدب الجزائري لأنه وحده الشعب الجزائري الذي عاش من هاته الكارثة والتي هي الإرهاب. وهي ظاهر أثرت فيه من جهة أخرى»¹ ويفيد هذا القول بأن هذا الأدب يعد امتداد الأدب والعشرية السوداء

كما يحمله من سمات وخصوصيات ميزته عن غيره من الأدب الجزائرية لاسيما عند الروائيين الذين صوروا بأقلامهم مختلف مجريات أحداث تلك الفترة أو المرحلة، خاصة إذا وجدنا أن الأديب وتجربته

¹ فاطمة قاسمي، أثر العشرية السوداء في الرواية الجزائرية مجلة الحوار الفكري، جامعة احمد دراية، أمران السلة على العدد 16 ديسمبر 2013، ص 177.

الأدبية كانت نابعة من معاناة عاشتها شخصيا، فيغدو الادب حينئذ مشبعا بالحقيقة الكلية والمصدقية ، ومحور موضوعاتها الأساسي «الإرهاب ومخلفاته بصفة خاصة، وهذا ما جعل من هذه الإبداعات الروائية تُلْقَى صَدَى وَاسِعًا في الساحة الأدبية، وذلك كله بفضل المصدقية الفنية واللمسة الكتابية بما فيها من أسلوبية تجذب القارئ نحوها بكل شفافية.

تفسر أحداثها وتطوراتها لوحدها، إذ تأخذ تفتح أمام الشخص أفق جديدا من التعقيدات ليس لها حل نهائي، ويمكن نقل هذه الكلمة (الحنّة) إلى تعبير آخر هو (جوالتحدي) ، باعتبارها ممارسة علمية مباشرة، فتعود فكرتها لصاحبها وترتبط به للدلالة على التزامه وإخلاصه ¹»

بإختصار أدب الحنّة و الحياة في زمن الخراب ، والنور في زمن العذاب والثقة في زمن الصعاب، ظهر هذا الأدب حاملا صوتا يعبر به عما كتبه أو عبر عنه الأدباء في كتبهم، يسرد فيه كل الحكايات التي تلخص مجريات الأحداث والتجارب ، فأضافوا الروائيون فيها لمساهماتهم الفنية الجمالية لبقية الأجيال، من رجال ونساء ليرو ما واجهه وطنهم الجزائر و يتأثر به من عناوينه الواضحة التي تجذب الانتباه، أهذه هي الحنّة!! مترابطة بالعشرية السوداء وموثوقة لتعكس الصدق لا لقول الكاذب أو الفعل الخادع، يحصل في ثناياه سطورا كل يمزق قطعة من القلب وتبكي له العين من شدة الألم والدماء التي شهد عليها الواقع المعاش من خلف كلاب، بإختصار هذا هو أدب الحنّة أدب يوثق على حدث، يدور حوله كما تدور الخلية حول إنتاج العسل ، فيدور حوله مباشرة مجموعة من الأسباب (بمعنى هذا المعنى أول القول يعود على أصحاب الخراب و الإرهاب).

فرواية الحنّة إذن هي إبداع ولد من رحم المعاناة ويشد تألم المجتمع الجزائري، سجلت الواقع بأحداثه المؤلمة وصورت مشاهد الدموية، وكانت بمثابة سلاحا لغويا في يد كل كاتب جزائري والحال الآن، الأكثر مُؤاممة للتعبير عن المعيش تصرح بما لا يقول به عالم السياسة وتدبّع ما لم يقل به علم الاجتماع و تنشر ما يخفيه عالم الاقتصاد و يحجبه،

¹ ينظر زينب خوجة النصاروائي الجزائري خلال العشرية السوداء ،مجلة النص، جيجال المجلد 09، العدد 01، سنة 2023م، ص 252.

ولكل هذا ما جعل من الكتابة في تلك الفترة لا تركز عه المعنى بقدر ما تركز على التصدي و فضح الفساد والظلم)¹.

وهكذا فإن رواية أدب المحنة في الرواية التي ظهرت خلال السنوات المحنة الجزائرية وتغذت من المعاناة الجزائرية تيمة مهيمنة الأحداث الدامية والحرب الأهلية غير المكلفة نقطة إرتكاز السرد تتولد منها أسئلة النص و بالإستناد إليها تتعدد علاقة الدول الأخرى الحياة بالموت، والذاكرة بالنسيان ، والوطن بالمنفى، وغيرها من الثنائيات الضدية التي ارتكزت عليها الرواية² ومن هنا نستنتج أن هذه العبارة تفيد أن رواية أدب المحنة فهي نتاج المرحلة التاريخية المعروفة بسنوات المحنة الجزائر ، حيث جعلت هذه الروايات من المعاناة الجزائري و ضوعها الأساسي، ومن أحداث دامية حوارا سرديا، ومن هذا المحور السردى تفرعت أسئلة النص الروائي المتعلقة بالإنسان والهوية وشكلت ثنائيا فردية لتستند عليها في رؤيتها. وبذلك فإن روائي بالمحنة لا تقتصر على نقل الوقائع. و إنما نجدها تهدف إلى تحليل كل من آثار العنف و معانات و استكشاف انعكاساته النفسية والوجودية على الفرد والمجتمع عبر سرد قائم على التقابلية و الصراع.

¹ عبد الله شطاح : مدارات الرب (فضاء العنف في رواية العشرية السوداء) ، مطبعة ألفا. الجزائر 2014 م، ص 164-165.

² ينظر بو شوشه بن جمعة : الرواية والإرهاب: رواية المحنة الجزائرية نموذجاً، مجلة الحياة الثقافية، جامعة تونس، (د.ع)، جانفي 2011م، ص 56.66.

الفصل الأول:

المركزات النظرية لبراعة السرد (النظرية و الإجراء)

المبحث الأول: مفهوم البراعة السردية و الإستراتيجية الروائية.

1- مفهوم السردية

2- مفهوم البراعة في النص المعاصر

1-2/ دلالة اللغة في الرواية

2-2/ البراعة بين الواقع و المتخيل.

3- الخصوصية السردية في الرواية الجزائرية. (ملامح التجديد)

المبحث الثاني: بنية الخطاب السردية

1- بلاغة الزمن: الترتيب (الإسترجاع. الإستباق)، الديمومة (المشهد، الخلاصة، الحذف)،
التكرار.

2-تبئير الرؤية: السارد العليم،السارد المشارك، و تعدد الأصوات (البوليفونية).

3-بنية الفضاء

المبحث الثالث: لغة السرد و التناس.

1-شعرية اللغة الروائية

2-التناس :إستدعاء الذاكرة الشعبية، التاريخ، و النصوص الدينية في السرد.

3-التجريب السردى: تقنيات الميتما سرد، و تداخل الفنون (السينيما، التشكيل) داخل الرواية.

1/ مفهوم السردية:

إن مصطلح السردية مصطلح نقدي يتبلور في ظل التراكم المعرفي في الحاصل في الساحة الأدبية على العموم والنقدية على سبيل التخصيص، فمصطلح السردية هو «مصطلح نقدي وضعه (تودوروف) عام 1969 للدلالة على (علم السرد) الذي أخذ يشغل حيزا واسعا من اهتمام النقاد والدارسين، مع أنه مصطلح حديث الاستخدام لكنه ليس وليدا جديدا بين ضروب الآداب الغربية لأن أصوله القديمة تعود إلى زمن أفلاطون و أرسطو»¹، والسردية لا تعني أنها «علم نوع واحد من أنواع السرد بل علم السرد بما هو مختلف عن سواه، وبما هو مؤتلف فيه ومطرّد في بناء نصوصه»²؛ ربهذا يمكن القول أن السردية هي منهج لتحليل النص الأدبي بمفاهيم وتقنيات مكنت الناقد من تفصيل البنية السردية للنص والوقوف على أهم وأدق التفاصيل المتمثلة فيها، والسردية هي فرع من أصل آخر كبير هو الشعرية (Poétiques) التي أساسا هي بدورها تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب الروائي.

أنها نجدها أيضا تعني «باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها»³.

حيث يرى عبد الله إبراهيم «أنها لطالما وصفت بنظام نظري، غذي، وخصب بالبحث التجريبي»⁴ ومن هنا يمكننا القول بأن السردية هي علم من علوم الأدب يعنى بدراسة الأجناس الأدبية، كما أنه يبحث ناهيك عن اسهامات "رشيد بن مالك" في تعريف السردية، إذ يرى أنها «صفة تطلق للتمييز

¹ نفلة حسن العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، دارغيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011م، ص15.

² لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2002م، ص107.

³ دودية عبد القادر، قراءة في مصطلح السرد (السرد، السرديات، السردية)، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية

والانسانية، جامعة سيدي بلعباس، المجلد 2، العدد 7، 2019م، ص269.

⁴ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2016م، ص12.

بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية، وقد ظهر هذا المصطلح - بعد مصطلح السرديات - بالتدرج كقاعدة لتنظيم كل خطاب سردي وغير سردي بشكل عام¹.

أما السردية فقد وردت في قاموس "غريمانس" بهذا التعريف الفضفاض على أنها «خاصية معطاة يتشخص نمطا خطابيا معيناً ومنها يمكننا التمييز الخطابات السردية»²؛ ومن هذا المنطلق، يمكن القول إن السردية مصطلح جامع يطلق على علم الحكيم، ويضم مجموعة من الخصائص والتقنيات التي تساهم بشكل كبير في تشكيل الحكيم، داخل متن الأجناس الأدبية المتنوعة، وعلى سبيل ذكرها القصة والرواية والحكاية؛ بل حتى أنها تعد العملية المشكلة للسرد (السارد العليم، والسارد المشارك، والمسروود له) تهتم ببناء العمل السردى ومكوناته وانسجامة الداخلي وتماصكه البنيوي والشخص والزمكان... الخ

ولعل أقرب هذه التعريفات التي تطرقنا إليها وتعرفنا عليها إلى المفهوم الحقيقي هو التعريف الذي جاء به "عبد الله إبراهيم" حيث قال: «إن السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوي ومروي له... ولما كانت فنية الخطاب السردى نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات»³.

ومن جهة أخرى نجد "قاموس فلسفة السرد" يحاول إعطاءنا سلسلة من المفاهيم والدراسات التي تجتمع كلها في وحدة سيميائية واحدة ألا وهي؛ "علم السرد" الذي يقوم بتعريفه قائلاً عنه: «إن علم السرد وإن كانت الشفهية موضوعه، إلا أنه يعطي لنفسه موضوعاً ليس النصوص في ذاتها ولكن نموذجاً معيناً من العلاقات التي تتجلى فيه والتي تحدده الطريقة السردية،

¹ رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، د ط، فيفري 2000م، ص 121.

² نقلاً عن يوسف أوغليسي، السرديات والشعريات: قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، 2007م، ص 30.

³ عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1995م، ص 9.

لكي يعزل فإنه يجيد سمات النص الأخرى، ولذلك يجب عليه أن يكون مبال للتمييز بين نص أدبي ونص غير أدبي؛ وهذا ما يؤكد الباحث "يوسف وغليسي" حيث يجعل "علم السرد" فرعاً من الشعرية فيما يحيل إليه لدى بعض النقاد¹؛ وهذا بمعنى أن السردية هي تعتبر فرع كبير من الشعرية وتعنى بالقواعد والقوانين التي تستنبط داخل الأجناس الأدبية ولها دور في تسيير خصائصها وسماتها الفنية. ليظهر لنا في المقابل مصطلح آخر "narrative" الذي يختلف كثيراً عن أساسيات تودوروف، وهذا ما جعل "جيرالد برنس" يفرق بين المصطلح الذي اقترحه تودوروف، فيقول «هناك فرق بين "narratologie" علم السرد وبين "narrativité" السردية، فبعض دارسي السرد يفرقون بين المصطلحين على أساس الأول يطور نماذج نحوية لدراسة أنواع معينة من السرد تعتبر أساساً لبنية السرد، ويبين الأخير السردية الذي يستخدم النماذج النحوية لدراسة أنواع معينة من السرد»²؛ إذن يتضح لنا من خلال الرؤى والتعاريف السابقة، أن السردية هي دراسة السرد بشكل عام، بحيث أنه يقوم بالاهتمام بالتحاليل ودراسة الخطاب السردى بكل ما فيه من مكونات السرد، ويستنبط أهم الأسس التي يقوم عليها.

2/ مفهوم البراعة في النص المعاصر:

البراعة في النص المعاصر تعد من السمات الجمالية التي تميز الكتابة الإبداعية الحديثة، حيث حظيت باهتمام كبير من طرف النقد الأدبي المعاصر، إذ أنها ترتبط بقدرة الكاتب الإبداعية على توظيفه اللغة والأساليب بطريقة مؤثرة لإنتاج نص عميق الدلالة، متماسك البناء، ويشد انتباه القارئ لا يقتصر

¹ مجموعة مؤلفين، اشراف اليامين تومي، فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014م، ص73-74.

² مجموعة مؤلفين، اشراف اليامين تومي، فلسفة السرد، ص74.

على جمال الأسلوب فحسب، وإنما تشمل على بناء النص المتناسك وأفكار مرتبة ومنظمة وحسن استخدام التقنيات السردية بما في ذلك اللغة والإشارة إلى الإحالات التي تتوفر عليها اللغة الروائية.

2-1/ دلالة اللغة وإحالاتها في الرواية:

تعتبر اللغة من أهم العناصر التي يُبنى عليها النص السردى، فهي أساس الإبداع الأدبي بوجه عام، وجنس الرواية على وجه الخصوص، بحيث تقوم بتقديم الخطاب سائعا من إنتاجها هي وتتيح للعمل الأدبي الاستمرارية والتفاعل مع القارئ الذي يظل متشوقا لمتابعة القراءة بفعل «تلك الإشارات الصوتية السخرية المكتومة التي يحولها نظام الخط إلى لغة مكتوبة كتابة جميلة على القرطاس، رسوم عجائبية تجسد لغة، ولغة منتظمة من أصوات سحرية تجسد الكتابة، وكتابة تجسد نصاً، ونص يجسد أدباً، وأدب يجسد جمالاً ومتعة ولذة وجدانية لا حدود لها»¹؛ وبمعنى هذا فإن بلاغة اللغة في الرواية تقوم على الجمع بين التكثيف لدى الشاعر والكاتب وجماليته في التعبير وبين تصوير الواقع بصدق وحدة، وهذا ما يجعل من النص، نصا غنيا بالدلالات يشد نظر المتلقي ويؤثر فيه، كما يمكن اعتبارها وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص الذي يسعى من خلالها إلى تنظيم عناصره حيث يجدها القارئ سهلة المنال (الحصول أو الوصول).

وفي تعريفات الدارسين الشعبيين للغة نجد أن هذه الأخيرة، تبقى تعني عندهم المعنى العربي القديم الذي نسمعه في يومنا هذا "اللهجة"، والتي يصطلح عليها "إبراهيم أنيس" «بمجموعة الصفات اللغوية التي

¹ فضيلة بھليل، جماليات اللغة الروائية وتمظهرات الدلالة في النص الروائي الجزائري (قراءة في رواية مذبذبون للحبيب السائح)، مجلة المعيار، جامعة بشار، العدد 15، ديسمبر 2016م، ص 54.

تنتمي إلى بيئة خاصة، يشترك فيها جميع أفراد هذه البيئة التي تختلف عن بيئة أخرى. فمصطلح اللغة تختلف فيه اللهجات من بيئة إلى بيئة، فاللغات تشتمل على جملة من اللهجات لكل منها ما يميزها، وكل هذه اللهجات تشترك في مجموعة من الصفات اللغوية والعادات الكلامية»¹.

انطلاقاً من الاشتغال الدلالي في الرواية، نجد أيضاً أن عنصر الإحالة يشكل جوهر لغة السرد حيث تعد الإحالة اللغوية هي العلاقة التي تربط بين العبارات في اللغة والأشياء الموجودة في العالم، كما تكشف عنها أليات التنظيم الإدراكي التي تأطر فهم الشخصية للعالم؛ أي كما تتجسدها البنية التصورية باعتبارها نسقا تمثيلاً يقوم بإعادة تشكيل الواقع الخارجي داخل الوعي المنطقي، وبناء على ذلك جاءت الإحالة «إحالة على الواقع الذهني»² بمعنى أن اللغة في النص لا تحيل إلى الواقع الخارجي كما نراه، بل إنما إلى الصورة التي تشكل في الذهن منتمثالاً داخل وعي الشخصية أو السارد بنفسه.

كما أن للإحالة أثر خاص في جعل دلالة النص متماسكة في الرواية العربية المعاصرة، ورابطاً مهماً ذا دور فعال في اتساق النص، إذ يعتبرها البعض الآخر على أنها «علاقة دلالية ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه». بحيث يراها أو يعرفها "روبرت دي بوجراند" على أنها: «العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات» ؛ وهذا يعني أن اللغة ليست بمجرد عبارات متصلة ببعضها داخل النص، وإنما أيضاً مرتبطة بما يعكسه العالم الخارجي (الواقعي)، أي أن

¹ إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، مكتبة الانجلو المصرية، ط3، 1965، ص 15.

² عبد المجيد جحفة، مدخل إلى علم الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000م، ص 111.

النص له بعدين؛ بعد داخلي وبعد خارجي، وكل هذا يعني أن للإحالة أهمية كبيرة في تحقيق الترابط داخل النص.

ومن خلال ما سبقومهدنا له فإننا سوف نتطرق إلى تقديم أمثلة صغيرة في الرواية لبنين دور الإحالة فيها، فكما عرفنا مسبقاً فهي تلك الأداة لربط النص بالواقع، الإحالة تربط النص بالواقع، وتعكس الأحداث والمواقف والشخصيات أيضاً بطريقة مختلفة تجعل المتلقي يشعر بوجود بعد حقيقي يتجاوز كل حدود النص، ففي الرواية "ملائكة لافران" تلعب الإحالة دوراً مهماً في تكوين عمق الأحداث وفهم الشخصيات، كأن الرواية تعكس الواقع الجزائري، سواء تجسد ذلك في شخصياتها من مواقف وأفكار الناس في تلك الفترة، أو من خلال أحداثها وأماكنها اليومية التي تشير إلى صراعات حقيقية عاشها المجتمع، ومثال ذلك نجد شخصية "سيدي عمار التيجاني" فهو شخصية بارزة ذكرت في متن الرواية لتمثل نموذجاً للشخصيات التي تحمل إرثاً اجتماعياً وثقافياً غنياً، كما أنها شخصية جسدت التوازن بين القيم التقليدية والضغط كما نجدها تحيل في الرواية إلى التراث التاريخي بين الأجيال والمواقف والأفعال لكي تجعل في نفوس القراء طابعا تاريخياً وتربط بين النص الروائي والواقع الاجتماعي الملموس.

إضافة إلى ذلك نجد شخصية أخرى وهي شخصية "الأميرة أوريلي بيكار"¹ فهي شخصية ظهرت في سياق الأحداث التاريخية والاجتماعية المرتبطة بالرواية، حيث كان لها دور مهم في حياة سيدي عمارالتيجاني، فقد التقى بها في فرنسا -تحيديداً في بودرو- وتزوجها، حبهما كان كمثال للناس كما كانتتحيل إلى التعدد الثقافي، صراع الهوية والارتباط بالواقع الاجتماعي والتاريخي؛ أي أن الرواية تستخدمها كأداة لتعكس واقعا ملموسا وأفكارا اجتماعية وأخرى ثقافية، بحيث لا تقتصر الرواية على الشخصيات المذكورة آنفا، بل تنفتح على شخصيات أخرى تؤدي وظائف دلالية وإحالية وسردية

¹المصدر نفسه، ص52.

متنوعة تسهم في إثراء البناء الروائي من بينها شخصية "توفيق" التي تحيل إلى الشيطنة والعمل السيء، كذلك شخصية "إيمان" و "الطيبات الأخريات" فشخصيتهن تحيل إلى الملاك الطيب والصبور، إضافة إلى ذلك شخصية "كلود ديبيسي" التي كانت تحيل في الرواية إلى الشارع والكلينيك المتواجدة في فيه بالرغم من أنه في الحقيقة شخصية موسيقية مشهورة في فرنسا، وأخيراً شخصية "موريس أودان" فهو في الرواية إحالة واضحة إلى الواقع التاريخي المرتبط بالاستعمار الفرنسي في الجزائر، حيث تجسد معاني العنف السياسي، كما أن وجوده في الرواية يربط النص مباشرة بحدث تاريخي حقيقي منالثورة الجزائرية ولهذا قام الروائي بربطه بالنص لكي يمنح الرواية بعدا مختلفا واقعيا.

فالإحالة في رواية "ملائكة لافران" لا تنحصر على الشخصيات في ما ذكر، وإنما تتعداها إلى الأماكن الأخرى فمثلا "قصر كوردان"¹ بحيث يعتبر في الرواية رمزا من رموزالمكان يحمل دلالات تاريخية وأيضاً اجتماعية، ففي الرواية ليست مجرد موقع أو حيزجغرافي وإنما يشير للسلطة والنفوذ ، كما يشير إلى التراث الثقافي الذي يرتبطبالماضي الجزائري، فالروائي هنا قام بتوظيفه ضمن عمله لكي يجعله مرآة للواقعاجتماعي والتاريخي وليس كجزء من مشهد ما فقط.

من جهة أخرى أن "مدينة الجلفة"² مكان جميل مثل "قصر كوردان، فهي ليست مجرد موقعجغرافي وإنما تمثل إحالة للحياة اليومية والثقافة المحلية وواقع السكان فهي تحيل إلى الواقع الذي تعيشه الشخصيات داخل متن الرواية وتعكس أبعادا مختلفا بمعنى أن الجلفة ليست حيز يتحول فيهاالشخصيات وإنما الحياة اليومية لهم داخل ذلك الحيز أو المكان وما يصادفهم من صراعات وحقائق، وفي نفس السياق يتوفر لنا مكان آخر وليس كأى مكان يحمل ويحيل إلى عدة دلالات وكل شخص وكيف يراها أو يفسرها ألا وهو "جناح لافران"³، الذي لا يقتصر دوره على كونه مكانا

¹ اسماعيل بيزير، ملائكة لافران، ص53.

² المصدر نفسه، ص70.

³ المصدر نفسه، ص83.

للعلاج فقط وإنما إلى تحديات المرضى ضد المرض والصعوبات التي واجهتهم فيه، بعبارة أخرى لافران ليس مجرد مبنى ضمن النص، وإنما مرآة للواقع الذي يعيشه الناس فيه والذي يعكسه الروائي في المتن. وأخيراً يمكن القول إن الإحالة اللغوية في الرواية لها دوراً محورياً في ربط النصب بالواقع الخارجي، بحيث أنها لا تقتصر على الكلمات كأداة للتواصل فحسب وإنما ترمز إلى الأحداث والشخصيات والثقافة التي تعكسها الرواية، كما أنها تلعب في تعزيز المعنى وتوسيع الواقع وجل الأفكار الإنسانية في الرواية، لكي تكون لها القدرة الكافية علة تمثيل العالم الخارجي.

2-2/ البراعة بين الواقع والتمثيل:

تعد البراعة بين الواقع والتمثيل جدلية فنية وأدبية تدمج بين أحداث وحقائق واقعية وصور ابداعية متعلقة بالتمثيل في الذهن لتخلق عالماً سردياً جديداً، بحيث يهدف إلى إضفاء دلالة فنية على الحياة، عن طريق توظيف الخيال كوسيلة لقراءة الواقع وتأويله، مما يتيح للأديب إعادة بناء التجربة الاجتماعية والإنسانية ومن بين أبرز الجوانب التي قد يسعى القارئ إلى استكشافها والتساؤل عنها أثناء قراءة للرواية، ما الواقع وما التمثيل في الرواية؟ وهل توجد علاقة بينهما؟

1- الواقع في الرواية:

يعد المفهوم الاصطلاحي لكلمة الواقع من المفاهيم المبهمة وصعبة الإدراك والتأويل، ويرجع ذلك إلى أن معناه المتداول لا يستند إلا على تصور افتراضي أو حدسي، حيث يتشكل تلقياً في الغالب وفق نوع من التوافق أو الانسجام مع المنتج الخاص به.

حيث يعتبر واحد من المصطلحات التي يمكن استخدامها بأشكال شتى إلا أنها في نظر الكثيرين ما هي إلا «كلمة حقيقية تجعل الجميع متفقين»¹؛ بمعنى أن الواقع ما هو إلا حقيقة اجتماعية

¹ ينظر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، مج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983م، ص 53.

يتفعل عليها، كما أنه «معطى حقيقي وموضوعي حضوري يمكن أن يدرك بالحس ويلمس أثره بالملاحظة العينية»¹؛ أي أنه كما ذكرنا سابقا وقلنا أنه حقيقة اجتماعية متفق عليها، فهو إذا ملموس حسي، يتجلى تأثيره في البنية الاجتماعية.

ويعرف الواقع في الرواية في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب على أنه «حدث ثانوي في سرد طويل يتصل اتصالا مباشرا وقد يكون بمثابة استطراد منه»²؛ ومعنى ذلك أن الواقع في العمل الروائي ما هو إلا عنصر ثانوي تنهل منه الحقائق لكي تتداخل مع ما هو متخيل لتشكيل قالب في روائي جمالي، فالواقع هو مجمل الظروف والبيئات التي تحيط بالإنسان وتشكل إطار حياته وتفاعلاته، لذلك نرى الأديب يسعى جاهدا لتجسيد واقعه لأنه «يستمد مادته الأولية من واقع الحياة من حوله فإن الواقع يتحول فيا لإبداع الأدبي إلى واقع متميز عن الواقع الأصلي وذلك أن الأديب لا يقصد إلى تصوير الواقع كما في حقيقته تصويرا آليا وإنما يقصد إلى خلق واقع فني من خلال الواقع الطبيعي»³؛ فالأديب ينطلق من واقعه الحقيقي ويستمد منه مادته الخام ليعيد تشكيلها في قالب فني من واقعه الطبيعي، واقع يسعى إلى بلوغه وتجسيده على أرض الواقع.

2- المتخيل في الرواية:

تعددت المفاهيم حول مصطلح "المتخيل" بتعدد النظريات وآراء الباحثين؛ يعرفه "بول ريكور" بأنه «رديف الإيديولوجيا، بوصفها نسقا من الأفكار والتمثيلات الجماعية التي تحمل الوهم والزيف

¹ ينظر: حسن خيري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص39-40.
² مجدي وهبة، كمال مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص428.
³ شريط جميلة، الرواية الجزائرية المعاصرة بين اكراهات الواقع وضم التخيل، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، العلوم في النقد الأدبي المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران-1، أحمد بنبله، 2017/2018م، ص67.

والإشارة إلى الواقع في حد ذاته»¹، أي أنه بمثابة الواقع المليء بالوهم فهو عبارة عن نسق متداخل من الصور والدلالات، الأفكار والأحلام المسبقة التي تكونها كل فئة عن نفسها وعن الآخرين.

بحسب "حسين خمري": «المتخيل هو بناء ذهني أي نتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس نتاجاً مادياً»²، بمعنى أن المتخيل هو نتاج قدرة العقل على تصور عوالم وأفكار تتجاوز حدود كل ما هو متعلق بالوجود الفيزيائي أو المادي.

بمعنى آخر، فإننا عندما نتحدث عن المتخيل، فإننا نرى بأنه نتاج قدرة العقل البشري من ابتكار وتصورات ذهنية ورموز، سواء كان ذلك في مجال الأدب أو الفلسفة أو الفن، بحيث نجد أن تلك التصورات ليست بشيء ملموس أو محسوس نجده في الواقع المادي، لكنها تشكلت تأثيرها الخاص في فهم الإنسان للعوالم، وتمكنه من تطوير الخيال من خلال معان جديدة.

والمتخيل: «لا يرتبط بصورة بعينها، وإنما يتنزل في النص الأدبي جميعه بحيث يكون المتخيل مرتبطاً بحركة الصورة في النص وتبايناتها وإيحاءاتها وإمكانات دلالتها ضمن مبدأ التماسك النصي»³، بحيث إن المتخيل في النص الروائي، لا يختزل في صورة واحدة، بل يندمج مع جميع عناصر النص، ليخلق معنى متماسك ومعان متعددة تتضافر معا ضمن بنية النص.

إن المتخيل استناداً إلى ما سبق: «وسيط مادي يعمل كمماثل للصورة المتخيلة التي يمكن استحضارها من خلاله لمن يريد، وليس هو ما نقرأ من شعر أو رواية، لذلك يظل الإبداع دائماً متجدد القراءة، لأن الصورة المتخيلة تزوره كلما قصدتها القارئ»⁴؛ أي أنه عملية ذهنية متجددة مع كل قراءة، حيث

¹ ينظر: عبد الله اللويزي، صورة المغربي في المتخيل الإسباني دراسة تحليلية نقدية في ضوء علم النفس الاجتماعي، دار الخليج للنشر، عمان، 2017م، ص128.

² حسن خمري، فضاء المتخيل (دراسة أدبية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001م، ص39.

³ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010م، ص371.

⁴ أمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل، ط2، 2011م، ص30.

يضيف القارئ تفسيره الشخصي ويعيد صياغة هذه الصور بشكل مستمر مما يجعل الإبداع دائماً حياً ومتواصلاً.

وفي الأخير يمكن القول إن المتخيل في الرواية يشير إلى الواقع الذي يبتكره الكاتب داخل نصه الروائي، والذي قد لا يتطابق مع الواقع الفعلي، ويقوم الكاتب بإحكاك أحداث وأماكن وشخصيات بشكل غير معقول، لكنمتداخل ضمن سياق العمل الروائي.

3/ العلاقة بين الواقع والمتخيل:

قد يتشابه الواقع بالمتخيل، حيث نجد الأول يستند إلى تجربة الروائي الحياتية، بينما الثاني عالماً فنياً خاصاً يبتكره الكاتب المبدع، ففي التخيل قد نجد أنفسنا مبتعدين عن الواقع كما هو يكون، حيث أن الروائي يستمد عناصره من الخيال لينشط ذاكرته وفكره، خاصة في مجاله الأدبي، إذ أنه قد يتفوق المتخيل على الواقع، عن طريق ابتكار شخصيات مستندة جزئياً من الواقع، مما يجعل من الخيال أكثر وضوحاً وواقعية من الواقع نفسه وتارة نجد أن «المتخيل ينافس الواقع ولا يشبهه»¹، فهذا التواجه والامتلاك يجعل القارئ مندهشاً من تفاصيله.

وهذه العلاقة «الداخلية - الواقع والمتخيل - تشكلاً أساساً شخصية الأديب»²، فالعلاقة بين الواقع والمتخيل كون «المتخيل بناء ذهني؛ أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى؛ أي ليس إنتاجاً مادياً، في حين الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، فالمتخيل يحيل إلى الواقع والواقع يحيل إلى ذاته»³. فالواقع هو عنصر حضوري بإمكاننا إدراكه والإحساس به ونلاحظ تأثيراته أما المتخيل فهو العكس بناءً ذهني غير ظاهر ندركه فقط عن طريق الفكر، فالمتخيل «بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع والتاريخ

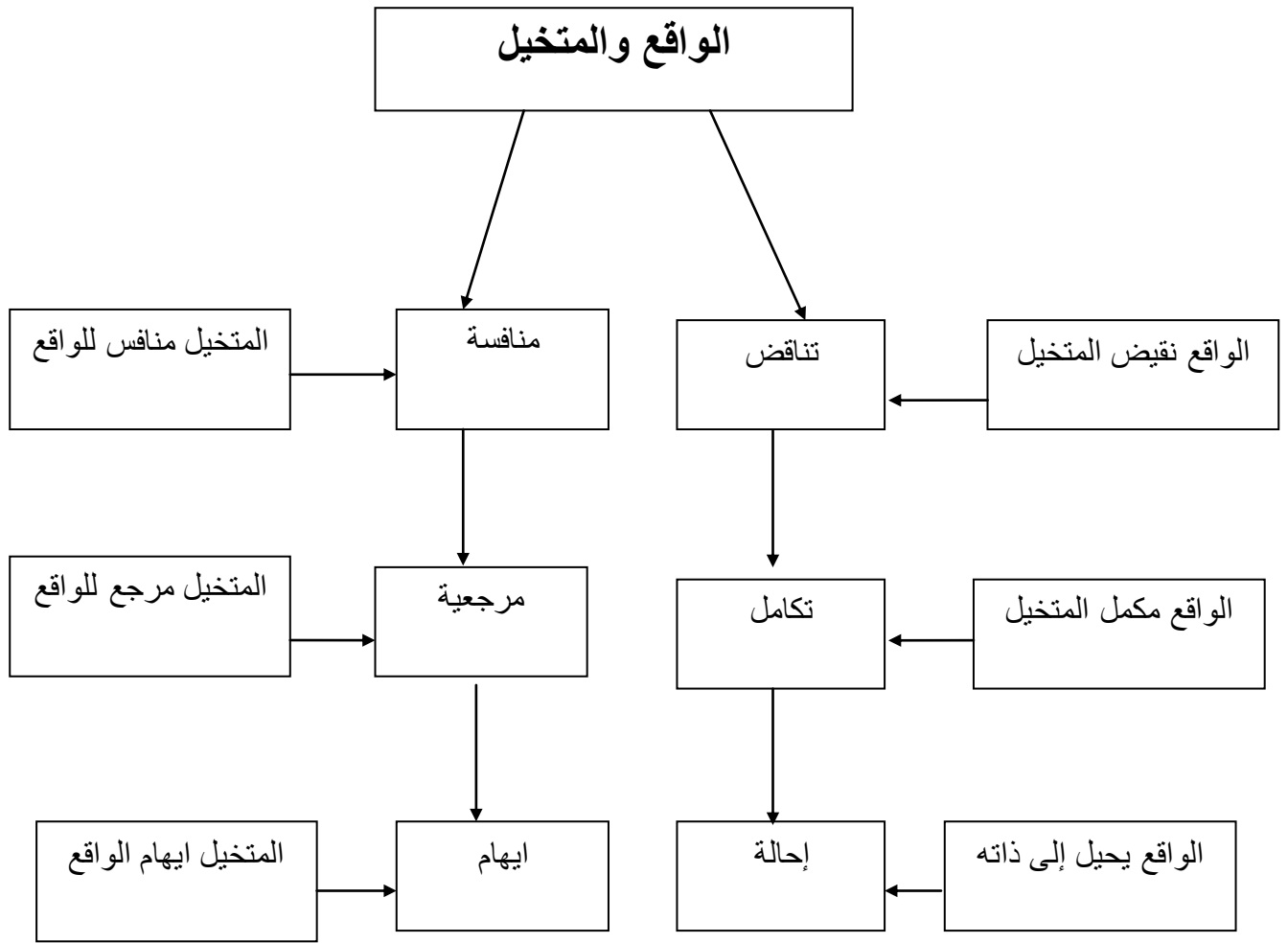
¹ أمنة بعل، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 150.

² عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ص 41.

³ حسن خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ص 39.

بقدر ما ينهل منهما عملياته، وكل عملية من عملياته في نهاية الأمر تعبر عن رؤية خاصة للتاريخ والواقع»¹. فالرواية بطبيعتها تستمد مادتها الخام منالواقع لتعيد تشكيلها في صورة متخيلة تؤثر في القارئ وتجعل في نفسه شغف القراءة، فالمتخيل هو المستودع الخاص بتخزين الصور الذهنية، حيث أصبحت العلاقة بين الواقع والمتخيل تشبه علاقة الدال بالمدلول في اللسانيات التي تحكمها علاقة اعتبارية، فالواقع هنا بكونه معكوسا يمثل الدال، بينما المتخيل يمثل المدلول أي الصورة الذهنية، لذلك يستحيل الفصل بينهما فهما يعتبران وجهان لعملة واحدة. فأحيانا نجد أو نرى بأن الإنسان يعيش في متاهة مليئة بالآلام والصراع مع ما هو سيئ، فيهرب من واقعه المعاش إلى الخيال ليعيش فيه ما لم يستطعه على أرض الواقع، ومثال على ذلك أيضا الأديب الذي نجده يلجأ إلى الكتابة لتفريغ ما يكبته من مشاعر وأفكار، فمن خلالها يقوم بصياغة واقع أجمل، مضافا عليه صفة خيالية لتثير في المتلقي كحال الدونكيشوت. إذن لا يمكن الفصل بين كلا منهما لأنه كل يكمل الآخر، والنسان يتخيل انغلاق عن واقعه، فالرواية ثمرة الخيال والواقع نتاج التاريخ.

¹ أمانة بعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص55.



ومن خلال هذا المخطط يمكن القول إنه لا يمكن الفصل بين كل منهما، لأنهما مكمل لبعضهما وأن الروائي يستوحي متخيلاته من واقعه؛ أي أن كلاهما متشابك مع الآخر.

3/ الخصوصية السردية في الرواية الجزائرية:

تتميز الخصوصية السردية في الرواية الجزائرية بمزيج بين ما هو فريد مثل التراث وما هو حديث من حداثة، بحيث نجدها تتسم أيما بالتجريب، وتعدد الرواة وانفتاح النص على فنون أخرى إضافة إلى هيمنة كل قضايا الهوية والذاكرة ومستوى اللغة ومن خلال ذلك، يمكننا القول إن الرواية هي أوضح الفنون وأنسبها لحوض غمار التجريب في الرواية وذلك لما تتمتع به من تنوع وتداخل وكفاءة عالمية

على التقدم والتجديد، إذ نجد أن الرواية الجزائرية قد سعت في هذا على مواكبة الرواية العربية ومسايرتها نحو التجريب والتحديث من خلال توظيفها لمختلف النصوص التعبيرية ومخلفاتها بغية الوصول إلى الكتابة الروائية التجريبية، حيث امتازت بشدة تغيراتها وتعدد مفارقاتها وذلك لكون ما هو قديم من هياكل روائية لم يعد يوافق ما هو معاصر مع تحولاته الظاهرة. ومن بين الروائيين الجزائريين الذين أحدثوا قفزة نوعية في الرواية الجزائرية نجد الروائي "الطاهر وطار" بأعماله الروائية الإبداعية التالية: الزلزال، الشمعة والدهاليز، اللاز، العشق والموت في زمن الحراشي، الحوات والقصر هذه الأخيرة التي تمثل الجانب الأسطوري الذي أدخله فيها الروائي؛ مما جعل في الرواية انفتاحا واسعا وجعلها تمتد لتشمل العديد من التأويلات والتفسيرات، كما استخدم فيها أساليب اللغة الحديثة إذ «أن الانفتاح في رواية الحوات والقصر لم يقتصر على الناحية الموضوعاتية كي تقدم الجانب الرمزي وتبين أبعاده في ضوء التجريب الروائي الذي سعى الكاتب لبلورته حسب؛ بل كانت الدلالات الرمزية فيها تتبع أيضا من اللفظة الواحدة أو من التركيبة اللغوية المنفردة في النص»¹. إضافة إلى ذلك نجده أنه أدخل الموروث الديني في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" من خلال توظيفه لشواهد من القرآن الكريم، وكذلك شخصيات إسلامية وبعض من الأحداث الدينية ... إلخ.

وبعد ما ذكرناه لا يمكن أن نقول أن الكتابة التجريبية الجزائرية توقفت لدى الروائي "الطاهر وطار" وإنما واصلت منوالها في الكتابة مع باقي الأقسام الروائية الجزائرية التي هدفت إلى خوض غمار التجريب والشروع للبحث عما هو جديد ومن الروائيين نذكر "رشيد بوجدره"، "الحبيب السائح"، "أحلام مستغانمي"، "أمين الزاوي"، "واسيني الأعرج" ... إلخ.

وفي نفس المنحى نشير إلى تجربة إبداعية متميزة مثلها الروائي "واسيني الأعرج" الذي اتخذ من الشكل الروائي إلى أعلى مستويات حتى امتزج بالجدة من خلال التجريب، والذي يتشكل بشكل كبير وعالٍ

¹ فهمية زيادي شيبان، التجريب والنص الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية) الحوات والقصر للطاهر وطار انموذجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغو والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، العدد السادس، 2010م، ص124.

على المغامرة من طرف الأسلوب والبناء واللغة مقارنة بما كان من قبل من أعمال روائية واعتبرت هذه التجربة التي خاضها نموذجاً للمدرسة الروائية الحديثة، التي لا نجد فيها تشكيل واحد في بل وإنما تعددت، لأنه حاول معاشية «الفن القصصي العربي القديم، ومنه بالذات فن القصة الشعبية المطولة مثلاً لسيرة الهلالية، وألف ليلة وليلة، محاولاً أن يبيّن على طرفهما وأساليبها فناً روائياً جديداً¹». وهذا ما سنلمسه في هذه الدراسة النظرية والإجرائية، التي تهدف للكشف عن ملامح آليات التجريب والتجديد في الرواية.

3-1 ملامح التجريب (تجلياته):

للتجريب عديد السمات والخصائص التي يشتغل عليها الكاتب المعاصر؛ انطلاقاً من دراسة بلاغة السرد للمتن الروائي (ملائكة لافران) نجد أن الكاتب استثمر أشكالاً أدبية عديدة في إطار بحثها الدائم في كل ما هو مغاير لأشكال السرد وأنساقه الخطابية ومستوياته اللغوية، سعيًا في ذلك لتوضيح رؤية الذات تجاه العالم، والكشف عن موقفها إزاء الواقع الاجتماعي والسياسي، فالمتلقي للرواية أثناء قراءته وغوصه في ثنايا صفحاتها يجد نفسه يحس بنص روائي تغمره الحياة والجدة، ومن المنطلق هذا سيتم التركيز على أهم الأشكال السردية التي وظفها الروائيون الجدد ومن بينهم الروائي "إسماعيل بيرير" في رواية "ملائكة لافران" وتتمثل هذه الأشكال في:

أ/ كسر خطية الزمن السردية:

يمثل السرد أحد أهم مكونات بناء الخطاب الروائي، حيث يتمثل في التخلي عن السرد الكرونولوجي (المستقيم) للأحداث، ويقوم باستبدالها بآخرى زمنية معقدة تشمل الاسترجاع (الفلاش باك)، الاستباق، والحذف والمفارقات الزمنية الأخرى من أجل أن يمنح الرواية نوعاً من الحداثة والتجديد بعيداً عن كل ما هو تقليدي ويخلق للغموض والتشويق في نفس القارئ أو المتلقي.

¹ فاسي مصطفى، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصة للنشر، حيدرة - الجزائر، د ط، ص 102.

-المفارقات الزمنية:

ومن خلال ما سبق ذكره؛ فإن الزمن قامبتحويله هنا من نظامكرونولوجي متتابع إلى نظام متشظي والمفارقات، فما معنى المفارقات الزمنية؟ وفيما تتمثل هذه؟

1- الاسترجاع:

هو «كل عودة إلى الماضي، تشكل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلالها على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»¹؛ بمعنى ذلك هو عملية استذكارية تجعل من السارد ينتقل بواسطتها من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي بغية إضفاء على الرواية بعدا فنيا وجماليا يؤثر في المتلقي؛ ومن هذا المنطلق نرى بأنه كان للاسترجاع حضور بارز في رواية "ملائكة لافران" إذ اعتمد إسماعيل بيرير على توظيفه هذه التقنية للعودة إلى زمن الماضي لدى الشخصيات بالرغم من عدم التدعيم بالشواهد القوية الدالة لذلك وإنما البعض فقط، ومن الاسترجاعات المتعلقة بالأحداث على لسان إحدى الشخصيات: «... تتأمل جدتها وتتساءل لم لم تهرب إليها منذ ثمانية عشرة سنة مضت عندما أغلقت الباب خلفها في الصباح الصيفي؟ لم تكن لتعرف اتجاهها ولم يشغلها سوى الفرار من زوج كرهه يلتهمها بعين شيقة أمام والدها الذي استسلم لرغبات زوجته»²، ويقول أيضاً على لسان الشخصية البطلة "الحافلة تتجاوز حدود الولاية، ذاكرة ياموندات تتجاوز حدود الزمان، تذكرت فرحتها بالنجاح في شهادة البكالوريا... قبل يومين من موعد الزفاف كانت تكتب جوابها الأخير لوالدها العزيز عمر زوج العزيرة أمينة، يحز في نفسي أن أصفك بالحقيقة، أنت جبان ولا تصلح سوى لأن تكون عبدا ذليلا للشيطان أمينة...»؛ يتبين لنا "إسماعيل بيرير" من خلال هذا الاسترجاع

¹حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1990م، ص121.

²إسماعيل بيرير، ملائكة لافران، ص136.

حجم المعاناة و العذاب الذي عانت منه ياموندا من طرف والدها وزوجته التي نعتتها بالشيطانة إضافة إلى أوامرها التي لا نهاية لا وتهديداتها.

2- الاستباق:

يشكل مفهوم السرد الاستشرافي «للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يشير لأحداث سابقة حياً أو أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، ويقتضي هذا النمط من السرد قلب نظام الاحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدث»¹.

أي هو عكس الاسترجاع تقنية الاسترجاع يقوم السارد فيه بالانتقال من زمن الحاضر إلى زمن المستقبل من خلال سرده للأحداث التي تقع بعد قصد التطلع على المستقبل؛ إذ أن اسماعيل يبرير يعتمد في كتابة روايته على هذه التقنية بشكل كبير، وإنما قلة قليلة يكاد توظيفها يكون منعداً وذلك لطبيعة موضوع الرواية، وهذا لكون الرواية عبارة عن إسترجاعات لأحداث وقعت في الزمن الماضي، ولهذا فإن ليس كل ما نكتبه تجده في الرواية ونطبق عليه.

ب- التعدد اللغوي:

التعدد اللغوي في الرواية فيعني «تجاوز ملفوظات تنتمي إلى لغات متعددة داخل فضاء روائي واحد، ويشترط في هذا التعدد أن يحمل في ذاته تعدداً فنياً، فاستعمال الفرنسية مثلاً داخل مجتمع يتكلم معظم أفرادها اللغة العربية، لا يخلو من الدلالة على رؤية الناسللشخص الذي يستخدم هذه اللغة»²، أي وجود عدة لغات داخل نص روائي واحد شرط أن يحمل هذا التعدد رؤى مختلفة ومتنوعة. حيث نجد أن العديد من كتاب الروايات المغاربية عموماً والجزائرية خصوصاً على نسيج لغوي متعدد وغني بالدلالات مثل اللغة الفصحى، اللغة العامية (الدارجة)، اللغة الفرنسية، اللغة الانجليزية وغيرها...

¹ حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، ص 132.

² منال بنت عبد العزيز العيسى، التعدد اللغوي في الرواية العربية (قضايا ونماذج)، مجلة اتحاد الجامعات العربية للأدب، المجلد 14، العدد 01، 2017م، ص 203.

إذ نجد هذا التنوع في اللغة قد خلق في النص الروائي تجديداً ينبض بالفنية والجمالية. تقوم رواية "ملائكة لافران" على مزيج لغوي متنوع وثري، مما أضف للنص بعداً جمالية مختلفة وسنحاول هنا فيما يأتي الإشارة إلى هذه اللغات ودلالاتها بأبعادها الفنية والجمالية.

1- اللغة الفصحى:

وهي اللغة المسيطرة في الرواية، وقد وصفها "يرير" لكونها لغة التواصل ضمن الوسط الثقافي وتتميز بالجرأة والشدة في المواقف التي تعكس حضور الذات الساردة في موقع يعكس النزعة الاستعلائية للشخصية؛ بمعنى أن اللغة الفصحى هي من اللغات الأساسية التي يستثمرها النص الروائي فلا وجود لرواية دون لغة فصحى.

حيث نجد عند الكاتب "إسماعيل يرير" في روايته "ملائكة لافران" جاءت لغتها متدفقة، فيها ما يمزج ويحمل من التخيل والتصوير الفني لكي يجذب القارئ ويشد انتباهه للرواية، واشتغل على جمالات الصورة في نصه، وخرج عن كل ماهو مألوف حديث نجد أن جلال الرواية مكتوبة باللغة الفصحى، ومن بين العبارات التي كتبت بالفصحى نجد المقطع التالي في الرواية: «كانت صباح متفوهة فيدراسها رغم تعلقها بعلي إلا أنها لمتراجع في نتائجها، لتوها تركت مقعدها بعد أن أبلت جيداً في الامتحان الأخير...»¹، وفي مقطع آخر نجد الروائي يتحدث: «تجلس الآن في غرفتها وحيدة، تمتد يدها إلى علبة الماكياج التي اشتراها لها عباس،... كانت آخر زيارة له عندما جاءها محملاً بالهدايا والفواكه أسبوعين قبل النهاية المفترضة أو المؤجلة، بدا في غاية التعب، منتهى الإرهاق، عيناه ذكيتان مشرقتان مثلما اعتادتهما...»²؛ ومن خلال هذا تتضح لنا لغة الروائي التي تتميز بطابع الوضوح والبساطة،

2- اللغة العامية :

تعد اللغة العامية هي ثاني لغة يعتمد عليها الروائي في سرد أحداثه، حيث هي سمة حاضرة في كل الروايات المعاصرة التي وقعت في فلك التجريب.

¹ إسماعيل يرير، ملائكة لافران، ص 228.

² المصدر نفسه، ص 8.

إن العربية الدارجة: «هي مستوى تعبيرى يتخاطب به العامة عفويا في الحياة اليومية وهي مستوى غير خاضع لقواعد النحو والصرف ويتصف بالتلقائية والاختزال وإنها عربية فقد بعض الخصائص الموجودة في الفصحى»¹، أي أنها لغة تتسم بالسهولة والمرونة في الكلام كونها تجاوزت جل خصائص اللغة الفصحى من صرف ونحو، فهي لغة التواصل اليومي بين عامة الأفراد والشعوب والأحياء السوقية، وتعد من أكثر اللغات استعمالا للتواصل، قام بإنشائها العامة لحياتهم اليومية، يعرفها عبد الجليل مرتاض بقوله: «حتى العامية العربية التي فقدت جانبا من محاصيلها النحوية والصرفية بفعل آثار العوامل الصوتية وعوامل خارجية تتغير بنيتها الوظيفية»²، والعامية التي سيطرت على «حياة الأمة العربية في شؤونها اليومية العادية باعتبارها يستخدمها في أغراضها المختلفة، ولا تخضع العامية لقوانين تضبطها، وقواعد لغوية تحكم عباراتها لأنها تلقائية متغيرة بتغير الأجيال والظروف المحيطة بها...»³، فهي حررت نفسها من كل قيود الإعراب، والميل إلى أسلوب الحديث بكل أنواعه، شفويا كان أم محادثة لقضاء حاجاتهم والتفاهم فيما بينهم وهذا ما استطاع الروائي أن يجسده عندما أعاد الاعتبار لتلك الألفاظ البسيطة، وماتت طلبه كشخصية، لكي تعبر عن آلامها وأفكارها باللغة التي تريدها، ومن أهم هذا الألفاظ نجد: «الدار دارك يا مرا»⁴؛ يعد من أكثر المصطلحات تداولاً على ألسنة الجزائريين والذي يعني "البيت بيتك يا امرأة". وفي مقطع آخر: «يابنتي والله قلت ماتت»⁵ «... يا اللي تكلت عليك، زعما أنا نبغيك»⁶.

¹ مجموعة مؤلفين، اللغة العربية الفصحى وعاميتها، لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، منشورات المجلس، 2008، الجزائر، ص 5.

² مادن سهام، بين العامية والفصحى، مجلة كلية العلوم الإسلامية الصراط، جامعة الجزائر، السنة الخامسة، العدد العاشر، ذو

القعدة 1425هـ، ديسمبر 2004، ص 164.

³ مجموعة مؤلفين، اللغة العربية الفصحى وعاميتها، ص 288.

⁴ إسماعيل بربرير، ملائكة لافران، ص 47.

⁵ المصدر نفسه، ص 55.

⁶ إسماعيل بربرير، ملائكة لافران، ص 82.

والملاحظ أن التركيز على اللغة العامية في النص يعكس محاولة تصوير مشاهد من ثقافات الشعب الجزائري وطريقة استثماره للغة الشائعة لدى مختلف الفئات، بحيث هي أسهل اللغات في إيصال الرسالة بين الكاتب والمتلقي وتتسم بسرعة الفهم والاستجابة. شارك التعدد اللغوي في انفتاح الرواية وتخطيط كل ما هو تقليدي من أشكال الكتابة الروائية، فأصبحت لغة النص الروائي تمتد بين اللغة الفصحى واللغة العامية بالإضافة إلى حضور لغة الآخر الفرنسية والإنجليزية وذلك نجده نتيجة تأثير الشعب الجزائري بثقافة الغرب وما تركته الحملة الفرنسية من مختلفات والسيطرة على عقولهم.

اللغة الفرنسية:

يعد توظيف اللغة الفرنسية في النص الروائي من أبرز التقنيات الحديثة التي أسهمت في تنويع النص وإثرائه بغية إثراء معرفة القارئ بتلك الثقافات بشكل أوسع وهذا ما أعطى للروائي الحق في التنقل عبر اللغات واستقطابها في المقطع التالي الذي لا يوجد غيره النص الروائي الذي قمنا بدراسته وذلك يعني أن الروائي لم يدمج الكثير منها لعمله الروائي كما فعل مع بقية اللغات، ونجد مثال ذلك في الرواية حين قال: «Ça fait plaisir de vous voir marcher»¹.

لا يخلو أي لسان جزائري من توظيفه للغة فرنسية، سواء كان ذلك في خطاباته اليومية، أو في أماكن ومجالات أخرى ليدل أن جذور فرنسا مزالت راسخة فينا.

ج/ توظيف التراث الشعبي:

لقد أصبح التراث من أهم الوسائل الفنية المستثمرة في تنوير الرواية العربية وتحريرها من كل ما هو مقلد فيه، بحيث نجد معظم الروائيون العرب اتجهوا في أعمالهم السردية نحو توظيف مادة التراث بمختلف أنواعها (كان مثال الشعبية، الألغاز الشعبية، والأغنية الشعبية...) فهو متجذر فينا بكلا أفكاره وتصوراته يتوارثه الأجيال من جيل إلى جيل هذا من وجهة ومن وجهة أخرى فهو يمد النص بقيمة فنية وجمالية؛ وبهذا نجد الروائيين والأدباء الجزائريين قد استفادوا من هذا الموروث

¹ المصدر نفسه، ص 94.

وذلك ملاحظناه في كثير من أعمالهم الروائية، ومن بينهم الروائي "إسماعيل يبرير" فقد كان حضور الموروث الشعبي الجزائري في عمله الروائي الذي بين أيدينا، لكن نحن ما يهمنا كيف وظفه هو داخل المتن الروائي وذلك على النحو الآتي:

1- الأغنية الشعبية:

كما تنقل الكلمة ما يعتمل في النفس من عواطف وخواطر، فإن الأغنية الشعبية تقوم بالوظيفة ذاتها، لكنها تعتمد على اللحن الذي يلامس الوجدان ويجسد تجربة الإنسان التي عاشها بواسطة الكلمات واللحن.

فالأغنية الشعبية «واحدة من أشكال التعبير الشعبي، التي تعبر به الجماعة الشعبية عن نفسها وتطرح من خلالها أفكارها وآمالها ومعتقداتها وقيمتها... فهي تعبير مباشر عن الوجدان وفكر الجماعة الشعبية تحمل بين طياتها قيمها ومعتقداتها وأمانيتها»¹؛ بمعن أن الأغنية الشعبية ترتبط بالوجدان، وهذه الميزة لا توجد عند أي موروث آخر إلا عندها ميزتها الخاصة بها وحدها، بحيث تعكس للقارئ أو الشعب عامة المشاعر الاجتماعية للجماعة التي تكون تنتمي إليها، وهذا ما جعل من الروائين المعاصرين توظيفها في متنون أعمالهم الروائية فهي تمثل حلقة وصل بين الماضي والحاضر.

حيث نجد: الكاتب يبرير يوظف استحضار المقاطع المقاطع الشعبية بحسب الموقف المتطلب، فتردد على لسان "ياموندا" أثناء قيامها باستحضار ذكريات طفولتها: «نادية تصلي نادية تصوم... تعبد ربي كل يوم... ترمي الحجرة فوق الشجرة...»، "عندي ساعة لماعه... تسواكل الجماعة...»²؛ وبالتالي

نرى أن الروائي جاء توظيفه للأغاني الشعبية توظيفاً جزئياً في النص الروائي، لكي يعبر بها عما يعاينه أبطال الرواية، كما عمد إلترك الأغنية على بعضها من كلمات اللهجة العامية أو الدارجة للبيئة التي تنتمي إليها حتى تحافظ على دلالتها، وهذا زاد للمتن الروائي تواصلاً وجمالاً.

¹ كمال الدين حسين محمد حسين، دراسات في الأدب الشعبي، الطبعة العمرانية للأوفش، الجيزة - مصر، ط1، 2001، ص114.

² إسماعيل يبرير، ملائكة لافران، ص 148.

2- توظيف العادات والتقاليد والمعتقدات:

تعتبر هذه العناصر من أكثر التراثيات انتشاراً، بحين أنها قد تختلف في التسمية من بلد لآخر، إلا أن هدفها واحد، فهي من الظواهر الاجتماعية المكتسبة التي تتوارثها الأجيال. ومن المؤكد أن العادات والتقاليد والقيم والموروثات الثقافية لها أثر واضح على حياة الفرد، فهي تقوي لديه الحس الوطني والقومي لأنها تنبع من سلوك المجتمع الذي حولها مع مرور الزمن قانوناً لا بد من القيام به، لكنه يختلف عن القانون المكتوب فهو مخزون في الذاكرة.

فتعرف المعتقدات بأنها «كلأمشاج الاعتقادية التي تترسب في الذهنية الشعبية، فتعتقد النفع والضرر في الأحجار المنصوبة، كما تعتقد في بعض الأشجار والحيوانات، وفي بركة الأولياء وأضرحة الأموات منهم إذا ماتوا، وفي الجن والعفاريت والشياطين، والأرواح والظواهر الطبيعية (الرعد، البرق، الخسوف، الكسوف...) بالإضافة إلى السحر والطلاسم والشعوذة والتنبؤ بالمستقبل ومحاولة استطلاع الغيب، والاعتقاد في الأعداد والكلمات والنوم والأحلام والألوان والتفاؤل والتشاؤم»¹؛ بمعنى أن مواضيعها تختلف بين الشعوذة و الذهاب إلى الأولياء الصالحين، أي أنها ترتبط بالعالم الآخر.

أما العادات والتقاليد: «فهي ترتبط بظروف المجتمع الذي تمارس فيه، من حيث الزمان والمكان والنوع والجنس، والدين، والنظرة إلى الحياة... ومن أكثر العادات انتشاراً عادات الزواج، والختان وطقوس الميلاد... والملاحظة أن العادات والتقاليد تلمس الحياة اليومية للجماعات الشعبية، سواء من الناحية الاجتماعية، أو الاقتصادية، أو السياسية، أو الأخلاقية، لذلك نجد أن ثقافة الجماعة تقاس بمقدار ما لديها من عادات وتقاليد في كافة مجالات الحياة لما تتضمنه من قيمة مادية وروحية هامة»²؛ أي أن العادات والتقاليد فعل اجتماعي متوارث بين الأجيال من أجل لآخر، فهو فعل تطلبه الجماعة وتجعل الفرد في المبادرة للقيام به، لأنها تحتوي حياة الإنسان البيولوجية والاجتماعية... الخ.

¹ كريمة نوادرية وسعاد زدام، التراث الشعبي المفهوم والأقسام، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة-الجزائر، العدد الخامس، جوان 2017، ص 866.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 866-867.

وفي الأخير يمكننا القول أنه ليس كل ما يكتب أو يقرأ يمكن إيجاده داخل المتن الروائي، ومثال على ذلك رواية "ملائكة لافران"، فإن العادات والتقاليد لم تحتل على مكانة فيها ولم تتوغل إلى عمق الحياة.

3-التناص:

يعد التناص من بين أهم المفاهيم النقدية التي ظهرت كرد فعل على البنيوية الشكلانية التي تقول بالضرورة أنه عزل النص عن كل ما هو سياقي خارجي، وانعزله بذاته، حيث يعرفه مُجد مفتاح بأنه: «تعلق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة»¹.

وقد يكون التناص: «هو التقاطع داخل نص لتعابير مأخوذة من نصوص أخرى، إنالتناص هو نقل لتعابير سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل إنه يولدهذه الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام»².

بحيث حقق مفهوم التناص «انتشاراً في الدراسات النظرية والتطبيقية باعتباره مفهوماً إجرائياً في تحليل الخطاب الأدبي، لذلك بدأ اهتمام النقاد والدارسين العرب بهذا المفهوم، وذلك لأهميته في تحليل الخطاب الأدبي، وباعتباره مفهوماً يقوم بتداخل النصوص وتناسلها فيما بينها، بمعنى أنه ليس هناك نص لا

¹ مُجد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيات التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 1985، ص 121.

² نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث - تحليل الخطاب السردى والشعري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، دط، 2010، ص 107.

يعتمد على نص آخر، ومجموعة من النصوص فالنص المنجز ليس إلا تجميعاً لنصوص سابقة، يعيد تشكيلها من منظوره ليقدم نصه الجديد»¹.

بمعنى هذا أن التناص هو كل نص أدبي يتأثر بنصوص سابقة ويقوم بإعادة تشكيلها ليصنع لنفسه نصاً جديداً، وهو عبارة عن أداة يستثمرها النقاد لتحليل العلاقات القائمة بين النصوص.

المبحث الثاني: بنية الخطاب السردى

تعتبر بنية الخطاب السردى الإطار الذى تنتظم داخله مكونات السرد، والطريقة أو الأسلوب الذى تروى به الرواية وذلك عبر مجموعة من الأحداث المترابطة والمتفاعلة التى تحدد بنيته ودلالته، من أجل أن يساعد المتلقي أو القارئ له فى فهم طريقة تحليلها وتشكل هذا الخطاب السردى والكشف عن آلياته الفنية والوظيفة القائم عليها داخل المتن الروائى.

1- بلاغة الزمن: هي آلية سردية تقوم على استثمار الزمن بوصفه عنصراً فنياً وجمالياً داخل النص ولاسيما السردى، حيث يسمح ذلك بتجاوز الترتيب الطبيعى للأحداث، عن طريق تقنيات مثل الاسترجاع والاستباق، والديمومة (المشهد، الخلاصة، الحذف) ولا ننسى التكرار؛ وهذا ما سوف نتطرق إليه من أجل أن يضيف عمقاً وتأثيراً على المتلقي، ويجعل من الزمن جزءاً متبايناً معرفياً فى تشكيل الخطاب.

¹ المرجع نفسه، ص 116.

1-1/ تقنيات المفارقة الزمنية: يعرفها جيرار جينيت بقوله: «تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث، أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»¹

فالمفارقة الزمنية هي «اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها»²
ومن هذا نفهم بأن المفارقة الزمنية هي أن يعود القارئ إلى أحداث سابقة أو يقوم باستباق الأحداث قبل وقوعها. إذ نجد سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" بقوله: «المفارقة الزمنية إما أن تكون استباقاً (prolepse) وتعني حكي سبق عن الحدث الذي يحكى عنه، أو استرجاعاً (Analepsé) وتعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى.»³
بمعنى أن المفارقات الزمنية نوعان: استباق واسترجاع.

أ- الاسترجاع: "Analepsé"

¹ جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص 47

² جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 15.

³ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبيين)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، بيروت_لبنان_، ط3، 1997، ص 77.

عرفه جيرار جينيت على أنه: «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من

القصة»¹؛ أي أنه يعود إلى الوراء من أجل أن يسترجع أحداثاً ماضية.

حيث تعرفه آمنة يوسف بقولها: «الاسترجاع أو الفلاش باك (flashback) مصطلح روائي؛ حديث الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب، وقد يسبق هذا المصطلح في عالم الإخراج السينمائي، حيث يعد إتمام تصوير المشاهد، ويمارس عليها التقديم والتأخير»²

وهي تقنية سردية يقوم فيها الراوي بقطع مجرى الأحداث الحاضرة ويعود إلى الوراء مسترجعاً الذكريات السابقة.

فالاسترجاع: «أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»³ وهنا يتوقف الراوي عن مواصلة سيرورة السرد في الزمن الحاضر ليعود إلى الوراء مسترجعاً أحداثاً، وبذلك انطلاقه من الاستباق ليعود إلى الأحداث الماضية .

إذن فالاسترجاع يعد أحد أبرز التقنيات الزمنية باعتباره عملية سردية تبدأ انطلاقاً من النقطة التي توقفت سيرورة الأحداث الماضية، ويعود بنا بعدها إلى الماضي مغيراً النظام الطبيعي للزمن خلال عودته

¹ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 51.

² آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 103 .

³ سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة (د.ب)، (د.ط)، 2004، ص 58.

إلى بعض الأحداث الماضية فيقوم برواية لحظة حدوثها حسب الترتيب الزمني ، حيث شمل الاسترجاع على تسميات مثل: الاستذكار، اللاحقة، الاستحضار.....

وإذا أردنا أن نمثل ذلك من خلال رواية "ملائكة لافران" للروائي "اسماعيل يرير" الباهي، التي هي محل دراستنا نجد قد استخدم الاسترجاع كوسيلة للتنقل بين حشد الحكايات التي تنتظم ضمن فضاءات متعددة من أجل أن يسير وفق خط واحد لسير الحكاية الرئيسية لتشكّل لنا صورة مستعجلة بصورة الحوافز التي تندمج في مجرى الرواية الرئيسي مع تخليها عن ذاتها، ومن مثل هذا في الرواية نجد الأمثلة التالية كلها مسترجعة لمجرى أحداث الشخصيات وماضيها، وبالأخص "ياموندا" التي تتذكر ماضيها

من خلال ذاكرتها وتعود إلى تفاصيل حياتها المضطربة المليئة بالقلق والحالات النفسية المزرية التي عانت منها.

تقول ياموندا «..لطالما أحببت الثلج الذي يذكرها بطفولتها البعيدة، بالجلفة، كم كان باهراً ذلك اللون الأبيض الذي يكسو شوارع مدينة الجلقة، كل شتاء، كانت تعود من المدرسة بيدين متجمدتين من لعبها بالثلج مع أصدقائها، شكلت التماثيل وزينتها وربطت أعناقها بالشال الأبيض كادت أن ترجعه متسخاً بالماء وبارداً، زف السائل الأحمر إلى آخرها وهو يشق البياض وبقوة، ما الذي أرادته ياموندا باللون الأحمر كلما أثلجت؟....»¹

¹ اسماعيل يرير، ملائكة لافران، ص 18.

ومن خلال قراءتنا واطلاعنا على هذا القول نفهم منه أن "ياموندا" أرادت استحضار ذاكرة ماضيها وحينها للماضي وطفولتها البسيطة التي كانت تعيشها في شوارع الجلفة المغطاة بالثلوج، واللون الأحمر في آخر القول له دلالات عدة، لكن بالنسبة لـ "ياموندا" هو الجرح الذي ينزف داخل أعماقها ويتخالط مع الطهارة البيضاء للثلج في طفولتها.

«مازالت تتذكرها بتفاصيلها التي حفظتها، كلما اقترب الصيف كانت طفلة تتحرق شوقاً لزيارة جدتها، تذكرت رحبة الزيتون، وجنان البايك، الحديقة الدافئة،... تذكرت سانتوريا الجميلة... كانت تتذكر حكاية سيدي عمار التيجاني مؤسس الطريقة التيجانية وحببته الأميرة أوريلي بيكار».¹

«... تلك الصورة التي بدت فيها طفلة قبل أن تعرفه ياموندا، ذكرتها بيوم التقائها، كان عيداً وكانت فرحة بالكبش الذي مكث معهم يومين، الصورة التي تجلس فيها في حجر عباس...، وصور عديدة جمعنها والعائلة أن تندثر أثر وفاة أمها...»²

وهنا باختصار نجد أن "ياموندا" عادت بذاكرتها إلى الماضي البعيد عندما كانت طفلة، وكانت الحياة سعيدة خالية من الفساد، بحيث أرادت بهذا الاستذكار إحياء أثر عائلتها وتثبيتته في ذاكرتها عن طريق ربط كل من حاضرها بماضيها المفقود في الصور التي تحمل كمية من الحب والدفء

«... تذكرت حوار كان دار بينهما قبل شهر أو أزيد من هروبها، حينما عرف أنها تدخن أحياناً، قال لها: "أنت لن تفعلي شيئاً كهذا لأنكي أختي"، وكانت تفتش عن حوله حين شرعت وقالت له: "أختك لا يعني أن أكون ملاكاً، يمكنني أن أخطئ....»³.

¹ إسماعيل يبرير، "ملائكة لافران"، ص 52.

² المصدر نفسه، ص 174 - 175.

³ إسماعيل يبرير، ملائكة لافران، ص 235.

في هذا حوار يوجد استذكار، حيث أخذت "ياموندا" ذاكرتها بها إلى ما قبل شهر أو أزيد، حينما عرف أخوها أنها تدخن لكن لم يصدق لأنه يراها كملاك، بالنسبة له لا تفعل مثل هذه الأشياء، فبينهما هذا الحوار المليء بالتساؤلات والصراع.

«... كان هروبها إلى تاريخها خوفاً من حاضرها الذي لا تأمنه... وأي حكاية تخبئ يا عباس؟ تذكرت جدّها الشيخ رافع وهو ينادي لعباس صديق العمر أكثر من كونه حفيده "يا عباس يا عباس"، كان يتفأّل خيراً باسمه وأرادت أن تتفأّل هي أيضاً به لينجو وتنجو أيضاً فرددت كثيراً..»¹

وفي الأخير فإن الاسترجاعات كتقنية من تقنيات الارتداد الزمني فهي لم كن متعمقاً فيها كثيراً في هذا العمل الروائي من أمثلة، أي أنه لم يفصل الروائي في استرجاعاته لكنها شغلت مساحة واسعة في الرواية وذلك من خلال العودة إلى أغوار الماضي المكس المظلم، فالاسترجاع كما رأينا هو عبارة عن عملية زمنية تعمل على فتح دفاتر الماضي القريب والبعيد لكي تجعل من الروائي مسيطراً على أهم الأحداث التي كان لابد من الكشف عن خباياها وصورتها الحقيقة وامتدادها.

ب- الاستباق "Prolepse":

وهي تقنية من تقنيات المفارقة السردية: «وهو التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي.» أي أن الاستباق يعتبر تقنية يقوم بها الراوي أو الكاتب بالقفز إلى للمستقبل، حيث أنه يتوقع حدوث الأشياء قبل تحقيقها. ذ تُعرفه ميساء سليمان إبراهيم في كتابها "البنية السردية" على أنه: «التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعاً حكاياً يتضمن أحداثاً لها مؤشرات مستقبلية متوقعة، وهو تطلع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث» ؛ بمعنى أنه يطلعنا على ما سيحصل في المستقبل.

¹ إسماعيل يبرير، ملائكة لافران، ص 149

فالاستباق أو الاستشراف هو «الطرف الآخر في تقنيتي المفارقة السردية (الاسترجاع، الاستباق)، وهو يعني من حيث مفهومه الفني : تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتماً في امتداد بنية السرد الروائي.¹»

¹آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ، ص 119

كما يرى ديفيد لودج أنه: «الرؤية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل وقوعها في زمن السرد وتصطدم أمام ترتيب زمني طبيعي»¹

ويؤكد هذا القول على الأهمية البالغة للسرد في تشكيل العمل الأدبي، بحيث لا يقتصر دوره على نقل الأحداث أو عرض الوقائع، وإنما يتجاوز ذلك ليصبح العنصر الحاسم في بناء الشكل الفني للنص الأدبي أمام ترتيب زمني غير طبيعي، إذ نجد فيه رؤية غير متوقعة لتوقع الراوي لما سيحدث من وقائع في المستقبل، وذلك قبل حدوثها في الزمن السرد.

وجاء في كتاب معجم مصطلحات نقد الرواية: «هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يكن وقته بعد.»² فالسارد هنا يورد حدث لم يتحقق بعد في مجرى الأحداث السردية، وبعبارة أخرى هو: «تقنية زمنية نخبر صراحة أو ضمنا من أحداث سيشهدها السرد الروائي في زمن لاحق.»³

وهنا ستشير أو تحيل إلى أن تقنية الاستباق الزمني تؤدي دورا مهما في تنظيم الزمن السرد حيث يتجاوز فيها السارد حدود الزمن الحاضر للرواية من أج ألا يطلع القارئ أو المتلقي صراحة أو ضمنا عن أحداث ستقع لاحقا في مسار السرد الروائي، بمعنى أن الاستباق لم يكن أبدا خلل في الترتيب الزمني، بل هو عبارة عن آلية فنية للسرد.

وكما تعرفنا سابقا في تقنية الاسترجاع أن الراوي يقطع سرده للعودة إلى الوراء وتذكر الماضي، فانه كذلك نجده يقطع إلى الأمام وذلك عن طريق استخدامه تقنية الاستباق.

وإذا أردنا أن نمثل لذلك، فهناك العديد من الاستباقات في رواية ملائكة لافران، نذكر البعض منها ما جاء على لسان شخصياتها، حيث كانت أقل تداولاً في الرواية وهذا أمر طبيعي، لأن مساحة الماضي

¹ . ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 86.

² لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص15

³ نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد واليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص69

أكبر بكثير من الحاضر والمستقبل، ذلك لأن حاضرا دائما ما يصبح ماضينا بعد مدة قصيرة من الوقت، وخلال ذلك نجد أن أغلب الأحداث في الخطاب أو العمل الروائي تنتج عن طريق التاريخ والذاكرة من جهة، أما الجهة الأخرى فإن الروائي فيها يحاول إحضار المقتضب لتقنية الاستشراق فنجد ذلك في الأمثلة التالية للروائي « لن أطيل هنا، أسبوع وسأذهب إن شاء الله. »¹ من هذا القول نفهم أن ياموندا تعلن بشكل غير مباشر عن رحيلها القريب من أجل أن تطمئن كل من عبد الباقي ونجاة في جوهادي يكنسه نوع من الحسم.

ويوجد مثال آخر هنا لهذا الاستباق حيث نجد ياموندا استبقت ما لم تكن تعلم انه سيأتي يوما ما ويتحقق فيقول: «.... شعرت أنها لم تكن مخطئة عندما كتبت في طفولتها للمعلم، بان رغبتها هي إن تكون كاتبة للقصص، تأكدت أنها تستطيع إن تقول شيئا في هذا المجال..»² فهذا يعني بأنه استباق لما حدث لها الآن والذي لم يكن في الحسبان وفي قول آخر نجد الجدة تخطط لما ستفعله مع حفيدتها قبل وصول وقته: « تتلو عليها ما ستفعله معها، سترون فلان والحاجة فلانة وسنذهب إلى عين ماضي يوم الجمعة نصلي صلاة الجمعة في حضرة سيدي عمار التيجاني في كوردان وسنفعل، ونفعل»³

يبين القول أن الاستباق آلية سردية مقصودة يتحكم بها السارد العليم من أجل أن يتحكم بتوجيهات مسار الملتقي، مع عدم حدوث أي خلل بالنص وبنية المتناسكة.

فالاستباق هنا في الرواية جاء قليل مقارنة بالاسترجاع فلم يتوفر فيه الكثير من الأمثلة والأقوال التي يتمنى حدوثها أبطال الرواية مستقبلا، فهو جاء فقط من أجل أن يترك أمام القارئ مساحة واسعة لمراقبة

¹ إسماعيل بيرير، رواية ملائكة لافران، ص 14

² إسماعيل بيرير، ملائكة لافران، ص 231

³ المصدر نفسه، ص 61.

تطور الأحداث ومسارها النهائي، لأنه لا يوجد إي روائي يقوم بالتعريف وإفصاح عن أحداثه من البداية وإنما يلمح لحدوثها مستقبلاً لكي لا يحدث في الرواية وعدم تشوق المتلقي للنهاية.

ب-الديمومة (المدة):

تعتبر الديمومة عنصراً مهماً في دراسة الزمن، وتتمثل في تحليل ديمومة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين " زمن الحكاية "الذي يقاس بالثواني والدقائق والسنين والأيام والشهور وأيضاً "طول النص القصصي "الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل.

إذ تعرفها ميساء سليمان: «هي هي أطراف تحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة في علاقة يكتسب فيها مفهوم الزمن صفة تقنية مكانية توازي بين زمن الحكاية وزمن القصة، وتتمكن من قياس المدة الزمنية التي تعني سرعة القص، وتحدد النظرة في العلاقة بين مدة الوقائع التي تستغرق وطول النص قياساً لعدد أسطره وصفحاته.»¹ بمعنى أن الديمومة توازي بين زمن القصة وزمن الحكاية، لكن ذلك من خلال التغيرات الذي تفرضه نسخه من تعجيل وتبطئة.

كما يعرفها سمير المرزوقي بأنها: «العلاقة التي تربط بين زمن الحكي الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل.»²

وتنتج هذه من خلال تحديد الوقت وطول النص الذي يكون على شكل أسطر وصفحات وهي تعني استمرارية السرد.

¹ ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كلية ودمنة، وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (دط)، 2011م، ص 223.

² سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل - آفاق عربية، العراق بغداد، (دط)، 1983م، ص 85.

أي أن العلاقة المدة بين زمن الحكاية والقصة لا تخلو من الصعوبة، بحكم أن العلاقة المحددة ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية والقصة.

بحيث نجد أن النص الروائي يتراوح في عملية السرد بين التبطيء والسرعة، وقد يصل إلى التوقف التام في عرض أحداثه ووقائعه؛ إذ أن السرعة في بعض الأحيان تكون لافتة لأحداث أخرى، «لحظات قد يغطي استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات. وعدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر، الأمر الذي ينشأ عنه ظهور ما يسمى بحركات السرد أو تقنياته الأربعة وهي التلخيص (الخلاصة) والحذف فيما يسمى بتسريع السرد، والمشهد والوصف ما يسمى بإبطاء السرد»¹ ومنه فإن المدة يتم قياسها عن طريق مقارنة بين زمني القصة والحكاية.

1-- تسريع السرد:

يحدث تسريع إيقاع السرد حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع الأحداث فلا يذكر منها إلا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقاً، ويتجلى ذلك في الخلاصة والحذف.

أ- الخلاصة:

هي «تقنية يوظفها الروائي في نصه، قصد الرفع من وتيرة السرد إلى الأمام، وذلك بتلخيص أحداث جرت في شهور أو سنوات في عبارة موجزة.»² بمعنى ذلك أنها عبارة عن سرد ملخص لمدة طويلة بدون تفصيل للأفعال والأقوال.

كما يرى "حميد حمداني" أن الخلاصة: «تعتمد في المحكي على سرد أحداث ووقائع عرفنا أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزلها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»³؛ وذلك بمعنى أنها وسيلة سردية تستعمل للرفع منوتيرة السرد، وذلك لمعرفة سرعة تتجلى

¹ - آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 102.

² - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 85.

³ - حميد حمداني، بنية النص السرد (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص 79.

في تقليص حجم النص، من خلال تلخيص أحداث يفترض حدوثها في شهور وسنوات وعبارات موجزة.

ويعرفها جيرار جنيت «هي الغياب الكلي تقريباً للمحكيات المفصلة بالشكل الذي اتخذته في تاريخ الرواية السابقة كله»¹ ومنه فإن التلخيص أو الخلاصة هو اختزال لأحداث حدثت من قبل، وأحداث لم يسبق حدوثها أي تنعزل في التقديم الكلي تقريباً للحكايات.

ومن خلال ما لحظناه في الرواية، فإن هذه التقنية عرفت حضوراً قوياً، كما في الأمثلة المتمثلة في رواية "ملائكة لافران"، بحيث جاءت كعنصر لتسريع حركة السرد، مع قيامه بتوسيع مساحة النوع الزمني، كما أن عمله يتمثل بربط عناصر الرواية فيما بينها من أجل الحصول على سياق متناسق ومنسجم، ويمكن ملاحظة هذا التلخيص في المقاطع الآتية:

«... لم يكن يعادل ذلك الألم إلا النهاية التي راحت تتكشف مساء الواحد والعشرين من مايو من السنة الماضية أمام عينا المرأة كانت تحضر لسهرة أخرى...»²؛ وهذا بمعنى أن العبارة لا تصف نهاية حدث فقط، بل تقوم برصد لحظة وعي متأخر بالفاجعة.

ويوجد مثال آخر على ذلك حيث قالت: «... وتسارع شفاء رجلها التي نزت في اليوم الثاني غير مرة... ورغم أن تأخرهم في ذلك الأحد كان قاسياً...»³؛ نلاحظ في هذا المقطع الروائي اختزال السارد لنا لحظات إصابة الفتاة بوقوفه على أهم المحطات التي سارعت في شفائها وتأخر أهلها في الحضور إلى جانب هذا نلمح نموذجاً آخر عن هذه التقنية الخلاصة _ والمتمثلة في قول السارد: «... اعتاد عباس زيارتي كل شهر أو شهرين مرة، واعتاد الاتصال بي هاتفياً، لكن الهاتف انقطع منذ أزيد من سنتين وعباس لم يزرني»⁴.

ففي هذا المثال لخص لنا السارد الأحداث اليومية التي كانت ترافق الجدة والتي لم تتكرر منذ سنتين، لكن السرد أحدثها مرة واحدة في فقرة لا تتجاوز سطرين من الرواية.

ب- الحذف:

¹ - جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتمد وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1997م، ص 76.

² - إسماعيل بيرير، رواية ملائكة لافران، ص1.

³ - المصدر نفسه، ص35.

⁴ - إسماعيل بيرير، ملائكة لافران، ص 59.

ويطلق عليه عدة مصطلحات، حيث يسميه "حسن البحراوي" بالإسقاط، وهو «تقنية زمنية يشترك مع الخلاصة لتسريع وتيرة السرد»¹ من حيث التعريف نفهم بأن الحذف هو تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة.

كما عرفه "سعيد يقطين" بأنه: «حذف فترات زمنية طويلة، لكن التكرار المتشابه يلغي هذا الإحساس بالحذف، وإن بدا لنا مباشراً من خلال الحكي ترتيب بهذا الشكل الذي يظهر فيه الحذف»² بمعنى أن الحذف يعطي مظهراً للسرعة في الرواية من خلال حذف فترات زمنية.

يقول "حميد حمداني" في هذا المعنى: «يشكل الحذف في الرواية المعاصرة أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيراً، ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذي كانت فيه الرواية الواقعية تتصف بالتواطؤ»³؛ ومنه نفهم بأن الحذف لعب دوراً مهماً في العملية السردية من خلال التسريع في وتيرة السرد وذلك بحذف فترات زمنية يراها السارد أنها غير جديرة في هذا العمل السردية.

ويعرفه "أيمن بكر" بأنه: «أقصى سرعة للسرد، وتتمثل في تخطيه للحظات حكاية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها»⁴؛ ومعنى ذلك أن الحذف هو تخطي لمجل للحظات حكاية مع عدم ذكر ما حدث فيها من وقائع.

ومن خلال دراسة رواية "ملائكة لافران" وجد الكثير من النماذج المتمثلة لتقنية الحذف، لأخذنا أهمية كبيرة في تسريع السرد، إذ نجد السارد عندما حذف شخصية ألا وهي عباس الولد الذي ربته الحاجة زينب والذي أحبته "ياموندا" بقوله: «الاختفاء دون إعلان؟ وهل وسعك أن تتوارى عن الجميع؟ وأن تضعني ضمن الجميع، أتذكر ما كنا نعاهد عليه يا عباس؟ منذ الطفولة في فناء المنزل لقد اتفقنا دائماً أن نبقي أصدقاء، أحبباء، عشاقاً... كأنك لم تسمع قرعي المتواصل...» .

¹ - حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

² - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبيين)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط3، 1997م، ص 123.

³ - حميد حمداني، بنية النص السردية (من منظور النقد الأدبي)، ص 77.

⁴ - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998م، ص 54.

فهنا حذف غير محدد، فالسارد لم يحدد لنا متى اختفى عباس ولماذا اختفى، كأنه لم يختفي أبداً. ومن الأمثلة التي استعملها السارد في الرواية نجد أيضاً: «... تلك صورته في آخر لقاء بينهما بعد أن تغيب لثلاثة أشهر، جاءها بهدية تشبه نزعها، علبة ماكياج، بكت يومها غيابه بين يديه ولدى انصرافه عانقته، كان العناق الذي لم تحسنه...»¹؛ ففي هذا المقطع حذف السارد فترات زمنية دون أن يشير لما حدث فيها من أحداث، وقد أعلن عن الفترة الزمنية المحذوفة بشكل صريح بقوله "ثلاثة أشهر"، وهذا يعتبر حذفاً محدداً صريحاً.

ونذكر أيضاً حين قال: «مضت الأيام سريعة بجدها»²، كان الحذف هنا مصرحاً به، وذلك من خلال قول السارد "مضت الأيام"، حيث اكتفى السارد بالإشارة إليها لكونها لا تخدم الحكاية. وأخيراً يمكن القول أن تقنية الحذف قد لعبت الدور المتمثل في تلك الرواية، حيث تركت للروائي الحرية المجملّة الكاملة في الانتقاء ما يتناسق ويترابط بين عناصر الرواية، من ضمان تماسك بنيوي حكاوي.

وأخيراً من خلال دراسة لتقنيتي الحذف والخلاصة في رواية ملائكة لافران، نرى بأن لهما دوراً كبيراً في إنجاز المهمة الأساسية، ألا وهي تسريع السرد فهذا النوع من الفن الإيجازي نجده متمكناً من حفظ السرد الروائي، مما يعطي بنية متماسكة للرواية.

2- تعطيل السرد :

بعد دراستنا لتقنيتي تسريع الحكوي (الخلاصة والحذف)، نتطرق الآن للحديث عن التقنيات المعاكسة لعملية تسريع السرد، ألا وهي عملية تعطيل السرد؛ «ويعني لإبطاء و التمديد في وتيرة السرد، فالروائي

¹ -المصدر نفسه ، ص 102.

² - اسماعيل يبرير، ملائكة لافران، ص 89.

أحسن برتابة في السرد، وتمطيط الزمن، يلجأ إلى كسر هذه الرتابة السرد حتى يوهم القارئ بتوقف الحركة وذلك من خلال تقنيتين هما.¹

1- المشهد:

بحيث حظي المشهد بحضور طاغوبعناية خاصة وموقع متميز في الحركة الزمنية للرواية، وذلك لما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد، ويقصد به: «المقطع الحواري الذي يأتي في الكثير من الروايات في تضاعيف السرد. إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»²، وذلك لأن المشهد يعتمد على تقنية الحوار في منح الشخصية التعبير عن رؤيتها والتفعيل في الأحداث من أجل أن تعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات.

ويتضح لنا من خلال مفهوم المشهد عند "حميد لحمداني" تساوي الزمن بين الحكاية والقصة، وهو ما يؤكد "جينت" في كتابه "خطاب الحكاية" فيقول: «أن المشهد يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقاً عريضاً»³.

إذن فالمشهد هو ذلك الحوار الذي ينقل أفكار الشخصيات في الرواية، وهو عبارة عن أنواع: حوار طبيعي متدفق، حوار داخلي مكبوت، وحوار داخلي ذاتي.

فالمشهد هو حركة زمنية تتدخل لتبطئ السرد، وتجعل الأحداث ترد مفصلة بكل خواصها. وفي هذا المقام يقول "يمنى العيد": «هو على عكس الخلاصة ترد فيه الأحداث مفصلة بكل حقائقها، وسميت هذه الحركة بالمشهد لأنها تخص الحوار، وفي هذه الحالة يغيب الراوي ويقدم الكلام كحوار بين صوتين»⁴؛ أي بمعنى أن المشهد هو سرد الأحداث بكل تفاصيلها دون تلخيص وخروج الراوي من مساحة السرد.

¹ - سهام سديرة، بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص السرد العربي القديم، جامعة منتوري قسنطينة، 2005/2006م، ص32.

² حميد لحمداني، بنية النص السرد، ص78.

³ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص108.

⁴ - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص127.

ومن اطلعنا ودراسنا للسرد المشهدي في الرواية، نجد أن الوظيفة المتجلية والبارزة فيه هي الحوار، بحيث يكون ذلك محملاً بالحركات والحوارات والوصف الدقيق يا إما الزمان ما أو المكان أو حدث مشهدي محلاً لها، ومن أمثلة ذلك نذكر:

«زحفت من فراشها إلى المطبخ، تبحث في الثلاجة عن أي حبوب قد تضيق بعض التشطي الذي اتسعفي رأسها، لكنها أحدثت ضجة عندما سقط كوب الماء من يدها، ولم تفلح في كتمان الضجة لتجد نجاة أمامها.

- لماذا لم تطلي مني الماء يا ياموأت...
 - آسفة أردت أن آخذ حبة باراسيتامول.
 - هل تشعرين بألم في رأسك؟»¹

ففي هذا الحديث دار حوار عبارة عن مشهد وصفي دقيق لما حدث مع ياموندا، فالسارد هنا عمد على إخبارنا عن قلق ياموندا وشعورها بالألم ورد فعل نجاة على ذلك.
 كما انعقد حوار آخر لنجاة مع صديقتها ياموندا، فيقول: «... لم يتطلب حضور نجاة أكثر من نصف، كانت جميلة وناصعة (...) يا لا بتسامتها! كانت نهاراً جميلاً كيف أمكن لعبد الباقي أن يفكر في امرأة بكل نقائصي وهو يعيش مع نجاة الجميلة" تساءلت وهي تحديق في وجه نجاة التي لم تجد إلا لعن عبد الباقي الطفل الذي لا يفهم ما يجب، «هل غادر الأحمق؟" هيعادته لا يعرف ما ينبغي، كان حرياً به أن ينتظر حضوري على الأقل، هل أكلت؟...»² في هذا الحديث الروائي أراد السارد أن يقدم لنا حواراً مشهدياً يبين ردة فعل ياموندا من زوج صديقتها و خيانتها بالإضافة إلى حوار نجاة معها و سؤالها عنه وعن عدم تفهمه أبدا

¹ - إسماعيل بيرير، رواية ملائكة لافران، ص 20.

² إسماعيل بيرير: ملائكة لافران، ص 29 .

كما يستوقفنا في موقع آخر في الرواية ؛ حوار دار بينهما أثناء مكوثها بالمستشفى: «... أرادت أن تنهياً للجلوس عندما انتبهت لها وسألتها عن حالتها، كانت تتلفت وكأنها تبحث عن شيء ما، وظلت نجاة تردد ما يمكن أن تحتاجه: 'تريدين ماء...؟ هل تأكلين تفاحة...؟ تشربين العصير...؟ هل أنت جائعة...؟' ولكنها ابتسمت ابتسامة خفيفة طلبت من نجاة ورقة وقلم.

اسألي الممرض

لماذا لا تنامي و سوف أوافيك بما تريدين في الصباح»¹

هذا المقطع عبارة عن مشهد حوارى أقيم بين نجاة و ياموندا، حينما شدت القول في طلبها ورقة وقلم، وبدأ الحوار بطرح مجموعة من الأسئلة من طرف نجاة لمعرفة في البداية ماتريده مما جعل في هذا الزمن السردى ذا حركة بطيئة جدا.

2- الوقفة الوصفية:

يشترك الوقف مع المشهد في تعطيل زمن السرد وتعطيل مجرى أحداث القصة، وهي من التوقيفات التي يحدثها الكاتب أو الراوي في مسار السرد.

بحيث عرفها حميد الحمداي: «هي توقيفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف عادة يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها.»² من خلال هذا يتضح لنا بأن الوقفة تظهر عند لجوء الراوي إلى قطع زمن الحكى للأحداث المروية و العمل بالوصف و إقحامه في منظومة الحكى الروائي.

وبين "جيرار جينيت" أن النص الروائي يتضمن أفعالاً وأحداثاً تشكل الحكى، وعروضا لأشياء وشخصيات هي نتاج ما يدعى بالوصف موضحا كالتالي: «أن الحكى لا يمكنه أن يؤسس كيانه بدون الوصف، وبناءً على هذا الوصف لا يمكن تصور نص روائى (...) عن منح الوصف حيزاً معيناً من

¹ المصدر نفسه، ص 26.

² حميد حميداني، بنية النص السردى، ص 76.

مساحة الحكيم، وأن الاختلافات التي يحتاج تباعد بين الحكيم والوصف و هي اختلافات ذات مساس بالمضمون، وأن الحكيم يرتبط بالأفعال وأحداث و يركز على المظهر الدرامي و الزمن للحكاية في حين الوصف يركز على أشياء و كائنات ينظر إليها فيدائرة تواقتهما وهو يبدو ملغيا بمجرى الزمن و مسهما في بسط الحكيم»¹

ومنه فإن الوقفة الوصفية ترتبط بصورة عكسية مع السرد، وكما برزت المقاطع الوصفية أبطأ السرد و تقلص الزمن الحكائي، مناجعل أن يعطي مجالاً واسعاً للسارد أو الشخصية المتمثلة في مقطوعها الوصفي، فيتمدد الخطاب و تزداد سعته في صفحات النص.

وكما ذكرنا آنفاً، فإن الوقفة هو أن يتوقف السارد عن سرد الأحداث ليبدأ بالوصف بحيث كان حاضراً بقوة في الرواية، باختلاف الأوصاف، ومن الأمثلة ذلك نذكر: «... بدا في غاية التعب، منتهى الإرهاق، عيناه ذكبان مشرقتان مثلما إعتادتهما، لكنهما لم تنجحا في إخفاء الفشل و اللا جدوى...»² من خلال هذا المقطع نلاحظ إنقطاع في سيرورة السرد، ليصف لنا السارد المظهر الخارجي لعباس، و في موضع آخر من الرواية تجسد وصفا لهيئة عبد الباقي: «... الذي بدا طويلا حتى أنها إعتقدت أنه الأطول في العالم، لم تكن الوسامة لتعرف طريقا إليه، سمرة داكنة، عينان ضيقتان أطفالاًهما النظارات الكبيرة و السمكة، شارب عريض إلتهم شفته العليا بينما إستغرقت السفلى في لوئها البنفسجي...»³ وصف لنا السارد كما قلنا سابقا بنية عبد الباقي في نظر ياموندا و تطلعها عليه كما لو أنه لم يسبق لها أن رأت رجلا أطول منه.

¹ مرشد أحمد، البيئة والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس، بيروت، عمان، ط1، 2005، ص 310.

² إسماعيل بيرير، ملائكة لافران، ص 8.

³ المصدر نفسه، ص 13.

و في سياق آخر يقول: «كانت تعود من المدرسة بيدين مجمدتين من لعبها بالثلج مع أصدقائها صنعت التماثيل، وزينتها، و ربطت أعناقها بالشال الذي تعودت أن ترجعه مثقلا بالماء البارد.»¹

¹ إسماعيل يبرير، ملائكة لافران، ص 18.

إشتملت هذه الوقفة على أوصاف بصرية لطفلة، من خلال وصف السارد ملامح يديها و يومياتها رغبة في توصيل الصورة التي كانت عليها آنذاك، ليليه بعدها في هذا المقطع وصف دقيق لباب الحاجة زينب، مجسدا بذلك الوظيفة البلاغية و التزنية للوصف حين يقول: «أمام الباب الأخضر الذي تغير و أصبح رماديا من الحديد، بعد أن كان طوال عشرات السنوات خشبيا، أخضر، تتخلله خطوط عتيقة من آثار القدم...»¹ و كمثال آخر عن هذه التقنية نذكر: «كان الطبيب شارل ألفونس لافران، فرنسيا، أقام بالجزائر أثناء طفولته، عمل في عدة مستشفيات في عنابة و قسنطينة و في العاصمة في نفس المكان...»² إشتملت هذه الوقفة على الأوصاف شارل ألفونس و ذلك لغرض توضيح صورته بالمسرود له بإعتباره أول مرة يذكر في الرواية، فلو لم يتدخل السرد بمثل هذه التقنية كانت ستظل الشخصيات بالنسبة لنا صورة غير واضحة و مكتملة.

و في الأخير من خلال تطرقنا إلى هذين التقنيتين فإننا نرى أنه لكل واحدة منهما دور مهم و فعال في الرواية و ذلك من خلال قيامهما بتمديد مساحة السرد إلى حد بعيد، ولا يمكن التوقف من أو عرقلة ما يمكن عرقلته عن طريق وتيرة التدفق الزمني السريع.

3- التواتر: (التكرار)

التواتر في القصة هو مجموع علاقات التكرار بين النص و الحكاية؛ «أي أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة»³.

و يعرفه جيرار جينت بأن هذا: «العنصر الذي يعد مظهر من المظاهر الأساسية للزمن السردى، لم يدرسه كثيرا نقاد الرواية و منظروها، و يسميه تواترا سرديا أو علاقات التكرار ليس حدث من الأحداث يقاد على الوقوع فحسب بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر فالشمس تشرق كل يوم...و الواقع أن التكرار بناء ذهني يقصي من كل حدوث ينتمي إليه خصيصا لئلا يحافظ منه

¹ المصدر نفسه، ص 55.

² المصدر نفسه، ص 146.

³ سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 82.

إلا على ما يشترك فيه من كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها.¹ بمعنى أن الحدث يتكرر على مستوى الخطاب و الأحداث و الوقائع.

و التواتر ثلاثة أنواع: التواتر المفرد الإفرادي، التواتر التكراري المكرر، التواتر المؤلف. و موضوعنا نحن هو متمثل في التواتر التكراري.

1- التواتر التكراري:

«وهو أن يروي الحدث مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، لكن السارد يغير الأسلوب و يستعمل وجهات نظر مختلفة، أي أن ما وقع مرة واحدة في الحكاية يعاد تكراره في مستوى القصة»² أي بمعنى أن الأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية، تسرد مرة واحدة في القصة.

و من الأمثلة التي تمثل هذا الكلام نجدها في الرواية نذكر: «خرجت صباحا و نسيت أن أمر إلى رابح، حدثتك عن رابح أليس كذلك نجاة؟» و عندما دخلت إلى المحل تذكرت أنه يجب أن أذهب إلى المسكين سيتزوج يوم الخميس القادم، و هو بالكاد يستطيع إعالة أمه و إخوته الصغار... و أصيبت عجوز بنوبة السكري أو إرتفاع في ضغط الدم، لا أعرف... أعتقد أنها مصابة بداء السكري

فلون وجهها كان أصفر، المصابون بإرتفاع ضغط الدم تعتصر وجوههم هكذا أرجح أنا...»³

فهذا الحدث مكرر بحيث أن حدث عبد الباقي في ذلك المكان مستمر و متكرر كل يوم تقريبا، و نظرا لتجنب الروائي لتكرار داخل السرد عمد ذكرى هذا الحدث المتواتر مرة واحدة ، بالرغم من تكرار حدوثه، وكمثال آخر عن هذا النوع من التواتر نذكر: «...أخذتا سندويشتين و غاصتا في مشاهد التلفزيون، للأفلام الهندية ما إنها تبعدك عن الواقع، كلما إستغرقت في سيرها أصبحت طفلا ساذجا»⁴ هذا الحدث يتكرر يوميا لكن السارد عمد على نقله مرة واحدة لعدم دفع

¹ جيار جينت، خطاب الحكاية، ص 129.

² عمر غيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص 140.

³ أسماعيل بيرير، ملائكة لافران، ص 13.

⁴ المصدر نفسه، ص 40.

القارئ إلى الملل من كثرة التكرار و في الأخير يمكننا القول أنه ليس بالضرورة أن يتوفر للباحث في عمله كل الظواهر و العناصر المطلوب منه البحث عنها و إنما يتجسد في الرواية البعض فقط كما وجدنا في عملنا هذا.

2- تبئير الرؤية:

يتعلق التبئير بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد وقد عرف- مصطلح (التبئير السردى) حضورا طاعيا ومكتفا داخل النص السردى وهذا كله لأنه يحمل وظيفة تشخيص الحدث الروائى وتقديمه فالحكاية لا يمكن إبرازها وتقديمها الا عبر تبئير سردي ويتعلق الأمر كذلك بأسئلة يطرحها الروائى عند كتابة عمله وهي: « كيف يسرد السارد ما يرى ؟ وكيف يسرد من خلال وجهة نظره ؟ فلا ينقل نقلا فوتوغرافيا الحدث المحكى؟ »¹

وقد عرفت الرؤية تسميات كثيرة فبعضهم يسميها (وجهة النظر) وآخرون يسمونها (زاوية الرؤية) وغيرهم (بؤرة السرد) والتحفيز وحصر المجال والتبشير والرؤية السردية ولعمل تسمية (وجهة النظر) هي الأكثر

شيوعا في الدراسات الانجلو أمريكية « التي تركز على الراوي الذي من خلاله تتحدد (رؤية) إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه »². أي بمعنى ذلك أن الرؤية يمكن أن تعدد من خلال انطلاقة النص الروائى الذي يرويه السارد مما يراه مناسبا.

2-1/ أنواع السارد: ينقسم السارد بحسب الرؤية أو دراسة زوايا النظر الى:

¹ - امال بن ثقة، التبئير والصيغ السردية في رواية وليمة لاعشاب البحر الحيدر حيدر ،قسم اللغة العربية وادابها ،جامعة الجزائر 2، العدد 16، ص 88-87.

² - د.بلحر ياقوت، التبئير عند أحلام مستغانمي، مجلة الرفوف، جامعة احمد دارية، ولاية ادرار (الجزائر)، المجلد 9، العدد 1، 2021، ص179.

1- السارد العليم: وهو الراوي العليم بكل شيء يروي الأحداث بضمير الغائب (هو) بحيث يكون هو العليم بها كلها و يقوم بسردها لنا دون أن يشير لنفسه وهو الأكثر استخداما لأنه يسمح برد الرواية من وجهة نظر جميع الشخصيات ما يمكن أن يفكر فيه ويشعر به كل طرف أي انه شخصية خارجية ذات معرفة كلية مطلقة بما يدور وذلك لأنه كلي العلم «الراوي العليم هو الذي يملك القدرة في إعطاء المعلومات أو حجبها والتعليق على الشخصيات مادحا أو قادحا»¹.

فالراوي العليم هو عبارة عن سارد ذو كيان مفارق لواقع الأحداث التي تجري في النص الروائي بحيث يملك معرفة شاملة تمكنه من السيطرة المعرفية بكل الوقائع والمعلومات في آن واحد ويقوم بتقديم حكاية بضمير الغائب كما ذكرنا في البداية مما يشير إلى عدم حضوره داخل مجرى الأحداث كشخصية فاعلة بحيث يقوم بإخفائه حضوره عن طريق استناد الرؤية إلى شخصيات أخرى حتى لا يتمكن من معرفة حضوره وتدخله الصريح وهذا يعطس قدرته الإبداعية على تشكيل شخصيات متخلية تنطق بأصواتها الخاصة لا عن طريق صوت مبدعها.

كما هو «القوة الخارقة التي تكشف أمامها الحجب»² أي انه يتسم بمعرفة شاملة بكل ما يجري داخل عالمه المتخيل فهو يهيمن على البنية الزمنية للسرد مدركا تعاقب أحداثها وله القدرة على تتبع تفاصيل الشخصيات و الإحاطة بخباياها.

لقد ورد الراوي العليم فيرواية " ملائكة لافران " بكثرة ومن أمثلة ذلك استهلاك الرواية بقوله « الخروج من الصمت فكرة وحيدة بذهناموندا التي لم تحتل هذا الهدوء المطبق عليها رغم الفوضى التي ينبغي أن تحتاحها كان الخريف عجوز متفاعل لكنه وثب بسرعة تبعد أن اعتقده مقيما جاء قبل أن تلتقي عباس وغادر سريعا قبل أن يلتقيا مجددا»³. هنا يظهر جليا أن الراوي عليم بكل شيء لان رؤية هنا

¹ - عبد القادر ابو شريفة، وحسن لافي قرن مدخل الى التحليل النص الادبي، دار الفكر، الاردن، ط2008، ص126.

² - قمر لعور ومعمّر حجيج، دور السارد في تشكيل بنية الخطاب السردى، مجلة فصل الخطاب (مخبر البحوث في التراث الفكرى والادبي بالجزائر)، جامعة باتنة 1 (الجزائر)، مجلد 14، عدد 3، سبتمبر 2025، ص188.

³ - اسماعيل يبرير، رواية ملائكة لافران ص1.

من الخلف فالراوي العليم يعلم ما تكمنه شخصيته ياموندا بداخلها من مشاعر و أحاسيس اتجاه عباس في قوله " كان الخريف عجوزا متثاقلا.... جاء قبل أن تلتقي عباس وغادر سريعا قبل أن يلتقيا مجددا ". وفهنا استشعر وعلم حزن والشوق الذي بداخلها اتجاه عباس.

وفي موضع آخر نجد رؤية الراوي من الخلف بحيث يعلم بكل شيء وكأنه خلفها بقوله لم تكن رحلة ياموندا قصيرة من الجزائر العاصمة إلى الاغواط مرورا بمدينة الجلفة التي تعتقل صباها وبياضها وذكريات بعمر الأرض كثافا وألوانا.... ولكن مرورها بالجلفة أيقظ صداعا، يتوقف إلا برجعها إلى أجواء الطاكسي ¹ أي انه يعلم حتى بالوقت الفاصل بينما يشرد و يكون واعيا يعلمه.

أما هنا يقول: « الحاجة زينب التي تعدت الثمانين لم تكن عجوزا تنزل بركتها على النساء فحسب بل كانت الأكثر نشاطا فيهن هي التي تطبخ وتكنس وترعى ثلاث كسيرات أصبحت تنام وما متقطعا طوال الليل والنهار لا تنهض إلا لبعض العمل أو الصلاة ثم تعود إلى فراشها تفرك مسبحتها كانت أثار التعب بادية عليها ² هنا رؤية الراوي من الأمام فقد وصف لنا ظواهر الأشياء كنوم الحاجة زينب المتقطع وعدم نهوضها إلا الصلاة وفركها لمسبحتها ولم يكتفي بالوصف الخارجي بل راح يخمنها بان الشخصية بها أثار التعب وان وجهها الضوئي انطفأ بالأصفر تدريجيا.

وفي الأخير نلخص إلأن الراوي التعليم دائما:

- صوته طغى فوق صوت الشخصية
- يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية
- رؤيته الشخصية تكون من الخلف

2-السارد المشارك:

¹ - المصدر السابق: ج-8- ص52

² - اسماعيل يبرير، رواية ملائكة لافران ج 9 ص122.

والرؤية هنا هي الرؤية مع « فهو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات فإذا فعلت واحدة منها فعلا ما ، أو اتصفت بصفة من الصفات، فهذا الراوي يقدم فعلها أو صفتها من مستوى قريب من مستواها المعرفي أو الزماني والمكاني أي منظورها هي ، أو من منظور شخصية مجاورة لها ، أو متشابهة معها أو مشتركة معها في التفاعل بالحدث المذكور »¹. أي أن السارد هنا الشخصية وتكون معرفته محدودة لا تتجاوز معرفتها ، وهذا أيضا السارد الحاضر المشارك في القصة والذي يتجلى «بضمير المتكلم حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية»² وبذلك يصبح الراوي ذاتيا مشاركا في الوقائع، لا يري من الخارج كما في ضمير الغائب ، بل يقوم بالوصف من الداخل كونه شاهدا وفعلا في الآن نفسه وقد يتجلى بضمير الغائب إلا: « انه يروي بنفس الرؤية هكذا التي يكون البخل المتكلم

عن الأحداث و لذلك ينتهي هذا السرد بالتطابق بين الراوي الغائب والبغل.... فالرؤية واحدة والمنظور على الرغم من اختلاف الضمائر»³.

إن السارد هنا يكون مشاركا وصانع للأحداث، وتجلى في مقاطع عدة من هذه الرواية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، قوله : « أتساءلماذا أردت من رحيلك ؟..... أتذكر الآن كل كلماتك التي قلتها لي عندما جلسنا ذات مساء مطرا مبللين تماما في سلام عمارة ما وسط المدينة التي لم أعد أريد أن أزورها ... لم يكن يسمح لك أن بان تتركني إطلاقا لم تكن صائبا وأنت الحكيم لم تكن في

¹ - عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)، مكتبة الاداب، القاهرة ط1، 1992، ص126.

² - محمد بوعزة: تحليل النص السردى، تقنيا ومفاهيم منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة ط 1، 2010، ص79.

³ - محمد بوعزة: تحليل النص السردى، تقنيا ومفاهيم منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة ط 1، 2010، ص82.

حكمتك وأنت تغادر كان يكفي أن تنظر إلى فاعرف ما أفعل....»¹ نجد السارد في هذا المقطع يتقمص شخصية " ياموندا " فراح يروي على لسانها الرسالة التي كتبتها لحبيبها عباس وعبرت فيها عن ذكرياتها، ويتجلى ذلك في الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم (أتساءل ، أتذكر، لم أعد ، لم يكن ...) إنه مشارك وفاعل في الأحداث وصوته هو صوت الشخصية.

كما نلاحظه في مقطع آخر بقوله «أمام الباب الذي تغير وأصبح رماديا من جديد، بعد أن كان طوال عشرات السنين خشيبا، أخضر تتخلله خطوط عتيقة من آثار القدم خمنت كيف ستلتقي بجدها. وهل ستعرف عليها ؟ ... كانت الجدة في ثوبها الأبيض ملاكه ... كانت الجدة تردد العبارة وهي تبكي ، بينما أصاب ياموندا بكم وانتفخ صدرها حتى حسبت أنها لن تتجاوز الدقائق القادمة»². يصف السارد هنا الأيام واللحظات التي عايشتها و قضتها عند جدتها و ما شعرت به من أحاسيس عند تطلعها على الباب الذي تغيرو عاد بها إلى الوراء من عشرات السنين وبكاء جدتها عليها لفقدانها ، فهو مشارك في الأحداث ونكس ذلك جليا من خلال الأفعال التي ذكرتها لتغير أخضر تحله ، هل ستعرف عليها (وهي تبكي) بحيث معرفته لا تتجاوز معرفة الشخصية ؛ لأنه السارد الشخصية في الآن نفسه.

3-تعدد الأصوات (البوليفونية):

شكل تعدد الأصوات ظاهرة في الخطابات الروائية، بحيث كان محل اهتمام العديد من الروائيين . ويمكن ذلك في كونه يمنح الحرية التامة للروائي من أجل تسيير شخصياته وعرضا بيولوجية كل منها ، بغرض تمرير رؤية فكرية محددة من منظورات سردية وزوايا نظر عديدة

¹ - إسماعيل بيرير: رواية ملائكة لافران ص184.

² - إسماعيل بيرير، ملائكة لافران، ص55.

إن مصطلح التعددية الصوتية «مصطلح نقدي الحديث ارتبط مؤخرا بالعمل الروائي الذي تتعدد وتكثر فيه الأصوات الساردة ؛ أي تلك التي تنبع من أكثر من وجهة نظر. وقد ترجم هذا المفهوم إلى العربية منقولاً عن مصطلح موسيقى الأصل هو (Polyphonia) ، لكنه وجد في الرواية مجازاً»¹.

وهذا يعني أن المفهوم مرتبط بالرواية المعاصرة بالأخص ، ويشير إلى حضور أكثر من صوت سردي داخل النص الواحد، بمعنى ذلك أن الرواية لا تبنى على رؤية واحدة مهيمنة ، بل تتجاوز في ذلك وجهات النظر المختلفة وتقوم بالتعبير عن جل المواقف والأفكار المتمثلة في ذلك الموقف أو الحدث.

«يقصد بالبوليفونيةpolyphenia لغة تعدد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم من الموسيقى ، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد»² أي بمعنى أن المصطلح من الأساس لا ينتمي لحقل المصطلحات الأدبية بل تم نقله إليها ونجد ذلك في قول آخر «مصطلح مستعار من الموسيقى يحيل على كون النصوص تحمل في أغلب الحالات كثير من وجهات النظر المختلفة ستطيع الكاتب أن ينطق أصواتا

عديدة من خلال نصه»³. وينسب الفضل في التوظيف هذا المفهوم ضمن الدراسات الأدبية واللغوية (اللسانية) إلى الناقد الروسي ميخائيل باحثين « حيث أن أعماله تتجه إلى السرد النثري بصورة خاصة»⁴. وقد انصبت دراساته على إشكاليات تتداخل فيها البنية الأدبية مع الأبعاد اللسانية

¹ - د.إبراهيم رحيم: الرواية المتعدد الاصوات من منظور ميخائيل باحثين، مجلة المفكر، جامعة بليدة -2، المجلد8، العدد 2، ديسمبر2014، ص515.

² - جميل حمداوي: اتجاهات الاسلوبية، دار الاوكة للنشر ط2015، 1، ص46.

³ - دومينيك مانغو، وباتريك شارود ود معجم تحليل الخطاب، تر،عبد القادر المهيري وحمادي حمود، دار سيناترا، تونس،2008،ص432.

⁴ - ديفيد بثندر، نظرية الادب وقراءة الشعر عبد المقصود عبد الكريم، دار الاسرة، مصر،2005، ص138.

للخطاب :» فهو يثير مسألة التعدد اللغوي في اللغة الروائية من خلال مسألة التكثر اللغوي في مستوى اللغة»¹.

بحيث تجدر بنا الإشارة إلى الفرق بين مصطلح تعدد الأصوات والحوارية ، فهذا الأخير ، «يستعمله باحثينا للإحالة على البعد التفاعلي للغة، أكان شفويا أو مكتوبا ، بيد أنه يستعمل الحوارية بمعنى التناسية»² المفهوم الذي خضع لحملة من التعديلات والتحويلات يشير في نهاية المطاف إلى الطريقة التي يتمركز بها نص داخل نص آخر، أما تعدد الأصوات «فيندرج في صلب الإشكالية الأوسع هي إشكالية (اللاتجانس الخطابي)»³.

ومن خلال هذه التعريفات نرى بأن الرواية الأحادية الأصوات تكون تعتمد على الصوت واحد وهو الذي يسيطر على العمل الروائي بحيث نجد القارئ لا يصغي إلى لهذا الصوت الذي يعتبره الخيط المهيمن على هذا العمل الروائي ، لكن الأساس ليس هنا وإنما في الرواية المتعددة الأصوات والتي هي العنصر الأساس بحيث تتباين فيها الأصوات وتعدد الشخصيات المتكلمة فيما بينها داخل النص الروائي لتصبح مجالا لتفاعل إيديولوجيات متباينة داخل البنية السردية حيث تعدد الأصوات السردية التي تفرضها المتغيرات الموسومة سلفا من قبل الروائي ، لذا يمكن أن نفهم ونعرف بوجود وجهين من أوجه الأصوات السردية في العمل الروائي ؛ فالأول متعلق بالشخصيات الرئيسية و الثانوية من حيث اختلاف العمر والجنس ، أما الوجه الثاني فيكمن في تعدد الأصوات بحسب الإيديولوجية والتي لا

¹ - ان ريبول، جاك موشار: القاموس الموسوعي للتداولية، ترد مجموعة باحثين من الجامعات التونسية ط2، تونس، دار سيناترا، 2010، ص348.

² - دومينيك مانغونو: المصطلحات لمفاتيح لتحليل الخطاب، ترر، محمد يحياتن، دار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر: بيروت، (دط)، 2008، ص36.

³ - المرجع نفسه ص98.

نجدها متواجدة في روايتنا "ملائكة لافران"، وفي الرواية هنا نجد الكاتب يعتبر بكثرة عن ياموندا الصوت المحوري في الرواية والطاغي في النص والفاعل وله حضور طاغي كما قلنا وقوي سواء كان ذلك من خلال استرجاع ذكرياتها أو من خلال تحاورها مع الشخصيات، فعلى سبيل المثال إذا أردنا التطرق إلى التعدد الصوتي بحسب الشخصيات فيرواية ملائكة لافران وتمثيل له فسوف نبدأ الذكر بالشخصيات الرئيسة وأول شخصية محورية وبارزة في الرواية هي "ياموندا"، شخصيه رئيسية في الرواية، حزينه لكن محبة للمرح والاكتشاف والتطلع إلى الأمام، حيث تعتبر الصوت المحوري في الرواية و العنصر المهيمن في النص وتملك حضورا قويا وذلك بسبب كتاباتها أو حواراتها مع باقي الشخصيات و يظهر ذلك في قولها «غرفة منسية في مستشفى القطار يبدو أنني أضيع دونك ... منذ قليل اخذت أحمر الشفاه من علبة المكياج ولطخت وجهي تماما، ... إنه جناح أبيض كبير اين أنت ؟ وماذا عنك كيف أمكنك.....¹ » فهي ليست الشخصية الرئيسية فقط في الرواية بل هي تسرد أيضا الرواية وتقوم بكتابة الرسائل تعبر عن شوقها، ولدينا شخصية رئيسية ثانية في الرواية إلا وهي "عباس"، كان بالنسبة لياموندا الأخ والحبيب و السند الذي رافقها منذ الصغر، مثقف، ضابط في الشرطة. كان من الأوائل والنجباء ويظهر لنا في القول الآتي حبه لأخته ومساندته لها، «عباس الوحيد الذي رفض زواج أخته وهو يحمل أمتعته مغادرا إلى الشرطة التي انضم إليها واستسلم الجميع لرغباته»²، ويوجد شخصية رئيسية ثالثة، وهي شخصية نجاة، شخصية مفعمة بالحياة ومقاومة للحياة، صديقة ياموندا والفتاة التي ملكت قلب عباس أخ ياموندا، عانت الكثير في حياتها بسبب الأعمال التي عملتها ولا ننسى خداع زوجها لها يقال في هذا الصدد «أنت لست وحدك ياموندا أنا هنا أن أتركك سوف تبقيين..... سوف تكونين زوجتي لك ما لنجاة وعليك ما

¹ - اسماعيل بيرير: رواية ملائكة لافران، ص30.

² - اسماعيل بيرير، ملائكة لافران، ص70.

عليها أنتما صديقتان لن تختلف¹، أما بالنسبة لتعدد الأصوات السردية الشخصيات الثانوية فيمكن أن نمثل لها كالأتي " زوجة أب ياموندا أمينة"، شخصية خبيثة لم تكن تجد الخير أبدا لها وأرادت التخلص منها فقط. ومثال على ذلك تذكر القول «تسلط أمينة التي كانت تغالي في تقديم الأوامر دون مراعاة لصغرها، كانت قسوة أمينة تقتل فيها طفولتها»²

وفي موضع آخر يقول دفنت هي سرها «واندثر هو إلى أن جاء الخاطب المزعوم قريب أمينة ... كان كنزا بالنسبة لزوجة الأب التي سعت لجلبه»³....

الحاجة زينب إليه كانت في كل ما تبقى لياموندا وسندتها في وطفولتها حين تحلى عنها أقرب الناس، حاجة طيبة، محبة للخير مداومة على صلاحها ونجد ذلك في المثال التالي «شكل وجود الحاجة زينب الخطوة الأهم في تاريخ الصديقتين وتصومان أحيانا ...»⁴ وفي مثال آخر يقول «سنزور فلان والحاجة فلانة وستذهب إلى عين ماضي يوم الجمعة نصلي صلاة الجمعة في حضرة سيدي عمار التيجاني في كوردان وسفعل ، ونفعل»⁵...

ويوجد العديد من الشخصيات لم يتسنى لنا ذكرها كلها من بينها ، إيمان الطيبية الطيبة والحنونة، أسماء زوجة عباس السابقة وابنته أيضا، توفيق الشخصية المفسدة و الشيطان الذي لعب دور الملاك على إيمان، ميساء الصديقة الي تعرفت عليها ياموندا في الأخير ويوجد العديد والعديد وكل منها ولها

¹ - أسماعيل بيرير، ملائكة لافران، ص28-29.

² - المصدر نفسه، ص67.

³ - المصدر نفسه، ص70.

⁴ - المصدر نفسه، ص89.

⁵ المصدر نفسه، ص61.

صوتها المتردد و دورها في النص الروائي

3-بنية الفضاء (المكان السردى)

يعد المكان السردى «الخلفية التي تجري فيها أحداث الرواية ، وهو عنصر فاعل في هذه الأحداث بصفته الكيان الإنساني الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان وبيئته ، ولذا فإنه شأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يعمل جزء من أخلاقياته وأفكار ووعي ساكنيه»¹. إذ يتجلى حضوره وتتركس فاعلية من خلال النص، بوصفه كيانا إنسانيا يستوعب خصائص الذات بكل تناقضاتها الاجتماعية و الفكرية، من أجل أن يعكس رؤيتها ومبادئها العقائدية داخل النص السردى فيتحول من "مجرد كونه تجربة معيشة إلى كونه مكانا فنيا ذا طبيعة خاصة في النص"². متجاوز بذلك صورته الحقيقية إلى صورة أخرى مبدعة تنداعى فيها جمالية المكان المتخيل ذي الطابع الفني.

حيث يبرز المكان اللحظة الدرامية دون سواه بحيث يثير «إحساسا بالمواطنة وإحساسا آخر بالزمن وبالمحلية حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامع شخوصهم فكان واقع ورمزا»³. يلمس النص الحلم الذي يحتضن رؤى الشخصيات وطموحاتها أو يكشف عن تاريخ وطنهم متقاطعا مع المكان الحقيقي ، ليبني بذلك جسورا بين الواقع والخيال ضمن فضاء افتراضي يعكس التجربة الإنسانية بصيانة جمالية ، مستندا في ذلك إلى التخيل المليء بالدلالات و دلالات وبهذا يكتسب النص ملامح فنية ذات أصالة واستمرارية مبتعدا عن

¹ - فاطمة الزهرة ناضر: المدينة فضاء الكيانات السردية المفتوحة في ثلاثية الجزائر " لعبد المالك مترض, مجلة مهد اللغات, جامعة حسيبة بن بو علي الشاف (الجزائر), المجلد 4, العدد 3, 2022, ص5.

² - نفلة حسن احمد العزي: التحليل السيميائي للفن الروائي, (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات), دار الكتب والوثائق القومية كركوك, (دط), 2012, ص196.

³ المرجع نفسه, ص 196.

الواقع المباشر يعطى القراء جمالية ودلالية متكاملة باعتباره «ملعب الأحداث والشخصيات الروائية . وكلما أجد بناؤه وتجهيزه استطاعت الأحداث والشخصيات أن تدي دورها بشكل أفضل وتبرز مهارتها بشكل أكمل¹

أي بمعنى أن بدونه لا وجود لاكتمال كل من الشخصيات والزمان، ويستحيل تطور الأحداث عبر خطية السرد.

وإذ أردنا أن نتكلم عن الفضاء الجغرافي فيقصد به الحيز المكاني في الرواية ، بحيث نجده أيضاً لتحرك الشخصيات سواء أكان ذلك الفضاء حقيقي مستقى من الواقع أو تخيلي من إبداع مؤلف الروائي ، أما لروايتنا فنحن نراه السمة الأساسية التي تبرز وتطبع مقولة الفضاء ، والمكون الأكثر حضوراً وتجسداً في الرواية ، نستظهر على ذلك من العنوان الموسوم بـ "ملائكة لافران" وهذا يثبت للبقية سلطة المكانية وقوة حضوره على بقية الفضاءات التي جاءت تابعة له ، من أجل أن تكشف النقاب المغطي لغوامض كثير ، وأكثر شيء يميز أماكن الرواية على أنها أماكن واقعية ومعاشة ، لا ندمجها المباشر والمتماسك بموضوع النص الذي يعلن عن كل حقيقة لا تحتل في نفسها لا زيادة ولا نقصان ، فالكتابة صورت لنا واقع حياة الإنسان في الوطن والمستشفى المتمثل والمذكور في الرواية وهو عنوان الرواية الذي عاش فيه شخصيات روايتنا من معاناة والألم ، فلا طاماً كان التعبير الروائي هو الأبرز في البوح عن الأحاسيس والمعاناة فكتب "اسماعيل بيرير" رسالة إلى "لافران".

«هل تعرف أن برجى التجارة قد انهارا ؟ ولقد أصيبت أمريكا بمرض غريب ، لم يجد له احدلقاحا ، والعرب الأكثر تضررا منها يتبعون طريقة تقليدية في العلاج إذ يقدمون تقوية لأعضاء

¹ - نفلة حسن احمد العزي: التحليل السيميائي للفن الروائي، (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات)، دار الكتب والوثائق القومية الاسكندرية، (دط) 2012، ص198، 197.

أمريكا....»¹ وفي قول آخر: «هل رأيت كيف منحنا ملائكتنا مكانا يحمل اسمك؟»² ، ولعل ذلك أن الفضاء الجغرافي هو أهم فضاء يبنى عليه هذا العالم ويؤسس له، ومن هذا المنطلق الرائع الذي شملنا عليه سنحاول التعرف على مجموع الأماكن الجغرافية إلى وردت في العمل الروائي، وهذا يحيلنا إلى التساؤل ما هي أهم الدلالات والمعاني التي خرجت إليها جملة الأمكنة داخل الرواية؟ وهل كان لها تأثير على الشخصيات؟

3-1/ التقاطبات المكانية

يشتغل مبدأ التقاطب وفق ثنائيات ضدية بحيث يجمع عناصر متعارضة «وهو مفهوم تعدي يمثل المظهر الملموس الذي يصل إلى حده الأقصى من الوضوح عندما يسمح لنا بوضع اليد على ما هو جوهري في تشكيل الفضاء الروائي و يخبرنا عن دلالة العناصر الجزئية وتعبيراتها الملموسة ضمن وحدة العمل الروائي بأسره»³ ونفهم من هذه الثنائية أن والأمكنة هي التي تؤثر على الشخصيات بجد بها أو ابتعادها عنها ومن خلال ذلك نكشف العلاقة بينهما فالمكان أو ما يعرف بالفضاء هو الجغرافية الرمزية والمنتجة في العمل الفني هو الإطار المكاني للأحداث في الروائي هو بيت الأبطال وشرعهم وفي رواية ملائكة لافران نموذج دراستنا الأماكن التي جرت فيها الأحداث لها مرجعياتها الواقعية عين البنيان غرب العاصمة أحياء العاصمة غليزان الشريعة الجلفة البليدة مدينة الأربعاء الغرفة مستشفى القطار الفندق كلها أماكن يمكن التأكد من وجودها في الأرض الواقع بداية بلافران الذي هو

¹ - اسماعيل يبرير رواية ملائكة لافران ص 202.

² - الرواية ص 203.

³ - ينظر حسن البحرابي بنية التشكل الروائي ص 39-40.

صاحب المستشفى والذي يمثل بنية فضائية كبرى تندرج ضمنها بقية الأفطية ومن هنا سنحاول معالجة والتطرق للمكان الجغرافية مستوييه المفتوح والمغلق.

3-1-1/ ثنائية الانفتاح والانغلاق

تدل هذه الثنائية على وجود فضائيين متصارعين متضادين فضاء مفتوح يمثل أماكن الانتقال العامة بحيث يتم التعبير عنه بأنه الفضاء الذي تلتقي فيه مجموعة من البشر أما بالنسبة للفضاء الثاني وهو الفضاء المغلق يتمثل في أماكن إقامة الشخصيات اختيارية كالبيت مثلاً أو الغرفة أو إجبارية كالسجن والمستشفى كما توحى هذه الأماكن بالعزلة وقد حضرت ثنائية الانفتاح والانغلاق على طول السرد داخل الروائية ندرجها كالتالي:

- الفضاءات المفتوحة:

اتخذت رواية ملائكة لافران فضاءات لأمكنة مفتوحة لتمثل مسرحاً لتحرك الشخصيات عبره بحرية دون تقييد لو التزم برقعة جغرافية معينة أي لكل شخصية حرية التنقل من مكان لآخر من تؤديه وظيفتها السردية ومن هنا تنبع أهمية المكان داخل النص الروائي وظهوره ليس اعتبارياً وإنما يختاره الروائي بدقة ليؤدي وظيفته المطلوبة وقد جاءت في الرواية الفضاءات التالية

- فضاء الأرض:

هو المكان الواسع الذي يمتلك الجميع ولا يكون ملكاً لأحد انه رمز الحرية والانتماء يحتوي على ثقافات وعادات مختلفة فهو المكان الذي يتزعزع فيه الإنسان ويكبر وقد ارتبط مفهوم الأرض في الرواية بالزلزال

والمعاناة والألم ومن خلاله يطلعنا الروائي على جوانب سياسية واجتماعية المرتبط بالجزائر وإحيائها ومن هنا كانت الأرض فعلا هي بطل الرواية ومحركها حيث وردت في عدة صفحات من الرواية كما وردت أيضا تحت أسماء مدن تجنبنا لتكرار اللحظة في كثير من المقاطع الروائية ومن ذلك كان حضور الأرض كفضاء جغرافي مفتوح ضروريا في الرواية باعتبارها تعالج موضوعا يمس امة ودولة وشعبا بأكملها ويظهر هذا على لسان البطلة التي تحكي مل عاشته في ارض الوطن أثناء الثورة «اعتقدت ياموندا الجميلة للحظة أن ثورة الأرض تلك وصرافها لم يكونا إلا يوجهها لم تكن لتعرف انه زلزال كلما شرب إليها هو الخوف حد البكم استمر الزلزال داخلها كلما اطفأ احدهم النور تملكها الرعب تحولت إلى مصابة برهان الزلزال»¹ ويقول أيضا «مرحبا كلنا ضيوف على الأرض»² في حين يوجد يقول فيه «ارتبكت من الحركة التي أعادت لها قصة الأرض الأخيرة وحاولت كتم خوفها وهي تنصت إلى الأرض»³

إذن فضاء الأرض جاء محمل بعدة دلالات متمازجة بين ماهو سلبي وما هو إيجابي فالسلبي هو يعني الخوف والبكاء أي انه تهديد مسلط على ياموندا والشعب والايجابي من مرح وفرح على ارض شريعة ورجوعها بذكرياتها.

- فضاء عين ماضي:

شكلت عين ماضي الزاوية التي تعتبر مركز الخلافة التيجانية التي تجاوز إتباعها ثلاثمائة مليون مريد عبر العالم واهم معلم جغرافي في الرواية الى جانب الأرض التي كانت تحتويها كونها إحدى أماكن مسقط

¹ - اسماعيل يبرير رواية ملائكة لافران ص1.

² - الرواية ص12.

³ الرواية ص 19.

رأس البطلة وهي رمز الطفولة والأحلام البريئة كما ترمز إلى التاريخ الذي شكل ترانزيا «واستعادت هي الحلقات التي ضمها بيت جدتها زينب في زقاق الحجاج ذلك الشارع التاريخي الذي شكل ترلازانيا للحجيج القادمين من المغرب والمدن المغربية تذكرت المدائح بصوت عباس الذي طلما ردها في جلوسه يشد لها قصرا جميلا بعين ماضي يعرف ب كوردان آو فيناء آن»¹ كما تدل عين ماضي على نمط الحياة البسيط

- فضاء العاصمة:

تحضر الجزائر العاصمة كمكان أكثر تطورا وازدهارا وهو المكان الشاهر على كل معاناة للبطلة ويومياتها وبؤسها لاستكمال الحياة بعد الزلزال الذي واجهته «بدا متذمرا بعد يوم طويل طاف خلاله نصف أحياء العاصمة مع امرأة كسيرة ومريضة لا يبدو أن احد يرحب بها»² وفي قول آخر يذكر «لا يوجد عباس واحد في الجزائر ياموكوني عاقلة»³ فالعاصمة هنا برزت كموطن للشخصيات ومكان تحركهم وذلك من مستشفى القطار بالعاصمة الذي كان بالقرب من المطاعم وهي مثلث حيزا هام لمجرى الأحداث الرواية.

- فضاء الشارع:

يعد الشارع فضاء مفتوحا من الأماكن العامة يتميز بحركية دائمة يتوسط في كثير من الأحيان أماكن الإقامة ومختلف المباني والمؤسسات باعتباره أماكن للمشى والعبور الروابط بين مختلف الجهات بحيث نجد فيه بعض الدلالات كالاكتظاظ والازدحام متمثل في الأحياء والأزقة وقد وظف الروائي هذا

¹ - إسماعيل يبرير رواية ملائكة لافران ص 52-53.

² إسماعيل يبرير، ملائكة لافران، ص 10

³ المصدر نفسه، ص 42

إمكان في زوايا مختلفة من الرواية حيث لعب حلقة مهمة في صنع مشاهدتها وتطوير الأحداث داخل العمل الروائي ومن جملة الأمثلة الدالة على أن الشارع في الرواية مصدر لعدة دلالاتها أولها النية والضياع نجد قول السارد «رغبة ما جعلت ياموندا تمشي عبر شارع حسيسية بن بوعلي نحو ساحة موريتانيا ثم اين شعرت بالإرهاق كانت اقرب وجهة لهما فندق جرجرة عبر شارع عميروش»¹ ويقول في مقطع آخر «مضت الأيام مريرة بين غياب عباس الذي اختار الشارع والأصدقاء والصمت»² إذن الروائي وظف فضاء الشارع بدلالات مختلفة أهمها دلالة الضياع والغياب.

ب- الفضاءات المغلقة:

هي فضاءات خاصة تحد وتقلل من حرية الشخصية كما إنها توحى إلى نوع من العزلة والعبث والخصوصية التامة بحيث لا يمكنها أن تتسع لأنواع كثيرة من العلاقات الإنسانية وإنما لنوع معين منها وتعطي أيضا صورة واضحة عن تصرفات الشخصية وسلوكها وفيمايلي نشعر ضد الفضاءات المغلقة التي جاءت في الرواية

- فضاء الغرفة:

تشغل حيزا هاما من حياة الإنسان انه المكان الذي يشعر فيه صاحبه بالراحة والطمأنينة وفضاء حميميا تتكشف داخله أبعاد الذات وهو رمز للعزلة والأمان بحث جاءت الغرفة في الرواية كفضاء خاص مرتين

¹المصدر نفسه، ص38

²المصدر نفسه، ص 67

فالعُرفة كفضاء هنا هي العُرفة المشية التي ظلت فيها البطلة فتقول «عُرفة منسية في مستشفى القطار يبدو أنني أطيع دونك انه جناح ابيض كبير أينأنت وماذا عنك كيف أمكنك»¹ ويوجد مقطع آخر يقول « وتمكنت هاته الفتاة من زرع الفرحة في العُرفة سريعا فقد كانت اكبر من سنّها وهي ترى أمّها المتعبة تلج باب العُرفة تسرب إلى قلب نِجاة إحساس بالأُمومة نحو سليمة»² فالراوي يصف لنا حالة العُرفة الذي صارت مليئة بالفرح والنشاط بعد قدوم سليمة لها بعدما كانت من قبل مظلمة بالأمياموندا وحزن صديقتها نِجاة عليها.

- فضاء الفندق:

الفندق نموذج للمكان المغلق الذي يشكل فضاءا عابرا تتقاطع داخله المصائر إذ يجمع بين الإقامة المؤقتة والإحساس بالاغتراب وبين فضاء للتحرّك والعمل فنجد الفندق يتجسد في الرواية من خلال شخصية السيد ألف حين نجده يقول « استلقت ياموندا على السرير بينما كانت نِجاة تأخذ دوشا واستلمت لإعفائه تتجاذبها وحكايات فندق جرجرة عندما كان الفندق المفضل للسيد ألف على الدوام طالما أحبّ أن يمارس الجنس هنا خلسة»³

- فضاء المستشفى:

فضاء مغلق يقصده عامة الناس للتداوي والعلاج بتأطير أطباء وممرضين وهو مسرح للعديد من الشخصيات (أطباء، ممرضين، زوار....) وبعد قراءتنا وتطلعنا لصورة المستشفى في الرواية ملائكة لافران نجد أن ابرز الدلالات التي تشير إليها تحمل طابعا سلبيّا يطلع ويصرّح بك ما يعانيتها الفرد

¹ - اسماعيل يبرير رواية ملائكة لافران ص30

² - المصدر نفسه، ص36-35

³ -مصدر نفسه ص 40 الجزء 6

والمجتمع فقد ارتبط توظيفه في الرواية حاملا لدلالة الألم والمعاناة يقول السارد: «قبل أن يغادر المستشفى أرادت أن تقبل المريض الذي يرقد في مكان والدها، و استغربت الممرضة...»¹ و نجد أيضا في مقطع آخر يقول: «... في مستشفى القطار يبدو أنني أضيع دونك لقد المني الحصار الأبيض اشعر أنها النهاية انه جناح ابيض كبير أينأنت وماذا عنك كيف أمكنك»²

-فضاء جناح لافران:

من الأماكن المغلقة فهو جزء من المستشفى ملئ بالأحاسيس المؤلمة والتي تعبر عن معاناة الناس التي بداخله بحيث نرسم الى الهشاشة الإنسانية او الانكسار ونجد ذلك في عدة مقاطع نذكر منها قول السارد: «جناح لافران مكان يسعدها ويربكها في أن»³ وفي قول آخر «تكونت له حياة أخرى وان كانت

مغلقة داخل جناح لافران وهو عاكف منذ أيام على كتابة شيء ما كان يظن أن مرضه عار قد يلحق بابنته»⁴ بحيث نجده أحيانا يرمز إلى الهدوء والراحة في قول السارد « بدا جناح لافران مكننا هادئا»⁵ «.

- فضاء القبر:

¹ إسماعيل بيرير، ملائكة لافران، ص 248.

² - المصدر نفسه، ص 30

³ - المصدر نفسه، ص 103

⁴ - المصدر نفسه، ص 123

⁵ - المصدر نفسه، ص 248

القبر مكان مغلق ومحدود يدل على الموت وانتهاء الحياة بحيث يتحول من مكان احتواء للجسد الى رمز لانقطاع الزمن وانطفاء الحركة يحضر في الرواية كفضاء يعبر عن موت شخصية أساسية مهمة في الرواية ومرتبطة بشخصية البطلة نجد في قول: «في مقبرة القطار بدت الخضرة لونا وحيدا يلتقي مع زرقة سماء صافية عند منحدر المقبرة الا أن تمشي ياموندا الى لقبر في حالة بين الحقيقية والخيال امتزج في

ذهنها عباس الصوفي بأذكاره»¹ وفي قول اخر «كان الموكب الأبيض جاهزا لنقل عباس إلى التغليف ثم إلى المقبرة القطار لم يكن لها أي قرار بشأن هاته الجنازة وتمت إجراءات الدفن بصعوبة مع هذيانها»².

المبحث الثالث: لغة السرد و التناص

1- شعرية اللغة الروائية:

تعد اللغة من اهم المباحث الشعرية دراسة وتحليلا فاللغة المتميزة باقاعتها وانزياحاتها من شأنها ان تضفي على النثر ابداعيته فنية بحيث ان اغلب النصوص طبقت عليها دراسات الشعرية بكل آلياتها هي النصوص الروائية المعاصرة الذي غالبا ما سيتم بالكثافة الدلالية ومتشعب بالرموز عبر لغة شعرية موحية تحرف النسق التعبيري العادي كما انها تلامس البعد الوجداني للقارئ وتحرر الالفاظ من مرجعيتها الدلالية الكلمات التي داخل النص الادبي معناها المباشر لتكون لها معاني مضمرة ومركبة،"

¹ - الرواية ص 248

² الرواية ص 167

وهذا امر طبيعي في كل الأعمال الأدبية، ذات الصفة التخيلية المحكمة البناء¹. اما ميشال بوتشر فقط ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ، حين قال من الرواية الحديثة "أنها أهل لاقتبال ارث الشعر القديم برمته"² ويرى كذلك، أن شاعرية الرواية "لا تكون ، بمقاطعتها فحسب بل بمجموعها أيضا"³. وهذا بمعنى أن الطابع الشعري في الرواية لا يتحقق فقط في بعض المقاطع ذات اللغة المكتفة أو المحسنات والصور البلاغية بل يتجاوز ذلك إلى اه كون الشعرية الحقيقية تتجلى في بنيتها الكلية للعمل السردى الروائي.

وبما أننا تحدثنا حول شعرية اللغة الروائية بصفة عامة فيجب علينا التطرق إلى لغة يبرير بحد ذاتها بين التكثيف الشاعري والواقعية الفجة ، فالتكثيف الشاعري يعنى "لفظ مقنن لاوفى معنى، وأبهى صورة وأعق دلالة وابلغ رمز ولا يتالى ذلك الا عند الشاعر الموهوب الذي سير انوار اللغة وعرف امكاناتها وأسرارها وخزن الكثير من الفاظها و عباراتها و تراكيبها، فضلا عن عامل الرواية وحفظ"⁴ وإذا أردنا أن نمثل لذلك من الرواية نذكر: "ألم نجد من امرأة أخرى إلا إيمان الطيبية ملاكا من لا فران لتمارس شيطنتك؟" أو نجد في مقطع آخر يقول: "التقت يا موندنا بإيمان الطيبية المشرفة على حالتها، وكانت الطيبية فرحة جدا بلقائها، وقد أغبطت ياموندا شاشة هذه الطيبية الى لا تختلف عن بقية الطبييات بالجناح لقد كن ملائكة اثناء فترة تواجدها هنا..."⁵ فهنا يعتمد الكاتب يبرير لغة شاعرية

¹ - حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003، ص241.

² - ميشال بوتشر: بحوث في الرواية الحديثة ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص16

³ - المرجع نفسه، ص34.

⁴ - اسماعيل يبرير: رواية ملائكة لافران، موقع للنشر، الجزائر، ط2، (جزء الرسائل المفترضة).

⁵ - اسماعيل يبرير: ملائكة لافران، ص84.

مكتفة، بحيث يشبه الشخصيات ب "ملائكة بلا أجنحة"، او "الارواح المتعلقة بين الارض والسماء". إذ ان هذه الصور المتمثلة لا تقدم لنا وصفا واقعيا مباشرا، بل تختزل الحالة في استعارة مكثفة بينما تجعل الالم أكثر رمزية وعمقا وذلك في المثال التالي الذي يقول فيه، "لدى وصولها إلى جناح لافران كانت في قمة الحزن لم ترد ياموند أن تنتهي الأيام الجميلة"¹

أما بالنسبة للواقعية الفجة لدى بيرير، هي تصوير للحياة والواقع كما هو دون تحميل الأحداث، أي ينفل أدق التفاصيل ويخفف من حدة الجوانب القاسية والمؤلمة، غير ان هذه الفجاجة لا تجعل من البعد الفني لمعنى وانما تسهم في بناء رؤية نقدية تكشف عدم توازن البنية الاجتماعية. وتزيد وضوح الفرق بين الحلم الرمزي والواقع المعاش ومثال ذلك نذكر قول السارد: "زقاق الحجاج يحافظ على معالمه، ورغم أناقة العابرين إلا انهم يتوفرون على ميزة الانتماء للمكان، في الاغواط تصبح أغواطيا أو ترحل..."².

فهذا الوصف لا يعتمد على استعارة أو تشبيه وإنما على صريحة مباشرة واضحة مرحة تظهرالواقع كما هو، مما يمثل الواقعية الفجة بامتياز.

بحيث نجد أيضا في الرواية أن الكاتب اسماعيل بيرير قد جمع بين ثنائية التكثيف والواقعية الفجة من خلال الانتقال بين اللغة الرمزية التي تختزل معاناة الشخصيات وكنا ذكرنا ذلك في الامثلة السابقة على شكل صور ملائكية شفافة، ولغة مباشرة تكشف هشاشة الواقع الاجتماعي وحالة المجتمع في كل منطقة تمثل الواقعية، واذا اردنا ان نمثل لهما كمثال يجمع بين الثنائيتين نذكر المثال التالي الذي يقول فيه السارد: "في مقبرة القطار بدت الحُضرة لونا وحيدا يلتقي مع زرقة السماء الصافية عند

¹ - المصدر نفسه: ص158.

² - الرواية: ص55.

منحدر المنحدر الآن تمشي ياموند نحو القبر في حالة بين الحقيقة والخيال...¹. فهنا حين استدعى القبر لم يقيم بتقديمه على صفة مجرد حفرة في الأرض وإنما كرمز مكتف، أي فضاء للصمت الأبدي أو امرأة لعزلة الشخصيات، فيبدوا القبر وكأنه احتضان أخير، غير أن السرد سرعان ما ما ينزاح عن ذلك نحو وصف الواقع الفج ليكشف لنا برودة التراب وهشاشة الجسد، ليقوم بإعادة القارئ إلى مادية الفقدان و قسوته و هذا ما يؤسس التوتر الجمالي في الرواية من تناقض بين الواقع الفج و التكثيف الشعري.

2-التناص:

يعد التناص من أهم المباحث التي اهتم بها النقد الحديث، بحيث تحول إلى ظاهرة لا يمكن تجاوزها وتغيبها في الكتابة الإبداعية، غير أنها لاقت رواجاً كبيراً لأسباب مختلفة، أهمها تقديم تصورات جديدة بالمقام الأول، وهو يعني "أن النص ليس ذات مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه جميعاً تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في مغطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصر من الأفكار والمعتقدات والارجاعات التي لا تتألف، إن شجرة نسب النص حتما لشبكة غير تامة من الاقتطفات المستعارة شعوريا ولا شعوريا"² بحيث نجد هذا التناص أو كما كان يعرف في القديم بالاقتباس والاستلهام يحمل صور عديدة منها: التناص التاريخي، والثرث الشعبي، والتناص القرآني أو ما يعرف بالديني وهذا ما سوف نتطرق له في العناصر التالية للمبحث.

1- استدعاء الذاكرة الشعبية:

¹ - الرواية: ص"248.

² - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من النبوة الى النشريحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، 1998م، ص325.

تعتبر الذاكرة الشعبية من أهم ما تركه الأجداد لأحفادهم ، فهي ارث يتوارى من جيل إلى جيل ليعبر عن حياته اليومية وتجاربه الحياتية، التي تقوم على مبدأ التأثير المتبادل بين الأمم، ومنه يمكننا أن نقسم الذاكرة إلى قسمين: التراث الشعبي المادي والتراث الشعبي لامادي، وإذا أردنا التفصيل في مفهوم كل منهما فيمكن القول أن التراث، المادي هو كل الأشياء الطبيعية التي يضعها الانسان من إعداد الطعام، والمناسبات اليه يقدم فيها وأشكال الزي وأنماط على مسكن ... الخ أي كل ماله علاقة بالتكنولوجيا والاختراع لدى الإنسان، أما التراث اللامادي فهو ما يكسبه الإنسان من كلام متوارث ويؤثر على جوانب حياته، من معتقدات وأمثال شعبية وأغاني شعبية وغيرها وهذا ما سنمثل له من الرواية من استحضار للتراث الشعبي نذكر:

تراث المادي: كما قلنا يتمثل في الماكل, اللباس, العمرن.... الخ.

أولا: تيمة الطعام (الأكل والشراب):

لقد وظف اسماعيل يبرير أهم الأكلات والاطباق الشعبية التي تتميز بها الجزائر ليس كلها وإنما البعض منها فقط، ونجد البعض من المقاطع الذي نذكر فيها الأكل مثل:

1- الكسكسي: قال في ذلك ... "جلث سريعا وجلست إلى مائدة الكسكسي الذي تثقفه الجدة, لا يختلف في طعمه عن كسكسي أمها، أكلت بشراة..."¹

2-المسمن:وظفه الروائي من خلال قوله:

¹ - اسماعيل يبرير: رواية ملائكة لافران, ص58.

"..... وحضرت القهوة والحليب و"المسمن" وجدت في فراشها لذة ضيعها الزمان والأفرشة المتعددة، فراحت تتقلب وكأنها تحزن ما يكفيها من الحميمة والالفة"¹.

وهنا يمكن القول أنا كلا من الكسكسي والمسمن من يمثلان في الذاكرة الشعبية رموز ثقافية حية تحتزن تاريخ الجماعة وعاداتها وتقاليدها، فالكسكسي يمثل الذاكرة الجماعية الطقسية ، بينما المسمن يمثل الذاكرة اليومية الحميمة، وهذا ما يجعل منهما يدلان على هوية الإلتناء والإستمرارية.

ثانيا: تيمة العمارة (العمران):

تمثل العمران في رواية ملائكة لافران من خلال ذكر الروائي لكل من المساجد والقصور....الخ وبعض الأماكن حيث اكتفى بذكرها فقط.

1- القصر: حاول الروائي فقط أن يعطي لمحة صغيرة عن القصر يقول السارد في "...لقد صنع المكان من حبه الالهي وقاد اليه الملايين، شيدها قصرا جميلا بعين ماضي يعرف به "كوردان" أو فيناء ان..."²

2- الأماكن: تطرق الروائي إلى العديد من الأماكن واكتفى بذكرها فقط كالأغواط, الجزائر العاصمة, الجلفة, غيليزان ... الخ وكل هذه الأماكن حظيت بالمقاومات الشعبية وكانت بمثابة رمز لها ويظهر ذلك في قوله: "... وهو يحمل السلاح أيام الثورة التحريرية, ما زال الصندوق الأخضر الذي كان يظفي كنوز الجد في مكانه.... كانت تتمنى السفر إلى الاغواط لتحصل على ما تزيد من صندوق

¹ - المصدر نفسه: ص 60.

² - المصدر نفسه: ص 53.

الشيخ رافع ...¹ ونجد في مقطع آخر يقول: "...هي الأخرى ركبت القطار من ولاية برج بوعريج و قدمت إلى العاصمة، ومن العاصمة الى وهران اين امضت سنة"².

الثراث اللامادي:

أولا: الاغنية والشعر:

و مؤدى هذا التوظيف أن الاغنية والشعر دورهما هو الإنتيان بالاستمتاع والتسلية الجماهيرية وعادة ما نجدها في جماعة أول لحظة استرجاع وكسر مرارة الملل فقد تأتي شعرا فصيحاً له علاقة بالتصوف والزهد أو اغنية فيها طابع النقد بين وغير ذلك، ومن هذا الحضور في رواية "ملائكة لافران" ما وظفه الروائي من استحضار قصائد صوفية شفاعية وتجدها في الأبيات التالية.

"طلبتك يا الله بالقرآن

بحرمة الشتين اللي في اسوارو

لا تحرقنا بصهد النيران.

بجاه مُجَّد واصحابو انصارو

ببسم الله والفاخرة

سورة البقرة ذنبي يتمحى

¹ - اسماعيل ييري ر رواية ملائكة لافران, ص58, الجزء 9.

² - المصدر نفسه ص83.

آل عمران واللى يوحى

بالسنة داوي قلبي من ضرارو

1....."

هذه القصيدة أفضت ميزة الطرب وأعطت الهدوء الذي تريده وترجاه الذاكرة الشعبية ومن توظيف الأغنية مثلا ما جاء في الرواية أغنية راي الشابة خيرة، التي حكى عن الخيانة بصوت ثنائي للشابة خيرة ومغن آخر: "ياواه يالعدو.. ياللي تكلت عليك، زعما انا نبغيك، درت عليا .. ونكرت الخير ونكرت العشرة، نستاهل حق الخير اللي درته فيك، قلبي بين يديك عطاك قلبك تبدل ودير علي واحدة أخرى"¹ وهذه الأغنية تتمثل في خيانة عند الباقي لنجاة وبنلها معه.

2-استحضار التاريخ:

التاريخ و دراسة عملية عقلية تحفر في الاعماق لتجلي حسن الاستدراك و الاستشراف معا، والكاتب الروائي يلجأ إلى التاريخ باعتباره "هاجسا تجريبيا ورؤية حدائية على مستوى الخطاب الروائي بغية تأسيس انزاح روائي وخصوصية سردية جديدة يمتزج فيها السرد الروائي بالتاريخ."² نجد في وقتنا هذا أن مرحلة الكتابة تعدت وتجاوزت جل الاحتمالات والحالات التي تعتمد وترتكز على تخيل الواقع الى مرحلة جديدة وهي تخيل التاريخ، وذلك من خلال العودة إلى أبعد نقطة في تاريخ الجزائر والله تعتبرهاصات لتأسيس الدولة الجزائرية، وهذا ما كان نقطة جادة في استثمار و استمداد "اسماعيل

¹ - اسماعيل يبرير: رواية ملائكة لافران، ص82.

² - ربيع زكور، عيسى مدور: التجريب في الرواية المعاصرة، مجلة اشكالات في اللغة والادب، مج11، عدد2، 2022، ص623.

يرير مادية منه, ليشكل عملا روائيا بناءا يشتغل على موضوع الذاكرة والتصوف والمكان والإنسان, من خلال الحالة الجزائرية تاريخها ما بعد العشرية السوداء وما أفرزته من شروخ في أنفس المواطنين. وسنحاول ابراز كيفية توقيف الروائي الأحداث التاريخ وإخراجها إخراجا فنيا بما يحقق لها الصدف الفني, فالقارئ لرواية "ملائكة لافران" يجدان الرواية ليست حافلة بالأحداث التاريخية, حيث قام "اسماعيل يرير" باستجلاب بعض من الأحداث التاريخية وضمها الى الرواية, لنجدها مرتبطة كغيرها من الروايات بالأماكن والشخصيات التي لانكاد نجزم أنها سلاصقة للحدث فلا وجود لأحداث بعيدا عن عناصر الزمان والمكان والشخصيات, ومن أمثلة ذلك يجد بعض الأحداث الواقعية الحاضرة التي وظفها الروائي حيث انه لم يبدأ مباشرته بولوجه إلى باب الماضي البعيد و انما التف نحو الماضي القريب وما يجري فيه من احداث فكان أول حدث في الرواية هو الزلزال في الجزائر العاصمة : "... مساء الواحد والعشرين من مايو من السنة الماضية أمام عين المرأة كانت تحضر لسهرة أخرى, وقتها لم يخطر ببالها أنها عها قليل لستحتضر لم تكن تعرف أنه زلزال كل ما تسرب اليها و الخوف حد البكم .."¹ ونجد فيمقطع آخر ذكره لزقاق الحجاج ذلك الشارع التاريخي حين قال: "... واستعادت هي الحلقات التي ضمها بيت جدتها زيب في زقاق الحجاج ذلك الشارع التاريخي الذي شكل ترا-نزتيا للحجيج القادمين من المغرب والمدن المغربية, ولعل مدائح التيجانية واذكارهم أحيث فيها بعضا من البياض المقبول بعد يأسها منه ..."² أما بالنسبة بنسبة لبعض الأمثلة التي مزجها الروائي في روايته والي كانت عبارة عن رحلة بحث من أعز انسان للشخصية البطلة وأحداث تاريخية صافية نجد ذكره لبعض الأقوال: "... كانت غرفة عباس تطلق رائحة كريهة لرائحة الاماريج,

¹ - اسماعيل يرير: ملائكة لافران, ص الاولى.

² - المصدر نفسه: ص52.

ليس هناك ما يدل على أنه عباس سوى ما تبقى من ملاحمه، وكتاب القرآن الكبير ذو الرسم العثماني الذي احتفظ به على الدوام منذ أهده إياه أحد المريدين بقصر "كورد آن" ...

3- النصوص الدينية في السرد:

تعد النصوص الدينية في السرد من ابرز مظاهر التناص إذ يقوم الروائي باستثمارها داخل العمل الروائي ليعطي عمله عنى ودلالة وعمق فكري وجمالي "ليكون استلهم الموروث فعلا ابداعيا واستراتيجيا عمد فيه الروائي إلى استحداث آليات قراءة النص التراثي وتوظيفه ليعبر عن الواقع المعاش وذلك وفق منظوره الأدبي ورؤية الايديولوجية و التاريخية والعقائدية..."¹ ومن هذا المنطلق "استثمرت روايات عديدة المرجعية الدينية بمختلف مصادرها القرآنية والتوراتية والإنجيلية وبالإضافة إلى توظيف الحديث النبوي الشريف والفكر الديني او الصوفي، وكل منها ولها مستوياتها العديدة، من بينها، توظيف النبوة الفنية واستحضار الشخصيات الدينية وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية وكذا الفضاء النص الديني الآلية انتقاء سردي تعيد توجيه دلالاته داخل السياق الروائي"². لا يقف هذا القول عند حد التنظير،

بل يجد تجسيده الفعلي في ذكر الروائي الصوفي عند قوله:

طلبتك يا الله بالقرآن "

بحرمة الستين اللي في اسوارو

¹ - ينظر: منصوري نجوى التعلق النصي بين الروائية العربية والخطاب الديني " النفير والقيامة" الفرج الحوار انموذجا مجلة كلية الاداب واللغات, جامعة العربي التبسي - تبسة(الجزائر), العدد8 جانفي 2011. ص2.

² - نقلا عن منصوري نجوى التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الديني ص.ن.

لا تحرقنا بصهد النيران

. بجاه مُجَّد و اصحابو أنصارو

ببسم الله والفاتحه

آل عمران واللي يوحى

بالسنا داوي قلبي من ضرارو

..... " 1

ونجد كذلك ذكره لأغاني كلمة "ربي" يقول: "نادية تعلّي نادية تصوم... تعيد ربي كل يوم .. ترمي الحجرة فوق الشجرة ... عندي ساعة لماعة... ستوى كل الجماعة..."² ويبتري التناص الديني هنا من خلال استحضار كما قلنا معجم ذي افق روحي (ربي)، سيتدعي المرجعية المقدسة ضمناً وهذا يعطي العبارة بعد تأويلها يتجاوز ظاهرة السرد الى افق رمزي ذي حمولة أخلاقية.

وفي مقطع آخر يقول:

هاض عني وحش الهادي

يا الله بلغ مرادي

هاض عني يا الخوان.

¹ - اسماعيل يبرير: ملائكة لافران, ص54.

² - المصدر نفسه ص160.

سيد الكون العدنان

كملي ويارحمان

..... " 1

3-التجريب السردى:

1-تقنيات الميتاسرد:

-الميتاسرد:

الميتا بادئة لفظية وهي كلمة ذات أصل يوناني تعني الما وراء او المابعد ،اما المتاسرد في الاصطلاح فقد عبر عنه بعدة مصطلحات، لكننا لا نجد اختلاف حولها و انما تشترك في مفهوم واحد مع وجود إضافات لبعض النقاد تختلف من ناقد لآخر.

«يعود تطور هذا المصطلح الجهود اللغوي (yilmislev) الذي طور مصطلح (لغة اما وراء اللغة) عام 1961، كما استخدم وليم ج جراس لأول مرة مصطلح الميثافكشن في كتابه الادب القصصي وأشكال الحياة عام 1970. »²

إلا أن بعض الدراسات تربط سرديات ما وراء القص إلى ما بعد الحداثة كما أقرت باثرشيا واو, فيما دراسات أخرى أقرت بأن الميثاقص قديم قدم الرواية نفسها بسبب طاقتها الحوارية، وهناك رأى آخر يعود إلى منتصف القرن الثامن عشر يجعل من رواية تريشرام شاندي لورانس ستيرن بداية ظهور هذا

¹ - المصدر نفسه ص160.

² ينظر: عباس عبد الجاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، العراق - بغداد - 2005، ص 28.

النوع من القص « حيث ادهشت الكتاب المبتاقص المعاصرين لاسيما البقاء منهم بريادة صنعتها الروائية، وجعلتهم يؤصلون كتابتهم في ضوء اختلافها عن السائد الروائي في القرن الثامن عشر »¹

ولم يختلف مفهومه في الساحة العربية عنه في الساحة العربية إذ يرى سعيد يقطين بأنه: « بنية نصية خاصة داخل النص الروائي لها موقعها الخاص في بناء النص، ولها صوتها السردى (النقدى) المميز، أي أن له ملفوظه الخاص وطبيعته الخاصة وكذلك وظيفته الخاصة، كل ذلك في صلة بما هو روائي في النص على كافة الأصعدة والمستويات. »² في مقابلة يرى البعض الآخر بأن الميثاسرد أو المبتاقص هي ذلك « الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، كما يعني هذا الخطاب الى صفى برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيل السرد، وتأكيد صعوبات الحرفة السردية ورصد انشغالات المؤلفين السرد وثمان هواجسهم الشعورية

واللاشعورية، لاسيما المتعلقة بالأدب وملهيته وظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب اسرديات بشكل عام. »³ وهذا يعني انه في نظره ان الميثاسرد هي ما بطن داخل السرد من وصف العالم الكتابة وذلك دواء كان حقيقيا أو افتراضيا، لكن ذلك ليس بسهولة الكتابة وإنما يجد صعوبة في طرق الكتابة حيث أن الميثاسرد هي نوع من الأنواع الى يحمل في جوهره وعي ذاتي متعمد بالفعل الفردي وادراك انعكاسي واع فعل الكتابة، يتمثل في بعض الأحيان عبر الإشغالات على انجاز عمل كتابي أو البحث عن مذكرات مفقودة، إذ ينشغل السارد فيه بتامل شروط الإبداع الروائي

¹ أحمد خريس، العوالم النيثاقسية في الرواية العربية، دار الفارابي، ط1، بيروت - لبنان، 2001، ص14.

² - سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت لبنان، 2012م، ص126.

³ - نصيرة زلازلي، محمد بلغروفي: الميثاسرد في الرواية السنوية المعاصرة - تشرفت برحيلك لفيروز رشام نموذج المدونة - مخبر الدراسات الادبية والنقدية جامعة بليدة 02، مجلد10، العدد02، ديسمبر 2023، ص381،382.

وآلياته، وعليه فالميتاسرد هو أحد التقنيات التي تجمع بين تمثين أولها قصة السرد و ثانيا ما يعرف بقصة كتابة من السرد والوعي به، وقد تتراوح هذه التقنية بين حضور مكثف وتوظيف موجز عابر، ونجدها تتبدى في شذرات المتفرقة داخل النص، وقد لا يتمكن القارئ من الكشف عن خفاياها إلا عن طريق الغوص داخل بنيتها بقراءة دقيقة متأنية وهذا يبين أنها تعتمد في ذلك على الاستراتيجية المؤلف وهدف في إظهارها بالقدر الذي يراه مناسباً لنصه.

2-تداخل الفنون:

يدخل الأدب ضمن دائرة الفنون الحصيلية التي توطر دلالاته وتشكيله الفني، وذلك كيفما كان سواء فى قالب شعري، ام فى قالب نثري، ومن الواضح أن الأدب كغيره من الفنون نشأ كثمرة "لحاجة الإنسان

إلى التعبير عن عقله، وشعوره (٠٠٠) وإذا كان لكل من الفنون الرفيعة - كالرسم والتصوير والموسيقى - ميزته فى التعبير عن جوانب النفس ومواهبها وفى التأثير فيها، فإن الأدب يجمع أكثر خواصها ويزيد عليها الإفصاح وسهولة التناول"¹.

وهذا ما جعله أكثر اتساعا لاحتضانه غيره من الفنون، والتحاور معها لأن أغلب هذه الفنون نجدها تقوم على الذوق الجمالي للإنسان ، وتتميز بانها متعددة ومتغيرة لا تشقر على حال، ومفهومها يتسع باتساع مجالاتها وتعددتها إلا أنها تلتقي فى نقطة واحدة وهي تحقيق القيمة الجمالية المستمدة من خيال المبدع وتحقيق المتعة والفائدة للمتلقي، وقد يحدث وأن يحتضن هذا الفن جنس من اجناس الأدب "كالرواية" مثلا جملة من الفنون صلا واحدة مثلما كان فى رواية ملائكة لافران التي وظفت واحتضنت وحاورت فن الموسيقى والشعر والسينما والتشكيل فى الرواية التي حملت راية الأدب عامة ، وراحت تنظم شبكة من . العلائق التي تقوم على التفاعل والتداخل بين الانساق الفنية المختلفة.

2-1 / تداخل فن السينما الرواية:

¹ - سعيد يقطين من النص الى النص المترابط -مدخل الى جماليات الابداع التفاعلي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط1، 2005، ص243.

شكلت السينما فضاءاً مركباً انصهرت فيه مختلف الثقافات والفنون، فخلقت بذلك حالة تجريبية في قمة الإبداع التفاعلي، ومن هذا المنطلق يمكن الحديث «عن الفن المتكامل الذي يتجاوز فيه الصوت بالصورة بالحركة»¹، حيث أدرك المختصون في مجال السينما توغرافي والنقاد «أن الفن الجديد لا يمكنه الاستغناء عن المسرح، ويمكنه الاستفادة من الأدب الروائي ... وبهذا جمع الفن الجديد بين العرض المسرحي والسرد الروائي نتج عنه عمل في استعراضي جديد هو السينما»² التي لها مرونة عالية في التأقلم مع نصوص مختلفة شرط أن يراعي طابعها السينمائي الخاص وتقنيات العرض البصري ونظراً لهذا التفاعل، أصبح من الممكن استثمار اليات التصوير السينمائي ضمن السرد الروائي، بحيث يذهب فئة من النقاد إلى الربط بين نشأة السينما والرواية «وكأن ولادة السرد العربي الحديث بمختلف أشكاله قد اقترنت بمثابة هذا الإنبثاق الجديد للفن السابع الذي غير خارطة الإبداع اللغوي والبصري في مدى هذا القرب المتطاوّل»³ وهذا القول يؤكد لنا مدى قوة وعمق العلاقة بين الرواية والسينما.

ومن هذا المنطلق نرى بأنه قام مجموع النقاد بتتبع مقومات السينما وسماقتها في الأعمال الروائية مع اكتشاف تأثير تقنياتها وآلياتها على البنية السردية وعلى المحكي الروائي وأهم هذه الدراسات ومثال لذلك رواية "ملائكة لافران" "لإسماعيل يرير" حيث يتمثل الفن السينمائي لديه عبر مظاهر عديدة أولها اللقطة والسر المشهدي الذي تبني عليه اللقطة السينمائية من حيث الترتيب البصري للأحداث من خلال التركيز على تفاصيل المكان والشخصية والانتقال بينها ومثال على ذلك وصف الراوي

¹ - سعيد يقطين من النص إلى النص المترابط - مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط1، 2005، ص243.

² بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية - الفيلم، دار الغرب، دط، دت، ص 8.

³ - أمّنة عشاب: التهجين السردى بين الرواية والسينما مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الشاف، المجلد 2، العدد 04، جوان 2014، ص11.

العليم لجناح لافران أو فضاء المستشفى بشكل واضح يتيح للمتلقى رؤية المكان والتطلع عليه كما يراه المخرج، بالإضافة إلى ذلك نجد المونتاج الزمني الذي يشمل تقنية استرجاع لحظات مأساوية أو ذكريات الشخصيات في فواصل قصيرة مثلما موجود داخل متن الرواية وأخيرا التركيز على الإيقاع الداخلي للنص كالتكرار والقطع، التباين وكل هذا من أجل إنتاج توتر أو تهدئة داخل السرد وإعطاء إحساس عميق بالحدث والفضاء.

2-2 / تداخل فن التشكيل في الرواية:

الفن التشكيلي عمل فردي عكس الفن السينمائي الذي هو جماعي، فالفنان التشكيلي بالرغم من استعماله عدة مواد وألوان إلى أنه يجد نفسه مباشرة أمام بياض اللوحة عكس السينمائي الذي تتدخل فيه التقنية، حيث نجد أن الفنان يقوم بالتطرق للطبعة ليكون جزءا منها ويصبح ذلك الجزء هو أك يتحقق البناء التشكيلي في اللقطة من خلال الإعتماد على عناصر التكوين (اللون الخط، الكتلة، المساحة، الفراغ، الشكل)، "والمهم من بناء التشكيل داخل اللقطة هو قابلية اللقطات على التحول إلى علامات اصطلاحية والانتقال من صور بسيطة للواقع الى مفردات للغة السينمائية ثم إن حصر المكان الفني وتحديدده في إطار مادي، يولد إحساسا قنيا مركبا بالكل، خصوصا مع استخدام عمق الحقل"¹.

فلو اخذنا نظرة على بعض الأعمال الروائية العربية والجزائرية ومن بينهم روايتنا المدروسة فإنه يتبين أنها بصدد تهميش الزمن وتضخيم الوصف من أجل أن تجعل لنفسها مكانة قريبة من الفنون الأخرى التي

¹ - مراح مراد: الفيلم الحداثي من البنية التشكيلية الى البنية السينمائية (فيلم 300 لراك شنايدر نموذجاً) مجلة افاق سينمائية، جامعة جيلالي لياسيس-سيدي بلعباس، المجلد 07، العدد 01، 2022م، ص166.

تعطي الأهمية الكبرى للمكان، متجاوزة في ذلك تتابع الأحداث وتعاقب أزمنتها، مما يسهم في تفكيك البنية الزمنية في السرد حيث أصبحت الرواية في الوقت الآني مبارزة للشعر في غنائيه وتصاويره، وذلك من خلال توظيفها للفنون التشكيلية، إذ تمثل حقلا دلاليا خصبا تتولد فيه المعاني ونشكل عبره الصور الفنية، وهنا تتمثل أهميتها.

إذ فالرواية والفن التشكيلي يتضافران في عملية التخيل والتصوير، ومن ثم تفتح العلاقة بين المكتوب والمرسوم أفق للبحث والغوص في التداخل والترابط القوي بين العنصرين (الرواية والرسم) وذلك من أجل وصفهما بنسقين تعبير بين يلتقيان في إنتاج الدلالة وتشكيل الصورة؛ حيث يلجأ الروائي في روائية إلى توظيف أنساق تعبيرية متدفقة وسلسلة من خطابات تشكيلة مختلفة من أجل أن تتحول إلى ساحة سردية تمتلئ بالمرجعيات الفنية المتداخلة والمتنوعة من وراء تصور من الرسم داخل المتن الروائي ، "ولكي تحقق الرواية ما تصبو إليه من تأثير ونجاح عليها أن تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى كيف تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس باستخدام التشكيل واللون وغيرها"¹ وهذا يعني أن الروائي في عمله أصبح يستعمل مصطلحات ومفردات خاصة بالفن أي تنتمي إلى معجم الرسام، رسم، أشكال، ألوان ... الخ وبذلك يصبح قلمه هو المحتوي للريشة، وسخر الفن التشكيلي لخدمة جمالية في الكتابة الروائية للحصول على بنية نصية قوية.

"ومن الروائيين العرب المعاصرين الذين استثمروا في متونهم الروائية استراتيجيات الفنون التشكيلية من رسم، ونحت الكاتب عبد الرحمان مجيد الربيعي الذي استثمر تكوينه في فن الرسم في معانقة الكلمة بالرسم؛ بحيث تعامل مع أحداث الرواية والناس في متونه السردية بعين رسام، كما نجد في

¹ - حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية " مظاهر التفاعل " المجلة العربية الرياض المملكة العربية السعودية، 1431هـ، ص 108.

قصته النساء تلك اللوحة الفنية التي تتداخل فيها اللون والخط والمساحة في علاقة حوارية بنائية جمالية داخل المتن الروائي، حيث إذا حذف أحد مقاطعها الأربع اختل توازنها. "

وفي الأخير يمكن القول أن لهذه الفنون التشكيلية اسهاما كبير في انسجامها مع اللغة من أجل تشكيل لوحات سردية الروائية، الى جانب قدرة الروائي على استخدام الرؤية البصرية لتحرير الرواية كي تصبح نوعا من الرسم المتخيل وذلك نتيجة اعتمادها على تقنيات الرسم مثلا، وبفصل توظيفها لآليات الفن التشكيلي.

الفصل الثاني: تجليات براعة السرد

في رواية "ملائكة لافران"

(الدراسة التطبيقية)

المبحث الأول: دراسة سيميائية لعنوان الرواية

1- وقفة عند العنوان الرئيسي للرواية.

2- العناوين الفرعية

3- مكان ظهور العنوان

4- شخصيات العنوان

المبحث الثاني: هندسة الزمن و المكان (المفارقات السردية)

1- جدلية الذاكرة و النسيان

2- مركزية المكان

المبحث الثالث: إستراتيجية الشخصيات و تعدد الأصوات

1- تمثلات الشخصية في الرواية

2- الحوارية في الرواية

1/ وقفة عند العنوان الرئيسي للرواية (ملائكة لافران):

يقول بسام قطوس «العنوان نظام سيميائي ذو ابعاد دلالية ورمزية وأيقونة ... وهو كالنص أفق قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ وسيميائية تتبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلقى ممكنة تغري الباحث والناقد بتتبع دلالاته مستثمرا ما تيسر من منجزات التأويل»¹.

ومن خلال هذا نجد أن البحث السيميائي قد أولى جل عنايته لدراسة العنوانات في النص الأدبي، وقد ظهرت بحوث ودراسات لسانية سيميائية كثيرة خصصت جزءا كبيرا منها لدراسة العنوان وتحليله من عدة نواح: «تركيبية ودلالية وتداولية، وآية ذلك أن العنوان هو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي قصد استنقاطها واستقراءها بصريا ولسانيا، وأوفقيا وعموديا»².

وهذا كله يعني لنا أن العنوان عبارة عن سمة مشفرة يجب تفكيكها وتاويلها. تحمل في طياتها إشارات و دلالات ورموز للنصوص ومتون الكتب، فهو أول خطوة يطأها القارئ السيميائي لاستنطاقها ، ولهذا أولى إليها الباحثين اللسانيين والسيميائيين عناية خاصة وجزء كبير منها لدراسة

وعليه سيكون العنوان هو محطتنا الأولى في التوغل في بنية الروائية وفك شفراتها، ومعرفة المبهم منها والذي يحتويها فمن خلال العنوان يلج القارئ إلى عوالم النصوص ليتعرف على الأسرار. «فالعنوان علامة اي رمز، وهو ما يحفظ له خصوصية ويمنعه من الدوبان في النصوص الأخرى ويكسب النص شرعية تاريخية وفنية وثقافية. ويصبح مجرد ذكره يحيل إلى مضمون النص ويشير إلى صاحبه والعصر الذي كتب فيه»³.

¹ بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان (الأردن)، ط1، 2001. ص06.

² بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص33.

³ د.حسينخمرى، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) (الدار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ/2007م، ص110.

1\1. البنية المعجمية:

ان المتأمل لعنوان الرواية «ملائكة لافران لإسماعيل بيرير»¹ يجد صعوبة في فهم مفرداته غير أننا إذا أردنا تعريفها فإننا سنعود حتما ودون شك إلى المعجم اللغوي الذي يشتمل على المفردات ويزيل عنها اللبس والغموض.

جاء في المنجد في اللغة العربية المعاصرة².

ملاك جمع ملائكة، كائن روحي وسيط بين الله والإنسان، وفي غلاف الرواية هناك لوحة رئيسية تمثل الملائكة بجناحين أبيضين : القلب ملاك الحسد، وملائكي، خاص بملاك أو منسوب إليه، نقول صوت ملائكي، رقيق عذب تصرف ملائكي، استعداد للتصرف بروح محض رغبة في طهارة شديدة وفي الإنفلات من المجال الجسدي.

وقد ورد في القرآن العظيم لفظ كلمة ملائكة 68 مرة ومن بين ذلك قوله تعالى: "قل لو كان في الأرض ملائكة يمشون مطمئنين لنزلنا عليهم من السماء ملكا رسولا". [الإسراء - الآية 95] أما كلمة لافران فسنحاول بيان معناها ودلالاتها انطلاقا من المتن ومختلف السياقات المصاحبة لذلك، فهو قد جاء في الرواية كاسم شخصية تحمل رمز القوة والشهامة وتعكس البؤس والنخوة.

2.1/ البنية السطحية:

ان أول ما يلفت انتباهنا لأول وهلة ، عند استعراض عنوان الرواية "ملائكة لافران" للروائي "إسماعيل بيرير" : هو التزامه بصياغة اسمية مركبة تركيبا نحويا

دالا، إذ يقوم العنوان بوصفه بنية مركزية متلاحقة ومنسجمة، ومكتملة الوحدات اللسانية، تحتضن في أعماقها السيميائية بشبكة من العلاقات التي تحيل إلى المقولة المركزي

¹ إسماعيل بيرير: "ملائكة لافران"، "واجهة الغلاف".

² أنطوان نعمة، عصام مدور و آخريين: المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، مادة (الملك) دار المشرق، بيروت، ط1، 2000، ص1357.

تفتح أمام القارئ فضاء السمية ويوسع أفق هذه السمية ذات الصيغة الجمعية النكرة، حيث يقوم المضاف والمضاف إليه (ملائكة لافران) بتقديم تشكيلا صياغيا.

ان نجد في الدلالات الزمنية تحدد أبعاد دلالية محددة، فالدال (لافران) يعكس دلالات كثيرة ترتبط بالزمان والمكان والحدث والتاريخ، وهذا ما يراه المتطلع أو القارئ على رواية، وما يزيد فيه من شوق للبحث عن ثغرات اغرائه وعلاقة كللفظ ذكر سواء في متن الرواية او عنوانها الداخلي.

1/3 البنية العميقة

و من هنا وبعد محاولتنا تفكيك البنية السطحية تدفعنا مباشرة الى تحليل البنية العميقة وذلك عن طريق معرفة دلالة العنوان وسعي القارئ أو المتلقي إلى تفكيكها.

والمتطلع أو بصيغة أدق المتأمل الى عنوان الرواية ملائكة لافران لإسماعيل بيرير لاريب في انتمائه إلى النمط الفرضي أو الموضوعاتي، لأن بنية هذه العناوين العميقة لا يفصح أبدا عن أبعادها، تكون غير واضحة ولا تكشف عن دلالاتها المخفية الا من خلال تأويلية، وهذا ما يجعل كل عنوان يندرج ضمن العنوان المنتمي له أو المتطرق فيه من عناوين ضمنية أو إيجابية أو سيميائية أيضا.

بالرغم من ان العنوان «ينطبع سيمات قريبة للغاية من سمات الشعرية "poetic". وينقصه النحوية على "un grammatical" إلا أن هذا كله لا يحيل بالعنوان إلى المتن بدلالته بل بكفاءته»¹

فالعنوان يحمل إحاءات ودلالات كثيرة وكل من المتلقين يفسرها حسب قراءته للرواية حيث جاء هذا العنوان بصيغة التنكير (الملائكة) او (لافران) جاء تكلمة جمعا لتقابل صيغة مفردة (لافران)، فلفظة ملائكة تحيلنا مباشرة الى الجناح الطبي المتمثل في ممرضين وأطباء ودلالته في الرواية هي الصفاء والنقاء ونظافة القلب، فعلى سبيل المثال وردت لفظة ملاك في الرواية عن صفاء المرأة لم تكن إيمان من خلقها منذ

¹ محمد فكري الجزار العنوان ويسميو طبقا للاتصال الأدبي دراسات أدبية الهيئة العامة المصرية للكتاب (د. ب) ، 1998، من 40، 41.

طلاقها من توفيق سعيدة. كانت امرأة قوية وممتلئة بالحياة وهي ملاك عندما تمر في رواق لافران تحيي الجميع وتبتسم للجميع»¹ وهذا يعني أن الملاك يتخذ حمولة رمزية تجسد القوة والإيمان. اما بخصوص لفظ (لافران) فهو يكسر دلالات الرحمة والعطاء، ولافران في الرواية «الطبيب شارل الفونس لافران، فرنسي أقام في الجزائر أثناء طفولته وعمل في عدة مستشفيات في عنابة وقسنطينة والعاصمة في نفس المكان الذي تسود فيه الحكاية الآن اكشف لقاحا لداء لحمى المستنقعات وقد كان عسكريا لكنه قدم للبشرية خدمة صخمة، وحصل على جائزة نوبل للسلام الذي حازب العالم بدنيامية وأراد أن يعيد له تألقه»²

2/ العناوين الفرعية.

يعتبر فضاء العناوين الفرعية امتدادا وداليا للعنوان الرئيسي، ومرآة عاكسة لتشظياته، وفروع نصية تحتضن جملة من المقولات والأفكار التي يسند بها الروائي تصوره فإذا كان لكل رواية عناونها الرئيسي، فإن العناوية الفرعية تكون تختلف من روائي لأخر كل حسب مقومات الرواية. ان العناوين الفرعية أو الداخلية، «هي عناوين مرافقة ومصاحبة للنص، ويوجه التجريد في داخل النص عناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والدواوين الشعرية والروايات»³ فالعناوين الفرعية كالعنوان الاصلي، غير أننا تجده موجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فتظل أقل مقروئية، لارتباطها بمدى اقبال القارئ واطلاعه على المتن.

وما يميز العناوين الداخلية من العنوان الرئيسي أن وجودها ليس شرطا في الكتاب بخلاف العنوان الرئيسي الذي يعتبر عنصرا أساسيا ومكونا بنيويا لا يمكن الاستغناء عنه ؛ لأنه لا يمكن تصور كتاب

¹ اسماعيل بيرير: ملائكة لافران ص 160

² المصدر نفسه ص 161

³ عبد الحق بلعابد، عتبات (جيزار جنيث من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف (الدار العربية للعلوم ناشرون) الجزائر العاصمة، ط 1، 2008، ص 125

أورواية في غياب عنوان رئيسي، واسم المؤلف فوجود العناوين الداخلية غير حتمي والزامي في على الكتب إلا إن كان في حاجة إليه.

يضع الروائيين أو الكتاب هذه العناوين من أجل زيادة الايضاح، وتوجيه القارئ بحيث لا يلجأ اليها الناشر إلا لضرورات تقنية طباعية محضة، إضافة الى كونها غاية فنية وجمالية فقط.

«إن العناوين الداخلية مثلها مثل العنوان الأصلي ، تعمل إما على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة، وإما تفسيرها و إما وضعها في مأزق التأويل فغالبا ما كانت العناوين الداخلية للأعمال الادبية الكلاسيكية تحمل اسم البطل أو السارد وإما اسم المغامرة التي يقوم بها هذا البطل أو البلد الذي هو فيه»¹

وفي هذه الرواية (ملائكة لافران لاسماعيل ييرير)؛ فقد وضع الروائي مجموعة من العناوين الفرعية ليميز المساحات اللغوية كمراحل مختلفة عن غيرها

تحكى هذه الرواية عبر أربعة فصول، وفصل مخصص للرسائل

الفصل الأول: جناح أبيض وأحمر الشفاه " من الصفحة 05 إلى غاية الصدوحة 61

الفصل الثاني: حتى الشيطان هزمته من الصفحة 65 إلى غاية الصفحة 1

الفصل الثالث: رواق الملائكة من الصفحة 129 إلى غاية الصفحة 180

الفصل الرابع: عن الرسائل المفترضة من الصفحة 183 الى غاية الصفحة 205

الفصل الخامس: قبلتان اما تبقى " من الصفحة 209 إلى غاية الصفحة 249.

أما إذا التمسنا الفصل الأول فنجد عنوان كبير مركب من جملتين عبارة عن جرعة لغوية مكثفة

كتبتبخط بارز فاستعمال الكتابة البارزة «وتشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة يدخل في هذا

النطاق بقصدية التشكيل البيوغرافي، وبالإمكان استغلال هذه الامكانيات في النص الروائيين الحوار

¹ عبد الحق بلعابد، عتبان (جيار حيث من النص إلى المناص) ص125

والسرد والاسترجاعات ولا يبرز الكتابة بالخط الأسود له على العموم وظيفة مهمة، لأنه يثير انتباه القارئ الى النقطة محددة في الصفحة»¹

لذلك تحضر عناوين الفصول مبرزة عادة كما قد تكتب أسماء الأبطال أو الاماكن بخط أسود وذلك لتركيز حضورها في ذهن المتلقي أو القارئ.

أما إذ اعدنا إلى العنوان فلا بد من إزالة ذلك الغموض المبهم عنه عن طريق الرجوع إلى المادة المعجمية.

لفظ جناح ورد في المنجد في اللغة العربية المعاصرة مادة (جناح)²

جناح ، جناح وجنوحا، جناح جمع أجنحة وأجنح وما يطير به الطائر وبعض الحشرات.

جناح فندق جناح في مستشفى: أي قسم جانبي.

أما أبيض فقد ورد فيه ، مادة (بيض)³

أبيض ، مؤنثة بيضاء حمامة بيضاء سترة بيضاء أرض بيضاء " صفحة بيضاء أي خالية من الكتابة.

ثورة بيضاء ، أي التي لا تسفك فيها الدماء، وخالية من العنف.

أحمر جاء على شكل مادة. (حمر)

حمراء جمع حمر ما يكون بلون الدم أو اليا قوت أو بلون زهر الخشخاش.

أما بالنسبة لأحمر شفاه" وهو عبارة عن مستحضر للتجميل يكون على شكل قلم تستعمله النساء.

شفاه جاء في المنجد في اللغة العربية المعاصرة مادة (شفه)

شفة، جمع شفاه، ظاهر الفم الذي يستر الاسنان وهما شفتان شفة عليا وشفة سفلى ففي هذا الفصل يقوم الروائي بسرد لنا تفاصيل عن امرأة أربعينية تقف يرحل واحد بعد ان فقدت الاخرفي الزلزال

¹ حميد حميداني بنية النص السردى ، المركز الثقافي العربي ، المغرب لبنان ط1 1991 ، ص59

² أنطوان نعمة وآخرون المنجد في اللغة العربية المعاصرة .مادة(جناح) ص 224

³ المصدر نفسه مادة (بيض) ، ص 135

الشهر الذي ضرف بمدينة بومرداس (شرقي الجزائر العاصمة) عام 2003 ، فكان ذلك عبارة عن شرط تذكاري يمتد من لحظة الزلزال واختفاء أعز انسان لها الذي كان كأخ مفضل لياموندا أيام الزلزال وينتهي إلى أن بشر ساقها في جناح لافران المتواجد في مستشفى الجزائر العاصمة.

حيث نجد هنا الروائي اسماعيل بيرير قد اعتمد على أسلوب الحوار الداخلي : لان ياموندا كانت في صراع داخلي بين تذكر ما فيها من خلال ذاكرتها وعودتها إلى تفاصيل حياتها المليئة بالعذاب والحالات النفسية المزرية، التي تبدو مختلفة خلال أحداث الرواية، تتعري ياموندا وتبرز تفاصيلها المخجلة والتي لا يجب أحداً تكون كتاباً للآخرين، حيث ينصفها الراوي في الرواية بقدر ما يكشف عن جو ابنها المفضوحة اذن فان البطلة ياموندا هي رمز ونموذج للفساد الاخلاقي الذي يستقبل يعين شاكاة لا بعين واعية حكيمة.

وتبدأ الرواية في هذا الفصل من جناح لافران بمستشفى القطار حيث كانت تنام البطلة وتعود بذكرياتها الى وراء. إلى أن فرث من منزل والديها بمدينة الجلفة رفضة فكرة تزويجها من رجل كهل يكبرها، في منتصف الثمانينيات من عمره

فهذا العنوان يحيل الى عذاب البطلة ياموندا والحزن الذي تعانيه بداخلها، إضافة إلى حزنها أثناء فراقها لأخيها عباس، أما الجناح فهو جناح لافران المتواجد بالعاصمة.

أما بالنسبة للونين الأحمر والأبيض فلكل واحد ودلالته الخاصة، وهو كما ورد في الرواية : «التقطت احمر قانيا قبل ان تزيح الغطاء الأبيض عن رجلها وتنفجر بكاء في الحقيقة لم يكن بكاء لقد كان نحيباً كانت تكتم الصراخ والدموع تأخذ لونا فاقعا وطعما مالحا على شفيتها المتعبتين هذه يومياتها منذ دخلت المستشفى في المرة الأولى حيث تقرر بشر ساقها المتعفنة»¹

ذهنا تتبين دلالة اللون الأبيض الذي جاء مفعما بشحنة نفسية متعبة ، فاللون الابيض ليس كما يظهر لنا دائما فمثلا في الرواية استخدم في غير دلالاته التي توحى بالخير والبشرى السعيدة والمكانة

¹ اسماعيل بيرير ملائكة لافرانص 8-9

الراقية لانه اقترن بالحزن والعذاب اذن يمكننا انقول انه قد استعمل في إطار لوحة لأنه اقترن بالحرب و العرب اذن يمكننا ان نقول انه قد استعمل في اطار لوحة لونية يكون فيها البياض كناية عن الحزن ومؤشر على المرض

قال تعالى (يُوسُفَ وَأَبْيَضْتُ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ) [يوسف: 84]

ففي هذه الآية نرى نفس المعنى الذي توحى إليه الرواية، فإذا تدبرنا في الآية جيدا لوجدنا بأنه هناك من يفهم بأن دلالة اللون الابيض بما يخالف حمولته الدلالية في الذهن العربي ، ويحيل إلى الحزن والمرض احياء لا تصريحاً.

أما اللون الأحمر في الرواية فيدل على المعاناة والضغط والشدة، أي من أراد الحسن تحمل أمورا مكروهة لديه في سبيل هدفه، وأن من أحب الحسن تحمل الم المعاناة.

اذن فالعنوان كله احياء من الحزن والمشتقة التي عانتها ياموندا لحظة الفراق مع الاخ وأثناء، بثر ساقها في جناح لافران.

أما الفصل الثاني الذي يندرج تحت عنوان "حتى الشيطان هزمته فإذا أردنا إزالة الغموض عن اللفظين الشيطان وهزمته فنجد أن كلمة شيطان، ورد في القرآن العظيم قال تعالى وَلَأُضِلَّنَّهُمْ وَلَأُمَنِّيَنَّهُمْ وَلَا مَرْئِيَنَّهُمْ فَلْيُبَيِّتْكُنَّ آذَانَ الْأَنْعَامِ وَلَا مَرْئِيَنَّهُمْ فليغيرن خلق الله ۚ وَمَنْ يَتَّخِذِ الشَّيْطَانَ وَلِيًّا مِّن دُونِ اللَّهِ فَقَدْ خَسِرَ خُسْرَانًا مُّبِينًا [النساء: 119]

أما لفظ هزم فقد ورد في المنجد في اللغة العربية المعاصرة مادة (هزم).¹

هزم، هزما ، قضى على كل مقاومة وأحرز انتصارا تاما، هزم العدو: بمعنى انتصر وغلب وفاز عليه. ففي هذا الفصل نجد ياموندا انفتها داخل حياة جديدة بعد وفاة أمها يوم الجمعة في رمضان حينها اختار والدها أن يتزوج بامرأة تدعى "أمنية". لم يتردد الاب العاشق في الضرب لتأوهات زوجته التي كانت كشيطان في ثوب انسان في أعمالها الخبيثة مع الطفلة البريئة ياموندا.

¹ انطوان نعمة وآخرون المنجد في اللغة العربية المعاصرة مادة (هزم) ص 1483

كانت تضربها وتعاملها بقسوة شديدة ولا تراعي لألمها أو بكاؤها « في ذلك الصباح الذي صفعتها فيه أمنية شارفت ياموندا على الجنون. لقد انزلت صورة المها من جدار الردهة وعلقت صورتها كانت تغار منها، ولم تقبل الفعلة تصرفات سلوك امينة فضاقت صفة»¹.

كانت تلك القسوة تقتل براءة تلك الطفلة لكن رغم ذلك إلا أنها ظلت تلميذة متفوقة ناجحة في دراستها مع كل ما تكبدته من تعب في تنظيف البيت.

بعد ما جاء الجار العربي الذي أصبح صديقاً لياموندا ففي البداية ظنت أنه طيب وخلق ، إلا أنه ظهر شيطانا، فأصبحت زوجة ابوها تقترب إليها وتدفعها الى الإحاطة بالرجل «إياك أن تتركه يظيع منك ، مستقبل الفتاة في الزواج اعطيلوا واش يحب أسعديه»².

فالعنوان هناك تفهمه من النظرة الأولى الا من خلال القراءة المتكررة للمتن والتوغل في أعماقه، فهو يحيل برمزية كبيرة إلى اعمال كل من زوجة الاب (الأمنية) و جار ياموندا (العربي) ولا ننسى بالذكر صديق نجاة (توفيق) الشيطانية ما هي إلا نموذج للفساد الأخلاقي والرديلة أما الفصل الثالث من الصفحة مائة وتسعة وعشرون (129) غاية الصفحة مائة و ثمانون (180) والذي يندرج تحت عنوان (رواق الملائكة).

رواق ورد لفظ رواق في المنجد في اللغة العربية المعاصرة مادة (روق)³. رواق وجمع أروقة ورواق بيت كالقسطاط يحمل على عمود طويل سقف في مقدمة دار أو بناء رواق قصر العدل أي ممر حسقوفين عواميد قسمه الأعلى شكل قوس.

أما لفظ الملائكة، فقد ورد في القرآن العظيم، قال تعالى قُلْ لَوْ كَانَ فِي الْأَرْضِ مَلَائِكَةٌ يَمْشُونَ مُطْمَئِنِّينَ لَنَزَّلْنَا عَلَيْهِم مِّنَ السَّمَاءِ مَلَكًا رَسُولًا [الإسراء: 95]

¹ اسماعيل بيرير ملائكة لافران ص 66-67

² اسماعيل بيرير ملائكة لافران، ص 69.

³ انطوان نعمة وآخرون ،مادة (روق) ، 599،

تسرد الرواية هنا بالضبط في هذا الفصل تداخل الأسماء وشخصيات مهمة نذكر منها الشيخ رافع، الذي «كان أحد الفاعلين والمشاركين في الحركة الوطنية كان أحد الفاعلين في الحركة الوطنية مع مناضلي مصالي الحاج وسبق له أن سجن قبل الثورة التي شارك فيها واحتضنها سجيناً ومحكوم بالإعدام»¹

كذلك قام الروائي هذا الفصل بذكر فضاءات عديدة من كوردان ، «قصر الخلافة التيجانية الى لافرانجناح بمستشفى القطار بالعاصمة الى الجلفة والاعواط، زمن الشيخ رافع والحاجة زينب والطريقة التيجانية كوردان وعين ما هي وحلقات الذكر»².

بحيث نجد أن في هذا الفصل يندرج موت اخ ياموندا عباس الذي كان بالنسبة لها اهم حكاياتها. وعليه فإننا عند قراءتنا للرواية أو بدا بالعنوان فاننا لا نفهم ما يحتويه إلا من خلال غوصنا في أعماق متونها؛ حيث نجد رواق ملائكية في جناح لافران الذي كانت تسمع فيه ياموندانداء رقيقاً بصوت عباس، الذي ظل ولا يزال يجسد لها سمة ملائكية على وجه الأرض. «كانت تشعر أنها تشق رواقاً ملائكية خلف خطى زينب التي لا تأخذ مكاناً سوى إلى عباس»³

يسرد لنا الروائي كذلك من خلال هذا الفصل حكاية زيبب والشيخ رافع الذي توفي وهو على وجه ابتسامة تقابل زوجته؛ حيث تركها على حبه وكانت تحتم هيبالدعاء له حامدة الله على أن جمع بينهما، اما الملائكة فهي تعبر ويرمز للطباء والممرضين بذلك الجناح : نذكر منهم الدكتورة ايمان

¹ اسماعيل يبرير ملائكة لافران ص 129

² اسماعيل يبرير ملائكة لافران، ص 160

³ المصدر نفسه ص 173

« كانت إيمان امرأة قوية وممتلئة بالحياة، وهي ملاك عندما تمر في رواق لافران تحي الجميع وتبتسم للجميع »¹.

أما بالسنة للافران فهو صاحب ذلك الرواق « لافران صاحب الرواق الذي نزل فيه كان الطبيب شارل ألفونس لافران فرنسيا أقام في الجزائر اثناء و طفولته وعمل في عدة مستشفيات في عنابة وقسنطينة والعاصمة² »؛ فهنا تعريف لاهم شخصية في الرواية.

أما الفصل الرابع الذي يندرج تحت عنوان "عن الرسائل المفترضة"³.

نجد لفظ رسائل ورد في المنجد في اللغة العربية المعاصرة⁴ مادة (رسل):

رسالة، جمع رسائل، ورقة مكتوبة تظرف عادة وترسل إلى شخص لاطلاعه بشيء ما، قد يكون يا اما كتابمكتوب ، أو رسالة كتبت الى صديق.

نقول رسائلي يكون بالرسائل أو يقوم عليها وفق إنشائها.

لفظ مفترضة: "دور في المنجد في اللغة العربية المعاصرة⁵ مادة (فرض):

مفترض: مقدر، محتمل "عدد الضحايا المحترف"، ينظر إليه كما هو بقطع النظر عن الواقع يعتقد هذا على سبيل الافتراض.

¹ المصدر نفسه ص145

² المصدر نفسه ص146

³ المصدر نفسه ص181

⁴ أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة مادة (رسل) ، ص 549

⁵ أنطوان نعمة وآخرون المنجد في اللغة العربية، مادة (فرض) ص1086

وهذا الفصل هو عبارة عن رسائل مفروضة ونستنتج ذلك انطلاقاً من عنوانه فهو مخصص لرسائل تدور بين الأبطال، كما أنه يحوي على رسائل من الراوي إلى أبطاله، حيث جعل فيها نوعين من الاعتذار لمن كان قاسياً معه وعلل لشخصياتها أسباب الأحداث التي مروا بها، فهي بذلك تسهم في تفكيك العديد من العقد، فالروائي اسماعيل يبرير لم يتوقف على هذا فحسب وإنما قدم أسلوباً جديداً من خلال دمجه نصاً قصصياً داخل المتن الروائي النص الذي كان يحكى فيه تفاصيل الرواية بشكل ما وأشخاص مختلفين.

وأول هذه الرسائل نجد «رسالة ياموندا إلى عباس»¹، وهي رسالة تعبر فيها ياموندا عن مشاعرها الداخلية الجنوبية وتذكر ذكريات طفولتها مع عباس، الذي يمثل لها دوامة الجنون، التي لا مخرج لها منها، كانت تتمنى دائماً أنه لو كان حياً لكي تطلب العفو والغفران «إن الغفران حق إلهي أما العفو فهو سمة بشرية ترى عفوت؟»².

أما رسالة عباس إلى نجاة فكانت رسالة تحمل في طياتها كل من أنواع الحب من عشق وحب جنوبي الذي كان يحمله عباس تجاه نجاة، كان هي البهجة التي لم تكتمل بالنسبة له والنشوة التي حرمها وغم أنه أرادها وتمناها أن تكون بجانبه في كل ثانية وفي كل مكان رغم المرض الخبيث والقاتل الذي أصابه، كان يحبها إلى أقصى حد و يعترف بها بأبسط الأشياء.

حيث نجد نجاة في الجانب الآخر ترد عليه برسالة مليئة بالاحساس والمحبة المتبادلة التي تحمل مشاعر صادقة ؛ حيث كان عباس بالنسبة لها أغنية مهمة، كان كل منهما عالماً مغايراً الآخر تماماً فنجاة

¹ اسماعيل يبرير ملائكة لافران، ص 183

² المصدر نفسه ص 185

امراة ملاهي وايضا راقصة بينما كان عباس رجل صادق طاهرنقي: «كان طهرهك دليلي إلى الوفاء، وكنت دليلك إلى اليأس والحزن اعتذر واتوب مما فعلته بك، كان حبك أجمل ما حدث لي»¹.
اما عن رسائل الراوي فهي متعددة ، كتب لا البطلة يا مونا واختار أي اسم يسميها به، انهي يا موسدا أم زينب ، حيث كان يود أنا شيني عليها بالاذكار ويقدم ها مدحا و حمل بها في قلبه امنيات المعادج الدائمة.

وكذا رسالة أخرى كتبها إلى عباس الذي كان حضوره غيابا وغيابه حضورا بالطريقة التي تؤذي اي رجل حسب رأيه وآخر هذه الرسائل «رسالة الراوي إلى لافران»²؛ صاحب جائزة يوبل.
فكذا رسالة «الراوي إلى توفيق»³؛ الذي يعتبر الرجل النافذ ، المستبد، الخائن، القدر؛ هو بصفة عامة شيطان بعينه.

أما الفصل الخامس الذي يحمل عنوان «قبلتان لما تبقى»⁴.
ف نجد اللفظ الأول قد ورد في المنجد في اللغة العربية المعاصرة⁵ مادة (قبل):
قبلة، جمع قبل، أي وضع الشفتين على شخص أو شي تعبير عن حب أو حنان أو احترام

¹المصدر السابق، ص194

²إسماعيل يبرير ملائكة لافران ص201

³المصدر نفسه ص205

⁴المصدر نفسه ص207

⁵أنطوان نعمة وآخرون المنجد في اللغة العربية المعاصرة مادة(قبل) ص1124

لشمة، بوسة، "قبلة الوداع" "قبلة السلام"، ألا تنفس صناعي عن طريق نفخ الهواء منغم المعالج في فم المغمى عليه من غرق ونحوه.

أما اللفظ الثاني فقد ورد في المنجد في اللغة العربية المعاصرة¹ مادة (بقي).

تبقى، بقي فضل، تبقى معه بعض المال متبق أي فاضل منشيء.

فهذا العنوان فيه استرجاعات لياموندا مع أخيها عباس ونجاة حبيبته إضافة زينب الصغيرة ابنة أخيها عباس والقبلة التي تعبر عنها وعن براءتها التي أعطتها حياة أخرى «وقبلت ياموندا على شفيتها قبلتين ملائكتين أنغشاها وجعلتاها تشعر بأن البقية أبهى»².

3. دلالة العنوان:

ان الباحث في العصور السابقة لعصر النهضة وظهور الطباعة الله يجد حيزا مخصصا للعنوان أو توقيع الكاتب؛ لأن الكتب آنذاك كانت تقدم في صورة الفاتن تحمل ختما يكون فيها العنوان عبارة عن ملصقة ترتبط بهذه اللفافة مثبتة بزر وبذلك كان العنوان يحدد من خلال مطلع النص أو خاتمة النهائية، ففي تاريخ المخطوطات وقبل ظهور الطباعة كانت لا تحمل صفحة العنوان، ويصبح البحث عنه إلا في نهاية المخطوطات مع اسم الناسخ و تاريخ نسخه.

ولم تظهر صفحة العنوان إلا في السنوات ما بين 1475/1480، حيث بقيت مدة طويلة وبدأت بعض الكتب المطبوعة الأولى تتضمن عناصر تمهيدية شبه صفحة العنوان.

¹ أنطوان نعمة وآخرون، مادة (بقي) ص 109

² اسماعيل بيرير ملائكة لافران ص 249

«أما في الكتب المجلدة فنجد العنوان موضوعا في صفحة الغلاف، ولكن لأسباب فنية ومكتبية غالبا ما يتواجد في ظهر الكتاب لأنه المكان الأكثر رؤية لما يوقع في رفوف المكتسبات وهذا هو المعمول به اليوم دون النظر إلى شكل كتابته عمودية أم أفقية»¹.

وفي هذا السياق، يتبادر إلى الذهن أول سؤال يتمثل في رأينا يتموضع العنوان ؟ يحتل عنوان رواية ملائكة لافران حيز مكاني مثير في صفحة الغلاف الأول، وعليه سنمعن النظر في صفحة الغلاف من خلال قراءة يسميائية جميلة ورمزية لألوانها.

سيتوي العنوان في وسط الغلاف مائلا نسبيا نحو الجهة اليمنى، باللون الأحمر في موقع يكسبه بروزا بصريا واضحا، لكي يجعل منه العنصر الأكثر جذبا للانتباه كما يفصح عن تركيبه الإضافي عن توتر دلالي بين "ملائكة"، بما تحمله من معاني النقاء والبراءة، و"لافران"، بوصفها إحالة إلى واقع مكاني اجتماعي. مما يعكس مفارقة بين ما هو مثالي وما هو واقعي، فاما بالنسبة لاختيار اللون الأحمر لكتابة العنوان فإنه لا يخلو من الدلالات إذ يكسر حياة الخلفية البيضاء وهيمنة على من اللونين الأبيض والأسود في التشكيل البصري فيحيل الى معان عدة مثل الألم، أو المعاناة الكامنة خلف براءة " الملائكة " أو التوت والخطر وفي المقابل نجد رسمة لطفلة مرسومة بالأبيض والأسود بأسلوب "كاريكتوري حزين" أو "السيرالية البسيطة"، بعينها الواسعتان المغلقتان والملامح الجامدة التي توحي بحالة من الفقد، كما تبدو بملامح بريئة وهادئة أيضا، الي تشير الى عالم النقاء والطفولة، وفنشاها المنقط والجوارب الطويلة التي تعطي طابعا طفوليا أو كلاسيكيا قديما، مما قد يحيل إما الى الزمن

¹ عبد الحق بلعابد، عتبات (جيار جينت من النص الى المناس) ص70

أحداث الرواية أو إلى ضياع البراءة وبمختصر الكلام فإن الطفلة تجسد لتشكيل بصري لفكرة الملائكة أي الكائنات البريئة داخل ذلك الفضاء الواقعي الذي قد يكون قاسيا. وبهذا نجد كل من العلامة البصرية (الطفلة) والعلامة اللغوية (العنوان) يتكاملان ليشكلان بنية دلالية قائمة على التقابل بين الطفولة (البراءة والواقع) المعاناة. وهذا ما يفتح أفق التأويل وتهيئ المتلقي القراءة سردية ذات بعد انساني عميق رغم الغموض الذي يكتنفه في البداية لكن سرعان ما يتبدد ذلك حين الغوص في أغواره، وفهم دلالاته.

4- وقت ظهور العنوان:

لا يطرح توقيت ظهور العنوان إشكالا منهجيا، باعتباران القاعدة المتبعة تقضي أن يتزامن مع تاريخ صدور طبعته الأصلية.

«لكن المشكل الذي يطرحه جيار حينث بخصوص العناوين وهي تشكل في ذهن الكتاب فهل بإمكاننا القبض على تلك الترددات التي كانت تحوط بالكاتب، وهو يقوم باختيار عناوينه؟ وهذا ما يعرف بما قبل النصال نص القبلي»¹

فعلى عتبات العنوان يتفتت الزمن وامتداده، ويتخلل مساره، ليعيد الاديوب خلفه وبناءه من جديد وفق رؤيته وابداعه.

¹ عبد الحق بلعابدعتبات (جيار حينث من النص إلى المناص) ص70

فلكل عنوانه زمانه الخاص به في صلبه، إلا أنه يتعدد في وجوهه ويتشكل وفقا سياقات مختلفة، وهذا ما يبين لنا ان الكاتب انطلق من ذاته في سعيه نحو التقاط اللحظة المهارية محاولا بكل ماله أن يجمع شتات العقد الزمني المتبعثر في فضاء التاريخ والثرات.

ان الروائي اسماعيل يبرير جعل من الزمن موضوع للرواية . بحيث كان صراع بين الماضي والمستقبل، حيث قام بتجسيد الزمن في الشخصيات على اعتبار أن العنوان الرواية هو شخصياتها «كتب يبرير روايته قبل انتهاء أيام الجامعة، حيث اتجه إلى صخرة قريبة من شواطئ بو اسماعيل، حيث هابها الناس كثيرا وسموها بصخرة الموت»¹.

وهذا ما جعلنا نستحضر التاريخ الجزائري بكل ما يحيط به من حيثيات وما عثره من ألم وما يفتحه من آفاق أمل، والتوابع إلى الدلالة الزمنية من خلال الأسماء يرمي بها في شلال من الذكريات هذه الأخيرة التي تتبدد فيها الحواجز القائمة بين أطرافها التي يخفف من حدة التمايز بينها، وتشكل ما يعرف أو يسمى بالهينة الشاملة للزمن بوصفه قوة طاغية تتحكم في كل الأحداث ومجرياتها . كما يتجلى لنا الزلزال والفساد الأخلاقي في هذه الرواية بينما تحيل الى دياموندا البطلة مبثورة الرجل. فالزمن في هذه الرواية زمن مطلق غير محكم تجاوز ما هو واقعي في بعض تفاصيل فحصر نفسه في زمن اللاواقعي الذي يؤدي إلى الخروج عن المألوف، إلا أن أصبح زمنا مطاوعا بإمكان التلاعب به، كيفما اتفق مع رؤيا الكاتب.

كما يتجلى لنا الزلزال والفساد الأخلاقي في هذه الرواية بينما تحيل الى دياموندا البطلة مبثورة الرجل.

¹ حوار مع الروائي اسماعيل يبرير يوم 11/04/2026 على الساعة 19:36 عن طريق تطبيق المسنجر مختصر ظهور الرواية .snailyabrir

فالزمن في هذه الرواية زمن مطلق غير محكم يتجاوز ما هو واقعي في بعض تفاصيل فحصر نفسه في زمن اللاواقعي الذي يؤدي إلى الخروج عن المألوف، إلا أن أصبح زمنا مطاوعا بإمكان التلاعب به، كيفما اتفق مع رؤيا الكاتب.

«كما كتبها الروائي "اسماعيل بيرير" في زمن حرج كان فيه بجانب أحد أقاربه المقربين جدا في مستشفى القطار، فبقي هناك لبضعة ايام وراى ما كان يحدث هناك من أوضاع قاسية وبعد خروجه قام بكتابتها كنوع من التكريم والتطهير والاستشفاء والتعافي من ألم تلك الأيام»¹.

5- شخصيات العنوان:

لقد شهد مفهوم الشخصية تطورات عميقة ومتراكمة عبر مساره التاريخي، بحيث لا يمكن تصور أعمال بدون شخصيات.

فالشخصية «كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متمم بصفات بشرية والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو اقل أهمية»²

فالعنوان يعد بنية سيميائية إحالية، بحيث انه يلمح إلى الشخصية المركزية في الرواية ويستبطن مفهوم البطولة بوصفه بعد اداليا يحدد موقعها داخل النصف الشخصية في الرواية ترتبط بنشاط القراءة أكثر مما ترتبط بالعمل أو النص السردى؛ لأن القارئ هو من يقوم بإعادة تشكيل الشخصية من جديد لدى قراءته للرواية.

¹ المصدر نفسه على الساعة 20:13

² جبرالدبرنس المصطلح السردى ثرعا بدخزندان المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ط12003 ص42.

ومن هنا نرى بأن عنوان رواية ملائكة لافران يدل على شخصيتين رئيسيتين هما الشخصية الاولى، ملائكة وهي اسم وتعبير سيميائي في الرواية، يسهم في تثبيت اسم ملائكة من أجل ضمان استمرارية المرجع داخل النص، فهو يحيل الى الممرضين والجراحين، واستعمله هو ليكشف المحور الجمالي وأيضا الدلالي للمتن الروائي

الشخصية الثانية، فهي شخصية لافران وهي باررة في الرواية : «لقد حدث أن أصبح اسمك مكتوبا أعلى مدخل أحد أجنحة مستشفى القطار بالجزائر العاصمة»¹

المبحث الثاني: هندسة الزمن والمكان

1- جدلية الذاكرة والنسيان:

تعد كل من جدلية الذاكرة والنسيان تفاعل ديناميكي وصراع محتمل بين كل منعملية تذكر الأحداث (الذاكرة) أو عملية وفقدانها وعدم تذكرها (النسيان) ، بحيث فيه يتخادل كل منهما في التأثير على الآخر في تشكيل الفهم الذاتي والتكيف النفسي. فالذاكرة هي «المادة اللاصقة التي تجعل حياتنا العقلية متماسكة (...) وحين لتضيع (...) فإننا نخسر مقدرتنا على إحياء ماضينا وتكون النتيجة أننا نفقد صلتنا بأنفسنا وبالآخرين»² فإن النسيان «يظل التهديد المقلق الذي يبدو في خلفية

¹ اسماعيل يبرير ملائكة لافران ص 201

² لاريسكووير، ايرك كاندل - الذاكرة من العقل إلى الجزئيات سرا سامر عرار مكتبة العبيكات (الرياض) ط1، 2002 ص 10.

فينومينولوجيا الذاكرة و استيمولوجيا التاريخ»¹، مما يفيد أن النسيان يتجلى بوصفه فعلا يضعف وثوقية التاريخ والذاكرة ويولد صراعا بينهما.

يشكل النسيان تيمة ليست البارزة في الرواية، فهو يمثل حضوره حيزا من أحداث حياة الشخصيات الروائية، بحيث أن الإنسان دائما ما يختار النسيان على التذكر في أغلب الحالات ، وذلك لأن استعادة الماضي تأخذ به إلى المعاناة والألم والهلاك وأحيانا الى الموت وهذا ما يجعله يفضل النسيان على التذكر ومن هذا المنطلق نجد شخصية من شخصيات الرواية المحورية التي اخذ بها الألم و المعاناة إلى اختيار النسيان وتفضيله والرغبة في فتحصفحة بيضاء خالية من ترسبات طبقات الماضي الأليم حين يقول السارد عليها«أشرفت على نسيان أمر العربي باقتراب الامتحانات الفصل الأول»² وفي قول آخر يقول : « مالذي يمكن أن أحججه فيما مضى كنت لا أريد شيئا سواك.

- دعنا ننسى ما مضى عباس

- هل المناسب أن ننسى الماضي ، أم أن نتعلق به؟ إنه الأجمل حياة

- انت اهم مني ومن الماضي»³

هنا تحتزن الذاكرة ماضي عباس ونجاة الذي يحاول كلا من الطرفين النسيان والتذكر فنجاة تطالب بالنسيان بينما عباس يرفض ذلك ويرى بأن ذلك أجمل فالحاجة الى النسيان توازي حاجتنا للذاكرة على قدر سواء وهذا ما تبين لنا في القول المذكور ما ذكر في مقطع آخر حيث يقول «إستطاعت أن

¹ بولريكور الذاكرة التاريخ النسيان، ثرا جورج زنتي، دار الكتاب الجديد (بيروت) ط1، 2009، ص602 .

² اسماعيل يبرير ملائكة لافران، ص68.

³ المصدر نفسه ص112.

نجدد بعضاً من حياتها. لم تنسا عباس بل غيبته وافترضت أنه في مكان ما بدل أن تستوعب موته (...). كان رضوان يفكر مع زوجته في ملء حياتها بأشغال تنقلها الى نسيان موقعها في الحياة (...). ينقصها عهد يحيلها على النسيان، نسيان المهما، ووحدتها، والتخلص من الفراغ»¹ كما يقول «ونسيت على ما كانت عليه غيرت اسمها وغير والها اسمها....»² فالنسيان في بعض الاحيان كان الحل المناسب لبعض الناس ومنهم ياموندا التي به غيرت حياتها ونبث لنفسها حياة جديدة، لكن هذا لم يجعل منه أمراً ملماً به كثيراً في الرواية فقد كانت الذاكرة المتسلطة هناك واخذت الحيز الاهم بدور الشخصيات فكل جميل في الحياة عند مرور وقته يصبح ماضي وقابل للتكر من طرف الفاعل أو المتلقي له واحيانا كل ما هو مؤلم في حياتنا او صادفناه يعود من الماضي ونذكره عند مصادفة لامر شبيه به وهذا ما حدث لبعض الشخصيات في الرواية كل وله ذكرياته الخاصة التي حاول التملص منها لكن دون جدوى فهي حاضرة معه دائماً سواء في فرح ام قرح (حزن) ومن ذلك نذكر بعض الأمثلة من رواية "ملائكة لافران" فنجد السارد: «ثم ها هو يكيل لها الشتائم ويذكرها بما كادت تنساه»³ وهنا نرى بأنه رغم ألم الشخصية ومحاولة نسيانها الماضي الأليم الذي مرت منه ونبث عليه حياة جديدة إلا أنه عذر بها من كانت تظن به أنه الإنسان الأنسب لها في الحياة وأهانها به وأعاد إلى ما كانت عليه من جديد كما يقول ايضاً «استعادت ذكريات الطفولة عندما اجمع الكل على قبح ما

¹ اسماعيل بيرير ملائكة لافران، ص 178

² المصدر نفسه ص 230

³ الرواية ص 85

تقوم به كانت ترقص بحب ترقص ببراءة وطفولة، واستمرت كذلك حتى وهي راقصة كباريهات ..»¹. وهذا القول مرتبط بالقول السابق وهذا هو الماضي الاليم الذي حاولت ان تنساه عندما كبرت وتزوجت لكن للأسف كان كل شخص يذكرها ويعيدها إليه ويمكن ان نقول التذكر رغم النسيان وفي قول آخر يقول «لم يمارس الجنس الا خلال فترة زواجه القصيرة من إحدى الفتيات تلك التي اعتقد مرة أنها تستطيع محو نكته من ذاكرته»² بحثنفهم من هذا القول أنه أخذ من الزواج كحل لمحو حب طفولته العفيف من ذاكرته لكن للأسف لم ينفع ذلك وإنما أعاده الى ماضيه دائما. «تلك الصورة التي فيها طفلة قبل أن تتعرف على ياموندا ذكرتها بيوم التقاطها، كان عيداً وكانت فرحة بالكبش (٠٠٠) كانت تحكي بحرقه وصدق ودون أن تتوقف كلما تكسر صوتها في اسمه»³. تؤدي شخصية ياموندا دورا هاما في حفظ الذاكرة وانتشالها من ظلمة النسيان السلبي الذي نتج من آلام الماشية وآثاره.

«اجمل ما في الحكاية أنها جعلت من عباس منذ وقت قصير ذكرى ملهمة كلما تذكرته أرادت أن تفعل أشياء مهمة أو أرادت أن تضم إليها زينب»⁴. تعمل الرواية على التلاعب بذاكرة الشخصية المحورية، مسلطة عليها نوعا من التلاشي والمحو، وتحوله إلى إنسان الذاكرة على حد وصف هارالد فاينريش هذا الإنسان «الذي كلفه النسيان الحديث غالبا

¹ الرواية ص 91

² اسماعيل بيرير ملائكة لافران ، ص 110

³ الرواية ص 174-175

⁴ الرواية ص 213

فإن انتقاله من ثقافة الأخرى الى ثقافة المستقبل لم يجعل من النسيان المنهج المنشود او المبرر بل الإنسان الآخر الذي لا مكان له في السردية الذات المنتصرة»¹ وفي الأخير يمكننا ان نقول كخلاصة على ان الذاكرة مهما صعب فهمها، الا انها تبقى أساس الشهادة والأرشيف والركيزة الأساسية التي يقوم عليها شكل التاريخ، بحث نجد ان جدلية الذاكرة والنسيان تتخطا طابعا حادا في حالة التسامح السياسي والعفو أن يتقاطع كل من التذكر والنزوع نحو النسيان، كما ان الصراع بينهما يمثل وسيلة لا يبرز أن كتابة الرواية هي في جوهرها فعل مواجهة يسبطن انتصارا الذاكرة على النسيان، كما نجد احيانا أنهما في علاقة تكاملية لسيا مجرد صراع أو تضاد دائما.

هندسة الزمن والمكان في الرواية تعني الطريقة التي يسير بها الروائي عمله السردية من الداخل من أمكنة وأزمنة ، بحيث يعمل على تنظيم مجريات الأحداث وتحديد فضاءاتها للفصل وفق نسق في يدعم تطور الرواية و الشخصيات.

2-مركزية المكان في الرواية:

يعد المكان من الركائز الأساسية التي تبنى عليها البنية السردية في العمل الروائي، بحيث له قدرة عالية: «داخل النص السردية على تجاوز دوره كخلفية جامدة للأحداث ليصبح عنصرا ديناميا يساهم في تشكيل البنية السردية والتأثير في تطور الشخصيات، وانتاج الدلالات الرمزية والثقافية والفكرية، بحيث

¹فتحي المسكيني الهوية والحرية نحو انوار جديدة دار جداول بيروت ط1، 2011، ص 231.

يجعل هذا من المكان فاعلا لا مفعولا به داخل النص الروائي وبعبارة أخرى فان فاعلية المكان تعني حضوره المؤثر في السرد بوصفه مجرى للأحداث» .

طغى الفضاء المكاني على باقي العناصر الروائية الأخرى، حيث يظهر المكان كمحور أساسي يتشكل نقطة انطلاق الأحداث، كما يكون مصدرا للعقدة في الرواية وحاضنة للانفعالات، مستمدا أبعاده الإنسانية ودلالاته بوصفه نموذجا لمكان متكرر في بلدان مختلفة ومثال على متطرقنا إليه في هذا العنصر هو عملنا التطبيقي لرواية ملائكة لافران التي نجد فيها أن الروائي قد ركز على مركزية مكانية مكونة في كلا من الجزائر والمستشفى فهذا لا يعني أنه لم يوظف أماكن أخرى لت بالعكس، وإنما ووظف العديد من الاماكن منها ما هو المفتوح ومنها بالأساس بداية من العنوان "ملائكة لافران" قاسم لافران هو اسم صاحب المستشفى ومن هنا يظهر أول مركزية ، وتانيا فهو مستشفى موجود في الجزائر العاصمة وهذا ثاني أساس وبناءا على ما سبق، فإننا نجد عنصر المكان في الرواية من خلال الجزائر بحيث انالجزائر هنا ليست بمكان جغرافي فقط، وإنما في فضاء يحمل انعكاسات عديدة و صراعات الشخصيات الاجتماعية، كما أنه يمثل عنصرا فعلا لتحرك الأحداث ومن أمثلةذلك ماوراء في الرواية نذكر:

- الجزائر العاصمة: «لم تكن رحلة ياموندا قصيرة من الجزائر العاصمة إلى الأغواط، مرور المدينة الجلفة غاصت في رهبة المركبة الصوفية...»¹ ويقابلها مقطع آخر يقول فيه: «في طريق عودتها إلى العاصمة كما ورد ذكر الجزائر في موضع الحريق الذي صار وملاً أرجاء الجزائر العاصمة في أكتوبر

¹ - اسماعيل يبرير: رواية ملائكة لافران, موقع للنشر, الجزائر, ط02,2010 ص52.

حين قال: «...فخلال هربها من بيت ذهبية كانت الجزائر تدخل حريقا كبيرا، كان الشباب يحرر كل المباني الحكومية، وكان الدخان يملأ العاصمة في أكتوبر الغضب، تساءل أي الحريق قادم» فالجزائر في الرواية.

تخلت تماما عن زينب، ليس إلى حين ولكن إلى الأبد...»¹ كما يقول أيضا: «... خرجت فجر ذلك اليوم الصيفي لا وجهة لها، كانت الحافلة تأخذ نفس الاتجاه الذي سلكته منذ سنوات نحو - العاصمة (٠٠٠) نتجه نحو الفراغ الفرق الوحيد أن الفتاة التي هربت من بيت والدها كانت يافعة وجميلة والمرأة التي تسلك اليوم نفس الطريق معاقة ومتعبة، وأكثر خوفا وحيرة من الفتاة»².
تمثل المركز في الرواية أو النص الروائي بحيث لا يوجد هذه الأمثلة التي تبين ذلك وإنما العديد من الفقرات القصيرة التي ذكرت فيها الجزائر العاصمة ليست بشيء قوي أو داعم لكن كمثال على توظيف الروائي لها من المركزيات.

- -المستشفى: يلجأ المرء إلى المستشفى قصد العلاج وطلب العافية والشفاء من الأمراض التي تصيبه كما يذهب إليه البعض الآخر لزيارة ذويهم من المرضى والاقارب بعيدهم وقريبهم يحمل المكان هنا معاني عديدة من الم وحزن، بحيث نجد ذلك في أحد المقاطع من الرواية يقول الروائي في هذا الشأن³

¹ - المصدر نفسه: "حتى الشيطان هزمته" - الجزء 1 - ص 66.

² - الرواية: ص 74.

³ - اسماعيل يبرير: ملائكة لافران ص 165

«خرج من المستشفى لشهر على ان يعود ليبدأ العلاج مجددا كان يحدثها عن شعوره بالشفاء وعن أمله في أن يقاوم الى أن يجد ودواء لهذا الداء القاتل لقد كان يستعيد حياته". وفي مقطع آخر يقول: دخلت المستشفى تؤدي دور السعيدة هي تعرف تماما ماذا يعينان يراها سعيدة ومستبسة كان ذلك كفيلا بسحبه من الموت نحوها. بدالها مدخل لافران مختلفا هناك ثقل ما يحتاج المكان، (...) وهي تقفز برجل واحدة نحو غرفة نظراتها إلى الحاقدة والكسيرة تلتهم الجميع بتركيز متكافئ لا يحسنه المرء الا في الخوف أو الحقد ليمنعها أحد من ولوح الغرفة، الغطاء الأبيض الذي كسا عباس كان كل الكلمات القاتلة ونذائر الشؤم (...) تصورت انهم دفنوه واستيقظ اتجاذبتها كل الحالات ولم ترمس على حالة بعينها تم شرعت تنشد بصوت متهدرج...

وفي مقطع آخر يقول " وتمددت على فراش المرض في المستشفى أثر تعرضها لحادث خطير اتى على ملامح وجهها ، ولم تعد تملك الشقة التي باعتها بسعر بخس لتتابع علاجها (...) ورغم وحدتها القاتلة إلى أنها رضيت بما لها. تلملت على فراشها وشعرت ببعض البرد..."¹

وفي الأخير فيمكننا القول: المستشفى لا يقتصر على كونه مكان للمرض بل نجد في بعض الأحيان يدل على صراع الشخصيات النفسية كما يدل على مكان للأمل في التداوي والتعافي من الأمراض والاعتراف والعودة إلى الحياة السابقة وهذا البعض حول ما يمكن ذكره حول المكان (المستشفى) وابرار دلالاته المركزية.

¹ - المصدر نفسه ص230.

- المبحث الثالث: استراتيجية الشخصيات وتعدد الأصوات

- 1- تمثلات الشخصية في الروائية

فالشخصية تجسد الإنسان في واقعه عبر الخطاب الروائي، بحيث هو يمارس حياته ويتحرك و يفكر و يعيش تجارب الشقاء والحزن والفرح والألم...»¹ فحينما تولد فكرة الرواية لدى الكاتب، يبدأ يتخيل الشخصيات المناسبة للتعبير عن هذه الفكرة وحبك الأحداث التي تتصل بها إنه يتخيل ابطاله يحسون ويتكلمون ويتحركون وتبدأ ملاحظهم بالانضاح له وكثيرا ما يستعير الكاتب صا دحالشخصياته من الواقع فيأخذ بعض النماذج من الناس الذين يعرفهم حتى المعرفة ويمزجها بملامح أخرى من خياله و استعمال نماذج من الحياة الواقعية يجعل الشخصية أكثر اقناعا (٠٠٠) بل يجري عليها الى التعديلات» الكاتب ينطلق في تشكيل شخصيات روائية من الواقع ثم يعيد صياغتها بما تخدم

- تعتبر الشخصية في الروائية وسيلة فنية يستعين بها الروائي لابرارؤيته والتعبير عنذاته «ومن ثم كان التشخيص هو التجربة الروائية»¹ فالشخصية تمثل الوعاء الحامل لفكر الأديب، وهي من أساسياتبناء الرواية وما دونها وجود الرواية.

- اهدافه الفنية التي وظفها لاجلها، ومن المنطلق هنا يمكننا تطبيق هذا المفهوم في المدرسة الشخصيات داخل رواية "ملائكة لافران" حيث تتجلى تمثلات الشخصية مهارة صور منها:

- 1- الشخصية الرئيسية أو المحوري:

¹ اسماعيل بيرير، ملائكة لافران، ص 165.

هي الشخصية التي يتعلق بها النص وتقوم بدور فعال ومؤثر في مسار الأحداث ، إضافة الى عونها الشخصية «التي ينتقيها القاصه لتمثل ما أراد تصويره أو ما زاد السوحنه من المقالات وأحاسيب، وتشيع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقاه له فين الرئي والحرية في الحركة داخل المجالا القصصي»¹

تتمثل الشخصية الرئيسية في رواية "ملائكة لافران" في كل من الشخصيات التالية كل ولها دورها العامة ومجالها في التحرك داخل متن الرواية وتسيير احداثها و بالانتقال من الإطارالنظري إلى التطبيق نذكر أهم الشخصيات:

1-شخصية ياموندا: ليست مجرد شخصية رئيسية ومحورية فحسب بل هي أيضا البطالة والساردة في الوقت نفسه، تروي لنا ما جرى لها من أحداث تخصها وتدور حولها بالإضافة تعريفها لنا على لكما التحصيل الأخرى وعلاقتها بهم، بحيث يجدها تقول عنكل واحد كلام خاص متمثل فيه ، موضحة ذلك قائلة: «عباس اراد دائما ان يتسم هذا سلوكه الابدي منذ الطفولة، يتسم في حافلة فيعتقد الجميع انه يتسم اليوم ، كلما دخل مكانا رايت الجميع يتسمون، كان وسيما احديه تطوق وجهه بحنان لا يمكن اعفاله(...) أبدا لم تتصور للحظة ان عباس الذي لم ينقطع عن زيارتها منذ انفردت بأسلوب حياتها قد اختفى لسنة قبل الزلزال»² وهذه الصفات التي اتصف بها عباس في نضريامونداوماكان يكسبه من محبة من طرف الشعب وأخته ورفيقة طفولته«عباس الوحيد الذي

¹ - احلام بن سعدة جماليات الرمز في الرواية الجزائرية رواية اعوذ بالله للسعيد بوخاجين نموذجاً اطروحة مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه(علوم) جامعة حسينية بن بو علي الشلف 2023/2024 ص133

² - اسماعيل يبرير ملائكة لافران موقع للنشر الجزائر ط22010 ص8.

رفض زواج أخته»¹ وفي صدد آخر نجدها تقول : « كانت نجاة امرأة بقلب لا يحجم لم تكتف بالتقاطها من جنونها المحدث بما لتفعل ما لم تتصور ياموندا أن احدا قد يفعله ، كانت هاته الحركة كفيلة بمنحها كل الخطى كفيلة بأن تجعلها تمشي على رجل واحدة، عانقتها ومسحت على وجهها المصفر والنقي (...) لعبت ياموندا في ليلة واحدة مع تجابة ما لم تلعبه طوال طفولتها التحية كانت الساعية، كانت تلك أقصى سعادتها»² أو بعد سنوات وجدت ياموندا ان الصديقة طفولتها لم تتغير عليها بل بالعكس سارعت اليها فرحة ورحبت بها في منزلها، وفعلت كل ما أرادنا أن تفعلناه، وعفونتهما من لعب ومدحك طوال الليل ،علي تعد مدينتها أنها امر الحصيلة الحلب. ولا يوجد من عامها في ذلك ولك نظر بيا من هروبها منابيت ذهبية بعد نقدها امام متابعة للأحوال التي جرت لها وهناك تما دقت جاراها عاشور صاحب حادث المواد الغذائية حيث تقول : « كان عاشور رجله تجاوز الخمسة بدير حاوية السيف، وكان الزبائن يادونه عمي عاشور. وفي الذين يعتبرونه افتروا على مناداة عمل عاشور وكانت احدى اهم زبانية، بل اللهم على الاسلام فله ودلها خلنا .. أسكبها ان كو مرحبا آخر بوجهها»³، فعاشور كان بالنسبة لياس و الأمل لكن الحياة وما شالله من أحبات وهذا الدوه مما يمكن قوله حول الشخصية البطلة يامو الى سور حولها معظم الأحداث، البطلة التي عانت في حياتها منذ منكرها الى ان كثرت وفق ساقها أثناء الزلزال الكبير في الجزائر لعن رسم على هذا إلى أنها مثلك تصارع الذكريات و الحياة مكا. مما جعلها تمثل انعكاسا لتجربة الإنسان المحوم والحل المحوري في الرواية.

2- الشخصية الثانوية:

تقوم الشخصيات الثانوية مقارنة بالشخصيات الرئيسية، حيث يكون لها دور محدود و وظيفة أقل الشخصية المحورية، كما أنها تفتح المجال وكل ما هو حفي امام الشخصية الرئيسية فهي "التي تقوم

¹ - المصدر نفسه ص70.

² - اسماعيل بيرير ملائكة لافران جزء 2 ص12

³ المصدر نفسه، ص 77.

بدور معين ثم يختفي ويوم ذكرها في الرواية نادر تكتفي بوظيفة مرحلية¹ بحيث قد نجد لها صديقة الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تتجلى من حين لآخر في المشهد، وإما تكون تقوم بدور مكمل مساعد للبطل أو معين له وغالبا ما تظهر في سياق أحداثا ومشاهد لاهمية لها في الحكى² وبذلك تكون الشخصية الثانوية اقل تعقيدا من الشخصية الرئيسية ، وترسم بصورة سطحية نسبيا، وهذا يجعل اهتمام القارئ يقل ومن الشخصيات المتمثلة في هذا الجانب نجد:

1-عباس هو شخصية رمزية لكل رجل صالح في المجتمع ، كان بالنسبة لياموندا الرفيق والحبيب الذي سندها ورافقها في طفولتها ، كان رجلا مثقفا ضابط في الشرطة وسيما لحية تطوق وجهه بحنان لا يمكنك العالم ويتجل كل هذا في قول السارد «كان وسيما، لحية تطوق وجهه بحيات لا يمكنك إعماله، وجمعه القلمي يلتهم فرقت في القراء غيره، أنسانة البيضاء المتناسقة ترافق مع الخلفية السوداء للحيته»³

يجب نجا صديقة اخته ورفيقة طفولته، أرادها ان تتكون شريكة حياته لكن كان للقدر علام آخر ونجد ذلك في قوله: «أنت بهجة لم تكتملونشوة حرمتها، أريدك في اي مكان ورغم ان الامر حيث وقاتلومحجل. (...) أريدك فقط الى جانبي تصغين البعض اعترافاتي (٠٠٠) ولكنك وزينب الأحب، تعشيني اخا، وأريد لي حبيبة لبعض العمر الذي التفت»⁴ وفي مقطع آخر تتحدث فيه ياموندا عن هذا الحب لامتناهي تقول: «الوجه الذي أحب عباس، استطاعت ان تصغي الى صوت عباس وهو يخبرها بسعادته بوجود نجا معها وكأنه يريد ان تكرم وفادتها ويخبرها كم كانت رائعة طوال حياتهم»⁵

¹ - حسن البحراوي بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية) المركز الثقافي العربي بيروت ط1، 1990م ص215.

² - محمد بوعزة تحليل النص السردى (تقنيات ومفاهيم) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص57.

³ - اسماعيل يبرير ملائكة لافران ص8

⁴ - المصدر نفسه ص190

⁵ - المصدر نفسه ص246

كان حب عباس لنجاة حبا نقيًا صافيا خالي من الدناءة ، فهو رغم حبه الكبير لنجاة إلا أنه أغلق عليه داخل قلبه لكي تكون هي سعيدة في حياتها وتختار الزوج المناسب لها كما لا ننسى حبه لأخته ومساندته لها رغم وقوف الكل ضدها وإرغامها على الزواج من رجل يكبرها سنًا ، كله من أجل مصلحته وفائدته ولا أحد يفكر فيها إلى أخوها نجد ذلك في المقطع الآتي يقول السارد «عباس الوحيد الذي رفض زواج أخته وهو يحمل امتعته مغادرا إلى الشرطة التي انضم إليها ... واستسلم الجميع لرغباته»¹

في محاولة عباس. في إيقاف هذا الزواج وفشل ذلك حمل أمتعته وغادر إلى الأبد من تلك المدينة تاركا تفكر في رغبتها فقط بناء حياة خدها شخص ضعيف بلا حيلة.

2-نجاة شخصية نجاة كما تبدت في الرواية فتاة شابة في مقتبل عمرها، كانت تعيش حياة تعيسة في سن مراهقتها ، لكن تغيرت حياتها في اليوم الذي ظهر فيه عبد الباقي أخذها كزوجة له وعاشت أجمل الأيام معه لم تكن تتوقعها بعدما كانت تعمل في الملاهي الليلية ، لكن له يطل ذلك إلى أن أراد خداعها مع أعز صديقاتها بعد حضورها إلى منزلها ونجد السارد يقول في هذا الصدد «كان واضحا أنه لن يستمر في عيناته وحكاياته العجائبية، وهو يطلق العنان للسان مختلف بصوت مختلف، أنت لست وحدك ياموندا أنا هنا لن أتركك سوف تبقيين لدي يجد أن تفكري في حياتك بعد المستنقع الثالث تحتص البقية حياتك هنا»² لكن هذا لم يجعل منها ضعيفة الشخصية وإنما كانت دائما في الشخصية المفعمة بالحيوية التي قاومت الحياة ووفقت بجانب صديقتها ياموندا وأعطوا الأمل لبعضهما لبناء حياة جديدة.

ونظرا لقلبها الأبيض والحنون الذي كانت تملكه جعل من عباس أخو ياموندا يحبها ويتعلق بها ، حتى أنها هي أيضا كانت تبادله نفس الحب إلا أنه كل منهما ترك داخل قلبه لكي ويجدع أي منهما زواجه حيث نجدها تقول في هذا السياق «لم أنسا نظراتك يوما، ولا حلمت بأكثر من يدك تشد

¹ - المصدر نفسه ص70.

² - اسماعيل يبرير ملائكة لافران ص28

على يدي ، كنت استيقظ ليلا لأحلم بك لأبكي لك وعليك ، وعندما وتزوجت من رجل أرادت أن تقطع عليك وعلى الطريق فيه كي لا اكون قصتك التعيسة، أردت أنا نبقي حلما جميلا على أن نتحول إلى كابوس لهم كنا جميلين عباس»¹ . وفي قطاع آخر تقول «لن اجعلك تصطدم بي سانهي من أمامك لأقل حلما جميل.... فانا احبك وكنت عاشقة لك على الدوام»² فنجاة لم تنسى حب عباس لها وحبها لعباس ولم ينسى ودليل ذلك حين حابت على سؤال صديقها فتقول «لم أنس يوما الرجل الوحيد الذي أحببته»³ وهذا ما يسمى في الأغلب بالحب العفيف وليس أي حب.

3- الحاجة زينب ، فهي شخصية تمثل الجدة الحنونة والطيبة، وفي ترمز ايضا الي دور المرأة في المجتمع. باضافة إلى الأعمال المنزلية الى كانت تقوم بها، كانت تحدد القياسيد الموقعة وتعلمها لدفيد مها عباس ويا موندنا ، كما انها كانت تحظى بجد كبير من طرف زوجها الشيخ رافع وثقة كبيرة لتركه لها شيء، كانت الحاجة زين الفريق المنور الحياة النساء اللواتي كنتعيسات ولم يعرفن طريق العودة إلى المسار الصحيح ويتضح ذلك في قوله «شكل وجود الحاجة زينب الخطوة الأهم في تاريخ الصديقتين أصبحتا تصليان وتصومان احيانا»⁴ فهي كانت بمثابة النور الذي أضاء حياتها، بالإضافة إلى الأمل الذي بتقا ووابه ويتبع ذلك وحول «مررت الحاجة ربيت بدفاعه وجه يا موندنا مملوءة بحياتها، ودعتها علنا يا بنتي الله يريح ويهنيك فتنهدي كان الدعاء يستجاب سريعا. واندفعت الى نوم هادئ و مريح إشتاقتله»⁵ فحات رسد رفض على ما يقال عنها من كلام رائع عن فيها إلى ألسل يصعب التوحد علم إنسانة مؤسسة المشترك أحدا هكذا تكل وأعضه ملا نو نور الطريقة إمان خالك أو حبها المبحث قبل ما كانت مكثر للعلامة والتجميع وانت العقيد موقع حتى أناهبودم نوشها و متدهاو له شكر حده ملا تما والإشاعة متعارف ومنها الفوق حب يقول «رغم أنه كانت تستجيب الا انها تنتكمه سريعا، وقد

¹ - الرواية ص194

² - الرواية ص195

³ - الرواية ص246

⁴ - الرواية ص89

⁵ اسماعيل يبرير، ملائكة لافران، ص 116.

أكثر من الله الحالية ومن المسيح والإمساجد (...) تزداد بياضا، لعلها أصبحت ملاكا شفافة، شفافة جدا»¹. وهكذا كانت نهاية الحاجة زينب من هذه الحياة المليئة بالدعاء و الصلاة و تلاوة القرآن حتى آخر يوم لها.

4- إيمان الطيبة الحنونة، تحب مساعدة الآخرين، والاحتكاك بالمجتمع والاجلي كان دائما تذكر الاشياء الجميلة ولكي يكون كبانقيا تساح كل منهما في حبه للأخر لكنتماع بهم كانت إحدى ملائكة مستشفى لافران ونجد ذلك في قول السار «التقت ياموندا الطيبة المشرفة على حالتها، وكان الطيبة فرحة جدا بلقائها لقد كن ملائكة اثناء فترة تواجدها هنا»² وفي مجمع آخر يقول عندما همت ياموندا للانصراف اقترحت على إيمان الإقامة معهما، وأخذت رقم هاتفها ولم تبدأ الطيبة اي استغرب، وان اعتقدت المرة ان تاريخها العاري بالنسبة لإيمان قد يجعل من اقتراح لهذا وقاحة الفنية الطبيعة الملائكية الوجه "فإيمان كانت بمثابة الملاك الطيب في نظر ياموندا كانت تحس بالراحة بجانبها دائما وحتى إيمان كانت دائما تشناق لرؤيتها لا كاحد حرمتها بل حالة تعلق في اظهار فيما كانت تلك الإنسانية الحنونة التي تصدق كل ما يقال لها وقاعدة من طرف الرجال الأقط لم تعرف على جل و مرتبط به محنت مرحة من حقتها الى أن تعرف على توفيق الحديث في كان بحمة ملك الرجل العالم الذي قد منها حياتها وسعادتها بعد ذلك من خلال قول السارد «عندما فتحت بنجاة الله تصورت الدقة إيمان شاحنة تكليفية ، محملة دقائقها " لقد فلقي توفيق ، اشهى لعبة توفيق مع إيمان تكذ أن أخبرها على ترك عملها المستشفى وأولها حيال جديدة ، استقامت تحت فضا وحكت تفاصيلها مع توفيق، بما كانت الحاجة شعر الله وتدعو على الظالم»⁴ لكن لعبة توفيق لم. تحطمها كليا وانما الجزء منها ،فإيمان فهمت بأنه من عليها النهوض والفوت الإنتقام منه لا البقاء في المنزل والمرة طوال اليوم كما نراد أنه منها هو جيد الصحة في اي علوم بين الجميع وتصرف بسلام وعلمهم من

¹ المصدر نفسه، ص 124.

² المصدر نفسه، ص 184. ص 84

³ - اسماعيل بيرير ملائكة لافران ص 84

⁴ - الرواية ص 108

خلال سمعها في ايجاد عمل بطرقها من معارف المستشفى التي كانت تعمل فيه وأرادت العودة له وحده هذا السياق لم تضع إيمان الهاتف من يدها كانت تجري اتصالات كثيرة وتخرج باكرا من المنزل تعود مساء دون أن تنسى احضار الأكل للجميع (...). كان سهلا عليها. أن تجد عملا إله أنها لم تفلح في تحاول نكستها، أرادت أن تشهد عملها في مستشفاها الاول ولكنها أيضا أرادت أن تأخذ حقها من توفيق الذي حفر جرحا عميقا لها دون ان يتنبه له»¹

وهكذا يمكنك القول أن إيمان تعبر عن المرأة القوية الحرة التي لا تتحمل الظلم مهما كانت تجد ذلك الشخص فهي لن تتوقف و عن اخذحقها و العودة الى عملها من جديد.

5-توفيق: شيطان في وجه ملاك، في البداية يتعامل مع الإنسان بطيبة وحسنة وبعد أن يعرف أنه أمان فيه يوقع به وهذا ما فعله مع كلا من صديقتي ياموندا ، ومحملة فيه وكلنا تحكي عن خصالة الحصيلة والاستمائية، لعدم تكن تعرف أهلا بذلك الكلام سوف تعظم حياة صديقتها وتجعل من فناة سعيدة لو هناء نكسة .ون ذلك في قول السارد «ياموندا تحكي عن الحياة الجديدة الاماتها وتعد قاعة توقيع وقد توفيق في مكان ما داخل الفسية الى كان تعترف أنها تكث من السفر اليومي إلى المستشفى»²

وليس هذا فقط وإنما أيضا حاول التقرب من نجاة وإيقاع بها في شبكه حيث يقول «انتبهت إلى ميول توفيق لمعان ولا سيما قارئة بها، فارادت ان تلفن اشباهه أكبر الأسحر معاة وفيتها. وكان تعليم الفرق الله. شعر فيها مع رب عملها لتحديثه عن من يقتها الرائعة ومدى تغيرها، كانت تلك الماديين بالمسنة إليه اعلام من المراقبي من السلام نحاة له، وبالفعل أمر توفيق محاكمة الخروج . مله محدد، وقد هالي نحب المعلم لم يكن هذه المرة مختفيا برقصها ، انخرط مباشرة في معاشرتها»³. في قول اخر: «كان وجه توفيق يميل الى البياض و شعره أشقر، و ذون الحديث عن بنته القوية، لم يكن مفرط السمينة، بل

¹ - الرواية ص 116-117

² اسماعيل بيرير ملائكة لافران ص 94

³ المصدر نفسه، ص 95.

كان جسمه رياضياً¹ فهذا كله من وصف إيمان و انبهارها به لكن من وراء هذا الجمال هناك شيطان و يؤكد من خلال قول السارد «ابتعدت عن الجميع وهي تفكر في حل بعد أنها من لها توفيق عملية اجماع مضمونة إذا أرادت النجاح نفسها، لم ينتظر توفيق قبولها أوردفها لتعلن خطبته إيمان التي كانت تطير فرحاً ...² « وفي الأخير تنهي إيمان انتقامها بردها عليه تقول « حتى الشيطان هزمته»³

3- الشخصيات النامية

لا يخلو نص مهما كان روائياً أو قصصياً من ثنائية ملازمة وكل حدث، حيث. أطلق عليها النقاد اسم الشخصية النامية وأخرى مصفحة، إذ أنه الشخصية النامية عدا سميل خالد سياحية ، المستديرة المدورة المتحركة، المتفوح ، أما عن مقصومها في «الشخصية التي يتم تكوينها تمام القصة، فلنفور من موقف إلى آخر، وظهرها و كل موقف عد جديد يكشف لنا عن جانب جديد»⁴، يمكن أن لا تكشف كل شي دفعة واحدة وإما. تفعل ذلك تدريجياً، ولها في حاله دنيا ميكية مستقرة، تشكل ما منها عن طريق تما ضد المراحل وشاهي الأحداث واخمل الهند الروائي.

فالشخصية النامية تغير بقدرتها الدائمة على مفاجاة القارئ طريقة مقتلة، حيث أنها إن لا تستطيع أن نفاد المتأقي أو القارة فهذا يجعل منها شخصية مسحة أما إذا ثابت وعملت شب ذلك فإنها تجعل من نفسها شخصية سامية أكثر من كونها منطقة، ومما ساق سلاح الى الشخصية الناصية هي التي تسهم في تحريك مسار الأحداث ومنحها العلاقة المولى داخل العمل المردي ، حيث تجمع مع أحداث الرواية وتكون متفاعلة سواء أظهرت نصها أم الخفاء.

¹ - الرواية ص 96

² - الرواية ص 102

³ - الرواية ص 119

⁴ - عز الدين اسماعيل الادب وفنونه دراسة ونقد دار الفكر العربي مصر القاهرة ط 9، 2013، ص. 108.

كما دون سابقا بأنها الشخصية الى تلغير اهدا مها مع بغير الأسنان وشعير الظروف ، حيث نجد في رواية ملائكة لافران التكفي من الشخصين اللتين حاولت التغير وليس الكل وبالأكثر يمكن أن يقول هما الأكثر من حاولنا ذلك لكن لما بدرجة كبيرة من اعتبارها شخصيات نامية.

1-ياموندا: الشخصية التي حاولت الخروج من حياتها السابقة كانت السنة لها علام و قامت بناء حياة جديدة ، والتي كانت سند أخوها عباس في مرضه ، حين يقول «تحمل ياموندا نفسها كل يوم الى جناح لافران، تقدم له وجبة الغداء تعاليه . حق المساء فهم تعود متعبة لتستسلم للنوم»¹ وفي مقطع آخر يقول بقول : «فكرة جيدا وفي تحفي فعلين في افتتاح حضانة ، طالما تملك المال و الفراغ (...) واصبحت نشطة. تخطط لمشردها، (...) أصبحت نقطة، وتعودت تحضير الأكل يوميا لزنب وايوب الذين اتفقا اخير، ونشأت بينهما حميمة، (...) أوتاخذ منهما منهجا محتملا في تربية ورسالة أطفال الحضانة»² ومن هذا يبدأ تغير وتطوير ياموندا من حياة تليق بها خالية من الشبهات و الهواجس الغير الجميلة. وفي الاخير لا تقول «هل يصدق أحد أما تكتب بين الناس، وتربي الأطفال ؟»³

2-إيمان: الشخصية التي لم توقف حياتها عند نقطة الانكسار والتحطم وإنما اعادت بناء نفسها وراء ذلك وأخذت بانتقامها، مما جعل منها شخصية نامية لا تتوقف وإنما تتطلع مع الأحداث وحمد ذلك في الجمع التالي حيا يقول وكان ملا عليها أن تحد عمال إلا أنها لم تفلح في تجاوز نفسها ، أرادت أنتعيد ومنها في متشغلها القول واعها أيضا أرادت أن تأخذ حقها من توفيق الذي حفر حربا عميقا قلبها دون أن ينتبه إليه. وفي مقطع تمر بين ذلك يقول فيه "فيما انهمكت إيمان في عملها بعد عودتها إلى المستشفى وهذا الدليل على أن إيمان شخصية لا تقبل الهزيمة وإنما تحب الصراع والتطوير من نفسها ولهذا اعادت عملها وعادت لحياتها.

¹ - اسماعيل يبرير ملائكة لافران ص 118

² - المصدر نفسه ص 222

³ المصدر نفسه، ص 249.

4- الشخصيات المعارضة

وتعد الشخصية المعارضة من الشخصيات قوية الذات ولها فعالية في القصة وبنية أحداثها. المعارض والمقصود به هو ذلك الخصم أو العقبة الى تعترض مسار الشخصية الرئيسية للوصول الى أهدافها، أو تلك القوة الى تعرض تحقق الاهداف والموضوعاتيه وتعرقل البطل أو المساعد من تحقيق هدفه داخل المتن الروائي.

رمز لها الكاتب ب الشياطين وهم سبب فساد أحوال المجتمع والناس وتفشي داء الطمع بحيث يقول السارد في هذا الصدد عن الشخصية المتمثلة في هذا الدور

1-توفيق: الشخصية الشيطانية في الرواية يفكر في نفسه فقط، يلعب بقلوب الناس ويرميهم لاحقا كأنهم لعبة بين يديه ينخدعون بمظهره في البداية لكن لاحقا عندما يتعاشرون نهي عرفونه على حقيقته الشيطانية ومن هذا السياق نجد مقاطع لكل شخص من الرواية سواء أكانت ثانوية أو مركزية أو مساعدة نجد السارد يقول استخدامت السيدا انه ، ودخلت شفيح فرحة ادب وتهامة وفي مقطع آخر يقول «خرجت تشعر انها الشيطان لاتوفيق»¹ فهذه كلها أوهاام له الله كان يصل صورة الشيطان في نفر كل منهم . كما أخذت ود شخصية يمان قائلة عنه «حتى الشيطان هزمته»² ومن المنطلق هذا يبرز لنا ان هذه الشخصية تمثل القوة المعارضة للشخصيات الشرف وتيسير على العالمية، وكانت النسب في حدوث احتلال الأخلاقي والى حالي و حكمت الحد من الشخصيات التي تعد نشرها وتفتقد لهم ثقتهم لكن كان العكس دائم

2-الحوارية في الرواية

في التراث العربي نجد اهتمام خاص بمادة (حور) وتوسعت المعجم في بيان مدلولاتها حسب سياقاتها وهي تتقاطع حول «الرجوع عن الشيء والى الشيء، ويقدمون في النيل ذلك الكثير من الشواهد

¹ - الرواية ص 113

² - الرواية ص 119

اللغوية»¹ وذلك لان الحوار يشمل على مختلف الآراء التصورات القولية والفكرية وذلك بهدف الوصول المبادئ الأساسية والأرضية المشتركة بحيث تكون نقطة الانطلاق منها وبناء اي مشروع هادف لخدمة مقاصد و قيام الإنسانية الكبرى من التعايش وتعاون.

اما مصطلح الحوارية من ابتكار ميخائيل احتين(1975م-1895م) والذي يؤكد ان « العمل الأدبي والروائي بوجه خاص إطار تتفاعل فيه مجموعة من الاصوات أو الخطابات المتحددة اذ تتحاور متاثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها، كما أن كل تغير نحوي او دلالي فيما يعبر عنه سواء في الحياة اليومية يومي او الأدب يعود إلى العلاقة بين المتحدث و مستمعيه، إلى ما توقعه المتحدة من رود فعل، وما تأثر به من مقولات سابقة»²

ومن هنا كان وعي باحثين في تحليله للخطابات الروائية وأي خطاب آخر سواء لغويا كان اوغير لغوي، وعيا حادا بالحوارية - وتعدد الاصوات، والتلفظات وإعادة توزيع القوى بين الافراد والجماعة، بالإضافة إلى الاهتمام بثقافة الهامش أو المتحوم التتنشأ عندها الكينونة كما قال مارتن هيجر عن الإغريق، والتي يتبلور و محيطها شعر النفي حيث المكان بلا مواقع ، والزمان بلا أمد، وإن ما عاناه باحثين من اضطهاد وتعذيب كان واء اهتمامه بالأخر المهمش واعتداده بالكرنفالية التي تمثل تحولات حركات المجتمع

من هنا فلقد أعاد باحثين النظر في الجهود الروائية السابقة، إذا نصب اهتمامه أساسا على ظاهرة التعدد اللغوي في النصوص الروائية. وبعدها أعاد الرؤية في الجهود النقدية السابقة وكان ذلك منطلقا من جهود هيجل ولوكاتش اللذين حددا بعض عناصر الإشكالية الرواية من منظور فلسفي تاريخي او محاولات الحركة الرومانسية الاولى بالمانيا لا سيما رومانسية مجلة اثينيوم l'athenoeum التي

¹ - ينظر ابن منظور لسان العرب دار بيروت للطباعة والنشر بيروت (م4)، (دت)ص217

² - ينقلا عن سليمان قوراري جماليات الخوارية في الرواية المغاربية بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الادب المعاصر كلية الاداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وادابها جامعة وهران 2011-2012 ص28

طرحَت مسألة نظرية الرواية¹ حيث نادَت بضرورة التعامل مع الرواية باعتبارها كلا متجانسا ووحدة متكاملة.

كما يقول حميد الحميداني في كتابه أسلوية الرواية أن "أنواع الرواية قد حصرت في نطاق علاقاتها بالذاتي والموضوعي أي الاحادي والشمولي فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب أو الراوي فتهيمن بذلك النظرة الاحادية، إما أن يترك الكاتب أو الراوي الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبر عن نفسها وتعرض آراءها الشخصية فتتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعي، ولهذا كله علاقة بيرة بهيمنة وعدم هيمنة أسلوب والكاتب على مجموعة الأساليب والرؤى التي يتعامل معها في النص"² وعليه عجيب الداية فصيلة أفكار التفصيل حمد بعد اقلها موت الكاتب صمت حول الرؤى الكتابية ، لكي يحقق وعيد شاملة الواقع وتمدح الكثير من العمرية داخل العقاري والي، ويقوى، لك هنا بالجميع اذواق القراءة وقد وجدت الدراسة في رواية "ملائكة لافران" مجلل بعض التمثلات الحوارية منها حوارية الشخصيات التي تكشف عن تعدد الاصوات وصراع الايديولوجيات، ومنها تعدد اللغات والأساليب وعليه فسوف نحلل هذه التمثلات من خلال حوارية الشخصيات. وتعدد اللغات (التهجين، الأسلبة)

2-1- حوارية الشخصيات وتعدد الأصوات والايديولوجيات

تمثل حوارية الشخصيات أو حوارية الاصوات أو الحوارات الخالصة وتندرج هذا التصور ضمن نظرية الحوارية لدى ميخائيل باختين الذي فرق بين روياتدوفيستوفسكيمتعددة الاصوات والروائيات ذات الطابع المونولوجي ، بحيث انها عبارة عن مفهوم يشير إلى الحوار الذي يتحلل مسار السرد، فان باحثين قد تحدث عند الحوارية بشكل شامل ، وأنها ظاهرة متفردة بكل خطاب أو تلفظ كما ان رواية تقوم تعددية الأصوات وتعددية اللغات وذلك بسبب تنوع الروائي في الشخصيات، حيث نجدها أيضا تقوم

¹ - ميخائيل باختين الخطاب الروائي تر مُجد برادة دار الفكر للدراسات القاهرة باريس ط1987، ص8

² - حميد حميداني اسلوية الرواية (مدخل نظري) منشورات سال الدار البيضاء ط1989، ص41-42

بجمع جل الخطابات المختلفة وتضعها في صراع ومواجهة، لكي تعيش نوع من الحوار وطريقة التعامل مع بعضها البعض وبهذا يمكن أن نقول أن الحوار لا ينشأ من عبث وإنما بين الأصوات المختلفة، بالإضافة إلى تدخل الكاتب في صراع على الهول الأخرى وترك لها تكمن الحرية تعرف شخصيتها ورأيها و يمكن أن نستكشف هذا الصراع بين الأصوات والافكار في رواية ملائكة في مواقع متعددة يمكن ان تحقق ذلك من خلال الحوار المباشرين بين الشخصيات، أو عن طريق الحوارات الخفية، الهيمنة انا سنة معا اخلافا لي وجعل النقر من الشخصيات، فعلى مستوى الحوارات المباشرة نجد مثلا عبد الباقي

اهلا وسهلا بالضيف

هذي حبيبي من زمان جات ترتاح عندنا

مرحبا كلنا ضيوف على الأرض.

في هذا الحوار نجد صوتين، صوت نجاة وصوت زوجها عبد الباقي، وقد بدا الحوار تقليديا من خلال السؤال والجواب بحيث كان حوارا مباشرا لا يوجد فيه لا غموض ولا إيشي آخر خارج عن المتن الروائي ومن الحوارات الأخرى التي يجسد تعدد الأصوات الحوار الذي دار بين ياموندا ونجاة حول مرض وتعبد ياموندا و وجود نجاة بجانبها

لماذا لم تطلبي مني الماء بامو انت...

اسفة اردت ان أخذ حبة براستامول

هل تشعرين بالمرح في راسك؟¹

و يلاحظ في هذا الحوار أن نترك للصوتين الحرية في تحليل استكشاف رأييهما دون اي تدخل ، حيث هذه التقنية تعطي للرواية قيمة مبنية على تعدد الأصوات.

وعلى مستوى الحوارات الخفية، وهي عبارة عن حوارات غير ظاهرة أي ليست لفظية بين الشخصيات، بل يحدث ذلك ضمن العقل الداخلي للشخصية أو على شكل حوار مع شخصية عالية

¹ - اسماعيل يبرير ملائكة لافران 12

نجد من ذلك مثلاً

"لكنها لم تضيف شيئاً هل هي قادمة أم أنها ستلتزم مكانها إلى أن تغادر هي الآن. امرأة متزوجة زوجها رجل التقطها منت سديماً من سديماً وأخرجها إلى نوره العله يرفض كل عالمها القديم، وربما تسبب لها مشكلة، تساءلت مالذي فعله نجاة الآن لعلها زوجها بانهم وفي الأفلام الأمريكية، أو ربما هي تستغفر منها أو لعل زوجها نائم وهي الآن بعدد ايقاظه ليطردها"

ويتضح من خلال النص السابق وجود حوار مونولوجي، وهو حوار غير ظاهر أي خفي مع الشخصية نفسها عن طريق صوت الراوي، ويتضح منه وجود صراع بين وجهتي البقاء أو الذهاب والرفض والقبول، وهذا ما يؤكد طبيعة الرواية الحوارية.

2-2- تعدد اللغات

يعد تعدد اللغات من سمات الرواية الحوارية حيث يرى باخثين "أن السمات الأساسية الكاتب الروائي تحدث عن نفسه في لغة الآخرين، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به، ومن ثم فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وحرفها حق لا تبدو مباشرة أو أحادية، وهذا ما يجعل التعدد اللغوي والشكلي يحقق الكبار نوايا الكاتب، كما يهمن ثنائية الصوت لأنها الروائي"¹ ويعتبر التنوع اللغوي إحدى الوسائل التي يعتمد عليها الروائي لجعل لغة الرواية سقاليغويا يحمل العديد من الأصوات واللغات منظماً ادبياً وهو ما أطلق عليه باخثين "التنفيذ التراتبي"².

ويمكن أن تظهر التعددية اللغوية داخل المتن الروائي من خلال عدة تقنيات منها التهجين ويعني مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً اللقاء وعين لغويين مفصولين بحقبة زمنية و بفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون مقصدياً"³ بحيث نجد أن التهجين

¹ - ميخائيل باخثين الخطاب الروائي ص 29

² - المرجع نفسه ص 30

³ - ميخائيل باخثين الخطاب الروائي ص 28

يوظف في الرواية بطرق مختلفة أهمها هو مزج الروائي لغتين اجتماعيتين داخل لفظ واحد من خلال حوار مباشر بين الشخصيات نجد ذلك مثلاً

- مساء الخير زينب
- مساء الخير ميساء
- كيفك
- بخير اقرا رواية الامبرتو ايكو
- هل هي مشوقة ؟
- مليئة بالتشويق
- احك له أحداثها
- سأفعل لاحقاً لم أصل بعد لألى نصفها أقرأها بتأن لا أريدها أن تنتهي بسرعة.
- كيفو أيوب عم يعذبك؟¹

من خلال الحوار السابق يتجلى لغتين مختلفتين اجتماعياً، وهو تهجين فقصدي من الكاتب في حضور لغتين في لفظ واحد وذلك بخلاف الحوارات اليومية بحيث نرى اثره الواضح فكل من الشخصية لها لغتها ورايها وسيقها الاجتماعي المختلف و بالإضافة الى عنصر التهجين يظهر الأسلوب وهي نوع من التهجين، إلا أنها تختلف عنه "في عدم حضور لغتين في ملفوظ واحد، وإما تظهر في الملفوف لغة واحدة مباشرة يتم تخصيصها من خلال لغة أخرى ضمنية"² وتشير الأسلوبية إلى العملية التي يتم من خلالها توظيف أسلوب النص الروائي في تداخله على أساليب نصوص أخرى غريبة "من خلال إضاءة متبادلة ، دون أن يؤول هذا الأمر الى توحيد الأساليب داخل ملفوظ واحد، بمعنى استعانة وعي أسلوبية معاصر بوعي أسلوبية اجنبية عنه"³

¹ - اسماعيل يبرير الخطاب الروائي ص 210

² - حميد حميداني أسلوبية الرواية ص 88

³ - ينظر ميخائيل باخثين الخطاب الروائي ص 18

بحيث نجد صيغة ثانية للأسلبة وهي ما يطلق عليها باختين تسمية التنويع وهو العبارة عن نوع من الأسلبة يكون مختلفا عند الأسلبة المباشرة (النمط الاول)

ومن امثلة ذلك والرواية نجد

توفيق أنا لان اصلي لقد تغيرت

ارقصي هذه المرة ثم لا تعيدها

ياتوفيق مانقدرش انا وراسك لالا¹...

يؤسلب الكاتب اسماعيل بيرير روايته هذه بالدمج بين لغتين متقابلتين لغة المعاصرة.

والأخرى لغة ثراثية ، والهدف الأساسي من ذلك هو ان يجعل من المتلقي يسبح في فضاءات موارية مليئة بما هو ماضي وحاضر ونجد في مقطع آخر يقول.

- يارجل أقول لك إنه غير طبيعي يريدني أن أجلس معه في اريكتك الصغير

- اجلسي معه

- راك في عقلك توفيق ؟

- قلت لك افعلي ما تريد إذا قال لك قبلني قبله²

فهذا المقطع يصف فيه الكاتب حالة ايمان عند قول زوجها توفيق لها هكذا وما طلبه منها أن تفعله،

إضافة إلى ذلك يبين لنا دنائة توفيق وعدم احترامه لها كزوجة وإنما يراها كادة لكسب ما يريد و هنا

جمع بين لغتين لغة الماضي ولغة الحاضر وفي الأخير يمكننا ان نقول بأن الكاتب من خلال توظيفه

لعنصري التهجين الأسلبة استطاع أن يكسر القيد اللغوي (احادية اللغة) وهذا أضفى للعمل اضافة

دلالية ووجهة النظر السردية.

¹ - اسماعيل بيرير ملائكة لافران ص90

² - المصدر نفسه ص118

خاتمة

خاتمة:

- لكل بداية نهاية، ولعل نهاية نتائج، وها هو هنا يصل إلى نهاية وقد تؤهلها إلى جملة من الناتج وهي:
- تعددت المفاهيم السردية المصطلح السرد، كما تعددت المفاهيم البلاغية في آن واحد نتيجة عدم الإجماع حول الكثير من مفاهيمه.
 - أن التجريب هو مغامرة البحث عن أشكال وتقنيات فنية جديدة في الكتابة. و كسر قالب النموذج المساند بكتابة تحقيق عملية الحلق والإبداع.
 - يعد مفهوم التجريب مصطلح حديث فعل أول مرة مع اميل زولا في كتابه الحوالي التجريبية ، حيث انتقل بفضل من الحقول العلمية والفلسفية الى الحقل الأدبي.
 - يعتبر التجريب في الرواية الجزائرية قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المؤلف ويغامر في قلب المستقبل
 - أدب المحنة و الادب الذي عاجل مرحلة العشرية السوداء في الجزائر وقد كانت له عدة تسميات منها أدب الازمة، أدب العشرية السوداء ، الادب الاستعجالي.
 - كما أن الأدب المحنة ليس هو كل أدب كتب في مرحلة التسعينات فقط، بل هو كالأدب تناول الأزمة الجزائرية إبان العشرية الدموية.
 - تعد رواية ملائكة لافران من أبرز الروايات التي كتبت بعد العشرية السوداء (2010) وتناولت موضوع الأزمة الجزائرية من عدة أبعاد مختلفة، وتصورت المكان والإنسان وخاصة في أعماق النفس البشرية
 - يعتبر مصطلح السردية مصطلحا فضفاضاً، نظراً لتعدد جهات النظر، وآليات الإشغال في ممارسة تحليل الخطاب انطلاقاً من منظورات متعددة، وسعة المتون وخصوصية كل عمل أدبي

- أما بالنسبة لمفهوم البراعة في النص المعاصر فهي قدرته على توظيف اللغة والأساليب الفنية بطريقة مبتكرة ومؤثرة تجعل العمل الأدبي متفوقا على غيره في تشكيل البنية السردية.
- استخدم اسماعيل يبرير دلالة اللغة في الرواية التي تهتم بالمعنى الذي ينتجه هذا التعبير وربطها بالإحالة في الرواية التي تمثل العلاقة المعنوية بين الفاظ معينة وما تشير إليه من أشياء ومعاني ومواقف تحيل إليها.
- واستخدم اسماعيل يبرير ملامح التجديد من تداخل أجناسي وتكسير خطية الزمن و التعدد اللغوي لكي يخلق طابعا جديدا عن غيره من الكتاب والروايات.
- اعتمد على تقنيات الزمن حيث أن أحداث الرواية لم تكن مترابطة الأفكار متسلسلة تسلسلا منطقيا، بل أنها بدأت من الحاضر لتعود الى الماضي، ثم العودة مرة أخرى إلى الحاضر .. وهو التلاعب بالبنية الزمنية ينم عن القدرة الفنية للروائي، والذي ظهر في مختلف التقنيات من استرجاع والسباق، وان بدا لنا ان عنصر الاسترجاع هو الطاغى وذلك لوظيفته الهامة في الرواية لاستعادة الكثير من الأحداث.
- اعتمد الروائي على تقنية الإيقاع والتي تبرز في تسريع السرد من خلال (الحذف _الخلاصة) وابطائه من خلال (الوقفة _ المشهد).
- أن السرد يتميز بعدة وسائل ليبين موضعه للقارئ وأهمها الرؤية والتبئير حيث تتسم بالرؤية التدريجية.
- اهتمام الروائي بالمكان ويظهر ذلك التنوع فيه المدينة، المستشفى، الجلفة الأغواط قصر كوردآن، حيث جاء مكتنزا بمعمولات مختلفة ومرتبطة بتوجهات الشخصيات.

- وقد بني المكان في رواية ملائكة لافران على ثنائية، الانغلاق والانفتاح التي تنكشف من خلالها الصراع القائم بين شخصيات الرواية خاصة في ظل تعددها انطلاقا من آفاق مفتوحة أو أماكن مغلقة.
- ان عملية توظيف شعرية اللغة الروائية تقوم على الجمع بين التكثيف الشعري وجمالية التعبير وبين تصوير الواقع بصدق لكي تخلق نصا غنيا بالدلالات وتؤثر في المتلقي.
- استعماله للحوار بنوعية الداخلي والخارجي ساعد في التعرف على مختلف الشخصيات والكشف عن حالتها النفسية من صراعات و أحلام و خيبات .. التي مرت بها.
- ساهمت تمثلاث الشخصيات في الرواية مساهمة كبيرة في تطوير أحداث العمل الأدبي . كما تعددت هذه الشخصيات بين شخصيات رئيسية و شخصيات ثانوية وبعضها نامية بتعدد المهام الموكلة إليها ، وهذا ما جعل الرواية تأخذ طابعا جماليا.
- كانت هذه اهم النتائج التي خلص اليها بحثنا نرجو ان نكون قد أسهمنا في إزالة بعض الغموض الذي يحيط بمصطلح بلاغة السرد في الرواية الجزائرية وان نكون قد وفقنا في الاجابة عن الإشكالات المطروحة في بداية البحث وكشفنا عن أهم التقنيات والأساليب في رواية ملائكة لافران
- وفي ختام قولنا نرجو من الله عز وجل أن يوفقنا ويسدد خطانا من خلال هذا الجهد المتواضع وأملنا أن فاتحة خير للموضوعات أخرى و بناء على ما توصلت اليه هذه الدراسة من نتائج وفتحنا لآفاق البحث المستقبلي كما قلنا سابقة نضع بين ايدي الدارسين مجموعة من التوصيات التي نراها ضرورية لاستكمال قراءة هذا النص وتجربة صاحبه:
- الانتقال من مستويات الوصف السردى النبوي الى دراسة أثر النص في القارئ عبر استنطاق الكيفية التي يتفاعل بها وعي المتلقي مع التفكك الزمني والمكاني الذي ميز فضاء لافران .
- الالتفات إلى شعرية القبح داخل الرواية، والبحث في كيفية تحويل بيرير الهامش والمنبوذين الى مادة جمالية تكسر المألوف في الرواية الجزائرية المعاصرة.

- قراءة رواية ملائكة لافران ضمن سياق المشروع الروائي الشامل لإسماعيل يبرير كمحلولة فهم كيف تطورت أدواته التجريبية وانتقلت من نص الى اخر
- التوسع في تحليل الرموز الأسطورية والتاريخية التي وظفها الكاتب اليس كزينة أدبية، بل كاداة نقدية يسلط بها الضوء على القضايا السياسية والاجتماعية الراهنة.
- استقراء العلاقة بين الرواية والفنون البصرية، خاصة السينما والتشكيلوتبيان مدى تاثر لغة يبرير بتقنيات اللقطة والمشهدية في بناء بلاغته الخاصة .
- تسليط الضوء على التعدد اللغوي داخل النص، ورصد تلك المسافة الفاصلة بين الفصحى الشاعرية وبين لغة الشارع، وما تحمله هذه الازدواجية من دلالات هوياتية.

الملاحق

الملاحق: التعريف بأهم الشخصيات البحث و تلخيص الرواية.



ملحق 1: التعريف بالروائي إسماعيل يبرير¹

إسماعيل يبرير كاتب، روائي، شاعر وأستاذ جامعي جزائري من مواليد ولاية الجلفة جنوبي الجزائر، ولد في 05 أكتوبر تشرين أول 1979، وهو متزوج وأب لأربعة أطفال، يقيم بالجزائر العاصمة رفقة زوجته الكاتبة الجزائرية امنية شيخ، وهو خرج المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام، بالجزائر العاصمة، وتحصل منها على شهادة ماستر في الصحافة السوسيوثقافية .

- عمله في الصحافة:

بدأ إسماعيل يبرير عمله كمسير لمؤسسة اتصال خاصة من 2024 الى غاية 2006 ثم كصحفي في جريدة الجزائر نيوز إلى غاية 2008 ، ومارس بعدها نشاطه الصحفي في عدد من الجرائد منها الأمة العربية التي كان رئيسا لقسمها الثقافي ثم سكرتيرا عاما للتحليل فيها حتى جوان 2009، ثم انتقل للعمل في جريدة وقت الجزائر فكان فيها أيضا مسؤولا عن الشؤون الثقافية إلى غاية 2012، وأصبح بعدها رئيسا تحرير جريدة الموعد اليومي ، ثم مدير تحرير جريدة المستقبل العربي في جانفي 2014 ، وهو الآن محرر للشؤون الثقافية في وكالة الأبناء الجزائرية، وقد شغل منصب أستاذ متعاقد للسنيما

¹بلغول أمينة، التحفيزات في الرواية الجزائرية، رواية وصية (الكتاب الموتى ضد الأحياء) لإسماعيل يبرير: أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) ، تخصص أدب جزائري حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2021، 2022 م ص 314 ، 315 ، 316 ، 317.

والدراما بكلية الفنون بجامعة الجلفة سنة 2013، كما كان عضوا في هيئة تحرير مجلة مسارات الأدبية، وكتب أكثر من عمود بالصحافة الجزائرية وشارك بمقالات أدبية وثقافية في ملاحق متخصصة.

1- نشاطه الأدبي:

ألف اسماعيل بيرير عددا من الكتب في مختلف الأجناس الأدبية، ورغم أنه بدأ بالشعر إلا أن نصيته ذاع كروائي من خلال روايته (وصية المعتوه ، كتاب الموتى ضد الأحياء)، (ملائكة لافران) و (باردة كأنثى) لم تحقق مجموعاته الشعرية انتشار مثل الذي حققته رواياته وعرف عنه الاشتغال بالمرسح، وحظيت اغلب كتاباته بتنويه النقاد و الدارسين، ونالت جوائز في الجزائر وفي العالم العربي.

2- إصدارات الأدبية: صدر له:

1- مجموعات شعرية :

- طقوس أولى (مجموعة شعرية) منشورات أسامة، الطبعة 01، 2002.

- التمرين أو ما يفعله الشاعر عادة (مجموعة شعرية)، منشورات اسامة ، الطبعة 01، 2008م.

- أسلي غربي بدفء الرخام (مجموعة شعرية)، دار العين للنشر (مصر)، 2016.

ب- روايات:

- ملائكة لافران (رواية)، الطبعة الأولى 2008، الطبعة الثانية 2010، موقع للنشر المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية).

- باردة كأنثى (رواية)، منشورات الإختلاف الجزائر، ضفاف بيروت الطبعة الاولى 2013.

- وصية المعتوه كتاب الموتى ضد الأحياء، (رواية) منشورات ميم، الجزائر 2013.

- مولى الحيرة (الرواية) منشورات مسكيلاني، تونس، 2016، منشورات حبر، طبعة الجزائر، 2016.

- منبوذو العصفير (رواية): دار العين، مصر ، طبعة عربية، دار الحبر، طبعة الجزائر، 2019م.

- العاشقان الخجولان، متاهة الكائن الحجري المعاصر (رواية): منشورات الحبر، الجزائر 2021م.

ت- نصوص مسرحية:

-الراوي في الحكاية (مسرحية) دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، الإمارات العربية المتحدة 2011م.

-عطاش (مسرحية): دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة، 2018م.

ث- كتب جماعية:

-حكاية الرواية الأولى: إعداد هيثم حسين، دار قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، امارات العربية المتحدة 2017.

-المسرح و الرواية ،دراسات وشهادات، إعداد عصام أبو قاسم دائرة الثقافة والاعلام الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة 2018.

-حيزية حيي : كتاب جماعي عن أسطورة الحب الجزائرية باللغتين العربية والفرنسية تحت إدارة :
لزهارى لبشر، منشورات الخبر، الجزائر 2018.

3-الجوائز و التقديرات: حاز تقدير الأعمال، على عدد من الجوائز المحلية والعربية منها:
-جائزة وزارة المجاهدين للقصة القصيرة، 2006.

-جائزة الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة في القصة القصيرة، 2007.

-جائزة أحسن نص شعري، الملتقى الوطني للإبداع الأدبي والفني، الجلفة، 2008.

-جائزة رئيس الجمهورية لإبداعات الشباب في الرواية، 2008.

-جائزة مؤسسة فنون وثقافة للقصة القصيرة، 2009.

-جائزة رئيس الجمهورية لإبداعات الشباب في الشعر، 2011.

-جائزة الشارقة لإبداع العربي في المسرح، الشارقة، 2012.

-جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي في الرواية ، الخرطوم، 2013.

-جائزة مُجد ديب للرواية، تلمسان ، الجزائر، 2018.

ملحق 02 : ملخص الرواية (ملائكة لافران)

تسرد الرواية تفاصيل امرأة تقف برجل واحدة ، بعد أن فقدت رجلها في الزلزال الشهير الذي ضرب مدينة بومرداس (شرقي الجزائر العاصمة) لعام 2003.

" ياموندا " البطلة الكسيرة تعود من خلال ذاكرتها لا تفاصيل حياتها المطربة والمليئة بالعذابات والحالات النفسية التي تبدو غير سوية، خلال أحداث الرواية تتعري "ياموندا" تنكشف تفاصيلها المخجلة والتي لا يجب أحد أن تكون كتابا بالآخرين، ينصفها الراوي يقدر ما يفضحها "ياموندا" هي نموذج للفساد الاخلاقي الذي ينظر إليه بريية لا بعين حكيمة وتأمل لأسبابه. هناك شركاء في تيه المرأة تبادلهم الأخطاء والعقل.

تدور الرواية في تداخل الأسماء و الشخصيات. ولكن أيضا لفضاءات عديدة من "كوردان " قصر الخلافة التيجانية، إلى "لافران " جناح بمستشفى القطار بالعاصمة إلى الجلفة والأغواط. ويمكن أن نلمس إدانة للمجتمع وتضامنا مع ياموندا التي احترفت أقدم مهنة في التاريخ. "ملائكة لافران" تختفي فضاءات الصوفيين.

تدور أحداث الرواية بين عدة مدن و فضاءات، حيث اشتغل بيرير على المتن الصوفي من خلال توظيفه لبعض النصوص الصوفية، بالإضافة إلى فضاء خلافة الطريقة التيجانية بعين ماضي في ولاية الاغواط، فالرواية تحكى عبر خمسة فصول، والفصل المخصص للرسائل التي تدور بين الأبطال، وهو ذاته الفصل الذي يحوي رسائل من الراوي إلى ابطاله، حيث اعتذر فيه لمن كان قاسيا معه وبرز شخوصه أسبابا لأحداث التي المت بهم.

تمضي أحداث الرواية بين احترام الأحداث وهدوءها إلى غاية النهاية، فلا يتوقف الابطال عن التصارع مع الواقع يبدو أن الهواجس النفسية تلعب فيه دورا مهما فعلاقات الأبطال ببعضهم مضطربة إلى حد ما، وسلوكاتهم عكس التوقعات أحيانا وحكيمة جدا في أحيان أخرى.

تبدأ الرواية من مستشفى القطار حيث تنام البطلة ياموندا وتعود بذاكرتها إلى الورا إلى يوم فرت من منزل والديها بمدينة الجلفة رافضة أن تتزوج من رجل يكبرها في منتصف الثمانيات الرواية تحكي عذاب البطلة ورفاقها في الرواية.

و يبدووا جليا من خلال الرواية ليبرير أنه قد تشيع بأجواء وفضاءات الصوفية، فالشعر والأذكار الصوفية وحتى الأبطال والحكايات الصوفية كانت أحد أهم الأعمدة التي تشد صفحات النص الروائي، ويوظف الروائي في الفصل المخصص للرسائل أبطاله مع بعض رسائل الراوي لكل منهم، وهي الرسائل التي تفك الكثير من العقد، لكن إلى جانب الرسائل يقدم يبرير أسلوبا جديدا من خلال اعتماده نصا قصصيا كاملا داخل المتن الروائي، وهو النص الذي يحكي تفاصيل الرواية بشكل وأشخاص مختلفين، وعلى عكس الرواية الأولى "باردة كأنتى" التي خصت لمدينة الجلفة وشوارعها مساحة كبيرة. فإن ملائكة لافران يطوفون عبر الجلفة في كل مرة، يحكون أشياء عنها ولا يفضون بكل التفاصيل وتضم الرواية مواقف سياسية من الاستعمار. فالطبيب الكولنيالي شارل الفونس لافران الذي حصل على جائزة نوبل،

ما يزال رغم ماضيه الإستعماري يحفظ اسمه أعلى جناح بأحد المستشفيات الجزائر، إلى جانب ذلك توجد إشارة إلى الموسيقى الفرنسية.

كلود: يبيسي الذي وجود الذي اسقط اسمه من شارع، وهو التناقض الذي تشير إليه الرواية، إلى جانب إشارة مشابحة عندما تتوقف البطلة لتتساءل إن كانت ساعة ساحة "موريس اودان" متوقفة منذ أعدمتم فرنسا الشيوعي أودان ؟

ملحق 03: اهم اسماء الاعلام باللغة الأجنبية (الإنجليزية)

- كلود ديبيسي: Claude Debussy: ولد 1862\08\22 وتوفي 1918\03\25
- موريس أودان: Ng Maurice Auden: ولد 1932/02/14 وتوفي 1957/06/21
- سعيد يقطين: SaidYaktive: ولد في 1955/05/08 بالدار البيضاء.

- محمد التونجي: Mohammed Al Tunji: ولد 1933/01/01 وتوفي 2021/08/04
- اميل زولا : Claude Bernard : ولد 1840/04/ 02 وتوفي 1902/09/29 .
- كلود برنارد: claudebernard: ولد 1813/07/12 وتوفي 1878/02/10 .
- صلاح فضل: Salah Fadl ولد في 1938/03/21 توفي في 2022/12/10.
- فاطمة قاسمي: Fatima kasmi
- رشيد بن مالك: Rachid benmalek : ولد عام 1956 بتلمسان.
- عبد الله ابراهيم: Abdullah Ibrahim: ولد عام 1957 .
- جيرالد برنس: Gerald Prince: ولد في 1942/11/7.
- يوسف وغليسي: Yousseuloulghissi: ولد عام 1970 بسكيكدة.
- ميساء سليمان ابراهيم: MaysarSamanthalian .
- ديفيد لودج : David lodge : ولد 1921/08/21 وتوفي 2003/10/18.
- حميد الحميداني: Hamid Lahmedani : ولد عام 1950 في بوعرفة.
- سمير المرزوقي : Samir El marzouki.
- حسن البحراوي : Hassan El Bahraoui: ولد في 1953/09/23 بالمحمدية .
- ايمن بكر : AymenBakr : ولد عام 1969 .
- ل.يلمسييف: louis hjelmslev: ولد 1899/10/03 وتوفي 1965/05/30 .



قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولاً: المصادر:

أ) المعاجم:

(1) أنطوان نعمة و آخرون، المنجد في اللغة المعاصرة، دار المشرق بيروت، ط1، 2000

بيت المعاصرة

(2) زيتوني لطيف: معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان - بيروت، ط2، 2002.

(3) مجدي وهبة، كمال مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، لبنان - بيروت، ط2، 1984.

(4) محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

(5) ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت للطباعة، بيروت، (4p)، (دث).

ب) الرواية:

(1) اسما عيل بيرير ملائكة لافران، موقع للنشر، الجزائر، ط2، 2010.

ج) الكتب:

(1) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار فارس ، بيروت لبنان، ط2، 2015.

(2) بسام موسى قطوس، سيميائية العنوان وزارة الثقافة عمان، ط1، 2001.

(3) حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

(4) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط، 1997.

ثانيا :المراجع :

- 1) أحمد مرشد: البنية و الدلالة في الروايات لإبراهيم نصر الله، دار فاس-بيروت، ط1، 2005.
- 2- إبراهيم أنيس :في اللهجات العربية مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965.
- 3) أحمد خريس:العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- 4) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دارفارس، بيروت، لبنان، ط2، 2015 .
- 5) آمنة بلعلی:المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع المدينة الجديدة-تيزي وزو، ط2، 2011.
- 6) أيمن بكر السرد في مقامات الهمداني الهيئة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998.
- 7) أحمد بغداد بلية : الترجمة بين سيميائية الرواية، الفيلم، دار الغرب (د ط)، (د ت).
- 8) آن ريبول:جاك موشلر:القاموس الموسوعي للتداولية ،تر مجموعة من الأساتذة والباحثين من الجامعات التونسية، دارسيناترا، تونس، ط2 ، 2010.
- 9) ابن البناء المراكشي للعددي: الروض المريع في صناعة البديع: تح، رضوان بنشقرون، الرباط، (د ط)، 1985.
- 10) بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج الزيتاني، دار الكتاب، بيروت، ط1، 2009.
- 11) بير شارتيه،مدخل إلى نظريات الرواية، ترد عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب- ط1، 2001.
- 12) بسام موسى قطوس: سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001.
- 13) جميل حمداوي: إتجاهات الأسلوبية، دار الألوكة للنشر، (د ب)، ط1، 2015.
- 14) جيار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ثر: محمد معتصم وعبد الخليل الأزدي و عمر حلي (الهيئة العامة للمطابع الأميرية)، المجلس الأعلى الثقافة (دب)، ط1، 1997، 2.

- 15) جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر، السيد إمام ، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- 16) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء. الرحمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
- 17) حسن خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) الدارالعربية للعلوم، منشورات الإختلاف الجزائر، ط1، 2007 .
- 18) حميد حميداني: القراءة و توليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب - ط1، 2003.
- 19) حسين خمري: فضاء المتخيل (دراسة أدبية) منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2001.
- 20) حميد حميداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي 320 بيروت، ط1، 1991.
- 21) حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية (مظاهر التفاعل) كتاب المجلة العربية 169، الرياض - المملكة العربية السعودية 1431.
- 22) ديفيد لودج : الفن الروائي . تر ماهر : ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
- 23) دومينيك مانغو وباتريك شارود، معجم تحليل الخطاب، ترد عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا تونس. (دط) ، 2008.
- 24) دومينيك مانغو المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم (منشورات الاختلاف)، الجزائر ط1 , 2008.
- 25) ديفيد بشندر وعبد المقصود عبد الكريم، نظرية الأدب وقراءة الشعر، دار الحكمة (دب)، (دط)، 2000.
- 24) روبرت دي بوجواند: النص و الخطاب و الإجراء، ترد تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998.

- (25) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة (دب)، (دط)، 2000.
- (26) سعيد يقطين الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي المركز الثقافي العربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997
- (27) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، العلام والخبرد مقدمة للسرد العربي المركز الثقافي العربية بيروت لبنان ط3، 1997.
- (28) سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، دار الفارابي ، بيروت لبنان، ط1، 2001.
- (29) صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، مكتبة الأطلس النشر والتوزيع الإسلامي، القاهرة ط1، 2005.
- (30) صبري حافظ التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزيا المعاصر، الهيئة السرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1984.
- (31) عبد الله إبراهيم موسوعة العربي ، قنديل للطباعة والنشر، دبي، ط1، 2014.
- (32) عبد الله شطاح ، مدارات الرعب (فضاء العنف في رواية العشرية السوداء) مطبعة ألفا، الجزائر، (دط)، 2014.
- (33) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة تر: الحياة لقصة - دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013.
- (34) عبد المجيد بثقة: مدخل إلى علم الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، والمغرب، ط1، 2000.
- (35) عبد الله إبراهيم السرية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) المركز الثقافي العربي ، (دب) ، ط1، 1995 .
- (36) عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، مج3، 1، 1983 ط.

- 37) عمر غيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردى، اتحاد الكتاب العرب،دمشق (دط)، 2008.
- 38) عبد الحق بلعابد:عتبات (جزار جيئت من النص إلى المناص)،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
- 39) عبد القادر أبوشريفة و حسن لاتي قرن:مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، الأردن ، ط4 ، 2008.
- 40) عبد الرحيم الكردي السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ضله نموذجاً)، مكتبة الأدب، القاهرة ، ط4، 1992.
- 41) عباس عبد الجاسم ما وراء السرد، ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 2005.
- 42) عبد الله اللولوي: صورة المغربي في المتخيل الإسباني، دراسة تحليلية نقدية في ضوء علم النفس الاجتماعي، دار الخليج للنشر عمان ، 2017.
- 43) فاسي مصطفى ، دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصة للنشر،حيدرة،الجزائر).
- 44) فتحي المسكيني، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، دارجداول،بيروت، ط1، 2011.
- 45)قاسم سيزا: آناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) مكتبة الأسرة،(دب) (5دط) 2004 .
- 46) كمال الدين حسين مُجد حسين، دراسات في الأدب الشعبي،الطبعة العمرانية للأوفش، الجيزة، مصر ط1، 2001.
- 47)لاري سكواير:ايرك كاتل، الذاكرة، من العقل إلى الجزئيات، ثر:سامر عرار، مكتبة الويبيكات، الرياض، ط1، 202.
- 48) مُجد فكري جزار: العنوان و سيميو طيقا الإتصال الأدبي دراسات أدبية ، (دط)،1998.
- 49) مُجد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_بيروت، ط1، 1985.

- (50) محمود الضبع : كتاب غواية التجريب حركة الشعرية العربية في مصطلح الألفية الثالثة، الهيئة العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 2014.
- (51) مُحمَّد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطبع و النشر، دبي_أبو ظبي، ط1، 2011.
- (52) مُحمَّد التونجي : المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، ط2، جزء1، 1990.
- (53) مُحمَّد خطابي :لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1991.
- (54) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي: تر، مُحمَّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة، ط1، 1987.
- (55) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الحديثة، تر فريد أنطونيوس، بيروت_ لبنان، ط1، 1997.
- (56) مُحمَّد الشحات: سرديات المنفى (الرواية العربية بعد عام 1967)، أزمنة للنشر، عمان، ط1، 2006.
- (57) ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية ي كتاب الإمتاع و المؤانسة، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2001.
- (58) مرزوقي سمير و جميل شاكرو: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا و تطبيقا)، وزارة الشؤون الأفاقية العامة، آفاق عربية العراق، بغداد، (دط)، 1983.
- (59) مُحمَّد بوعزة: تحليل النص السرديّ، تقنيات و مفاهيم، مشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط2010، 1.
- (60) مجموعة مؤلفين: إشراف: اليامين تومي، فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع) دار الأمان، الرباط، ط1، 2014.
- (61) مجموعة مؤلفين: الفصحى وعاميتها: لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب،

- منشورات المجلس، الجزائر، (دط)، 2008.
- 62) نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، (تحليل الخطاب السردى و الشعري)، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، (دط)، ج2، 2010.
- 63) نفلة حسن احمد العزي: تقنيات السرد و آليات تشكيكه الفني (قراءة نقدية)، دار غيداء للنشر، ط1، 2011.
- 64) نفلة حسن أحمد العزي: تحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات)، دار الكتب و الوثائق القومية، كركوك، (دط)، 2012.
- 65) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، تح, علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار الفكر العربي، (دب) ، ط2، (دت).
- 66) يوسف أوغليسي: السرديات والشعريات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات السرد العربي، جامعة منشوري قسنطينة، 2007.
- 67) يان مانفريد :علم السرد:مدخل إلى نظرية السرد: تر، أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011.
- 68) يعنى العيد: تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010.

ثالثا: الرسائل والمذكرات الجامعية :

- 1) أحلام بن سعدة : جماليات الزمر في الرواية الجزائرية - رواية أعوذ بالله _ لسعيد بوطاجين نموذجاً، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، 2024/2023
- 2) بلغول أمينة : التحفيزات في الرواية الجزائرية، رواية وصية المعتوه (كتاب الموتى ضد الأحياء) لإسماعيل بيرير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، (ل.م.د)، تخصص أدب جزائري حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أوبكر بلقايد، تلمسان، 2022/2021.

(3) سليمان قوراري: جماليات الحوارية في الرواية المغاربية ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون - قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 2011/2012.

(4) سهام سديرة : بنيه الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص السرد العربي القديم ، جامعة منتوري قسنطينة، سطيف، 2005/ 2006.

(5) شريط جميلة :الرواية الجزائرية المعاصرة بين إكراهات الواقع وزخم التخيل. أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر ،قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران_1_ أحمد بن بلة، 2017/2018.

رابعاً: الرسائل الإلكترونية:

(1) حوار مع الروائي إسماعيل يبرير: يوم 2026/4/11 على الساعة 19:36 عبر تطبيق المسنجر، مختصر ظهور الرواية ISMAIL YABRIR.

خامساً: المجلات و الدوريات:

(1) إبراهيم رحيم: الرواية المتعدد الأصوات من منظور ميخائيل باختين، مجلة المفكر، جامعة بليدة- 2-، المجلد 8، العدد 2، ديسمبر 2014..

(2) آمال بن تقة : التبئير و الصيغ السردية في رواية وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر-2-، العدد 16، ديسمبر 2013.

(3) آمنة عشاب: التهجين السردى بين الرواية والسينما - مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية ،جامعة الشلف ، المجلد 2، العدد 04 ،جوان 2014.

(4) بوشوشة بن جمعة : الرواية والإرهاب، رواية المحنة الجزائرية نموذجاً، مجلة الحياة الثقافية، جامعة تونس، (دع) ،جانفي 2013 .

- (5) بوفروك الجودي: الرواية العربية المعاصرة وجمالية الإنفتاح على الفنون الأدبية الأخرى - رواية "كراف الخطايا" لعيسى لحيلح نموذجاً، التواصل الأدبي مخبر التأويل و تحليل الخطاب (الجزائر)، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، المجلد 14، العدد 2، 25 جوان 2025.
- (6) بلحرياقوت: التبئير عند أحلام مستغانمي، مجلة الرفوف، جامعة أحمد دارية، ولاية أدرار الجزائر، المجلد 9، العدد 1، ل 2021.
- (7-7) حيدر محمد حسين الكعبي: وآخرون: المكان الفاعل، توظيف الفضاء التاريخي والمتخيل في تشكيل دلالات رواية "طريق الحرير" لإبراهيم أحمر عيسى، مجلة السياقات، اللغة والدراسات البينية، مؤسسة (ترنيم للتسمية والإبداع)، إيران، المجلد 10، العدد 04، أكتوبر 2025.
- (8) دودية عبد القادر: قراءة في المصطلح السرد (السرد، السرديات، السردية)، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، المجلد 2، العدد 7، 2019.
- (9) ربيع زكور وعيسى مدور: التجريب في الرواية المعاصرة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة باتنة 1، الحاج لخضر (الجزائر)، المجلد 11، العدد 02، 2022.
- (10) زينب خوجة: النص الروائي الجزائري خلال العشرية السوداء، مجلة النص، جيجل، المجلد 11) سهام مادن: بين العامية والفصحى، مجلة كلية العلوم الإسلامية (الصرط، جامعة الجزائر) السنة الخامسة، العدد 10، ديسمبر 2004.
- (12) سعيد علي الشهري: تحليلات الحوارية في روايات إبراهيم مضواح، رواية جيل حالية أنموذجاً - مجلة أفانين الخطاب، جامعة الملك خالد، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، المجلد 3، العدد 1، 2023.
- (13) فضيلة بهليل: جماليات اللغة الروائية وتظاهرات الدلالة في النص الروائي (قراءة في رواية مذبنون للحبيب السائح) مجلة المعيار، جامعة بشار، العدد 15، ديسمبر 2016.
- (14) فهيمة زيادي شيبان: التجريب والنص الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية الحوارات والقصر للطاهر وطار)، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر - بسكرة، الجزائر، العدد 6، 2010.

- 15) فاطمة قاسمي: أثر العشرية السوداء في الرواية الجزائرية، مجلة الحوار الفكري، جامعة أحمد دارية، أدرار، السنة 13، العدد 16، ديسمبر 2018.
- 16) فاطمة الزهرة ناضر: المدينة فضاء الكيانات السردية المفتوحة في ثلاثية الجزائر لعبد المالك مرتاض، مجلة مهد اللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، المجلد 4، العدد 3، 2022.
- 17) قمر لعور و معمر حجيج، دور السارد في تشكيل بنية الخطاب السردى، مجلة الخطاب (مخبر الأبحاث في التراث الفكرى و الأدبى) الجزائر، جامعة باتنة-1، المجلد 14، العدد 3، سبتمبر 2025.
- 18) كريمة نوادرية وسعاد زدام: التراث الشعبى المفهوم والأقسام، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعى عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة الجزائر، العدد 05، جوان 2017.
- 19) منال بن عبد العزيز العيسى: التعدد اللغوى فى الرواية العربية (قضايا ونماذج)، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 14، العدد 1، 2017.
- 20) مراح مراد: الفيلم الحداثى من البنية التشكيلية إلى البنية السينمائية، فيلم 300 لزاك شنايدر نموذجاً، مجلة آفاق سينمائية، جامعة جيلالى اليابس، سيدي بلعباس، المجلد 7، العدد 1، 2020.
- 21) منصورى نجوى: التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الدينى (النفيى والقيامه) لفرح الحوار أنموذجاً، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة العربى التبسى، تبسة (الجزائر)، العدد 8، جانفى 2011.
- 22) نصيرة زلزلى، محمد بلعروفي: الميتاسرد فى الرواية النسوية المعاصرة "تشرفت برحيلك" لفيروز رشام نموذجاً، مخبر الدراسات الأدبية و النقدية، جامعة بليدة - 02، المجلد 10، العدد 2، ديسمبر 2023.

الفهرس

- شكر وعرفان.....	
- إهداء.....	
- مقدمة.....أ-ب-ج-د	
- مدخل - بلاغة السرد في المفهوم والمصطلح.....01	
- التمهيد.....02	
1. مفهوم البلاغة اصطلاحا.....02	
2. مفهوم السرد اصطلاحا.....03	
3. مفهوم التجريب اصطلاحا.....05	
4. أدب المحنة في الرواية.....07	
الفصل الأول: المرتكزات النظرية لبراعة السرد (النظرية والاجراء).....10	
المبحث الأول : مفهوم البراعة السردية والاستراتيجية الروائية.....11	
1. مفهوم السردية.....12	
2. مفهوم البراعة في النص المعاصر.....14	
✓ دلالة اللغة في الرواية.....19	
✓ البراعة بين الواقع والمتخيل.....24	
3. الخصوصية السردية في الرواية الجزائرية (ملامح التجديد) 35	
المبحث الثاني: بنية الخطاب السردية.....35	
1- بلاغة الزمن: الترتيب (الاسترجاع، الاستباق)الايحومة (المشهد، الخلاصة، الحذف) ، التكرار.....35	
2-تبئير الرؤية: السرد، العليم ، السارد المشارك ، وتعدد الأصوات (البوليفونية).....54	
3-بنية الفضاء (المكان السردية).....63	

المبحث الثالث: لغة السرد والتناص.....	71
1-شعرية اللغة الروائية.....	71
2-التناص: استدعاء الدائرة الشعبية، التاريخ، والنصوص الدينية في السرد.....	73
3-التجريب السردى : تقنيات الميثاسرد، وتداخل الفنون السينما- التشكيل) داخل الرواية.....	81
الفصل الثاني: تجليات براعة السرد في رواية ملائكة لافران " (الدراسة التطبيقية).....	89
المبحث الأول : دراسة سيميائية لعنوان الرواية.....	90
1. وقفة عند العنوان الرئيسي للرواية.....	90
2. العناوين الفرعية.....	93
3. دلالة العنوان.....	103
4. وقت ظهور العنوان.....	103
5. شخصيات العنوان.....	105
المبحث الثاني: هندسة الزمن والمكان (المفارقات السردية).....	106
1. جدلية الذاكرة والنسيان.....	106
2. مركزية المكان.....	109
المبحث الثالث: استراتيجية الشخصيات وتعدد الأصوات.....	113
1. تمثيلات الشخصية في الرواية.....	113
2. الحوارية في الرواية.....	123
✓ خاتمة.....	131
✓ الملاحق.....	136
✓ قائمة المصادر والمراجع.....	144

154.....	✓ فهرس الموضوعات
158.....	✓ ملخص

الملخص

ملخص

تناول هذه الدراسة موضوع بلاغة السرد في رواية ملائكة لافران لإسماعيل يبرير حيث تسعى إلى تقصي المرتكزات النظرية والإجرائية التي تشكل جماليات الخطاب السرد في النص.

انطلقت الدراسة من تحديد المفاهيم الاصطلاحية لبلاغة السرد والوقوف على تجربة التجريب في أدب المحنة الجزائري . مبرزة الخصوصية الأسلوبية التي تميز هذه التجربة الروائية، كما عملت الدراسة على فحص بنية الخطاب السرد من خلال تحليل سيميائية العنوان ، وهندسة الزمان والمكان ، و استراتيجيات بناء الشخصيات وتعد الأصوات السردية، وقد خلص البحث إلى تبين كيفية تلاحم هذه العناصر لبناء دلالات النص وأبعاده الجمالية، مما يجعل من الرواية نموذجاً متفرداً في استثمار آليات السرد الحديثة للتعبير عن قضايا الواقع بأسلوب فني وبلاغي متميز

الكلمات المفتاحية: بلاغة السرد، رواية ملائكة لافران، التجريب، الخطاب السرد، أدب المحنة.

Abstract:

This study addresses the topic of "The Rhetoric of Narrative" in Ismail Yabrir's novel, Angels of L'Afran. It seeks to investigate the theoretical and procedural foundations that shape the aesthetics of narrative discourse within the text.

The study begins by defining the conceptual framework of narrative rhetoric and examining the "experimental" experience in the literature of the Algerian Ordeal (Adab al-Mihna), highlighting the stylistic peculiarities that distinguish this novelistic endeavor. Furthermore, the study examines the structure of narrative discourse by analyzing:

The semiotics of the title.

The engineering of time and space.

Character-building strategies.

The polyphony of narrative voices.

The research concludes by demonstrating how these elements coalesce to construct the text's meanings and aesthetic dimensions. This makes the novel a unique model for utilizing

modern narrative mechanisms to express reality through a distinguished artistic and rhetorical style.

Keywords: Narrative Rhetoric, Angels of L'Afran (Novel), Experimentation, Narrative Discourse, Literature of the Ordeal