الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع: .....

جمالية التفاصيل في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
* هاجر تعلوب
*رميسة عياد

إشراف الأستاذة:
د.زهيرة بوزيدي.

السنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــــة

تعدّ الرواية من أهم الفنون النثرية في هذا العصر، لما تتميز به من مرونة وليونة، تسّهل على الأديب بلورة وتشكيل بنائه الروائي.

ولقد مثلت الرواية التاريخية إحدى اتجاهات الرواية، التي اتخذت من المادة التاريخية مرجعا لهندسة خطابها السردي، مستغلة بذلك أساليب فنية على رأسها الوصف الذي يسعى من خلاله الروائي إلى رصد مختلف التفاصيل التاريخية، فيطلق العنان للتخييل ويحول بذلك المعطى التاريخي إلى عمل فني يكشف به مهملات التاريخ ومختلف القضايا المسكوت عنها ومقاربة الوضع الراهن تذكيرا وتنبيها.

كما هو حال الروائي الجزائري عبد الوهاب عيساوي، حيث جعل التخييل وسيلة للكشف عن مختلف القضايا التاريخية المضمرة، معتمدا على عدة تقنيات من بينها التعدد الصوتي الذي أسهم في استجلاء مختلف التفاصيل الروائية ووعي الواقع. ونظرا للاهتمام الذي لاقته روايته الديوان الإسبرطي في الآونة الأخيرة، ولما اشتملته من تفاصيل، فقد وقع اختيارنا عليها لكونها مجال خصب لهذه الدراسة، فجاءت دراستنا تحت عنوان "**جمالية التفاصيل في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي**".

وتبعا لشساعة الموضوع فقد لمّ مفاصل هذا البحث عدة مقاربات منهجية وصفا وتحليلا ك: التأويلية، والسميائية .

بهذا فقد وجدنا أنفسنا أمام العديد من التساؤلات منها:

ماالمقصود بالتفاصيل وكيف تجلت في الرواية ؟ وماهي الآليات التي وظفها في ذلك؟ وأين تكمن جماليتها في الديوان الإسبرطي ؟

أكيد لسنا أول من بحث في هذا الموضوع ، فقد سبقتنا إليه العديد من الدراسات نذكر منها:

-جمالية التفاصيل في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" لعبد الحميد هيمة.

- بلاغة التفاصيل في رواية "366"لأمير تاج السر لنجاة ذويب.

-بلاغة التفاصيل في رواية "دمية النار" لبشير مفتي ليوسف العايب.

وقد أتى هذا البحث تلبية لدوافع عدة تراوحت بين أسباب ذاتية وأخرى موضوعية منها:

- ميلنا الذاتي للبحث في هذا الحقل.
- انجذابنا لعنوان الرواية إضافة إلى الضجة التي أحدثها موضوعها ما جعلنا نتحمس لدراسة محتواها.
- مناسبة الموضوع لتخصصنا الدراسي.
- قلة الدراسات في مجال جمالية التفاصيل.
- تزويد المكتبة الجامعية بدراسات تتعلق بالأدب الجزائري.

وقد فرضت علينا طبيعة الموضوع أن نتبع خطة ممنهجة جاءت كالآتي:

مقدمة مهدنا فيها للموضوع، تلاها مدخل أوردنا فيه المصطلحات والمفاهيم التي ساعدتنا على تقصي موضوع دراستنا من تخييل تاريخي وتعدد صوتي، إضافة إلى العلاقة ومدى التوافق بينهما ثم مبحثين اشتملا على جانبين نظري وتطبيقي في آن واحد، جاء المبحث الأول تحت عنوان "التفاصيل في رواية الديوان الإسبرطي" قسمناه إلى عنصرين العنصر الأول ارتبط بتفاصيل الخطاطة العامة للرواية أو الهيكل العام. أما العنصر الثاني قد حلل تفاصيل البناء الفني للرواية من مشهد حدثي عرضنا فيه مختلف الأحداث الرئيسية التي تناولتها الرواية، ثم إبراز انعكاساتها من عتبات نصية كالعنوان، الغلاف، والتصدير. ثم أوردنا طريقة تقديم الشخصيات من رئيسية وأخرى ثانوية مساعدة بعدها تطرقنا للحديث عن الفضاء الزماني وما اشتمل عليه من مفارقات زمنية، ثم الفضاء المكاني وأنواعه المغلقة والمفتوحة.

أما المبحث الثاني المسمى "جمالية التعدد الصوتي في رواية الديوان الإسبرطي " فكان مقسما إلى ثلاثة محاور. الأول خصصناه لتبيين استراتيجية الراوي المعتمدة من الكاتب وأهم المنظورات السردية في الرواية. ثم المحور الثاني الذي تطرقنا فيه إلى تعدد المنظورات الحوارية فقدمنا مختلف

الرؤى والأصوات الواردة في الرواية. أما المحور الأخير فأوردنا فيه كيفية صناعة المشهد وأهم الأساليب التي اعتمدها في ذلك.

وأنهينا بحثنا بخاتمة جاءت حوصلة لما تم استنتاجه من هذه الدراسة.

ومما أعاننا في هندسة هذا البحث جملة من المصادر والمراجع نذكر أهمها:

-كتاب "التخيل التاريخي السرد، والإمبراطورية، والتجربة الإستعمارية" لعبد الله ابراهيم.

-"أنواع المقاربات البوليفونية" لجميل حمداوي.

-"الرواية والتاريخ -دراسات في تخييل المرجعي – " لمحمد القاضي.

-"بنية النص الروائي" لإبراهيم خليل.

إضافة إلى المدونة طبعا.

ولابد لكل موضوع ودراسة مجموعة من الصعوبات والعراقيل تعترض مسيرته، منها:

-قلة الدراسات والمراجع التي تناولت موضوع التفاصيل الروائية، لذلك كثر الاستعانة بمجموعة من المقالات المنشورة في مجلات محكمة لنقاد معروفين.

- ضغط عنصر الوقت الممنوح في إكمال متطلبات مذكرة الماستر.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر والامتنان للأستاذة "**زهيرة بوزيدي**" التي تكفلت برعاية هذا البحث وتجشمت عناء تصويبه، فكانت لتوجيهاتها القيمة وآرائها السديدة بالغ الأثر في تقويم هذا البحث، آملين أن يكون بحثنا هذا فاتحة لدراسات أخرى في قابل الأيام.

- وعلى الله قصد السبيل-

مدخـــــــل

مدخل: بين التخييل التاريخي والتعدد الصوتي

عناصر المدخل:

1- التخييل التاريخي

2- الرواية البوليفونية

3- العلاقة بين التخييل التاريخي والتعدد الصوتي

1-التخييل التاريخي :

لطالما تواشجت الرواية مع التاريخ، حيث استغل الأديب مرونة هذا الجنس الأدبي (الرواية) متخذا من التاريخ مرجعا له في بناء أحداث الرواية وترابطها، حتى أن معظم الباحثين قد اعتبروا الرواية « سليلة التاريخ ووريثته»[1] .

ولعل « مصطلح الرواية التاريخية وهو الأقرب إلى محاولة جمع المصطلحين معا" الرواية والتاريخ " في بؤرة واحدة »[2] ونص واحد.

ومما لا ريب فيه أن الرواية التاريخية تستمد موضوعاتها من التاريخ « لكنها لا تنسخه بل تجري عليه ضروبا من التحويل حتى تخرج منه خطابا جديدا»[3] . فالكاتب لا يعيد كتابة التاريخ نفسه بل يحاول كتابة تاريخ مغاير يحاكي الواقع الراهن، فهو« لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال قضايا حاضره»[4] .

وعليه فالرواية التاريخية كما يعرفها" سعيد يقطين" هي: «عملا سرديا يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة، إننا في الرواية التاريخية نجد حضور للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة إبداعية وتخييلية»[5] .

فهي رواية تعيد تشخيص التاريخ مستعينة في ذلك بشخصيات تاريخية وأخرى متخيلة فيبدع

---

[1]– محمد القاضي: الرواية والتاريخ–دراسات في تخييل المرجعي– ، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1 ، 2008، ص 19.

[2]– محمد صابر عبيد: "وجهان و وجهتان"، مجلة الجديد، لندن ، يناير كانون الثاني 2020، ع 60 ، ص17.

[3]– محمد القاضي: الرواية والتاريخ –دراسات في تخييل المرجعي– ، ص 87.

[4]– المرجع نفسه، ص 27.

[5]– سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة– الوجود والحدود–، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، ط1 ، 2012م، ص159.

الكاتب في تقديمها بطابع فني جمالي« مما يتيح مجالا أرحب للتخييل وخلق المتعة الفنية»[1] .

ولما كانت الرواية التاريخية تهدف إلى إعادة بناء حقيقة تاريخية ما، في قالب جمالي يكسر رتابة التاريخ وركوده مما يولد لدى القارئ أو المتلقي متعة فنية أثناء تناوله له.

وبعد خروج الرواية التاريخية عن وظيفتها الأصلية، فعوض «أن تتحرر من قيد المادة الوثائقية، فتجعلها مرجعية للتفسير والفهم، جعلتها الهدف الأول، وذلك أمر لا يستقيم مع التمثيل السردي بدلالته الفنية، فكان أن جرى تحديث لوظيفة الرواية التاريخية، ومادتها السردية، فاتخذت منحى جديد نصطلح عليه التخيل التاريخي»[2].

هذا المصطلح الأخير(التخييل التاريخي) الذي اقترحه الناقد العراقي "عبدالله ابراهيم" ليكون البديل الأنسب لمصطلح الرواية التاريخية معللا ذلك في قوله: «آن الأوان لكي يحل مصطلح التخيل التاريخي محل مصطلح الرواية التاريخية، وهذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السردية التاريخية إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها، ووظائفها، ثم إنه يفكك ثنائية الرواية والتاريخ، ويعيد دمجهما في هوية سردية جديدة ... »[3] .

وبهذا، فعبد الله ابراهيم قد قدّم استحداث للرواية التاريخية، فجاء بهذا المصطلح الذي ينطلق من التاريخ لكنه يختلف عنه، فيجري تعديلات عليه، وقد وضع "عبد الله ابراهيم" المبررات التي دفعته إلى استبدال هذا المصطلح والتي تتمثل في أنها استطاعت تجاوز الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فتتمكن من تفكيك ثنائية الرواية والتاريخ من أجل إعادة بنائها وخلق تصوير روائي جديد معتمدا على مقدرته التخييلية حتى يتجاوز بذلك المعطى التاريخي مما يمنح للقارئ الحرية في التأويل.

---

[1]– عبد الحميد هيمة: "جمالية التفاصيل في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة–الجزائر، جوان 2017 ، ع 12، ص 4.

[2]– عبد الله ابراهيم: السردية العربية الحديثة–تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2013، ج1 ، ص 259.

[3]– عبد الله ابراهيم: التخيل التاريخي–السرد، والامبراطورية، والتجربة الاستعمارية–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان،ط1 ،2011، ص5.

فالتخييل في أساسه «عملية قراءة تأويلية لتلك الأحداث تغذيها دوافع و أبعاد إيديولوجية للمؤلف والمجتمع ككل»[1] . أي أن التخييل في الرواية التاريخية يتشكل من خلال تخطي الواقع والمرجعية التاريخية والولوج إلى عالم خيالي ليعمل الكاتب على« تحويل المادة المرجعية إلى متخيلات مختلفة ومتنوعة، تترابط فيما بينها اتساقا وانسجاما وسياقا»[2]. فلا نستطيع بذلك الفصل بين ما هو واقعي وبين ما هو خيالي في الرواية.

وعلى هذا الأساس يعرف "عبد الله ابراهيم " التخييل التاريخي بأنه:« المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، و أصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فالتخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقررها، ولا يروج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، و التاريخ المدعم بالوقائع، لكنه تركيب ثالث مختلف عنهما»[3] .

أي أن التخيل التاريخي هو عبارة عن مزيج بين السرد المدعم بالخيال والمادة التاريخية، حيث يتجاوز من خلالها السرد التاريخي التقليدي إلى سرد يفتح المجال لمساءلة هذا التاريخ ونقده، مما جعلها تنقطع عن وظيفتها الوصفية التأريخية إلى الوظيفة الجمالية الفنية.

وهكذا يمكننا القول أن التخيل التاريخي يستعير من الواقع المادة التاريخية لينقلها إلى عالمه الخاص القائم على التخيل حيث « يتنزل "التخيل التاريخي" من منطقة التخوم الفاصلة/ الواصلة بين التاريخي والخيالي، فينشأ في منطقة حرة ذابت مكوناتها بعضها في بعض، وكونت تشكيلا جديدا متنوع العناصر» [4].

---

[1]– ابراهيم عباس: الرواية المغاربية– تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار كوكب العلوم، الجزائر،ط1، 2014، ص298–299.

[2]– جميل حمداوي: أسلوبية الرواية– مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد مخلوفي–، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2016، ص13.

[3]–عبد الله ابراهيم : التخيل التاريخي– السرد، والامبراطورية، والتجربة الاستعمارية ، ص5.

[4]– المرجع نفسه، ص 6.

وفي نفس المقام يضيف "عبدالله ابراهيم " قائلا: « أن التخيل التاريخي هو التوازي بين العالمين، وابتكار عالم جديد، يرتبط بهما وينفصل عنهما في الوقت نفسه»[1].

وعليه يمكننا القول أن التخيل التاريخي هو بمثابة همزة وصل بين العالم الواقعي التاريخي والعالم الخيالي، حيت يشكل الكاتب نصوص روائية جديدة مختلفة عن الخطاب التاريخي فيصور لنا عالم تاريخي متخيل مما يمنح للتاريخ والكتابة التاريخية جمالية وحيوية وكيانا جديدا يخرجه من يقين التاريخ.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن إطلاق عبد الله ابراهيم مصطلح "التخييل التاريخي "بديلا "للرواية التاريخية" قد أثار جدلا وسط النقاد والدارسين. حيت نجد الناقد سعيد يقطين قد عارض عبد الله ابراهيم في دعوته لتبني مصطلح التخييل التاريخي، حيث يرى أنها «محاولة ملتبسة لتقديمها نوعا بديلا عن مفهوم الرواية التاريخية، الذي هو مفهوم نوعي لاتصاله بتحقق سردي له تاريخ في الإنجاز الروائي العربي الغربي. وجزم يقطين أنه لا يمكن لأي كان أن يدعي أنه سيلغيه من التاريخ ويحل محله مفهوم آخر، إذ أننا عندما نقول رواية تاريخية فمعنى ذلك أننا خرجنا من التاريخ باعتباره علما إلى الرواية بصفتها تخييلا أو تخيلا وخلص يقطين إلى أن هذا الإحلال لا يقدم شيئا جديدا»[2] .

أي أن سعيد يقطين يقر بعدم جدوى من إطلاق مصطلح آخر للرواية التاريخية لأنها حسب رأيه بمجرد قولنا رواية تاريخية فقد تجاوزنا التاريخ الرسمي إلى الروائي المتخيل.

*ومما سبق نخلص إلى أن التخييل التاريخي كان أكثر حرية من الرواية التاريخية في استيعاب السرود التاريخية. كما تمكن من التخلص من رتابة التاريخ وقيوده، في محاولة

---

[1]– المرجع السابق، ص 209.

[2]– عواد علي: "النص الروائي والنص التاريخي–صبحي حديدي– يدرس علاقة التاريخ بالرواية في أعمال سردية عربية"، جريدة العرب، الأحد2019/08/25م،ع11447، ص13.

لاستثماره عبر تقنيات إبداعية كالتأويل واستخدام وسائل التخييل، فكانت نتيجته إبداع فن جديد فسَّر المعطى التاريخي وقدَّم تأويلات واستشرافات تخص الحاضر والمستقبل معا.

2-الرواية البوليفونية :

عرفت الرواية تطورا ملحوظا، إذ أن الرواية الكلاسيكية التقليدية(المونولوجية) القائمة على أحادية الراوي والموقف لم تعد قادرة على مواكبة العصر وما اعتراه من تغيرات وتقلبات وتباين في الآراء والأفكار فظهرت على إثرها الرواية البوليفونية "المتعددة الأصوات" التي كسرت قواعد الرواية التقليدية فانتقلت من الأحادية إلى التعددية، فأصبحت رواية جمالية نقدية رصدت فيها مختلف الأشكال والرؤى الإيديولوجية.

ومنه فإن مصطلح البوليفونية أو التعدد الصوتي مصطلح دخيل على الأدب فقد انتقل من عالم الموسيقى إلى عالم الأدب والإبداع. حيث« تبلور هذا المفهوم منذ ثلاثينات القرن العشرين مع الشكلانية الروسية»[1] وبالتحديد مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" mikhail baktin، فقد كان أول ظهور لمصطلح البوليفونية مع باختين من خلال دراساته حول أعمال دوستوفيسكي. استعمل مصطلح آخر يقابل التعدد الصوتي ويرادفه وهو الحوارية[2] . ولعل ما أسهم في تبلور هذا المفهوم لدى باختين هو ثقافته الموسيقية« لتبرز في الوجود للمرة الأولى ما يسمى الرواية البوليفونية التي لن تزول بأفول الظروف التي هيأت لوجودها لأن تعددية الأصوات تنطبق أيضا على حياتنا لا على الرواية فقط»[3] .

استقى "باختين" هذا المصطلح من الموسيقى فعقد علاقة مشابهة بين التشكيل الموسيقي المتعدد الأنغام والألحان بالتعدد الصوتي داخل الرواية، الذي يخلق تناغم وانسجام بين عناصرها من شخصيات وأحداث وأفكار... وغيرها حيت «تصبح الرواية- من خلال وجهات

---

[1]- جميل حمداوي : أنواع المقاربات البوليفونية، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان –المغرب، ط1، 2020، ص 5.

[2]- ينظر : محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 101 .

[3]- أم السعد حياة:" أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات باختين"، مجلة تعليمات ومداخلات، الملتقى الدولي الثاني حول السيميائيات والتعليمية والاتصال، يومي 27-28نوفمبر 2011، الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي، جامعة الجزائر2، ص 25.

النظر المتعددة – مثل (جوقة) يعزف كل فرد منها بآلة خاصة. لكن الجميع يصدرون سيمفونية متناغمة »[1].

وعلى هذا الأساس يعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية في قوله: «إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي »[2] .

كما تعرَّف كذلك الرواية البوليفونية بأنها: « تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية. بمعنى أنها رواية حوارية تعددية ديالوجية. تنحو المنحى الديموقراطي، حيث تتحرر، بطريقة من الطرائق، من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب »[3] .

أي أن الرواية المتعددة الأصوات تحاول تقديم أطروحاتها عبر أصوات الشخصيات ورؤاهم المختلفة فتبرز بذلك جمالية من خلال هذا التنويع والتوزيع في طرح مختلف الإيديولوجيات، مما جعلها تتخلص من التفكير الأحادي للكاتب والتوجه لتقديم مساحة من الحرية حيث « تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، بواسطة منظورها الشخصي، ومن زاوية نظرها الفردية، وبأسلوبها الفردي الخاص، بمعنى، أن الرواية تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة » [4].

---

[1]– طه وادي : الرواية السياسية ،الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، د.ط ، د.ت، ص 178.

[2]– ميخائيل باختين: شعرية دوستوفيسكي، تر: جميل نصيب التركبتي، دار توبقال للنشر، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2016، ص 59.

[3]– جميل حمداوي: أسلوبية الرواية–مقاربة أسلوبية لرواية(جبل العلم)لأحمد مخلوفي، ص38.

[4]– المرجع نفسه، ص 39.

وهكذا، ومن خلال تطرقنا لماهية الرواية البوليفونية نرى أنها تختلف كل الاختلاف عن الرواية الكلاسيكية، إذ أصبحت الرواية البوليفونية تشكل تعددية حوارية عبر عدة مستويات (الشخصيات، القراء، المواقف...)، فهي تتميز عن غيرها بتنوع الرواة والمواقف والأساليب بحيث « يعبر هذا التعدد والتنوع عن مدى بوليفونية الرواية وحواريتها وديالوجيتها الفنية والجمالية»[1] .

كما أنها قد تخلت عن عملية الوصف وطرح القضايا من منظور سردي واحد يعبر عن موقف الكاتب وإيديولوجيته، فهي« تعمد المحاكاة قدر عنايتها برصد رد الفعل لإبراز وجهة النظر، ومن ثم فمثل هذه التبادلات السردية تساعد على تحقيق التعارض الثنائي المقصود في رواية الأصوات التي تحتفظ لوجهات النظر المختلفة باستقلاليتها »[2] .

أي أن هذه الرواية تحاول إبراز ردود الأفعال من خلال طرح مختلف التنافرات والتناقضات بين وجهات النظر، حيث تمنح الإستقلالية التامة لكل رأي، حيث يدع « القارئ الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب، ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه ويوافقه، دون أن يكون المتلقي في ذلك مستلبا أو مخدوعا من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية على حد السواء » [3] .

كما أن الروائي لانكاد نلمسه في الرواية البوليفونية، حيث يحاول تخطي ذاته وأفكاره إذ« يتنازل الكاتب عن حقوقه ومهامه كلية للصوت، ليقدم نفسه ويرصد وعيه بذاته وبالآخرين رصدا حرا، وتصبح استقلالية الأصوات مقدرة بحجم اختفائه»[4].

---

[1]– جميل حمداوي: أسلوبية الرواية–مقاربة أسلوبية لرواية(جبل العلم)لأحمد مخلوفي، ص 78.

[2]– محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط،2000م ، ص82.

[3]– جميل حمداوي: أسلوبية الرواية –مقاربة أسلوبية لرواية(جبل العلم)لأحمد مخلوفي، ص 38.

[4] – محمد نجيب التلاوي : وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، ص79.

فالكاتب هنا لا يختار صوت معين دون الآخر فنجده يلتزم الموقف الحيادي تجاه كل الأصوات والرؤى إذ« أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة بحيث يكون من المتعذر تماما تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب مادام يدير الصراع الإيديولوجي في شبه حياد تام » [1] .

ولا مناص من أن نشير هنا وعلى الرغم من اعتماد الرواية البوليفونية على تعدد الرواة الذي يؤدي حتما إلى تعدد وجهات النظر داخل العمل الروائي، يمكن أن نجد طفرة «فبإمكان راو واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية»[2].

تمتاز الرواية البوليفونية بجملة من المقومات والأساسيات التي تميزها عن غيرها من الأنواع الروائية وذلك حسب الناقد المغربي" جميل حمداوي" [3] وتتمثل في:

1-التعدد في المنظومات والأطروحات الفكرية: أي أن الرواية البوليفونية تتضمن عدة إيديولوجيات تقدمها من خلال أفكار تتبناها الشخصيات.

2-التعدد في الشخصيات والأصوات: حيث تحتوي على مجموعة من الشخصيات والأصوات التي تعبر عن إيديولوجياتها وأفكارها بحرية تامة.

3-التعدد في أنماط الوعي: فتعبر الشخصيات البوليفونية عن أنماط عدة من الوعي الزائف،أو الوعي الواقعي، والوعي الممكن. بمعنى أن وعي هذه الشخصيات يكون سلبا أو إيجابا.

4-التعددية في المواقف الإيديولوجية: حيث تستند الرواية البوليفونية إلى تعدد الشخصيات، ممتلكة استقلالية نسبية في التعبير عن مواقفها والدفاع عن معتقداتها.

---

[1] -حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1990م، ص 36.

[2] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1991م، ص49.

[3]– ينظر، جميل حمداوي : أنواع المقاربات البوليفونية ، ص 15-34.

5-تعدد اللغات والأساليب: حيث نجد مجموعة من الأساليب التي تبنى عليها هذه الرواية كالحوار والتهجين والتناص... فالروائي يمكنه استخدام لغتين داخل المتن.

6-تعدد المنظورات السردية: وذلك بانتقاله من وجهة نظر إلى أخرى، كما ينوع في الضمائر أو قد ينتقل من السارد الواحد إلى السارد المتعدد وهذا ما يميزها عن الرواية التقليدية.

7-البناء المركب: وذلك من خلال دمج العناصر المتناقضة جدليا داخل المتن السردي المتكامل، فنجد تعددية سردية وفنية في تركيب العمل الروائي، وهذا يعني أن الرواية البوليفونية تضم مجموعة من الأجناس والأنواع .

8-التناص الحواري: وذلك من خلال تداخل النصوص داخل المتن، إذ سميت بالحوارية والبوليفونية للتعبير عن مصطلح التناص.

9-الفضاء الكرونوطوبي: حيث اقترن هذا الفضاء بميخائيل باختين. ويطلق عليه الفضاء الزمكاني حيث يكون عبر إدماج الزمان والمكان لتشكيل فضاء واحد متناسق.

10-فضاء العتبة: ويعد هذا فضاء الصدمات والأزمات التي ارتبطت بالبطل وحياته، حيث يعبر عن مختلف مشكلاته النفسية، هذا الفضاء الذي يتمثل في الممرات والأبواب وغيرها. فيجسد تمزق للشخصية وتآكلها داخل البناء الروائي.

11-الفضاء الكرنفالي: يكون بالجمع بين الأضداد والمتناقضات كالجد والهزل مثلا.

* تأسيسا على هذا فإن هذه المقومات هي ما تجعل الرواية البوليفونية مختلفة ومتميزة عن الرواية التقليدية، فهي كما سلف وذكرنا تمنح للشخصية الحرية في التعبير عن إيديولوجياتها وأفكارها وآرائها دون أن تمارس عليها الضغط. وكذلك الأمر بالنسبة للقارئ فهي تدعه يتبنى الموقف والرؤية التي يراها مناسبة.

ولعل هذا التعدد الصوتي وما يشمل عليه من تنوع وتعدد في وجهات النظر، يجعل من الرواية عاكسة لموقف إنساني متعدد الإتجاهات والأفكار.

3-العلاقة بين التخييل التاريخي و التعدد الصوتي :

إن الإنصراف إلى استعمال التخييل التاريخي في الكتابة السردية قد منح للكاتب حرية أوسع في القول والحركة، وذلك عبر استعماله لتقنيات مكنته من التوسع في الأفكار، ما أعطى للشخصيات فضاءً أرحب من خلال تقنية التعدد الصوتي. فأصبحت كل شخصية تمثل صوتا أو رأيا معينا، إذ« أن التاريخي في الرواية لم يأت مبتورا، وإنما جاء في سياق أسلوبي قائم أساسا على التناص والحوارية، حيث أن الذاكرة التاريخية امتزجت مع مرجعيات أخرى فأثرت... على اللغة فامتازت بدورها بالتعدد والتهجين»[1]. هذه الظواهر الفنية المتمثلة في (التهجين، التعدد، التنوع، الحوارية، التناص) تعد من أهم الأساسيات التي تبنى عليها الرواية البوليفونية.

كما أن الخلفية التاريخية قد أسهمت في اتساع حركة التعدد الصوتي داخل المتن السردي من خلال عميلة التخيل، إلا «أن الرواية من خلال حواريتها لا يمكن أن تكون إعادة كتابة التاريخ وإنما هي أتون ينصهر فيه العنصر التاريخي مع عناصر أخرى تسهم في بناء الكون التخييلي للرواية »[2].

بمعنى أن الروائي يستلهم التاريخ لا لإعادة توثيقه، بل يسعى من خلاله إلى عرض مختلف وجهات النظر والرؤى الإيديولوجية مستعينا بمختلف طرائق التعبير وأساليب التخييل.

---

[1]- سعيد سهمي: "الرواية واشتغال المتخيل التاريخي -سرقسطة للميلودي شغموم أنموذجا"، مجلة الأزمة الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، 2013، ع 13، ص 35.

[2]- محمد القاضي: الرواية والتاريخ -دراسات في تخييل المرجعي-، ص 150 .

وعليه فإن غاية الرواية البوليفونية في توظيفها للتخييل التاريخي إنما« تأتي من كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة »[1] .

فهي تسعى إلى التعبير عن الحقائق التاريخية وعرضها عبر مختلف المواقف والمنظورات الفكرية.

ولعل اعتماد الرواية البوليفونية على هذا التنوع في الرؤى واختلاف وجهات النظر والمفارقات، أضفى على المتن السردي حيوية، كما أتاح توظيف الحكايات التاريخية بحلة جديدة عبر الأحداث والشخوص والرموز، ما جعل الوقائع التاريخية تتصهر مع الحكايات المتخيلة عن طريق هذا التعدد الذي يوظفه الكاتب.[2]

كما وأن «هذا التعدد وهذا التنقل يضفيان على الخطاب نسبية تشده إلى الفن الروائي وتنأى به عن أحادية التاريخ وتعلقه بالوقائع التاريخية دون النفاذ إلى قرار الشخصية والاطلاع على هواجسها و أحلامها وآلامها» [3].

فبهذا التعدد والتنوع تخلى الكاتب عن أحادية التاريخ لتقديمه رؤية فلسفية تتجلى في آراء أصوات الشخصيات دون الإحالة إلى حالاتهم النفسية. فبتقنية الإنزلاق في الأصوات حسب تعبير الناقد محمد القاضي« تتأكد خصوصية النص الذي يفارق أحادية الإخبار التاريخي إلى شعرية التأثير الروائي» [4].

*ومن هنا تتضح لنا العلاقة الكامنة بين التخييل التاريخي والتعدد الصوتي، فقد ساعد التعدد في الأصوات على بناء سردي بوليفوني يناسب المادة التاريخية المتعددة الأوجه كذلك

---

[1]– حميد لحميداني: أسلوبية الرواية–مدخل نظري– دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989م، ص 45.

[2]– ينظر: شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، سبتمبر 2008م، ص 31.

[3]– محمد القاضي: الرواية والتاريخ– دراسات في تخييل المرجعي، ص 41.

[4]– المرجع نفسه، ص 42.

فيلجأ الكاتب إلى التخييل التاريخي ليتجاوز هيمنة التاريخ وسطوته، فيمنح للشخصيات والأصوات الحرية في تقديم المادة السردية والتصرف فيها وعرضها بوجهات نظر متعددة.

ولهذا يعد التعدد الصوتي القالب الأمثل لاحتواء المادة التاريخية المتخيلة، إذ كما يقال لا يقين مع الحقيقة التاريخية.

المبحث الأول

المبحث الأول: التفاصيل في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي

عناصر المبحث الأول:

1- تفاصيل الخطاطة العامة للرواية(الهيكل العام)

2- تفاصيل البناء الفني للرواية

أ- المشهد الحدثي

ب- طريقة عرض الشخصيات

ج- الفضاء الزماني والمكاني

غدت الرواية الجديدة فنا للتفاصيل، إذ لم تعد تستمد جماليتها وبلاغتها من عناصرها اللغوية والفنية فقط بل من مختلف التفاصيل التي تحويها الرواية.

فبهذه التقنية أصبح الروائي يكشف عن مختلف عوالمه التخييلية التي جعلت القارئ يتماهى معها فيعيش بذلك مختلف التفاصيل التي يعيشها أبطال الرواية وكأنه يعيش العالم الحقيقي لا الخيالي.

وعليه يمكننا أن نعرف التفاصيل فنقول أنها: « تلك المعلومات الموسعة التي تدور حول شيء أو موضوع أو شخص » [1]. فهي بمثابة تلك الخصوصيات والسمات التي تميز شيء معين.

أما عن مدلول ومفهوم التفاصيل السردية فنعني بها «بنيات صغيرة أو جزئية تترابط وتتلاحم وتتراكم لتشكل عالما روائيا مقنعا و ربما مشوقا» [2].

وقد جاءت رواية" الديوان الإسبرطي" للروائي الجزائري عبد الوهاب عيساوي رواية تفاصيل بامتياز، حيث تنطوي على الكثير من التفاصيل الدقيقة والجزئية التي تمس الحياة اليومية (الاجتماعية، والثقافية، والدينية...) لشخصيات الرواية دون الاستغناء عن الجوانب التاريخية والسياسية، فيصور الروائي لنا «عالما روائيا يعج بالحياة وليس التاريخ إلا خلفية له» [3].

وهكذا فقد اهتم الروائي بالتفاصيل وأسهب في ذكرها، فلا يترك لا شاردة ولا واردة إلا ويقدم لها تفصيلا، حيث أخذ ينهل منها حتى شكل بذلك بناءً سرديا متميزا وهذا ما سنراه في الصفحات القادمة.

---

[1]– محمد حسانين: وظائف التفاصيل السردية دراسة في مجموعة (تلك التفاصيل) لحسن حجاب الحازمي، جامعة جازان، المملكة العربية السعودية، 1435هـ –2014م، ص 259 .

[2]– شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية الجديدة، ص 61.

[3]– محمد القاضي: الرواية والتاريخ – دراسات في تخيل المرجعي، ص 55.

1-تفاصيل الخطاطة العامة للرواية: (الهيكل العام)

تميزت رواية "الديوان الإسبرطي"- كما سبق وأشرنا – ببنية روائية متميزة، حيث إنبنت وفق مخطط هندسي، اعتمد فيه الكاتب على نسق سردي متكرر، إذ قسمت الرواية إلى خمسة أقسام بخمس شخصيات في كل قسم بهذا الترتيب (1-ديبون، 2-كافيار، 3 -ابن مىار، 4-السلاوي، 5-دوجة) فجاءت هذه الأقسام الخمسة متساوية تقريبا من حيث الحجم ومترابطة الأركان.

ولعل ما أوحى للروائي بهذا النسق السردي المتناوب والدائري تأثره بمجال عمله فالكاتب مهندس في الإلكتروميكانيك، حيث جاء هذا الرسم الدائري للبناء الروائي كالدوائر الكهربائية، فنجد هذا التكرار في مختلف المقاطع السردية كمشهد نفي إحدى شخصيات الرواية وهو" ابن مىار" الذي يتكرر في فصول الشخصيات المشاركة في السرد كـ"ديبون" و "كافيار" مثلا.

ويبدو لنا أن الكاتب في اعتماده لهذا النسق المتناوب قد أسهم في انتشال الرواية من جمودها وثباتها وأضفى عليها حركية، كما عمل على تقريب القارئ من استيعاب وفهم محتوى الخطاب الروائي وخاصة في هذا النمط السردي المتمثل في الرواية التاريخية التي عادة ما تصيبه بالملل.

يقوم البناء السردي في هذه الرواية على تقنية تعدد الأصوات، حيث تتوزع عملية السرد على خمسة شخصيات رئيسية، إذ تتعرض الرواية إلى الحديث عن أحوال الشعب الجزائري وما واجهه من مصائب، وذلك في الفترة الزمنية الممتدة من 1815-1833 والتي كان الجزائريون يعيشون فيها تحت سلطة العهدين التركي ثم الفرنسي، لتعبر كل شخصية من الشخصيات عن وجهة نظرها وموقفها من احتلال الجزائر. وجعلت كل الشخصيات تسبح في فلك المحروسة مركز الأحداث .

يتطرق الكاتب عبر تقنية التفاصيل إلى صياغة عالم مفصل من حيث شخوصه و أحداثه ومختلف أماكنه وذلك من خلال اعتماده على تقنية الوصف التي تعد« ضرورة سردية،لا يخلو

منها أي عمل فني، إذ أن الكاتب – من خلاله– يستطيع أن يرسم ملامح وأبعاد عناصره الفنية: الشخصيات، الأحداث، الأماكن، المشاهد، ويقربها إلى ذهن القارئ، لتصبح أكثر واقعية وتجسيدا لما هو قائم في العالم الخارجي، إضافة إلى أن تقديم المزيد من التفاصيل، واستقصاء الأشياء يمنح القارئ فرصة التقاط أنفاسه وهو يتابع الأحداث التي تجري، والإغراق في التأمل و استحضار ما هو غائب» [1] .

فرواية "الديوان الإسبرطي" قد تميزت بغلبة الأوصاف وكثرتها داخل المتن الروائي، حيث قام عبد الوهاب عيساوي برصد مختلف التفاصيل المتعلقة بالحياة الاجتماعية والفكرية للفرد الجزائري وطبيعته، فالمجتمع أيًا كان نسيجه فإنه يقع تحت وطأة العادات والتقاليد سواء كانت إيجابية أو سلبية.

فنجده قد تطرق إلى مختلف الذهنيات والطبائع التي كانت سائدة ومختلف العادات والتقاليد، فقام بتصوير بعض المعتقدات التي كانت عند بعض العامة من الناس كإيمانهم بالخرافات والأساطير وتبركهم بالأولياء الصالحين وترددهم على الزوايا والقرابين، نحو ما نجده على لسان "ابن ميار" أحد شخصيات الرواية يقول :« **لم أقحم ديبون في الأصوات التي كانت تنتابني في الأحلام، وكيف له استيعاب كرامات سيدي عبد الرحمان ؟ أو تصديق أني أسمع صوته في الحلم، ويتحول في يقظتي إلى طائر يومئ لي أن أتبعه....كان صوت سيدي يدفعني للمسير إليه، ويتعالى كلما خطوت تجاه الضريح، تجاوزت السقائف ثم تسلقت الدرب المؤدي إليه، حين وقفت عند الباب، انتقلت إلي لقلقة الطائر حادة، جاوزت قوس الباب إلى ساحة المسجد، ورفعت رأسي لأرى الطائر لكنه حرك جناحيه بقوة وحلق بعيدا، زاد يقيني أن سيدي عاتب علي فدنوت من باب غرفة الضريح، فتحته بهدوء، دخلت إلى الغرفة مسلما عليه وما إن اتكأت على الجدار حتى شعرت بالنعاس، ثم غفوت** » [2].

---

[1]– محمد صلاح زكي أبو حميدة: "البناء الفني في رواية تحولات الجحش الذهبي لـ لوكيوس أبوليوس"، جامعة الأزهر، غزة، 2011م ، ص 11.

[2]– عبد الوهاب عيساوي: الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1 ،2018، ص 345–346 .

وفي هذا المقطع السردي تتراءى لنا سذاجة "ابن ميار " لإيمانه بالخرفات والخزعبلات رغم مستواه الثقافي والفكري. وهذا الإعتقاد لم يكن في شخصية "ابن ميار" فحسب، بل نجده في شخصيات أخرى كشخصية "دوجة" و "لالة السعدية "، حيث كان الطائر بالنسبة لهما بمثابة رسالة وبشارة تحمل أمر خير أو شر، كما جاء ذلك على لسان "دوجة" ّ إذ تقول:« **سمعت طرقا على الباب، أو كأنه بدا لي ذلك ، تساءلت أتتحقق الإشارة في فترة قصيرة كهذه ؟ !... صرخت مفزوعة بينما وقف في انحناء، تتقطع أنفاسه أدركت أنه جريح حين أسندته مسافة السقيفة... لطفك يالله ، ما خاب ظني في الطائر ، أصابك الملاعين»** [1] .

كما قام الروائي كذلك بتصوير بعض العادات والتقاليد مثل الأعراس الجزائرية، فقدَّم وصفا مفصلا لهذا الحدث المميز وذلك كما نجده في الرواية حيث تقول دوجة: « **كثيرة هي الأعراس التي أحييناها، نسير رفقة لالة مريم إلى البيت المقصود، يرافقنا صاحب العرس... وتظل زوجته مرحبة بنا و تنظم إليها بقية النسوة في الرواق، وتصيح الزغاريد في البيت، نحتل القاعة الفسيحة التي تطل نافذتها على سقيفة خلفية، فتتقدمنا لالة مريم بكامل زينتها. وتبدأ في مواويلها وترافقها البنتان بالدف والعود، ونردد بعدها المقاطع المختارة، تستمر لالة مريم في أغانيها، التي تحرض نسوة البيت أو بناتها على الرقص، فيقمن ويحملن مناديلهن، كل يد تمسك واحد تلوح في اهتزازها... ورقصت كل نساء البيت ولا أدري لما بدت لي العروس أصغر من أن تكون زوجة ؟ صحيح أن اللباس الأبيض، والخمار المشنشل والزينة تبديها أكبر من سنها...** » [2].

يشير الكاتب على لسان دوجة إلى قضية سادت في المجتمع وهي تزويج القاصرات وسط مجتمع ذكوري، فتكون الهيمنة للرجل على حساب المرأة حيث صور عيساوي المشاكل التي تتعرض لها المرأة العربية التي تعيش تحت سلطة الأعراف والتقاليد من جهة وتحت سطوة المحتل من جهة ثانية، مثلما تجسد في شخصية "دوجة".

---

[1]– الرواية، ص 310 .

[2]– الرواية، ص 238 – 239 .

كما أبرز الكاتب كذلك عادة اجتماعية سلبية في المجتمع والمتمثلة في النميمة التي اعتبرها " كافيار " وهو إحدى شخصيات الرواية ميزة للمور* حيث يقول: « **للنميمة عند المور سحر، لا يمكنهم العيش دونها، يحشرون أنوفهم في كل شيء ويعرفون عن بعضهم أدق التفاصيل تجد من يبوح بها في أول مقهى يقابله**» (1) .

وثمة تفاصيل أخرى رصدها الروائي متمثلة في تبيين ذلك الاختلاف الواضح بين الثقافتين الفرنسية والجزائرية لاعتناء الفرنسيين بثقافتهم على خلاف الجزائريين نحو ما نجده في هذا المقطع السردي الذي ورد على لسان " ابن ميار " فيقول :« **و بخطى ثقيلة سرنا إلى بهو القصر، ثم إلى مكتبه، على جانبي جدرانه اصطفت مئات الكتب، أثارتني كثرتها، وألوانها المتباينة ، يعرف أولئك الفرنسيون كيف يحتفون بثقافتهم، سبقني القنصل إلى الجلوس بينما ألهمتني الكتب ، قرأت بعض العناوين، وربما أكثر شيء كان يجذبني السلاسل المتواصلة و المرتبة أبجديا أو بالأرقام، قدرت أننا بالفعل كنا مفرطين في كتبنا و تاريخنا وكل شيء يتعلق بثقافتنا** » (2) .

إلى جانب ذلك يرصد الروائي عقلية الإنسان الجزائري الميالة إلى الشفاهية التي لا تحب التدوين على غرار الإنسان الأوروبي نحو ما جاء في الرواية: « **هؤلاء الفرنسيون يحبون تدوين كل شيء بينما نكتفي نحن بالرؤية فقط** » (3) .

غير أن طبيعة الإنسان التركي كان لها نصيب في الرواية مثلما يتبدى في وصف "كافيار" للباشا التركي إذ يقول:... **يتكئ على أريكة وثيرة، من منظره تدرك كم يحب الأتراك مظاهر البذخ، كان يلبس معطف مطرزا بالذهب، حتى أزراره من المعدن نفسه، وسروالا قصيرا**

* – المور: هم السكان الأصليون لشمال إفريقيا ، يمتازون بسواد بشرتهم .

(1)– الرواية، ص 35 .

(2)– الرواية، ص 285 .

(3)– الرواية، ص 206 .

وعمامة أكبر حجما وأجمل من تلك التي يرتديها الضابط، وأمامه أرغيلة يسحب الدخان منها بهدوء ويتفحص وجوهنا في ابتسام، كان منظره أحسن من البقية، رغم ملامحه القاسية »[1].

يكشف هذا المقطع عن مظاهر البذخ والثراء الذي يعيشه الأتراك، حيث يحرصون على شكلهم الخارجي متخذين منه وسيلة للتأثير وفرض احترامهم على الآخرين فـ« اللباس من بين الأشياء الدالة على نفسية الشخصية وواقعها الاجتماعي ودرجة ميولها إلى التأنق» [2]، فمنظر "رئيس البحرية" يدل على نفسيته المتعالية وموقعه الاجتماعي فجاء مظهره مختلفا عن بقية الجنود و الضباط.

كما نجد أن المكان أو البناء المعماري قد أخذ حيزا كبيرا في الرواية، حيث جعل منه "عبد الوهاب عيساوي" حيزا يعبر عن معاناة وأفكار الشخصيات، لا محض زخرف وزينة فقط وتجسد هذا في صوت "حمة السلاوي" الذي يقول: «**ورجعت على طريقي أقصد المحروسة، ولكن رغبة انعطفت بي إلى بابها الجنوبي. الباب الجديد، وحين وقفت في مواجهته سنح لي خاطر أن أطوف المحروسة مثلما كنت أفعل صغيرا، تبدو لي أسوارها عالية كأنها تناطح السحاب، واليوم لا يترآى لي السور بذلك العلو، مثلما لم أعد أشعر أنه يحمينا كما أوهمونا في السابق، ليست الأسواق من يحمي المدن بل محبة أهلها هي التي تحميها، والأتراك لم يكونوا من أهلها لذا كانوا أكثر حرصا على بناء الحصون والأسوار**» [3].

كما قدم الروائي تجسيدا لمدينة الجزائر بكل تفاصيلها، فراح يعدد أسماء الشوارع وأوصافها من حارة الميارين، حارة السلاويين، القصبة، حي المبغى، حي المقاهي... وكذا أسواق المحروسة نحو ما جاء في الرواية:« **الناس مثل أسراب طيور بيضاء، يتسرب من الأحياء إليك حي النحاسين والصباغين والغزالين، كل الدكاكين تبقى مفتوحة على ساحات الأسواق، سوق الزيت، سوق السمن أو سوق الذهب أو حتى سوق الصوف والقمح... تجاوزت المسجد**

---

[1]– الرواية، ص 43.

[2]– عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2009م، ص85.

[3]– الرواية، ص 67.

على مضض متخذا شارع باب الجزيرة، عبرت حارة النحاسين وما تبقى عن سوق الخشب، حتى قابلني شارع المحروسة الكبير، الذي يصل الغربي بالشرقي، باب الوادي وباب عزون.. » [1] .

كما عدد الروائي المساجد التي تم تدميرها من قبل الاستعمار كـ مسجد السيدة، جامع كتشاوة، الجامع الكبير... وصور كذلك حال الجزائريين والفقر المدقع الذي عاشوه إبان الاحتلال وقد جاء وصف ذلك في الرواية:« **أشق شوارع المدينة، أرى الشيوخ يفترشون الأرض، ينظرون إلى جنودنا الراكضين والأطفال يصرخون في أحضان أمهاتهم، والرجال نكسوا رؤوسهم** » .[2]

فعن طريق هذا الوصف الدقيق والمفصل الذي مارسه الروائي قدَّم لنا لوحة جغرافية حول مدينة الجزائر، حيث جعلنا نطوف في شوارعها وأزقتها وكأننا نعيش تلك الفترة بحذافيرها.

ولعل ما أسهم كذلك في هيكلة الخطاطة العامة للرواية لغة الكاتب السردية، حيث وظف الكاتب في نصه "الديوان الإسبرطي " لغة بسيطة، سهلة، سلسلة، إلا أن تلك البساطة في اللغة لم تنقص من شاعرية وبلاغة الرواية في شيء، بل عززتها وزادتها جمالية، كما أبعدتها عن التأويلات والتفسيرات الخاطئة، فجاءت مفرداتها بسيطة هادئة تجعل من القارئ يعيش تفاصيل المشاهد المصورة التي يعرضها الكاتب بكل إنسيابية مثل ما نجده على سبيل المثال في وصفه لمدينة الجزائر حيث يقول:« **تراءت لي في بياضها الرخامي، وشكلها المثلثي المنحدر، صفوف من السطوح يرتفع بعضها فوق بعض، وتتوزع القباب والقصور داخلها، وكلما اقتربنا تزداد وضوحا**» [3].

وعليه فقد قدَّم "عبد الوهاب عيساوي" نص سردي متراص ومحكم البناء فمن خلال اعتماده على تقنية الوصف استطاع أن يرسم لنا صورة متكاملة التفاصيل لمدينة الجزائر في تلك

---

[1] – الرواية، ص 53 .

[2] – الرواية، ص 260 .

[3] – الرواية، ص 42 .

المرحلة التاريخية وكأن الكاتب مصور فوتوغرافي يلتقط المشاهد والصور فتوغل في تصوير الأمكنة وتمثيل الأشياء وتقديم حوصلة يبرز فيها أهم المظاهر التي ميزت طبيعة الانسان الجزائري والفرنسي والتركي في تلك الفترة .

2- تفاصيل البناء الفني للرواية :

لاشك أن لكل عمل سردي بنية فنية تميزه، بحيث يشتمل هذا العمل على حكاية أو قصة تجعله تصميما هندسيا تترابط فيه الأحداث وتتفاعل ضمنها شخصيات معينة في إطار زماني ومكاني محدد.

وقد اتخذ "عبد الوهاب عيساوي " من مرونة فن الرواية قالبا ليتطرق وبكل جرأة إلى مرحلة تاريخية حساسة من تاريخ الجزائر، فكان للتفاصيل في رواية "الديوان الإسبرطي"« دور هام كذلك في بناء الرواية خاصة من خلال الوصف ورسم ملامح الشخصيات ، ورصد التفاصيل والجزيئات التي لا نجدها في كتب التاريخ» [1] ، فانصب تركيزه على أحداث معينة، وقعت في أزمنة و أمكنة محددة.

أ- المشهد الحدثي :

يعد الحدث واحد من العناصر المهمة في الرواية، إذ« يمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات » [2] .

وعليه فالحدث هو مجموعة الأفعال الصادرة عن أبطال الحكاية التي تتفاعل مع الشخصيات الأخرى تساهم في تشكل الحدث القصصي وحركيته.

كما يعرف الحدث كذلك بأنه:« سرد قصصي موجز أو قصير يتناول موقفا واحدا، وحينما تنتظم الأحداث معا ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تصبح سلسلة أحداث في الحبكة » [3] .

---

[1]- عبد الحميد هيمة: "جمالية التفاصيل في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، ص 10 .

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية عربي-فرنسي -إنجليزي، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط1، 2002م، ص74.

[3]- ابراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرون المتحدون، تونس ، د.ط،1986م ، ص 137 .

فالحدث الروائي هو عبارة عن عملية حكي لواقعة أو موقف معين بحيث تتفاعل فيها الأحداث وكأنها تكوِّن حلقة واحدة، ومن خلال تلك الأحداث يحاول الروائي تمرير رسالته عبرها.

إن المتتبع لرواية "الديوان الإسبرطي" يلاحظ ندرة الأحداث وقلتها رغم المساحة الكبيرة التي أخذها الروائي، إذ تعد من الروايات المطولة، ولعل هذا راجع إلى أن ضمن هذه الأحداث الكبرى للرواية توجد مرويات وتفاصيل صورت نثريات الحياة اليومية والعوامل النفسية للشخصيات، وهذه البنيات الصغيرة قد أسهمت في تعزيز الأحداث الرئيسية للرواية .

ونظرا للبناء الهندسي المتميز الذي صممه "عبد الوهاب عيساوي" في روايته "الديوان الإسبرطي" نلاحظ أنه قد خرق تلك التراتبية والنسقية في تقديم عرض أحداث الرواية، حيث جعل الروائي في كل من قسم من أقسام الرواية حدث واحد ترويه كل شخصية من الشخصيات الخمسة وكأن الزمن يعود للوراء ليقف عند هذا الحدث من أجل الإصغاء إلى منظورات و رؤى هذه الشخصيات.

وهكذا يمكننا حصر الأحداث الكبرى للرواية في حدثين رئيسيين هما:

1-تخطيط فرنسا لاستعمار الجزائر.

2-إمضاء معاهدة الاستسلام ودخول الفرنسيين إلى الجزائر.

1-التخطيط للحملة :

يتعرض "عبد الوهاب عيساوي" إلى تفاصيل التخطيط والتدبير والإرهاصات التي سبقت الحملة الاستعمارية الفرنسية على الجزائر، فتطرق إلى حادثة تاريخية لطالما كان الاعتقاد أنها السبب الرئيس لاستعمار فرنسا للجزائر وهي حادثة المروحة. حيث يصف الروائي هذا الحدث عبر حوار دار بين شخصيتي " كافيار " و "القنصل" في قوله:« **يقبل القنصل تجاهي وملامح وجهه متغيرة، أستقبله في البهو مستفسرا، فيجيب: اعتدنا على تهور دوفال ، ولكن ما حدث هذا المساء كان مبالغا فيه، لقد أهان الباشا، واستغربت كيف أنه لم يقتله ضربه بالمروحة**

فقط، كان القنصل يعيد ما حدث في الديوان بينما تدفق السرور إلى داخلي، الفرصة التي انتظرناها طويلا استعجلها القنصل بإهانته للباشا » [1] .

في هذا المقطع السردي يشير الكاتب إلى حادثة المروحة التي لم تكن إلا ذريعة واهية اتخذها الفرنسيون سببا لاحتلال الجزائر، غير أن الأمر يبدو غير ذلك فتصرف "دوفال" يبدو مفتعلا ومقصودا حيث ثم التخطيط له مسبقا وخير دليل على ذلك ما نجده في الحوار الذي دار بين "كافيار " و "دوفال" نحو ما جاء في الرواية: « **في الطريق إلى القنصل دوفال، اختلقت حججا كثيرة. شعرت حين قابلته أنه يبيت أشياء أخطر من التي أفكر بها... أجزم أحيانا أنه لو قدر له وكان ممثلا في المسرح، لصار أفضل من إعتلى المسارح الأوروبية، يتقمص الأدوار بطريقة عجيبة... وبادرني:**

- **هذه الأيام هي أسوء الأيام التي لونت العلاقة بين الباشا والملك.**
- **أهو موضوع الديون مرة أخرى؟... و أنت ألم تقرر بعد العودة إلى باريس؟.**
- **هذا ما دفعني لأزورك اليوم... أريد لقاء وزير نافد لدى الملك. ولماذا؟**
- **في باريس يوجد من لديه الرغبة في تنفيد المشروع الذي استغرق سنوات من البحث، يجب أن نغزو هذه الربوة في القريب يا سيدي كفاهم تأجيلا...**
- **لن تنتظر كثيرا زيارتي القادمة للباشا ستحمل معها الكثير سأقصد قصره كي أهنئه بالعيد سيسألني مرة أخرى عن الديون، وسأنهى الموضوع في حينه... وقد كانت النتيجة واحدة. القطيعة بين الباشا والملك، وإعلان الحرب »**.[2]

ولعل هذه الرغبة في الاستعمار قد سبقتها عدة عمليات للتخطيط والجوسسة حيث كانت النية في غزو الجزائر منذ عهد نابليون إلا أن هزيمة معركة واترلو (1815) قد أجلتها، فقد كان هذا الأخير يرسل جواسيسه إلى الجزائر، وقد تجلى ذلك في الحوار الذي دار بين "كافيار "

---

[1]– الرواية، ص 270 .

[2]– الرواية، ص 268 –270 .

و"القنصل دوفال " قائلا :« **أنا أدرك أن ما يشغلك الآن، قد شغل قائدك قبل سنوات، لدرجة أنه أرسل أحد جواسيسه يستكشف المدينة.**

- **أتقصد نابليون؟**
- **ألا تعلم أن نابليون قد أرسل جاسوسه بوتان قبل سنوات، استكشف المدينة، وكتب عنها تقارير عديدة، ورسم خرائط، حينها كان نابليون يحلم باكتساح هذه المدينة...**
- **سجل بوتان ملاحظات قبل سنوات و أنت ستضيف لها هوامش بحيث يمكن للضباط الذين يأتون فيما بعد تتبع المسارات كي يسهل النزول بسيدي فرج »**[1] .

فبعد "بوتان" يأتي " كافيار" ليكون أحد المهندسين للحملة العسكرية والذي كان يعرف أدق التفاصيل عن مسارات وشوارع الجزائر وأزقتها بعد إتمامه لرسوم الخرائط التي أعدها الجاسوس بوتان حيث يقول كافيار:« **أنظر إلى المدينة وأعد أبوابها من مكاني، وأخمن من أيها سأعبر أمن الباب الشرقي أم الباب الغربي، أو ربما الجنوبي؟ إذا قررنا الزحف بالمشاة فلابد لي من عبور قوس بابها الجنوبي، لو يستطيع كافيار أن يكون أكثر من واحد كي يعبر من أبوابها دفعة واحدة، ثم تجتمع الصور في قلب المدينة، يكفيني أن أعبر أفضل أبوابها** » [2].

هذا الحماس لدى كافيار تجاه الحملة كان نتاج الضغينة التي يكنها للعثمانيين والمور، بعد أن ذاق الويلات في أسره بالجزائر، كما أراد و باستماثة تحقيق مجد قائده نابليون .

وقد عرّج كذلك للحديث عن تفاصيل الحملة الفرنسية على الجزائر بكل حيثياتها من مغادرتهم ميناء فرنسا حتى نزولهم عند سيدي فرج، حيث تطرق إلى ذكر مختلف التجهيزات عند ميناء طولون من تجهيز العدة والعتاد ومختلف الاجتماعات المنعقدة بين القادة والضباط العسكريين، كما تعرض للصعوبات التي واجهتها الحملة مثل ريح المايسترال* نحو قوله :«

---

[1]– الرواية ، ص 198 – 199.

[2]– الرواية ، ص 268.

*– ريح المايسترال: هي أحد أكثر رياح الوديان شيوعا، تتميز ببرودتها الشديدة.

ريح المايسترال تهب بقوة، يقذفها الشمال تجاهنا ترتج السفينة حينما يضربها الموج... ربما عليك يا ديبون أن تنام، لن نرحل إلا بعد أربعة أيام » [1].

وقد شكل الوصول إلى خليج سيدي فرج حدثا رئيسيا، حيث يعد البداية الفعلية للاستعمار الفرنسي في الجزائر، يصور لنا الكاتب مشهد نزول الجنود الفرنسيين بالمنطقة فيقول:« **ساعات أخرى كان الجنود يحلون بخليج سيدي فرج، يشكلون مربعات وصفوفا متعددة ويحشون بنادقهم، ثم قدموا التحية للقائد بورمون، وبدأوا في التقدم إلى القلعة وتعسكروا على مسافة منها، سحبوا المدافع ووضعوها أمامهم، ونادى عليهم ضباطهم بالشروع في حفر الخنادق، بعد نصبهم الخيام غرب الخليج** » [2].

وبعد حلول الجيش الفرنسي المنطقة يصف لنا الكاتب ردة فعل أهالي سكان الجزائر في الدفاع عن بلدهم فوصف المعارك الدائرة بينهم على لسان السلاوي قائلا: «**كنا في ثلاثمئة فارس فقط ،كثير من أهالي المحروسة والعربان وقليل من اليولداش***، **سرنا حتى بلغنا السهل الذي احتلوه، تفصلنا مسافة لا يستهان بها ،كل فارس يشد لجام حصانه، ويمسك بندقيته ذات الماسورة الطويلة، يلقمها البارود، ثم ينطلق الصف الأمامي يركض تجاههم، بدوا لنا كثيرين، كأنما الارض نقشت بألوان بزاتهم، الزرقة والحمرة امتدت عبر السهل**» [3] .

إلا أن هذه المقاومة باءت بالفشل لتقع الجزائر تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي بعد الإمضاء على معاهدة الاستسلام من طرف الباشا التركي .

---

[1]– الرواية ، ص 108 .

[2]– الرواية ، ص 247 .

*– اليولداش :(الجيش الانكشاري) فرقة أنشأها خير الدين بربروس في بداية ترأسه لولاية الجزائر، وهم من المسلمين و النصارى الذين اعتنقوا الإسلام.

[3]– الرواية ص 145.

2- إمضاء معاهدة الاستسلام ودخول الفرنسيين للجزائر:

لقد كان الحدث التاريخي المتمثل في إمضاء الداي حسين لمعاهدة الاستسلام نصيب وافر في الرواية، فقد وصف لنا الكاتب تفاصيل هذه الحادثة وذكر أهم جزئياتها وجل بنودها التي احتوت عليها تلك المعاهدة نحو ما جاء في الرواية على لسان "ابن مبار" إذ يقول :« **اجتمع الناس في المسجد، وقف الباشا بينهم...وقفت أمام الباشا، على يميني الخزناجي وعلى يساري ميمون، وسمعنا كلماته وهو يفضي بشروط استسلامنا... كان حفظ أنفاسنا وأموالنا ومساجدنا، أحد شروط المعاهدة، بينما تسلم القصبة، ويختار الباشا مكانا يرحل إليه بأهله وأمواله، ويظل بقايا الجنود اليولداش في المدينة مثلما كانوا دائما** » [1].

وما لبث الفرنسيون حتى كشفوا عن نواياهم الخبيثة فنقضوا بذلك بنود المعاهدة، فراح الكاتب يصور مشهد الفرنسيون وهم يتهافتون على نهب ثروات البلاد في حالة هيستيرية كأنهم مجانين حسب ما جاء على لسان "ابن مبار":« **كانت الشوارع مكتظة بهم، مثل مجانين يتسابقون ويصرخون، تمتد أيديهم إلى كل الأشياء التي يرونها ثمينة، ولم تسلم مخازن الصرف، هدوا أبوابها، وحملوا الأكياس إلى أماكن مختلفة** » [2].

فلم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فراحوا يدنسون أهم المعالم الدينية في محاولة طمس الهوية الإسلامية للجزائريين، فقاموا بتدمير وتخريب المساجد وتحويلها إلى كنائس مثل تحويل جامع كتشاوة إلى كنيسة وكذا أخذ أملاك الجزائريين من أراضي ومنازل باسم التوسعة وذلك حسب وصف "ابن مبار" :« **لم يكن همي على ما فقدت من ضياع، بقدر ما كنت حزينا على المساجد و الأوقاف التي أخذت عندما حل بورمون ومن بعده كلوزيل، ومضت سنوات ثلاث لم نستطع استرجاع أي منها، جامع الباديسان، جامع الرابطة، والصباغين، وجامع القبائل، وجامع الرحبي، وعلي خوجة، وسيدي عمار التنسي، وجامع عبدي باشا، لا يمكنني**

---

[1]- الرواية ، ص 210- 211.

[2]- الرواية ، ص – 213 .

احصاؤها كلها، وكان أجملها مسجد السيدة، قرونا ثلاثة وحكامنا يصلون به، تؤخذ البيعة لهم هناك، وقد بني حتى قبل مجيء الأتراك لا يمكننا تخيل المحروسة دونه، ثم يأتي كافيار وببساطة يقرر تعويضه بساحة مثل التي في باريس » [1] .

كما صور لنا الكاتب أبشع مشاهد الإجرام والقمع التي ارتكبها الاستعمار الفرنسي في حق الجزائريين في قوله:« **حطموا أبواب المسجد، وأخرجوا الناس من داخلها بقوة، وكانوا يتدافعون وهم يغادرون، حتى اجتمعوا بالباحة ثم أطلقوا عليهم الرصاص، ركضوا في كل جهة، ثم سقطوا جميعا مضرجين بدمائهم أما بقية الجنود فقد كوموا كتب القرآن وأحرقوها** » [2] .

ومع مرور الأيام والأشهر والسنوات على الاحتلال تزيد جرائم هذا المستعمر الغاشم فظاعة وقبحا حتى أن الأموات لم يسلموا من شرهم، فراحوا ينبشون القبور ليستخرجوا العظام بغية المتاجرة بها، وقد كان هذا المشهد الحدثي الذي استهلت به الرواية، يستوقفنا الروائي عند هذه المشاهد المرعبة، إذ استعملت هذه العظام في مصانع السكر لتبييضها، هذه العظام كشف عنها "ديبون" رفقة الطبيب، من خلال الباخرة القادمة من الجزائر اسمها "بون جوزيفين"، حيث يصف لنا "عبد الوهاب عيساوي" وبكل براعة تفاصيل هذا الحدث يقول: « **تأملني الطبيب مليا ثم قال:**

- **يقال أن الباخرة تحمل عظاما بشرية؟**
- **أهي لجنود أوصوا بذلك.**
- **لا بل لمصانع السكر، يقال إنها تستعمل لتبيضه.**
- **... أنا هنا من أجل هذا، ما عليك إلا مرافقتي إلى الميناء**» [3] .

ويضيف الكاتب واصفا تفاصيل بشاعة هذا الحدث قائلا :« **رفع الطبيب الغطاء بهدوء وأزال كومة القش أعلاه، تأملها مليا ثم أغلق الصندوق والتفت إلي، فدنوت أكثر ثم انحنيت على**

---

[1]– الرواية ، ص 276 .

[2]– الرواية ، ص 278 .

[3]– الرواية ، ص 16 .

الصندوق وأعدت فتحه، كانت عينا الطبيب تحدقان في كومة العظام أمامه... وأشار إلى أقرب العظام إليه: هذه ساق طفل لم يتجاوز العاشرة، والأخرى تبدو لشاب، وهذه... أتراها يا سيد دببون؟ إنها لشيخ أعرفها من انحناءاته ثم أعادها إلى الصندوق...» [1] .

وعليه يمكن القول أن أحداث رواية "الديوان الإسبرطي" قد انصبت حول حدث مركزي يدور موضوعه حول الحملة الفرنسية على الجزائر فتطرق إلى جل حيثياتها، بحيث عرض مجموعة من المشاهد التاريخية في صورة تخييلية بغية تقديم رؤى متعددة لمرحلة تاريخية أحداثها متشابكة .

*- **مستويات الإنعكاس الحدثي:** (الغلاف، العنوان، التصدير).

اعتمد الكاتب في رواية "الديوان الإسبرطي" على تفاصيل شكلت القاعدة المحورية في بنائه للمشهد الحدثي، فكانت هذه العتبات (من عنوان، وإهداء، وتصدير...) من العناصر الأساسية للبناء الفني للرواية ودليل القارئ للإحاطة بأحداثها ووقائعها، فهي تشكل «جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقيقها التخييلي» [2].

حيث تعد هذه العتبات بمثابة البوابة الأساسية والممر الرئيسي الذي يمر عليه القارئ أو المتلقي لكي يلج إلى ثنايا النص وكشف ما يحمله من دلالات، وهكذا يمكننا أن نعرف العتبات النصية فتقول بأنها: تلك« العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معها إلى حدود تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبينة وبناء، أن يشتغل وينتج دلالته»[3] .

ولقد اعتنى "عبد الوهاب عيساوي" في رواية "الديوان الإسبرطي" بهذه العتبات النصية من خلال اشتغاله على انفتاح البنية الدلالية للنص على مواضع كتابة تخييلية شكلت جوهر السرد وأساسه، إذ « ثمة عتبات مركزية لامناص من اعتمادها أساسا في بناء التشكيلي العام

---

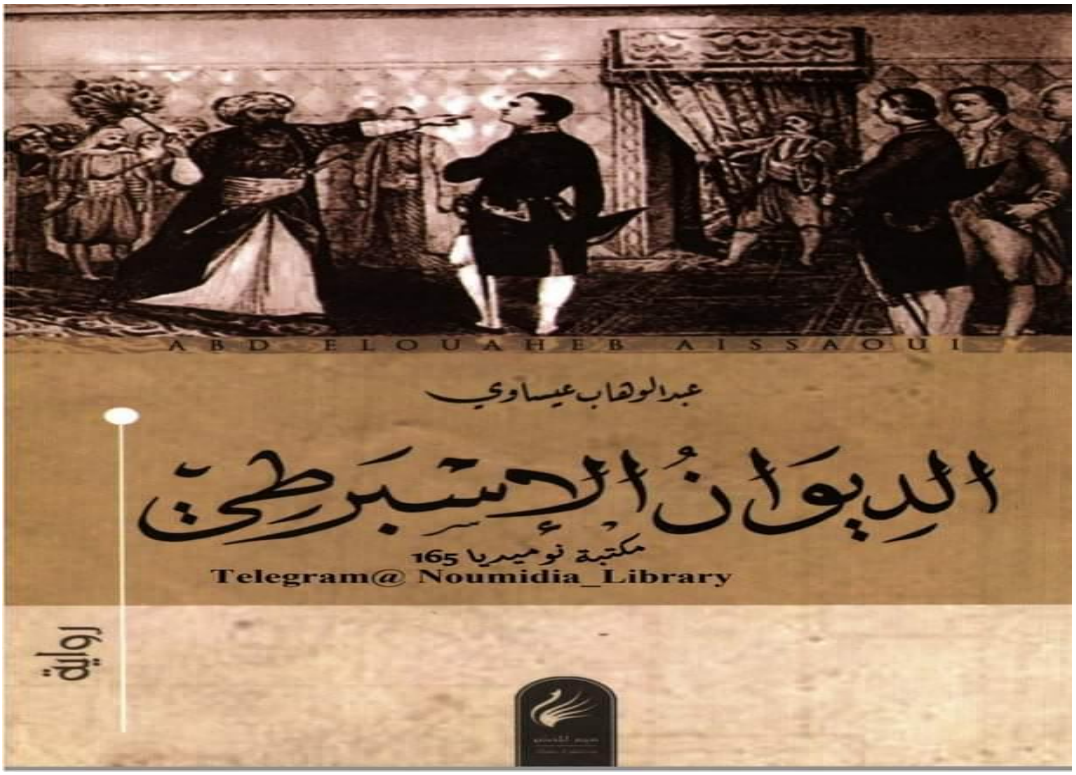
[1]- الرواية، ص 26.

[2]- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص16.

[3]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب،ط2 ،2001م، ص76.

للرواية »[1]. نجد في مقدمتها الغلاف الخارجي للرواية الذي يشكل لوحة بصرية، ويكون فضاءً جاذبا للقارئ والمتلقي من خلال تلك العناصر والأجزاء التي تشكله كالألوان مثلا والأشكال...، لتكون بذلك عنصر إغراء للقارئ وتدفعه إلى استطلاع ما يحمله النص.

ولعل أول ما يجذبنا في رواية " الديوان الإسبرطي" غلافها المرسوم يدويا ليشكل لوحة فريدة تعبر عن حادثة تاريخية شهيرة وهي حادثة المروحة التي وقعت في ديوان الحكم يوم عيد الفطر بين الداي حسين و"القنصل الفرنسي دوفال" حول مسألة الديون، فقام القنصل باستفزاز الداي ما اضطره إلى التلويح بمروحته اتجاهه، اعتبرتها فرنسا إهانة لها ولقنصلها واتخذتها ذريعة لاحتلال الجزائر.



وعلى خلاف الغلاف المميز للرواية، يطالعنا عنوانها اللافت للأنظار، حيث يقفز في اللحظات الأولى من معاينة الرواية إلى إثارة الفضول والبحث عن إجابات لأسئلة تتزاحم في

[1]– محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2012،ص606 .

ذهن المتلقي عند قراءة عنوان الرواية الذي يعطي «بنية اختزالية لمحتوى الرواية وكشفا لأفقها الانتظاري» [1] .

حيث يظهر عنوان الرواية "الديوان الإسبرطي" للمرة الأولى عندما لاحظ الصحفي "ديبون" المبعوث لتغطية الحملة الفرنسية أن زميله الذي يقاسمه غرفة السفينة المتجهة لاحتلال الجزائر وهو "كافيار" كان يقرأ كتابا إسمه الديوان الإسبرطي نحو ما ذكر في الرواية على لسان ديبون:« **استيقظت في آخر الأسبوع رأيته يتمطى غير بعيد مني ، يطالع كتابا مختلفا ، أقرأ عنوانه، وأصعد إلى السطح، متناسيا ما قرأته، وظهر العنوان فجأة يحاصرني: " الديوان الإسبرطي".ما الذي يحوي ذلك الكتاب ؟ هل هو سيرة لمدينة إسبرطة ؟ وربما ثقافة صديقي تتسع حتى تشمل التاريخ القديم؟ !... الإسبرطيون كانوا أشبه بالعثمانيين في إفريقية، أمة لا تقوم إلا على قوة السلاح... ربما كان الأتراك أنفسهم أقرب إلى الدوريون، بينما كانوا العرب مثل الأيونيين، ولكن الحقيقة التي اتفق الجميع حولها، أن تلك المدينة البائدة لم تكن إلا ثكنة كبيرة... كانت هذه المقارنة تكاد تكون حقيقية في ذهني»**[2] .

لقد جاء العنوان منسجما مع المضمون العام للرواية، حيث يعقد الكاتب علاقة مشابهة بين إسبرطة والجزائر من خلال إبراز عمق المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري، فكلمة الديوان تحيل حتما إلى نظام الحكم والسلطة العسكرية فجاءت معرفة ب "ال" لتشير إلى فترة محددة ألا وهي فترة حكم العثمانيين للجزائر، أما الإسبرطي فهي مأخوذة ومشتقة من مدينة إسبرطة اليونانية التي اشتهرت بمجتمعها العسكري بعد أن غزاها الدوريون، فعقد موازنة بينها وبين مدينة الجزائر التي كانت خاضعة تحت الحكم العثماني وديوان السلطان.

هذا المصطلح "الديوان الإسبرطي "الذي يتكرر ضمن أحداث ومجريات الرواية ، قد ارتبط بشخصية "كافيار" مهندس الحملة الفرنسية، الذي شبه الجزائر بإسبرطة اليونانية فوصفها ثكنة عسكرية كبيرة، فيرى أن التاريخ يعيد نفسه فمثلما استطاع الدوريون غزو إسبرطة من خلال

---

[1]– عبد المالك أشبهون: العنوان في الرواية العربية ،محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا، ط1، 2011، ص22.

[2]– الرواية ، ص 184 –185 .

معرفة ثغراتها فنهج " كافيار" نفس الطريقة من خلال تأليفه للديوان الإسبرطي دوّن فيه تجهيزات الحملة بكل تفاصيلها بعد ما عرف جميع ثغرات مدينة الجزائر وأسرارها.

كما نشهد علاقة أخرى بناها عبد الوهاب عيساوي بين إسبرطة اليونانية وإسبرطة الجزائر من خلال المعركة المعروفة ب 300 جندي التي تصدى من خلالها الإسبرطيون في تحالفهم مع أثينا لمواجهة الجيش الشرقي الفارسي، ومايقابلها في الرواية المعركة التي خاضها "السلاوي" رفقة الأهالي للتصدي للغزو الفرنسي فكان مجموعهم ثلاثمائة فارس حسب قوله [*].

وعليه فقد كان العنوان علامة فارقة ومحطة استقطاب مهمة من خلال رصده لتقاطع مصائر الشخصيات مع مسارات الأحداث التاريخية فشكل بذلك لوحة جمالية سردية لمصير مدينة الجزائر.

إضافة إلى الغلاف والعنوان نجد مصاحبة نصية أخرى ألا وهي التصدير لتكون عتبة استباقية تعكس نتاج المشهد الحدثي العام للرواية.

فيمكن أن نعرف التصدير بأنه « تركيب لغوي يقوم على الاقتباس أو الاستشهاد بنص من ثقافة معينة »[(1)]، كما فعل الكاتب "عبد الوهاب عيساوي" الذي قدّم نصا لغوته مصدرا به فاتحة روايته وهي دعوة لنبذ الأحقاد ودرء الفتن ومعايشة العالم الإنساني الموحد بأبعاده عن كل موجبات الظلم والعدوان، ليقول :

« الشرق والغرب على السواء

يقدمان إليك أشياء طاهرة للتذوق فدع الأهواء، ودع القشرة،

و اجلس في المأدبة الحافلة:

وما ينبغي لك، ولا عابرا

[*] – الرواية ، ص 145.

[(1)]– محمد أحمد الرقيبات:عتبات النص، البنية الدلالية في الرواية غارديا، مجلة الإيضاح، جامعة الأردن، ديسمبر،2018، ع 2 ، ص90.

أن تنأى بجانبك عن هذا الطعام» [1].

اختيار الكاتب لمقولة غوته تجسيد لرؤية إنسانية نابعة من توجه هذا الأخير إلى بناء مسار عالمي مسالم ضمن ماسماه النص المأدبة، حيث ندع الأهواء ونضع عنا القشرة فتغدو الطهارة مجالا للتذوق يجمع أطيافا مختلفة قطباها الشرق والغرب.

في حين شكل هذا الديوان الإسبرطي مفارقة واقع مر مثله الصراع الأبدي بين الشرق (الجزائر) والغرب (فرنسا)، فأنتج رواية أقرت مقولاتها استحالة اللقاء بين طرفي الصراع إذ أدان العهدين العثماني والفرنسي بسبب جعل الجزائر أرض صراع وضحية مطامعهما وهدفا لمصالحهما. وبذلك يغدو غوته أمل الكاتب المضمر.

[1]– الرواية ، ص 7.

ب- طريقة عرض الشخصيات :

تعد الشخصية من أهم العناصر التي لا يمكن لأي كاتب الاستغناء عنها أثناء عملية الحكي إذ هي بمثابة «العمود الفقري الذي تعلق عليه كل عناصر البناء الأخرى لذلك يقال: إن الرواية فن الشخصية»[1].

فهي عبارة عن قالب يحمل أفكار وتوجهات الكاتب، حتى أنها تشكل معيارا مهما لقياس مدى براعة الكاتب ومقدرته في توظيفها داخل المتن السردي.

ونظرا لأهمية الشخصية ودورها المهم في تشكيل البناء السردي، نجد أن الدراسين قد أولوا أهمية بالغة لهذا العنصر الفني، فتعددت بذلك تعريفاتها ووظائفها وتصنيفاتها، حيث تعرف الشخصية كما جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية بأنها: « كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف. الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها و أقوالها »[2].

وعليه فالشخصية مرتبطة أشد ارتباط بالحدث الروائي كونها هي التي تحرك مجريات الأحداث فتتميز بأفعالها وأفكارها التي تنقلها، ونظرا لتعدد وظائف الشخصية وأدوراها تعددت نظرة الباحثين في تصنيفهم للشخصية.

ولعل ما يميز رواية الديوان الإسبرطي تركيزها وطريقة عرضها للشخصيات وتقديمها بكل تفاصيلها، بحيث تبدو وكأنها شاخصة للعيان، إذ يتوزع السرد في رواية الديوان الإسبرطي على خمسة شخصيات رئيسية تتولى مهمة السرد، وخلف هذه الشخصيات شخصيات أخرى ثانوية مساعدة لها لكي يكتمل المشهد لدى القارئ ولهذا كانت شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية.

---

[1]- طه وادي: الرواية السياسية ، ص123 .

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 113 - 114 .

- **الشخصيات الرئيسية :**

وتعني الشخصيات المحورية في العمل السردي، والتي تحتل المكانة المركزية بالنسبة للأحداث كونها تجسد الحدث القصصي، حيث يمنحها الكاتب حضورا طاغيا فيجعلها مركز اهتمامه والقارئ معا.

وهي أيضا«الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار و أحاسيس. وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي. وتكون هذه الشخصية قوية ذات فعالية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه»[1].

ففي رواية الديوان الإسبرطي نجد أن "عبد الوهاب عيساوي" تجاوز الطرح التقليدي للشخصيات، فنراه قد منح للشخصيات الرئيسية الخمسة مركز البطولة فتردد عبر ألسنتهم الأحداث و الوقائع لتعبر عن مواقف سياسية و اجتماعية إنسانية بوجهة نظرها الخاصة، وهذه الشخصيات الخمسة هي: ديبون، كافيار، ابن ميار، السلاوي، دوجة.

1-ديبون: صحفي فرنسي بجريدة " لوسيمافور دو مرساي "، ومراسل الحملة الفرنسية على الجزائر، يمثل الصوت الإنساني في الرواية، حيث يقدمه الكاتب بشخصية مسالمة، مؤمنة برسالته التبشيرية، وبأحلامه الواهية في نشر الدين المسيحي والحضارة الأوروبية ليصبح فيما بعد مناصر للقضية الجزائرية، بعد اكتشاف بشاعة أفعال الفرنسيين ووحشيتهم تجاه الجزائريين فراح يفضح تلك الممارسات الشنيعة كقضية نبش القبور واستخدام العظام لتبيض السكر بعد طحنها. وكثيرا ما تعارض مع الشخصية الفرنسية الأخرى في الرواية وهو "كافيار في محاولته

[1]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة1947-1985 ، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط ،1998 ، ص32 .

المستمرة دائما في الدفاع عن رؤيته الإنسانية تجاه هذا الاستعمار وفي هذا الوصف ما يتطابق في قول كافيار «**أخشى أن تتحول بعد أيام إلى مدافع أيضا عن هؤلاء البرابرة**» [1].

كما تبرز شخصية "ديبون" المسالمة كذلك في رفضه لمشاهد القتل والدماء حيث ساءته وحشية بلاده فكانت أغلى أمنياته ألا يسفك المزيد من الدماء إذ يقول :«**صليت في نفسي كي لا يسيل مزيد من الدم، وتستسلم المدينة دون مقاومة، خشيت أن يتكرر ما حدث في سطاوالي، حينها لن أسامح نفسي أنني سرت في ركاب الحملة، وسيلازمني تأنيب الضمير ما حييت** » [2].

2-كافيار: وهو الشخصية الفرنسية الثانية في الرواية، مهندس الحملة الفرنسية والقائد السابق في معركة واترلو إلى جانب نابليون والتي كللت بالهزيمة (1815) وأسير سابق عند الأتراك بالجزائر حيث يقدمها الكاتب بشخصية حقودة تحمل الضغينة للأتراك و الجزائريين جزاء ما تكبده من مصائب و ماتعرض له من أساليب التعذيب عندما سيّر عبدا لأتراك ما جعله إنسان آخر حيث يقول: « **بعض الأشياء لا يمكن تفسيرها، على هذا النحو كان تعلقي بديبون، أو بالأحرى كافيار الذي فقد الآن الكثير من صفائه، عندما حملت روحه العذاب وخيبات أعادت تشكيله،فأضحى شخصا مختلفا، لايكاد يميز ملامح روحه كلما أبصرها...** »[3].

ويضيف إلى هذا في مقطع آخر من الرواية واصفا ما لاقاه من عذاب ومشقة إذ يقول: «**أنا الذي ذقت من الهزائم ما يكفيني، واترلو قصمت ظهري، ثم أسرني الأتراك متقززين مني صيروني عبدا قد كنت قائدا،على كتبتي... ولعلي كنت فاضلا بما يكفي، فمن يدق شر العالم لابد له من التحلي بجزء منه**» [4]. ثم يقدم وصفا أكثر تفصيلا على الحالة التي وصل إليها قائلا: « **أتأمل الثياب الرثة التي على جلدي، يدايا لم تعودا مثل السابق، رجلاي أضحتا**

---

[1]- الرواية ، ص 247.

[2]- الرواية ، ص 254 .

[3]- الرواية، ص 342 .

[4]- الرواية، ص 31 .

مقوستين، صدري عظامي ناتئة، وجهي الذي أنكرته حينما رأيته على صفحة الماء، وصوتي كأنه قادم من بئر عميقة»[1] .

كل تلك المعاناة التي واجهها " كافيار" خلقت وولدّت شخصيته الحاقدة الدافعة للإنتقام والثأر والحالمة باحتلال الجزائر آملا في تحقيق حلم قائده نابليون من جهة والقصاص من هؤلاء الأتراك والمور لنفسه، فكثيرا ما ردد في الرواية هذه الرغبة الدفينة حيث يقول: « **كم أصبوا لوضع السلاسل في أرجل كل المور هنا، وأرغمهم على عمل السخرة في محاجر الرخام حتى تمتلئ أنوفهم ببياضه، وتحرق الشمس وجوههم، سينظفون السفن، وينزلون ما بها من سلع حتى تنحني ظهورهم، ولن أعيطهم سوى رغيف واحد من الخبز الأسود ومبيتهم في غرف مظلمة...»**[2] .

ففي هذا المقطع السردي تتضح لنا مدى وحشية أفكاره متمنيا أن يذيقهم ما ذاقه من أشكال التعذيب تلك .

ولعل تلك الرغبة في الثأر سيّرته جاسوسا ومن ثم مهندسا للحملة ليصبح القائد الجديد للجزائر. بالإضافة إلى الشخصيتين الفرنسيتين، يقدم لنا "عبد الوهاب عيساوي "ثلاث شخصيات جزائرية رئيسية وهي:

3- ابن ميّار: هو شخصية جزائرية من المور، كاتب للديوان مكلف بكتابة العرائض وشكاوى المواطنين، ليرفعها إلى المسؤولين، يصوّره الروائي شخصية موالية للأتراك ومن المقربين إلى الباشا، أما عند دخول الفرنسيين أخذ على عاتقه مهمة نقل انشغالات الأهالي إلى السلطات الفرنسية و الدفاع عنهم بعدما أخذ المستعمرين كل أراضيه و ممتلكاته حيث يصف حاله قائلا: « **قد أصبحت وحيدا يا ابن ميار، لا مال ولا سلطان، تكاد تكون فقيرا بعدما سلبوا منك كل شيء، التجارة و الضياع وحتى الأصدقاء»** [3].

---

[1]- الرواية ، ص 121-122 .

[2]- الرواية ، ص35.

[3]- الرواية ، ص49 .

ومن أكثر الأشياء التي كان ابن ميار يدافع عنها بإستماثة هي قضية تهديم المساجد و نهبها، فكان يكتب العرائض ويقدمها إلى المسؤولين في السلطة آملا في التوقف عند هذا الأمر نحو ما جاء في الرواية: « **لكنك تظل تعتقد أن بعرائضك ستعيد المجد لهذه المدينة بعد رحيل بني عثمان، ثم تثاقلوا عن سماع شكواك وشكوى أهلك**» [1]. وظل متمسكا برأيه حتى تم قرار نفيه إلى اسطنبول.

4- حمة السلاوي: الشخصية الجزائرية الجريئة والثائرة، المتمردة، الرافضة للاستعمار بكل أشكاله، يحرص على أن تكون الجزائر للجزائريين، كانت شخصية السلاوي رمز للمقاومة والشجاعة، شديد النخوة في الدفاع عن وطنه وشرفه، كاره للخائنين والمتخاذلين ما دفعه إلى قتل المزوار الذي قام بالاعتداء واستغلال بنات المحروسة ومن بينهم دوجة مما جعله مطاردا من قبل السلطات الفرنسية، حيث صّور الروائي "حمة السلاوي" "شخصية غير مستقرة تتوارى من وراء الحجب والجدران والزوايا الضيقة للمدينة حيث يقول: « **كان مقدرا عليك يا حمة الركض طوال عمرك، ومذ كنت صغيرا، لا يحتمل التجار رؤيتك... لكنهم مع ذلك كانوا معجبين بالشجاعة التي تواجه بها الأتراك** » [2] .

ولعل ارتباط حياة السلاوي بالركض والهروب الدائم سواء في العهد العثماني أو الفرنسي توحي بغربة هذه الشخصية التي قهرتها ظروف المدينة، لما تعرضت من الحواجز وهموم في مدينة مورست عليها كل أشكال الهيمنة [3].

فالسلاوي هو صوت محوري في القصة يمثل النخوة، فمآله شبه شخصيته إذ يلتحق في نهاية الرواية بجيش الأمير عبد القادر.

---

[1]- الرواية، ص 49 .

[2]- الرواية ، ص 65 .

[3]- ينظر: عبد الرزاق بوقطوش: "دلالات بعث التاريخ وهاجس الهوية في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي"، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة – الجزائر، 2020، ص 170 .

5- دوجة: الجزائرية البسيطة يصورها الكاتب على أنها فتاة جميلة شابة، ذات الصوت العذب على حسب وصف السلاوي الذي يقول: « **تذكرت صورتها أول ما سمعتها تغني في العرس، كان اللباس نفسه الفستان الأبيض المائل إلى الصفرة، تغطي شعرها بخمار مشنشل تتدلى خيوطه الوردية على جبهتها**»[1].

كما تجسد" دوجة " شخصية المرأة الجزائرية في ظل الاستعمار المستلبة حقوقها و كرامتها فقد وجدت دوجة نفسها وحيدة بعد وفاة والدها الذي تسبب في مقتله " كافيار" ما جعلها وحيدة وسط مجتمع ذكوري يحاول نهش لحمها و الظفر بها فتصف دوجة حالها فتقول :«**الكل كانت له محروسته، عداي أنا، خلفت حراسي كلهم، عند آخر حفنة رمل دثرت بها أبي. ثم شققت طريقي فرارا إلى هنا، مصدقة بما كانوا يقولون عن المحروسة. قبل سنوات عبرت شوارعها حافية القدمين، واليوم وحيدة**» [2].

وعليه فقد مثلت "دوجة " الوطن المسلوب والمستباح من الغزاة الذين تكالبوا عليه لعصور متعددة وعاثوا فيه فسادا.

ولابد أن نشير إلى أنه وعلى الرغم من كون رواية " الديوان الإسبرطي " رواية تاريخية إلا أنها لم تهتم بالشخصيات التاريخية التي ذكرت في التاريخ، إنما استعانت بشخصيات متخيلة، فاهتمت بالشخصيات التي أغفلها التاريخ أي بالمهمشين من الناس.

- **- الشخصيات الثانوية:**

ونعني بها تلك الشخصيات التي تؤدي أدوار محدودة تساعد فيها الشخصيات الرئيسية « تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل ومعيق له... وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من

---

[1]- الرواية ، ص 368.

[2]- الرواية ، ص76 .

الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد بشكل بنائها السردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الإنسانية» [1].

ففي رواية الديوان الإسبرطي برزت العديد من الشخصيات الثانوية أسهمت في تعزيز أدوار الشخصيات الرئيسية الخمسة من مثل:

1- شخصية المزوار: وهو مسيّر المبغى، يحمل صفات الظلم والنفاق يتقاطع مع شخصيتي " دوجة" التي استغلها وأدخلها إلى حياة المبغى، و" السلاوي" الذي وقف في وجهه فقام بقتله بسبب أفعاله الخبيثة تجاه دوجة و بنات المبغى.

2- **شخصية ميمون:** هو شخصية انتهازية، همها الوحيد مصلحتها الشخصية كان من بين الأعضاء الذين قدموا معاهدة الاستسلام للفرنسيين يقوم بدور المترجم، وخلالها حاول خيانة الباشا، فجاء ذلك في الرواية على لسان ابن ميار إذ يقول: «... **صحح ترجمة بند في المعاهدة نص على بقاء الأتراك في المحروسة، بينما قام ميمون بنفيه في ترجمته فنص على رحيلهم**»[2]، فبعد استيلاء الفرنسيين على الجزائر كان أول الموالين مقابل منصب رئيس البلدية مستغلا بذلك الأهالي وأملاكهم لمصلحته لقضاء أشغالهم فانتهى به المطاف بأخذ تلك الأموال والهروب إلى فرنسا.

3- شخصية لالة سعدية: وهي زوجة " ابن ميار" التي ساندت زوجها في مسيرته النضالية كما فتحت دارها أمام دوجة التي كانت كالأم بالنسبة لها.

4- شخصية دوبورمون: وهو قائد الحملة الفرنسية الذي خسر ولديه خلال تلك الحروب، فجاء وصفه على لسان " ابن ميار " حيث يقول:« **لم يكن القائد بورمون ذلك الذي لقيته قبل**

---

[1]- محمد بوعزة : تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم الناشرون ، بيروت –لبنان ، ط1، 2010م، ص 57.

[2]- الرواية ، ص 258.

شهرين، إذ تغير بعد موت ولده الثاني في وهران، يحدق تجاهي وكأنه لايراني، فأرحل عنه»[1] لينتهي الأمر به معزولا منفيا.

5- شخصية دوفال: وهو القنصل الفرنسي، الذي يمثل الطرف المباشر الرئيسي في حادثة المروحة الشهيرة.

إضافة إلى شخصيات أخرى كذلك مثل: **شخصية لالة زهرة، لالة مريم، توماس أو اسماعيل، القائد روفيغو، كلوزيل، الباشا، القنصل السويدي...** وغيرهم كثير.

وعليه يمكننا القول أن عبد الوهاب عيساوي في رواية " الديوان الإسبرطي" قد أصاب بشكل دقيق في طريقة تقديمه للشخصيات، إذ اعتمد على تقنية تعدد الرواة وقد كان انتقاله بين هذه الشخصيات انتقالا سلسا خفيفا، من خلال ربطه هذه الشخصيات بعضها في منتهى الإنسجام و التناغم و كأنها تشكل حلقة أو لوحة فنية وإن كان ما يؤخذ عليه إخراسه لبعض الشخصيات وعدم إعطائها فرصة للبوح كون نمط الرواية يسمح له بذلك، إلا أن هذا الأمر لم يمنع من علو حسه التصويري ودقته البارزة في رصد ظروفها المعيشية مما يولد شعور السخط مرة والتعاطف والفرح مرة أخرى.

[1]- الرواية، ص276 .

ج- الفضاء الزماني و المكاني :

من البديهي أن لكل رواية زمان ومكان تنتمي إليهما، فلا يتصور أن يستغنى عنهما سواء أكانا من صميم الواقع أو الخيال، إذ لطالما كان مصدرا لإلهام الروائي وخلق فضاء جمالي تنصهر فيه مجموع الأحداث التي تحركها الشخصيات، ويلعب كل من الزمان والمكان دورا مهما في البنية السردية والفضاء الروائي .

ولقد وضح الكثير من الدارسين أن الفضاء الروائي لا يخص المكان أو الحيز الذي تجري فيه الأحداث فقط، بل يضاف إليها الزمن كعنصر فعال في التجربة السردية، وذلك لأن الحدث الروائي لا يقدم إلا وهو مصحوب بجميع تفاصيله المكانية والزمانية، ماجعل بعض الباحثين يدمج بين هذين العنصرين في مصطلح واحد يطلق عليه اسم " الفضاء الزمكاني " أو كما يسميه "ميخائيل باختين" بـ الفضاء الكرونوطوبي الذي يفضي حتما إلى الترابط القائم بين الفضاء الزماني والفضاء المكاني.

وعليه فالفضاء هو ذلك العالم الواسع الذي يشمل جميع الأحداث الروائية التي تكون ضمن إطار زماني و مكاني معينين.

تشكلت رواية "الديوان الإسبرطي " ضمن فضاء مكاني متمثل أساسا في الجزائر إضافة إلى التروح الذي نسجه الكاتب بين أمكنة أخرى، وذلك ضمن فترة زمنية محددة مابين 1815-1833 حيث يتلاعب عيساوي هنا بعنصر الزمان مستشرفا للمستقبل أو مستذكرا للماضي أو ساقط لبعض الأحداث... وغيرها من التقنيات السردية المتاحة.

1-الزمن :

لاوجود لرواية دون زمن، فهو سمتها الفنية الذي يضفي عليها جمالية تميزها عن غيرها، فالزمن هو محور الرواية والأساس الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة فهو«

كالأوكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا؛ غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه، ولا نسمع حركته الوهمية على كل حال» [1].

فالزمن في الرواية منوط بحركة الأحداث و الشخصيات، غير أن الزمن في الرؤية المعاصرة لا يلتزم بالتسلسل المنطقي إذ لا تجري الأحداث في وقت واحد، وإنما يتلاعب فيه ويكسر بذلك خطية الزمن فلا يتقيد بترتيبها ما جعل الزمن الروائي « زمن تكثيف وقفز وحذف وتقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي الموضوعي. إنه زمن مرن، يتحرر فيه الروائي من قيوده، ويتسع و يتقلص، ويتجلى مهمة الزمن الروائي في خلق الإحساس بالمدة الزمنية الروائية والايهام التام بأن ما يعرضه الروائي هو واقع حقيقي. قد يختصر في جملة بسيطة قد تتجاوز سنوات في الزمن الواقع» [2].

إذ أن الكاتب يلجأ إلى تقنيات مختلفة حتى يعرض مجريات أحداثه بكسره للترتيب الزمني عن طريق الرجوع إلى الماضي وهو ما يسمى بالاسترجاع أو عن طريق توقع ما سيحدث في المستقبل وهذا ما نسميه بالاستباق، كما يلجأ كذلك لتجاوز هذه المفارقة الزمنية إلى آليات تسريع السرد أو إبطائه.

تلك الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالزمن لا حدود لها، إذ استغل "عبد الوهاب عيساوي" في رواية " الديوان الإسبرطي" هذه التقنيات السردية وذلك نظرا « تراكم الحوادث، واستغراقها مدة ليست قصيرة، فضلا عن الإسراف في ذكر التفاصيل، والإفراط في تتبع كل صغيرة وكبيرة، وكل شاردة، وواردة، وتجنبا لما قد يؤخذ على الكاتب من ثغرة هنا، أو فجوة هناك يلجأ المؤلف

---

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، د. ط، ديسمبر 1998، ص 172 –173.

[2]– مهدي عبيدي :جماليات المكان ثلاثية حنامينة (حكاية بّحار، الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011م، ص229 .

إلى اللعب بعامل الزمن، فينحرف به تارة هنا، وتارة هناك، متجنبا النمط السردي محاولا– ما أمكن – تجنب الرتابة التي تؤدي إلى العبور البطيء للزمن»[1].

ومن أهم المفارقات الزمنية التي اعتمدها الكاتب لكسر خطية الزمن مايلي:

أ–الاسترجاع / الاستذكار:

هي تقنية يلجأ إليها الكاتب للرجوع إلى الوراء ليعطي بها معلومات عن شخصية ما أو لذكر حوادث وقعت في الماضي و«تحقق هذه الاستذكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي خلّفها السرد الروائي وراءه بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة واطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد»[2].

وعليه فمن وظائف الاسترجاع سد ثغرة في النص تركها الكاتب أو إعطاء معلومات عن ماضي عناصر الحكاية من شخصيات و تذكيرنا بأحداث ماضية وقعت قبل سبق السرد، ويقسم الاسترجاع إلى قسمين: استرجاع داخلي واسترجاع خارجي.

–الاسترجاع الداخلي: وهو أن يسترجع الكاتب أحداث تتصل «مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي»[3] .

ولقد احتوت الرواية على العديد من الاسترجاعات الداخلية نحو ماجاء في الرواية: « **من هناك تترامى قافلة السفن، تنأى عنا، لكن سيرها يبقى في موازاتنا، جعلت كذلك لإسعافنا عند**

---

[1]– ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1431هـ –2010م، ص102–103 .

[2]– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، ص 239.

[3]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، د.ط ، 2010، ج 2 ، ص191.

الحاجة، أتذكر أن هناك قافلة إلى اليسار، تبدو أكثر نأيا، تتباين سفنها ومراكبها بما تحمله من مؤن» [1] .

في هذا المقطع السردي استذكار داخلي يظهر من خلال استرجاع الراوي" ديبون" لقافلة السفن التي بجواره المتجهة نحو الجزائر الحاملة لعدتهم وعتادهم.

–الاسترجاع الخارجي: وهو أن يعود الروائي إلى نقطة معينة في حياة الشخصية لتوضيح أي لبس فيها لتتبع مسارات الأحداث « فيعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها» [2] .

أي أن السرد الاسترجاعي هو عبارة عن سرد مهتم بوقائع سابقة لتذكير القارئ بها.
نجد هذا النمط من السرد الاسترجاعي قد أخذ حيزا كبيرا في الرواية، مثلا: « **خشيت البقاء وحيدة مثل الأيام السابقة، تحاصرني الحكايات القديمة. في البدء كانت القرية، ثم بيت القنصل أياما قليلة، ثم المحروسة، ليت السلاوي أبصر وجه منصور، كان سيحبه، وربما يبكي مثلما بكيت، ليته صحب أبي وهو يوزع محبته على أشجار القنصل. كان سيعطف عليه، وربما يرد اللطمة التي وجهها له كافيار ذلك اليوم. حينها لم أستطع احتمال وقفة أبي مدلولا أمامه** » [3].

في هذا المقطع السردي استذكار خارجي، نرى " دوجة" تستحضر الأيام الخوالي رفقة والدها البستاني في بيت القنصل السويدي، كما تستذكر كذلك أخاها منصور الذي كان مريضا، وتسترجع إهانة والدها من قبل كافيار ما تسبب في موته، متمنية حضور السلاوي في تلك اللحظة ليحميها ويرد اعتبار والدها.

---

[1]– الرواية ، ص 171.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة " ثلاثية" نجيب محفوظ ، مكتبة الأسرة ، د.ط، 2004، ص 60 .

[3]– الرواية، ص 231.

كما نجد هذه الاستذكارات في مقاطع سردية أخرى نحو ما جاء في الرواية: « **في رحيلي عن الفندق، أوعزت للحوذي أن يسرع, أغمضت عيني بينما سارت العربة، ولم أفتحها إلا ونحن خارج المدينة لم التفت لأرى بقايا الأبنية تختفي خلف أول ربوة عبرناها، كانت المحروسة تستيقظ في كل حين، فأرى الآغا إبراهيم منحدرا بين بقايا جنوده، يسير باحثا عن جيشه الفار**»[1].

يستذكر " ابن ميار" في هذا المقطع حال المحروسة في ظل الحكم العثماني عند رحيله من الفندق في مرساي وهو في طريقه إلى القنصلية لتقديم عرائضه إلى السلطات.

ب- الاستباق/ الاستشراف:

وهو أن يروي الكاتب حدثا قبل وقوعه ليتعرف المتلقي على الوقائع قبل أوانها، وهكذا فالاستباق هو «عملية سردية تتمثل في ايراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية. ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، ويمكن توقع هذه الأحداث» [2].

بمعنى أن الاستباق هو رواية حدث قبل وقوعه مع الإشارة أو الإماءة إليه، كالتنبؤ مثلا نحو ما ورد في الرواية: « **لست ملزما الآن بالبقاء هنا، عليك اللحاق به، كل شيء صار جليا بدءا من هذا الصباح، سيرحل الكثير من الفرنسيين المقيميين هنا، هذا إذا لم يطردهم الباشا.**

ربما أنت على حق، ستنظر صباح يوم آخر، فربما يحمل جديدا.

---

[1]- الرواية ، ص 207.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، ص189 .

كانت تخميناتنا في محلها، إذ لم تطلع شمس يوم جديد، حتى نودي في كل المقيمين من الفرنسيين، الإفرنج مثلما يسميهم المور والأتراك...» [1].

في هذا المقطع استباق للسرد وتنبؤ بما سيحصل في المستقبل، تجلى ذلك كما رأينا من خلال الحوار الذي دار بين " كافيار" و " القنصل دوفال" بعد فترة من حادثة المروحة، حيث تنبأ كافيار بإصدار مرسوم من قبل الداي ينص على رحيل الفرنسيين من الجزائر و هو ما حدث فعلا.

كما يظهر الاستشراف والاستباق من خلال قول كافيار: « **الرحيل عن إسبرطة، هو نوع آخر من العودة إليها، يدخلها كافيار المقيد بالأغلال ليعود إليها من أجل وضع الأغلال في أرجل الأتراك و المور رددت الجملة و أنا أصعد السفينة...»** [2].

في هذا المقطع استباق للمستقبل فكافيار الذي دخل الجزائر أسير مقيد بالأغلال، يعود إليها غازيا ليأخذ بثأره من كل الأتراك والمور وقد تحققت أمنيته بعد فترة وجيزة من مغادرته الجزائر.

ج- الحذف /الإسقاط:

هو آلية من آليات تسريع السرد وتعجيله، إذ هو « ضرب من السكوت عن أحداث لتوقع القارئ لها، أو تذكر السياق بها» [3]. فالكاتب كثيرا ما يلجأ إلى إسقاط بعض الجزئيات والقفز فوقها لتغطية زمن السرد بطريقة فنية لا يكاد القارئ يتنبه لها، ويقسم الحذف إلى نوعين:

-**الحذف الصريح:** وهو الذي « يصدر إما عن إشارة (محدودة أو غير محدودة) إلى الزمن الذي نحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا من نمط "مضت، بضع سنين»[4].

---

[1]- الرواية، ص 273 .

[2]- الرواية، ص 274.

[3]- ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 299- 300.

[4]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي،عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط2 ، 1997 ، ص 117-118.

نحو ما نجده في الرواية :«**اثنا عشر عاما انقضت على موت نابليون وثلاث سنوات بعد سقوط الجزائر** »[1] .

في هذا المقطع السردي حذف معلن، حيث قام الكاتب بحذف فترة زمنية طويلة ولم يعرج إلى تفاصيل تلك الفترة الزمنية و ما جرى فيها من أحداث بعد موت نابليون إلى سقوط الجزائر بعد ثلاث سنوات من احتلالها(1833).

-**الحذف الضمني:** وهو الذي لا يصرح فيه الراوي بمواطن حذفه «إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية» [2] .

ففي رواية الديوان الإسبرطي لم يستثمر كثيرا في الحذف الضمني، وتجلى ذلك في صداقة ديبون وابن ميار دون أي تمهيد، فالكاتب حذف وأسقط تفاصيل الحياة الشخصية لديبون وما أوجب صداقته لابن ميار.

د-الخلاصة / المجمل :

تعمل الخلاصة على تسريع الحكي، فيقوم الكاتب بسرد أحداث في بضعة أسطر فقط، وتكمن غايتها الأساسية في « تسريع عجلة الأحداث، لأن الكاتب عندما يجمل في قصته مرحلة طويلة من الوقائع والأحداث فهو يطبع سرده بطابع الاختزال، مما يؤدي إلى تقليص مساحة نصه القصصي » [3].

تظهر هذه الآلية من خلال مقاطع كثيرة في الرواية نحو ما جاء على لسان السلاوي الذي يقول: « **قبل سنين بعيدة حل بنو عثمان بالمحروسة ، قتلوا أميرها الذي استنجد بهم ، وجلسوا على كرسيه، واضطهدوا أهله**» [4].

---

[1]- الرواية ، ص13 .

[2]- جيرار جينيت:خطاب الحكاية -بحث في المنهج ، ص 119 .

[3]- نفلة حسن أحمد العزي : تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان، ط1، 2011م، ص87.

[4]- الرواية، ص 68.

في هذا المقطع يقدم "السلاوي" خلاصة يختزل فيها دخول العثمانيين للجزائر قبل عدة سنوات في عبارات قليلة.

ومن المقاطع التي استندت إلى آلية الخلاصة كذلك ما جاء على لسان" ابن ميار" الذي يقول: « **قبل سنوات بعيدة عرفت ميمونا، رأيته في السوق الميارين يجمع القمح، ثم قيل لي أنه سافر إلى مرسيليا حيث أصل تجارته، ثم عاد بعد سنين، وبت أراه أحيانا مع اليهوديين تاجري القمح، وفي السنوات الأخيرة حيث توقفت أعمال الجهاد، وغلت المعيشة... دائم الحركة بين الميناء وسهول متيجة، ابتاع كل ما امتدت إليه يداه، ثم إختفى من المدينة** »[1].

وفي هذا المقطع يقدم الكاتب خلاصة حول أزمة القمح وتسبب اليهود فيها، حيث قاموا ببيعه إلى فرنسا في ظل حاجة الجزائريين الماسة إليه وقد كان هذا الدافع من ضمن أسباب احتلال الجزائر واستغلال فرنسا لقضية الديون مع اليهود [2].

هـ- المشهد :

هو تقنية سردية، يقوم بإبطاء عملية السرد. إذ « يتميز هذا الشكل عن غيره من الأشكال بأنه تعبير مباشر ونقل حي للأحداث والوقائع وكذا الشخصيات المشاركة فيها» [3] .

فمن خلال المشهد يلجأ الكاتب إلى توسعة الإطار العام للرواية مما يضفي عليها حيوية وحركية تحفز القارئ وتلزمه متابعة أحداث الرواية .

المشهد نوعان:

---

[1]- الرواية ، ص 58.

[2]- ينظر:" زروال عائشة :أثر الإيديولوجيا في تكوين الزمن السردي في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي" ، جامعة باجي مختار عنابة ، مارس 2021، مج 8 ، ع 1 ، ص1041.

[3]- نفلة أحمد حسن العزي: تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني، ص93.

* **المشهد الحواري:** ويكون صورة عاكسة لحياة الشخصية، حتى يمنحها الكاتب حق التكلم والتعبير عن نفسها بكل حرية نحو ما نجده في الرواية ضمن الحوار الذي دار بين " ابن ميار" و"القنصل" إذ يقول « **وجدت القنصل في انتظاري، ابتسم كعادته وقال:**

- **قد أمضى السلطان معاهدة للسلام مع محمد علي وسيلتفت الآن إلى الجزائر.**
- **آه، هذا أجمل خبر يبتدئ به المرء يومه.**
- **نعم، وسنذهب سويا إلى الموعد.**
- **لوزير الحربية؟**
- **لا بل لمسؤول في القصر، وسيسلم عريضتك للملك يدا بيد.**

-إنه لخبر آخر مفرح يا سيدي القنصل » [1].

يصور لنا هذا المشهد الحواري النقاش الذي دار بين القنصل وابن ميار حول مصير العرائض التي كتبها ابن ميار، فوجد له الحل بأنه سيقدمها للمسؤول في القصر.

***المشهد التصويري:** لا يكون المشهد حواريا فقط وإنما يكون كذلك عبر صورة تعرض موقفا فتكون على شكل لوحة ترتسم أمام القارئ، ويمكن أن نستدل على هذا من خلال المشهد التصويري الذي نقله الكاتب على لسان السلاوي في قوله: « **جلست عند أولها، وشرعت أنقل بصري بين البقية، عام مر وما زلت أسمع صراخهم في رأسي، الأطفال يتراءون لي يقفزون بين القبور، والشيوخ يفترشون الأرض يراقبونهم، والنساء يكشفن عن شعورهن ويندبن...وصلت إلى القبيلة صباحا، وصوبا إلى خيمة شيخها ثم كانوا هناك .حين كان الناس لاهين عنهم، ولم تمض إلا لحظات ثم صوبوا نيرانهم تجاهنا، تساقط الأطفال من حولي، وبعض النسوة كن يجلبن الماء فرمين الدلاء وهربن، ولا أدري كم واحدة نجت لكنني رأيت الكثيرات يسقطن، أما الشيوخ فلم يبرحوا أمكنتهم ، بعض الشباب فر تجاه الغابة**

[1]– الرواية ، ص 285 .

وآخرون من الذين حملوا البنادق انتبهوا متأخرين، وحاولوا صدهم، صمدوا قليلا ثم سقطوا مضرجين بدمائهم، ومر جنود الفرنسيون بأقدامهم قربي ولم ينتبهوا لي في مخبئي»[1] .

في هذا المشهد التصويري يقدم لنا الكاتب بشاعة الإجرام والأسلوب الوحشي الذي مارسه المستعمرون تجاه بعض القبائل من خلال الإبادة الجماعية لهم.

و- الوقفة :

وهي آلية أخرى تعمل إلى جانب المشهد في إبطاء عملية السرد، إذ « يتلهى الراوي عادة بوصف شيء من الأشياء التي ينطوي عليها عالم الرواية كالمكان أو الشخص. ومزية الوقفة أنها عدول بالسرد عن الزمن إلى شيء آخر، مما ينتج عنه إبطاء الزمن من بعد تسريعه أو توقفه قبل أن يستأنف» [2] .

ومن بين الوقفات الوصفية في الرواية نذكر: « **لم يكن المشهد ليغيب عن ذهني، أصواتهم تتعالى وقهقهتهم وهم يدخنون غلاييهم ويحتسون القهوة، معيدين سير المعارك القديمة، يومها كانت المحروسة عرس لنا ولهم، وبعد رحيلهم أضحت مدينة تختلط فيها الدماء بالغبار، ترى لما حدث؟ ولما رحلوا، وأين سلطان البر والبحر؟؟ ولا يجيب عن العرائض التي أرسلها كل يوم؟ لم أترك نداءً لم أناده»** [3].

في هذا المقطع يقف ابن ميار وقفة واصفا زمن بنو عثمان وأمجادهم وحال الجزائريين بعد رحيلهم، حيث يبين موقفه الموالي للعثمانيين، وفي الوقت نفسه يعاتبهم على التخلي عن الجزائر والجزائريين.

ومن الوقفات الوصفية كذلك ماجاء في الرواية: « **أفيق على نسمة ريح باردة تتسلل إلى جسدي بينما وقفت منتصبا أراقب الميناء. لم يكن صديقي هناك، الزرقة توغل في ذاكرتي والبرد يحد إبره لتنفسي فأعود بوجهي إلى دربي الأول »** [4].

---

[1]- الرواية ، ص 66.

[2]- ابراهيم خليل: بنية النص الروائي ، ص305.

[3]- الرواية ، ص48.

[4]- الرواية ، ص 15.

وعليه أظهرت هذه التقنيات المستثمر فيها براعة الكاتب وسعة اطلاعه بفنون السرد وتمكنه من آليات الكتابة الروائية أيضا أضفت بذلك على جو الأحداث ملمحا تأثيريا بلغ شعور القارئ وسهّل معايشته لموضوع الرواية، وإدراك بعدها الفني والإنساني.

2_المكان :

لايعد المكان عنصرا من عناصر الرواية فحسب، ولا مكانا فنيا فقط، بل هو الحيز الذي تجرى فيه الأحداث وتحرره الشخصيات « فبغيره لا يستطيع الكاتب ايهامنا بأن ماقدمه من عوالم متخيلة حقائق تكتسي من التخييل، والتصوير، أفضل كسوة... فضلا عن وظيفته الهندسية. من حيث أنه يحدد الإطار، ويرسم ملامح المشهد السردي والعادة»[1]. فالمكان هو الذي يؤسس لعملية السرد، وبواسطته يوهمنا الكاتب بأن ما يقدمه من وصف للأمكنة المتخيلة أنها حقيقية كما هي ماثلة في الواقع.

وبهذا يمكننا أن نعرف المكان فنقول بأنه: «المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضهاعن بعض بالإضافة إلى المسافة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية»[2] . وبما أن المكان هو الإطار الذي تنطلق منه الأحداث وترسم وفقها الشخصيات حتى أن« تشكيل للفضاء المكاني هنا بناؤه ينسجم مع مزاج الشخصيات وطبائعهم، ويكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية والتي تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها » [3] .

وهكذا فالمكان الروائي لا يكون عشوائيا وإنما يشكله الكاتب بعناية حيث يراعي فيه نفسية الشخصيات وما يتعلق بمستواها الثقافي والاجتماعي، وللإحاطة بالأمكنة حتى انفتاحها تأتي إما مع هيئة أمكنة مغلقة، أو على هيئة أمكنة مفتوحة.

وما يلاحظ على رواية "الديوان الإسبرطي" أنها قد انبنت على عدة تمفصلات مكانية فتراوحت بين أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة.

---

[1]– إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص166.

[2] – سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة "ثلاثية "نجيب محفوظ ، ص103 .

[3]– مهدي عبيدي : جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة ، ص55 .

أ-أماكن مغلقة :

وهي الأماكن التي حددت مساحتها، والتي تحتضن عدد من الشخصيات في علاقاتها بالآخرين كغرفة البيوت، والقصور، تصور المأوى الإختياري والضرورة الاجتماعية، أو كسياجة السجون، فهو المكان الاجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدر للخوف، أو الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت والتي ينتج عن الترفيه عن النفس كالمقاهي، أو تلك الأماكن التي تتردد عليها الطبقة المترفة لتشبع نزواتها كالملاهي، والمكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يؤوي إليه الانسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين [1] .

ومن الأماكن المغلقة التي ذكرت في الرواية ما يلي:

- **السجن:** الذي شكل مادة خصبة لدى الروائيين، حيث يوحي بعدة دلالات، فيوصف بأنه عالم مغاير عن عالم الحرية معد لإقامة الشخصيات إقامة جبرية في فترة غير محددة، إذ هو « المكان الأكثر عداءً للإنسان، فهو مملكة الجلاد الأثيرة ، وقلعة خوفه، الموقع الذي تمارس فيه السلطة أنقى درجات قمعها » [2] ، حيث يجرد السجين من أبسط حقوقه وممتلكاته ، وقد أخذ هذا الفضاء المغلق مساحة في الرواية من خلال شخصية "كافيار " الذي يوصف مرارة السجن وما قاساه من عذاب إذ يقول: «**كنت أتحسس القيد في ظلمة العنبر الذي لم أستطع تحديد مساحته، وتوقعت كم كان ضيقا ، مزيجا من الروائح الكريهة للأجساد ورائحة البول تعبئ الغرفة، والتي تزداد ضيقا حينما تضغط الأجساد أكثر على صدري... لا مساحة للحركة** »[3] . ويضيف واصفا مساحة غرفة السجن فيقول: «**أيعقل أن يحتل ثلاثون شخصا غرفة عرضها مثل طولها ثلاث أمتار ! كنا محشورين بعضنا فوق بعض مثل السمك في**

---

[1]- ينظر: مهدي عبيدي: جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة، ص43- 44 .

[2]- هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة ،فهرسة المكتبة الوطنية السودان، ط1 ،2008م، ص202.

[3]- الرواية ، ص111.

الصناديق الخشبية » [1]، ليخلق هذا المكان "عند كافيار عقدة نفسية لأزمته في حياته وجعلته إنسانا حاقدا على من أسروه وعذبوه مما دفعه للانتقام.

-**الغرفة:** وهي من الأماكن المغلقة الاختيارية في الرواية تعكس الحالات المزاجية والاجتماعية للشخصيات، نحو ما جاء في وصف دوجة لغرفة بيتها إذ تقول:« **أتأمل جدران الغرفة الضيقة، مال بياضها إلى الصفرة وتقشر جزء منها... يقابل وجهي السطح وأعد أعمدته، عناكب مسرعة على شباكها، رأيت الخطوط الشفافة لها عبر الضوء المنبعث من كوة في جدار... حاولت جاهدة الإطلال من الكوة، وبصعوبة رأيت السقيفة الضيقة خاوية من الناس**» [2].

تصور "دوجة " وبدقة غرفتها من خلال هذه التفاصيل التي قدمتها في وصفها، نلمح مدى الملل والوحدة والغربة التي تعيشها دوجة فهي تثوق للحرية والانعتاق من هذا الوضع الذي ميز حياتها.

كما يحمل فضاء الغرفة مدلول آخر من الرواية، إذ يعبر عن المستوى المعيشي للمجتمع الفرنسي مقارنة بالجزائري إذ يأتي وصفها على لسان "ابن ميار" لغرفة في فندق فرنسي: « **عدت إلى الفراش واستلقيت ،حدقت في الزخرفة الجميلة التي علت الباب والنافذة، كانت الأشكال مختلفة عن تلك التي خلفتها على أبواب المحروسة ونوافذها**» [3].

-**القبو:** هو مكان مغلق تجلى في الرواية من خلال وصف السلاوي له الذي اختبئ فيه بعد قتله للمزوار واصفا إياه في قوله: « **جاست عيناي جدران القبو، ثم أطللت منها وتفاجأت بالسقيفة الضيقة...، حدقت طويلا إلى الحائط الذي قابلني من الكوة، وددت لو أبصر نهايته، فسحبت كرسيا قديما، إرتقيته بصعوبة وأطللت، وإذا بي أراها تمتد بعيدا من**

---

[1]- الرواية ،ص 114.

[2]- الرواية ، ص 79.

[3]- الرواية، ص 275.

الجهتين، بيد أنها كانت مغلقة أيضا من الجهتين، وزاد استغرابي إذ لم تطل عليه أي نافذة أخرى، لم أفهم الغرض من هذا الشكل المغلق من الجهات كلها » [1].

لقد كان هذا المكان المغلق تقييدا لروح السلاوي التواقة للحرية فراح يفتش عن حل لأزمته باحثا عن منفد لمغادرة هذا المكان .

-**المساجد:** وقد أخذ هذا المكان مساحة معتبرة في رواية "الديوان الإسبرطي" ، إذ تطرق إليه في العديد من المقاطع متحسرا تارة على تهديمها ونهبها واصفا إياها تارة أخرى نحو ما جاء في الرواية إذ يقول ابن ميار: « **وظللنا نشق شوارع المحروسة حتى بلغنا المسجد ، ووجدناه هناك ينتظر المعاول . كنت أرى كل زاوية منه صليت بها ، وكل جدار اتكأت عليه ، رأيت الباشا يخطب في الناس يحضهم على مواصلة الجهاد والعلماء يتوسطون حلق العلم، والأصوات تردد البخاري في ليالي المحروسة الخائفة من الحصار. نهبوا كل ما فيه، سرق منبره، وكتب لا يعون منها شيئا، و ألواح الرخام المنقوشة بأسماء الله الحسنى ، والأفرشة التي كانت أجمل ما فيه**». [2]

إضافة إلى هذا فقد عرض الكاتب أماكن مغلقة أخرى مثل (المقهى، المكتب، القصر، السفينة... وغيرها).

ب-أماكن مفتوحة:

وهي عكس الأماكن المغلقة، توحي بالحرية والحياة، وتعبر عن العلاقات الاجتماعية بين الناس ومدى التواصل بين الأفراد ،وهي تتراوح بين أماكن الانتقال كالشوارع والأحياء، والأماكن العامة كالبحر مثلا.

ولقد احتوت الرواية على العديد من الأماكن المفتوحة من مثل:

---

[1]- الرواية ، ص359 -360.

[2]- الرواية ، ص276-277 .

-**مدينة الجزائر شوارعها وأحيائها:** والتي تعد« بؤرة التفاعلات والأحداث السياسية بشتى أنواعها »[1] ، فهي المكان الذي ضم الأحداث، حيث يسهب الكاتب في وصفها معددا شوارعها وأحيائها وأزقتها كما جاء على لسان دوجة التي تقول: « **مشيت في شوارعها حافية، وظللت أجوب السقائف والدروب الحجرية، غير مصدقة نفسي ،كأني في حلم. إذن هذه هي المحروسة التي تمتلئ حوانيتها بالطيب، والقماش الحريري، وحلوى الطحين ! وعبرت شوارع أخرى حتى كنت في باحة واسعة، بها أناس كثيرون وعلى أطرافها حوانيت، هذا هو سوق المحروسة الذي حدثني عنه أبي** » [2].

كما يأتي وصف مدينة الجزائر على لسان الفرنسي "ديبون" واصفا إياه بقوله: « **هل كان ما رأيت جبلا من رخام أم مدينة ؟ لم أتبينها إلا ونحن ندنو أكثر منها، فأرى سورها في شكله الغريب يحيطها، ومنارات تشهق في سمائها، والأبنية مصفوفة بانتظام تعلوها قباب كثيرة. من هناك تراءت لي صفوف من الشوارع المستوية، وخارج الأسوار توزعت حدائق مصفوفة ، تحيط قصورا شهقت منازلها هي الأخرى من هناك، فركت عيني غير مصدق ما أراه، أفعلا هذه هي المدينة التي حدثونا عنها ورسموا الصورة المخيفة لها ؟ !**» [3].

يصف الكاتب في مقطع آخر مدينة الجزائر بعد دخول الفرنسيين، مبينا التغير الملحوظ الذي طرأ على أبنية المدينة فيصورها على لسان ابن ميار فيقول: « **تجاوزت الرصيف، سرت برتابة بين الشوارع، أبنية ظهرت مكان دورنا، لا تشبهها في شيء، نظل نميل إلى الأشكال المنحنية، كالأقواس والدوائر، بينما ترتفع أبنيتهم مثل مربعات ومثلثات** »[4].

---

[1]– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة ، ص 100 .

[2]– الرواية ، ص 235.

[3]– الرواية ، ص 187.

[4]– الرواية ، ص 346.

وبالتالي فقد أغرق الكاتب في وصف مدينة الجزائر حيث جعلنا نسير مع الشخصية بين دروب المدينة فنكتشف خباياها وذلك بسبب توغل الكاتب في ذكر أدق التفاصيل والجزيئات خلال وصفه لها .

-**شوارع فرنسا:** وهو المكان المفتوح الذي جرت فيه بعض أحداث الرواية، حيث جاء فيها وصفا لمدينة مارسيليا على لسان "ديبون " الذي يقول :« **أحث الخطى وأنعطف يمينا إلى شارع جانبي، ثم شمالا ألج آخر، ويقابلني مبنى المسرح الكبير، أعد أعمدته الستة وأفر منه إلى بقية الدروب أخطوها مسرعا كأنني مطارد، أتجاوز مبنى المسرح إلى شارع أوسع يقودني منعطفه الثاني إلى الشارع فنتور، وما إن أعبر مدخله حتى تقابلني لافتة الجريدة** » [1] .

في هذا المقطع وصف دقيق لمدينة مرسيليا وشوارعها، حيث قدم ديبون تفاصيل الشوارع والأماكن المؤدية إلى مكان عمله في الجريدة.

كما يأتي وصف آخر لهذه المدينة على لسان ابن ميار معجبا بها فيقول: « **حملتنا العربة إلى باريس، وقد تراءت لنا الحقول من حولها ممتدة انعطفنا عبر درب في اتجاه مغاير، تحوطه الأشجار على جانبيه**» [2].

-**البحر:** وهو فضاء مفتوح « ويعد المكان الأرحب للمبدعين، وملهمهم الأكبر، ولا نتعجب من استيلائه على مخيالهم الإبداعي، نتيجة عشقهم الشديد له،... فالبحر كعالم فسيح ،وفضاء مكاني وطوبوغرافي متميز، يتمظهر بطرائق شتى في العمل السردي، وهو يؤطر الأحداث، والشخوص، ويحدد هويتها، وخصوصياتها» [3].

فالبحر هو ذلك المجال الفسيح الذي يجسد هموم الشخصيات وتقلباتها، وكذا يعبر عن طموحاته وأحلامها، وقد تجسد وصف هذا المكان على لسان السلاوي قائلا:« **يمتد البحر**

---

[1]– الرواية ، ص 15.

[2]– الرواية ، ص 285.

[3]– مهدي عبيدي :جمالية المكان في ثلاثية حنامينة ، ص 119.

أزرق يميل إلى السواد، تقبل موجاته المعتمة شفاه الصخور، ثم تعود ببطء، ترتفع خلفي الربوة تمتطيها القلعة القديمة طوري شيكا، وتنتشر الظلمة معلنة عن انتهاء النهار » [1].

ولعل هذا الوصف للبحر وعتمة لونه يشير إلى الحالة النفسية التي كان يعيشها السلاوي، الرافض للاحتلال والحالم بتغير هذا الواقع المرير الذي يعيشه الجزائريون تحت نير الاستعمار. إضافة إلى أماكن مفتوحة أخرى في الرواية مثل (الميناء، باحة الدار، سطح السفينة...).

ومما سبق ذكره نرى أن المكان قد أخذ دور البطولة في الرواية، حيث شغل حيزا كبيرا في فضاء الرواية، وقد نجح "عبد الوهاب عيساوي" إلى حد كبير في إسقاط الحالة النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية على الأمكنة التي اختارها. ولعل تلك التفاصيل والتحديدات التي خطها الكاتب في تصوره للمكان، وتلك التداخلات والتراوحات فتح الأمكنة وغلقها. ما خلق جمالية داخل الرواية وجعلها أكثر تألقا.

[1]– الرواية ، ص217 .

المبحث الثاني

المبحث الثاني: جمالية التعدد الصوتي في الرواية

عناصر المبحث الثاني:

1- استراتيجية الراوي

2- تعدد المنظور الحواري

أ- الصوت السلمي الإنساني

ب- الصوت القمعي الانتهازي

ج- الصوت الثوري

د- الصوت النسوي الهامشي

3- صناعة المشهد

أ- الحوارات الخالصة

ب- التهجين

ج- تعدد الإيديولوجيات

د- الأجناس التعبيرية

إن الرواية البوليفونية هي مركب من مختلف الأصوات التي تتميز باستقلاليتها وانفرادها، حيث لها الحرية التامة في التعبير عن أفكارها ووجهات نظرها داخل الإطار التخييلي للعمل الروائي، الذي تتداخل فيه مختلف الثنائيات الضدية واللاتجانس بين تلك الأصوات ما يشكل جمالية داخل المتن الروائي، وهذا ما جسده "عبد الوهاب عيساوي" في روايته "الديوان الإسبرطي " الذي تجاوز فيها الرؤية الأحادية إلى التعددية في الأصوات والرؤى فأفرد فصول الرواية كلها لشخصياتها الرئيسية ليحدثنا على لسانهم عن حكاية احتلال الجزائر كل بوجهة نظرها الخاصة.

1-استراتيجية الراوي :

تعرف الإستراتيجية في مفهومها العام بأنها: « علم التخطيط وتوجيه العمليات الحربية».[1] فمن الملاحظ على هذه الكلمة أنها قد ارتبطت بالجانب العسكري الحربي، لكنها سرعان ما خرجت عن ذلك النطاق، لتلج إلى مختلف المجالات ومن أبرزها المجال الأدبي، وبهذا يمكننا أن نقول بأنها: مجموعة الخطط والطرق والمناهج المسطرة لتحقيق غاية ما، وعليها يقف نجاح الدراسة من عدمها.

وقد جئنا بهذا الوصف بغية الكشف عن استراتيجية الراوي التي اعتمدها عبد الوهاب عيساوي في رواية" الديوان الإسبرطي" لتقديم خطابه التاريخي المتخيل.

يعد الراوي عنصر أساسي من عناصر العمل القصصي، فمثلما لا يمكننا تصور عمل سردي في غياب الحدث الشخصيات والزمان والمكان، فلا يمكننا كذلك تصورها دون راوي، إذ أن « الراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات النص، شأنه شأن الشخصية والزمان و المكان وهو أسلوب تقديم المادة القصصية »[2].

---

[1]- محمد عبد الغني، حسن هلال: مهارات التفكير و التخطيط الاستراتيجي كيف تربط بين الحاضر والمستقبل، مركز تطوير الأداء و التنمية، مصر ، د.ط ،2007 -2008، ص 11 .

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص184.

فيمكننا أن نعرف الراوي فنقول بأنه: « شخصية وهمية افتراضية يخلقها المؤلف، لتحمل على عاتقها مهمة القص، ونقله إلى مستمع متخيل» [1].

أي أن الراوي هو الوسيط الذي ينتقيه المؤلف ليوكله مهمة السرد، فيكون بذلك الرابط بين الكاتب والقارئ.

ومن الشائع أن هناك ثلاثة أنواع للرواة والمتمثلة في: [2]

1- **الراوي العليم:** وهو الذي يعلم بخبايا الشخصيات الداخلية و الخارجية فيقدمها كما يريد هو.

2- **الراوي المشارك:** في هذا النوع، يكون الراوي أحد الشخصيات الروائية فيقوم بدورين معا دور الراوي ودور الشخصية.

3- **الراوي المتعدد:** في هذا النوع من الرواة « يتناوب أكثر من راو في تأليف عملية القص، ويشكل بناء الحدث أكثر من سارد. هذا النوع من الرواة المتعددين يعطي لبنية الرواية تميزا وخصوبة، ويعد من سمات قص الحداثة»[3].

هذا النوع الثالث للرواة هو الذي اعتمده عبد الوهاب عيساوي، إذ جمع في روايته أكثر من راو يكون عددهم بعدد الشخصيات الرئيسية يتناوبون فيما بينهم حول عملية القص، « وهذا يعني أن رواية الأصوات ليست في حاجة إلى راو لأن الأصوات رواة ويمكنهم القيام بهذه المهمة بكفاءة تحفظ لتكنيك الأصوات قوامه وخصوصيته البنائية» [4] .

وتجدر الإشارة إلى ذلك التقسيم للرواة يتعدد بتعدد النقاد فيأخذ أشكال عديدة، كما اتخذ مصطلح الراوي مصطلحات مختلفة من مثل: السارد، وجهة النظر، الرؤية، التبئير...، فقد أصبح يحدد موقع الراوي داخل النص السردي من خلال وظيفته التي يؤديها وكذا في علاقته بالشخصيات الروائية، فمثلا تودروف"(t.todorov) استنادا الى "بويون " (boyun) يعطي ثلاثة أنواع من الرؤى هي:

---

[1]- محمد صلاح أبو حميدة : "البناء الفني في روايات تحولات الجحش الذهبي لوكيوس أبوليوس "، ص6 .

[2]- ينظر: ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 78 .

[3]- طه وادي: الرواية السياسية، ص 176.

[4]- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، ص100-101.

- **الرؤية من الخلف (الراوي > الشخصية):**

هنا تكون معرفة الراوي أكثر من الشخصية الروائية، إذ « يمتاز بقدرته العالية على استبطان الشخصيات، والنفاد إلى دواخلها »[1] ، فالراوي هنا يقدم خطابه مستعملا ضمير الغائب.

- **الرؤية مع (الراوي = الشخصية):**

هنا نكون معرفة الراوي مساوية للأمور التي تعرفها الشخصيات، ويطغى على هذه الرؤية ضمير المتكلم. كما يمكن في هذه الرؤية أن يكون السارد أو الراوي هو نفسه الشخصية كما تجلى ذلك بوضوح في رواية "الديوان الإسبرطي"، إذ أن الرواة هم أنفسهم الشخصيات الرئيسية « وهم أنفسهم المسيرون لحركة الحدث والفاعلون لعملية السرد» [2].

- **الرؤية من الخارج (الراوي < الشخصية):**

فالراوي هنا يعرف أقل مما تعرفه الشخصية الحكائية، يكتفي فقط « برصد الأفعال الظاهرية للشخصيات، وتغيب عنه العوالم الداخلية لهذه الشخصيات، فهو مجرد راصد للأحداث التي يراها، أو يسمع عنها» [3].

وقد تجلت هذه الرؤى السردية الثلاثة في رواية الديوان الإسبرطي من خلال رواتها الخمسة:

- **الراوي الأول (ديبون):**

تتجلى الرؤية من الخلف من خلال قول ديبون: « **حين أرخيت القلوع وشدت المرساة تراجع الطبيب إلى الخلف خطوات متفاجئا، أتراه تكهن أن تكون الباخرة التي ينتظرها تحمل عددا لا يستهان به من المدافع؟ أم أنه خمن أنها سفينة تتبع الاسطول التجاري؟ كنت أرى مدى خيبته وهو يكشف المفارقة العجيبة، محاولا المقارنة بين عدد التجار الذين كانوا يتوافدون أمامه وعدد الجنود الذين يستقلون الباخرة** » [4]. فالراوي هنا يتكلم على لسان شخصية " الطبيب" مستعملا ضمير الغائب، عارف بأمورها أكثر من الشخصية ذاتها، فيحاول

---

[1]– هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص 105 .

[2]– طه وادي: الرواية السياسية، ص187 .

[3]– هاشم ميرغني : بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص106 .

[4]– الرواية، ص18–19 .

هنا نقل ردة فعله عند نزول الباخرة الحاملة للعظام البشرية، فكان بمثابة الوسيط الذي نقل لنا إحساس الطبيب عند رؤيته للباخرة.

كما تبنى الراوي" ديبون" الرؤية المصاحبة أو الرؤية مع مستعملا ضمير المتكلم في قوله: « **ربما كان صديقي على حق، غير أنني الأن مدرك أن هذه الأوهام كانت في يوم حقيقة، وأن يأسي جعلني أخدع بيسر رغم رجاء ابن ميار، وحتى صديقه السلاوي، كانا متشبثين بي مثلما تشبثت المجدلية بيسوع، وعوض أن أطمئنهما فررت، قادني يأسي إلى التخلي عنها مثلما تخليت عما كنت أومن به**» [(1)] .

يتضح لنا في هذا المقطع أن الراوي هو نفسه الشخصية إذ يصف حالته البائسة بعد فشله مستعملا في ذلك ضمير المتكلم(أنني، يأسي، بي...).

كما وظف كذلك الراوي "ديبون" الرؤية من الخارج من خلال وصفه للنقيب قائلا: « **كان النقيب يقف في نهاية الغرفة، وجهه أمام النافذة يفصلنا عنه مكتب صغير فوقه خرائط وبوصلة وكتاب ضخم، التفت إلينا وحدّق في الطبيب مليا، وعاد يقلب الوثيقة كأنه غير مصدق مادون... ارتفع صوت النقيب مناديا، وفجأة دخل البحار الغرفة، لحظتها طوى الوثيقة وخبأها في جيبه وطلب من البحار مرافقتنا الى أسفل الباخرة** » [(2)] .

في هذا المقطع السردي نرى أن الراوي يعلم أقل ما تعرفه الشخصية (النقيب)، إذ يكتفي بوصف حركاته فقط دون الولوج إلى دواخله.

- **الراوي الثاني (كافيار):**

اعتمد الراوي "كافيار" كذلك على الرؤية من الخلف، إذ اتكئ على ضمير الغائب في تقديمه لشخصية "دوفال" قائلا: « **لم ألتق القنصل دوفال من قبل، ولكن الجميع من حولي يتفقون أنه أسوء من أرسل، رجل يشترك مع اليهود في صفات كثيرة، يظل يسترضي الباشا الجديد حسينا، يشتغل مثل قواد عنده، يتملقه، وينحني فيقبل يده كلما زاره في أعياد المحمديين**

[(1)]– الراوية، ص 14 .

[(2)]– الرواية ، ص 19 – 20.

الدينية، ويشكل صداقات مشبوهة مع أولئك اليهود التجار النافدين في قصر الباشا ،لم يكن يهمه شيء إلا ما يضيف فرنكا إلى جيبه» [1]. فمن خلال هذا المقطع نلاحظ أن الراوي في هذه الرؤية محايد حيث شكل رؤية عن شخصية "دوفال" وكأن لديه معرفة كلية حول تفاصيل هذه الشخصية .

كما استند الراوي هنا على الرؤية المصاحبة، علما أن الراوي هو ذاته الشخصية إذ يقول: « **انتبهت حين بلغتها إلى حركة غريبة، شككت أن هناك زائرا مهما ،وأنا أعبر الرواق أشار إليّ أحد الضباط فالتحقت به، ولم أنتظر طويلا ليسلمني الوثيقة، تفحصت ما جاء فيها، وإذ بي أقرأ تكليفي من وزير الحربية... اختلطت عليّ المشاعر، بعض الزهو ولكنه لم يخل من خيبة، وأنا أرى حلم نابليون يحققه أحد الذين تسببوا في خسارته، دسست الوثيقة في محفظتي، وغدرت المبنى صوب الفندق، وأنا أردد كلمات الضابط في سري»**[2]. نرى أن الراوي هنا قد جاد في استعمال ضمير المتكلم (انتبهت، أنا، أعبر، شككت، أنتظر، تفحصت، أقرأ، أرى...) مجسدا بذلك حوارا داخليا اتجاه حدث معين وهو قرار غزو الجزائر معبرا عن فرحته الغامرة اتجاهه.

إضافة إلى الرؤية من الخلف والرؤية المصاحبة استعمل كذلك الراوي "كافيار" الرؤية من الخارج مكتفيا بالوصف الخارجي للشخصية المتمثلة في "الربان التركي" فيقول: « **وقفت أمام ربانها ، كان يرتدي عمامة أكبر، ويتربع على أريكة أمام قمرته، تفحصني وأشار إلى المسافر أن يترجم لي، وبدأت أسئلته تتهاطل علي عن الأمكنة التي أبحرنا منها، وعن وجهتنا؟ ! وكلما أجيبه يهز رأسه في سرور ثم يكمل، سألتي بعدها عن سات وهل من تحصينات بها طلب أن أخبره بعدد المدافع هناك، ولم يصدقني حين أجبت أنني لا أعرف شيئا عنها، و أومأ للجندي فضربني حتى جثوت أمامه»** [3].

---

[1] – الرواية ، ص196– 197.

[2]– الرواية ، ص 341.

[3]– الرواية ، ص 40 – 41.

تنحصر معرفة السارد هنا في تعديد الصفات الخارجية للشخصيات(يرتدي عمامة، يتربع على أريكة...) وتصرفاتها (يهز رأسه، أومأ...) جاهلا دواخلها ونواياها وما سيصدر عنها.

- **الراوي الثالث (ابن ميار):**

اختلفت مواقع الراوي "ابن ميار" في الرواية مثله مثل الراويين السابقين (ديبون وكافيار) وذلك باختلاف علاقة الراوي ابن ميار بالحكاية التي يرويها، فتجلت الرؤية من الخلف في قوله:« **يرعبني السلاوي بجرأته، وطريقة تأويله للحوادث. لا ألومه، وقد كان لا يزال في بدايته، كل ما في قلبه يتحول إلى حركات بيديه، وبذاءات على لسانه، تلسع أكثر من السياط، ولم يدرك بعقله الصغير أن للتاريخ سطوة في إعادة الحوادث... والسلاوي يخاطبني خارجه وكأنه يرى العجلة ولا يعنيه أنه داخلها. لو وعى حركتها لاستمع إليه الجميع، ولكانت أحلامه مفهومة له**»[1]. نلاحظ في هذا المقطع أن السارد قد قدم رؤية من الخلف، فهو يدرك شخصية "السلاوي" جيدا ويعلم دواخله وتفكيره ويفهمه أكثر ما تعرفه الشخصية نفسها، ماجعله يحسن تصويره وتقديمه للقارئ(جرأته، بذاءات لسانه، عقله الصغير،...).

أما الرؤية مع فتجلت في قول الراوي "ابن ميار":« **يداي لا تزالان تقبضان على حافة السفينة، التفت على يميني فلم أر أحد، الجميع عادوا إلى غرفهم، فخطوت تجاه غرفتي، آملا أن تغادرني الخواطر، لكنها ظلت تتكاتف، حتى وأنا متمدد على فراشي، وأحلم بغد مختلف**»[2]. تم هنا توظيف ضمير المتكلم من طرف الراوي "ابن ميار" حتى يتسنى له عرض أفكاره و آماله وخواطره(آمالا، أحلم،...).

كما انعطف الراوي "ابن ميار" من السرد الذاتي إلى السرد الخارجي واصفا حالة الباشا أثناء دخول الفرنسيين إلى الجزائر وسيطرتهم عليها في ظل هروب أعوانه وضباطه في قوله:« **كان الباشا مرتخيا على كرسيه، صامتا يراقب الوجوه في خيبة. تفرق الجمع من حولنا، وبقيت**

---

[1]– الرواية ، ص 135.

[2]– الرواية ، ص 132 – 133.

متسمرا أمام الباشا، أتطلع عليه. كانت عيناه تسوحان في غرفة الديوان، تغوران في محجريهما ثم ترحلان في الفضاء من حوله» [1].

قدّم "ابن مبار" رؤية خارجية لحالة الباشا (مرتخيا، صامتا يراقب، عيناه تسوحان، تغوران، ترحلان...) إذ لا يستطيع الراوي هنا التكهن بما تظهره الشخصية من نوايا مكتفيا فقط بالوصف الخارجي.

- **الراوي الرابع (السلاوي):**

استعان الراوي "السلاوي" بضمير الغائب وذلك لضرورة سردية حتى يستطيع نقل التوصيف السيكولوجي لشخصيتي "دوجة" و"لالة سعدية" في قوله:« **و أشرع الباب على وجهها مرة أخرى، وقفت وشهقت في وجهي. أدركت عندها أن دوجة قد عادت اليَ وهي تسندني مسافة الرواق، بينما وقفت لالة سعدية بالباحة مستغربة إنحنائي، ثم ضربت صدرها بكفها حين سمعتني أردد: نعم، قد قتلت المزوار... حركت لالة سعدية ساقي بعد أن تفحصته، وهمست تطمئنني... حرصت على لف رجلي بقطعة قماش، مثلما أصرت أن أختبئ في القبو»**[2].

قدّم السارد هنا رؤية من الخلف من خلاله عرض حالة الاستغراب والخوف والهلع الذي أصاب المرأتين حين رؤية السلاوي مصابا، فاستطاع السارد النفاد إلى دواخل الشخصيتين ومعرفة مدى المودة التي تكنها المرأتين له وذلك من خلال الأوصاف التي قدمها مثل (شهقة، تسندني، ضربت صدرها، أصرت...) .

كما تجلت لنا كذلك اعتماد الراوي الرابع (السلاوي) على ضمير المتكلم أثناء وصفه لحالته في قوله: " **أقف عند عتبة بيتي، فيفاجئني الخواء الموصل إلى حارة الميارين، كانت السقائف الملتوية يتيه بها حمة الطفل. يظل يركض مع انحناءاتها و يدور في المكان نفسه**

[1]– الرواية ، ص 139.

[2]– الرواية ، ص 358.

دورات عديدة حتى يبلغها... والآن أرى حارة الميارين من عتبة بيتي، أقطع الدرب وحيدا، مطأطئ الرأس، حتى أبلغ السوق، تواجهني أبواب حوانيته المغلقة»[1].

قدّم السارد هنا رؤية مصاحبة فالراوي والشخصية هنا واحد وهو السلاوي، حيث أصبحت الشخصية (السلاوي) شاهدة على صدق المتن الحكائي وذلك من خلال الأوصاف والمواقف التي قدمها عن حالة شوارع المحروسة ما قبل الاستعمار وبعده.

كما يتحول الراوي في لحظة أخرى إلى راوي من الخارج كما تجلى في الرواية:« **انحدرنا ولم أعرف الوجهة التي كان ابن ميار يأخذني إليها، لكنني عرفتها بعد مسافة... توقفت واستمر ابن ميار في طريقه حتى بلغ مكان الجنود المجتمعين، حيّاهم ثم صافح بورمون، وبدى لي من هناك، أشبه بالباشا يوم رحيله عن المحروسة، يطأطئ رأسه ويحاول رسم البسمة على فمه، ويعجز عن ذلك. أما حين هم بصعود السفينة فقد انتبهت إلى الصندوق الصغير الذي تأبطه، ثم رأيته يعود أدراجه ويهمس لابن ميار، لم أسمع بما وشوش له، حتى ابن ميار لم يبح بشيء»** [2].

قدم الراوي هنا رؤية خارجية من خلال وصفه لحالة القائد المعزول بورمون يوم رحيله من الجزائر (يطأطئ رأسه، يحاول رسم البسمة، صندوق صغير في يده)عاجزا عن معرفة ما تحمله هذه الشخصية من أفكار وكذا يجهل الراوي بما حدث داخل الحكي الذي دار بين بورمون وابن ميار من حديث.

- **الراوي الخامس (دوجة):**

وهي الراوي الأخير في الرواية، سمح لها موقعها داخل الرواية كشخصية رئيسية من تقديم مختلف الرؤى السردية، حيث تجلت الرؤية من الخلف في قولها: « **لكن أبي أضحى شخصا**

---

[1]– الرواية، ص 288.

[2]– الرواية ، ص 229.

مختلفا بعد رحيل أمي، وحيدا ومنفردا، غادرته الرغبة في زيارة أحد، انقطعت كل صلاته بمن حوله، كان متعلقا بأمي كثيرا. تفاجأت أن حزنه لم يكن مثل أحزان بقية الناس، لم يبك طويلا، بل ركن إلى الصمت، لا طالما انتبهت إليه في وحدته يتمتم ويغني، لم يكن غناء بقدر ما كان أنينا، وحين ينتبه أن أحد يراقبه، يمسح دموعه، ويعود إلينا بملامح يحاول إخفائها»[1] .

يحاول السارد هنا وهو "دوجة" مستعملة في ذلك ضمير الغائب لتعرض الحالة التي وصل إليها والدها بعد وفاة والدتها فجمعت بين التصوير الخارجي والاستبطان الداخلي والنفسي لتصف بذلك حالته المزرية مثل عبارات(وحيد، منفرد، الصمت، أنين، يمسح دموعه...) .

بخلاف هذه الرؤية من الخلف، نجد أن دوجة قد قدمت رؤية مصاحبة مستعملة ضمير المتكلم لمحاولة تجسيد حالتها بعد رحيل السلاوي وعرض عالمها التخييلي من منظورها الذاتي إذ تقول: « **انتبهت إلى نفسي متشبثة بحافة الكوة، أراقب السقيفة الخاوية، التفت ومددت يدي إلى العرائس، كلما نويت صناعة أخرى أبهى، أتذكر أنه لن يأخذها**»[2].

وعلى صعيد آخر يساهم الراوي (دوجة) في إنتاج سرد موضوعي من خلال الرؤية الخارجية التي تبنتها في عدة أوصاف من بينها مثلا ماجاء في الرواية: « **صمت وأنا أبصر المرأة الواقفة إلى جانب شيخ الحي،بدت كأنها سيدة تركية ولم ألفهن يجبن الأسواق...أشارت المرأة نحوي، ولمحت الشيخ ينظر يشير تجاهي، سرت حتى وقفت إلى جانب، أتطلع الى المرأة الأربعينية قربه، أمرني شيخ الحي بتقبيل يدها، إنحنيت كي أفعل لكنها سحبتها، وحدقت في ملامح وجهي... كانت تراقبني وتتراقص تفاصيل وجهها وتتحرك شفتاها تحفظ الأغنية**»[3].

---

[1]– الرواية ، ص 156.

[2]– الرواية ، ص 87.

[3]– الرواية ، ص 236 – 237.

في هذا المقطع تقدم دوجة رؤية من الخارج مكتفية بالوصف الخارجي للشخصية وهي المغنية "لالة مريم" في عبارات مثل (كأنها سيدة تركية، امرأة أربعينية، تتراقص تفاصيل وجهها...) نجد أن تلك الأوصاف التي قدمتها دوجة قد اقتصرت على المظهر الخارجي كما رأينا والتي تبين المكانة الاجتماعية لهذه المرأة، ولكن تخفى عليها العوالم الداخلية وما تضمر لها هذه الشخصية.

- وهكذا من خلال ما سبق نلاحظ تعدد الرؤى السردية في الرواية، وقد تجلت من خلال الرواة الخمسة (ديبون، كافيار، ابن ميار، السلاوي، دوجة) حيث قدم كل راوي وجهة نظره الخاصة، بحيث ينطلق من الرؤية من الخلف مستعملا ضمير الغائب ليمر إلى الرؤية المصاحبة (الرؤية مع) التي عمل فيها ضمير المتكلم على تقديم مختلف المثيرات التي تشد القارئ، وبعد ذلك يعرج إلى الرؤية الخارجية التي قدم فيها الرواة الخمسة مختلف التوصيات والتصرفات والأفعال الظاهرية الصادرة عن الشخصيات.

والملاحظ كذلك هنا أن الرؤية التي طغت على الرواية هي الرؤية مع أو الرؤية من الداخل وذلك بحكم أن الرواة هم أنفسهم الشخصيات الرئيسية المحركة للأحداث لذا جاء ضمير المتكلم هو المسيطر في الرواية.

2-تعدد المنظور الحواري :

تمنح الرواية المتعددة الأصوات أهمية بالغة للمنحى الحواري، لأن جميع علاقات العناصر الداخلية والخارجية للرواية حسب "باختين" تحمل طابعا حواريا لأن الرواية بحد ذاتها توصف بأنها حوارا كبيرا، وتتردد داخل هذا الحوار الكبير حوارات الأبطال الداخلية في تكوين الرواية، ومن ثم يغور الحوار إلى الأعماق [1]. فيشكل بذلك تعدد صوتي.

وعليه فباختين يركز على المبدأ الحواري الذي يجمع بين الخطابات المختلفة في الرواية، فيقذف بالشخصيات داخل المتن الحواري ويجعلها تواجه بعضها، كل منها يحمل قيمه وأخلاقياته وتاريخه وإرثه الثقافي.

فهذه النزعة الحوارية تخلصت من الكاتب وجعلته يتخذ موقف الحياد، وهو بهذا يمنح لأصواته استقلاليتها وديمقراطيتها في التعبير عن آرائها.

ومنه فالمنظور الحواري يتعلق بالرؤية ووجهة النظر التي يحملها الصوت للروائي للمتن وتكون خاضعة لإرادته وموقفه الفكري والإيديولوجي والثقافي.

وهذا ما تجلى في رواية الديوان الإسبرطي التي كانت لها منظورات حوارية متميزة، فكل صوت فيها يقدم فكرته ويستعرض أطروحته وآرائه، فنشأ بين هذه الأصوات الروائية علاقة حوارية عن طريق علاقتها بالآخر، فنتج تعارض في الرؤى إما بالتأييد أو المعارضة، فتعددت بذلك أصوات الرواية بين أصوات سلمية، وأخرى انتهازية قمعية، وأخرى تورية تجاوزية، وأخرى هامشية.

[1]– ينظر: ميخائيل باختين شعرية دوستوفيسكي، ص 60.

أ- الصوت السلمي الإنساني :

على الرغم من ذلك التنوع الشكلي الذي خلقه المؤلف بين الأصوات، إلا أن بعضها قد أعلنت حالة من التجانس إزاء رؤية وموقف معين في المبدأ السلمي الإنساني، وقد تجسد هذا الصوت في الرواية من خلال شخصيتي الفرنسي " **ديبون**" والجزائري "**ابن ميار**"، حيث يمثل "**ديبون**" ذلك المثقف المتشبع بالمبادئ المسيحية فيكون بذلك صوت الضمير الحي الباحث عن الأمن وعدم سفك الدماء فعارض بذلك السياسة القمعية التي مارستها السلطات الفرنسية على الجزائريين فيقول: « **كان لابد لي من بناء جدار من الصلابة داخلي، وكنت أرفض بناء الجدران وأنا غير مقتنع بقطرة دم واحدة تسيل ليعم نور الرب إفريقية. يتناقض النور مع لون الدم، والسلام مع الكلمة، والمحبة مع الكراهية**» [1] .

كما تجسد موقفه الإنساني كذلك في مساندته للقضية الجزائرية من خلال فضح الممارسات والأفعال الوحشية لأبناء جلدته كقضية نبش القبور والمتاجرة بعظام الجزائريين، فعارض بذلك صديقه الفرنسي" كافيار" وكثيرا ما تجادل معه حول هذه القضية بالذات.

والملاحظ على هذه الشخصية إيمانها بمبدأ اللاعنف حيث يسعى إلى حل الخلافات عن طريق الوسائل السلمية والحوار والتواصل وهو بهذا يتقاطع مع شخصية" **ابن ميار**" الشخصية الجزائرية المثقف والسياسي الذي يسعى إلى حماية مقدسات الجزائريين والمتمثلة في المساجد والأوقاف إذ يقول: « **لم يكن همي على ما فقدت من ضياع، بقدر ما كنت حزينا على المساجد والأوقاف التي أخذت عندما حل بورمون ومن بعده كلوزيل، ومضت سنوات ثلاث لم نستطع استرجاع أي منها**»[2].

وبهذا فكل من شخصية"**ابن ميار**" و "**ديبون**" يؤمنان بفكرة الحوار والمقاومة السلمية متخذين من اللغة وسيلة للتعبير والدفاع، حيث حاول" **ديبون**" استخدام تأثير الصحافة محاولا التخفيف من

---

[1]– الرواية ، ص 252.

[2]– الرواية ، ص 276.

قسوة الفرنسيين على الجزائريين ومن ثم التقليل من عذاب الضمير الذي انتابه كونه كان من المرافقين للحملة الاستعمارية، كما دعا إلى معاملة إنسانية عادلة للجزائريين، إلا أنه قد تلقى تهميشا من قبل السلطات الفرنسية ليقع في حالة اليأس والإحباط، ما ترك لديه أثرا نفسيا بقي مختزنا في ذاكرته ما أدى في نهاية المطاف إلى استسلامه إذ يقول مخاطبا ابن ميار:« **يا ابن ميار أنا راحل، لم أعد أستطيع احتمال المزيد من الإهانات. أريد الكتابة عن أشياء أخرى، ونسيان هذه المدينة إن استطعت ذلك**»[1].

كما يستعمل "**ابن ميار**" كذلك المقاومة السلمية بغية عقد هدنة مع الاستعمار الفرنسي كما هادن العثمانيين، فيرفض هو الآخر إراقة الدماء وكذا لجوء الجزائيين للمقاومة العنيفة المسلحة فكثيرا ما عارض شخصية "**السلاوي**" ويفضل استخدام الأساليب السلمية المتمثلة في اللغة من خلال توثيق الانتهاكات الاستعمارية وكتابة العرائض والرسائل وتقديمها إلى السلطات الفرنسية، وقد أدى به هذا الأمر إلى النفي والخروج من الجزائر، فيقول: « **صعدت السفينة تتلوني زوجتي، ورحلت بنا تاركين المحروسة لهم**»[2] .

وكثيرا ما« تتقاطع مرافعات "ديبون"و "ابن ميار" مع أفكار المفكر سان سيمون ذات الطابع الأممي الإنساني لكونها تتوافق مع نزعات الرجلين بتوجههما المثالي والإنساني، ولكن هذا يتحطم على صخرة الرؤية المتعالية للقوى الإمبراطورية بما تحتمله من مسوغات، ولهذا نرى ظهور شخصية توماس المسيحي أو اسماعيل المسيحي في نهاية الرواية بوصفها تجسيدا لهذه القيم»[3].

شخصية "**توماس**" وهو أحد السيمونيون المروجين للإنسانية في العالم، « الذي يتبنى توجهات سان سيمون simon–saint الفكرية والإيديولوجية، لنشر ثقافي جديد، مبني على فكرة الإدماج،

---

[1]– الرواية ، ص 347

[2]– الرواية ، ص 356.

[3]– رامي أبو شهاب: "الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي الاستعمار واستحالة اللقاء"، القدس العربي، 2020/06/15، ص4.

والتوحيد، والتعاون في العلاقات الإنسانية» [1]. ليدعم الصوت الإنساني في الرواية من خلال تأثر"**ديبون**" بهذه الشخصية وأفكارها التي تسعى إلى نشر السلام فيرى فيهم "**ديبون**" منقذ ومخلص الجزائريين حسب ما جاء في الرواية من خلال حوار **ديبون** مع شخصية **توماس** يقول: « **لا يهم يا سيد ديبون أن أكون اسماعيل أو توماس، أو حتى مسيحيا أو مسلما، المهم أن أكون معك إنسانا... نحن الذين سنعيد للإنسان قدسيته... الآن فقط يمكن لأهالي المحروسة انتظار السيمونيين ليشيدوا معالم لمجتمع جديد يعمه السلام والمساواة مع الفرنسيين وكل الأوروبيين**» [2].

كما نلمح كذلك مسحة إنسانية تجلت في الرواية من خلال شخصية "القنصل السويدي" الذي اتسم بالطيبة والسماحة يجيء وصفه على لسان "كافيار" فيقول: « **لم أكن لأتفق معه كثيرا في طريقة تصرفه مع عماله، كان يعاملهم مثل أصدقاء يقاسمهم الأكل أحيانا، ولم يكن مبررا من قنصل أن يتواضع فيساوي نفسه مع هؤلاء الفلاحين. سيتورون عليه يوما، وربما يقتلونه**» [3].

وعليه فقد شكلت تلك الأصوات (ديبون، ابن مبار، توماس، القنصل السويدي) رغم اختلاف أجناسها وأعراقها وتنوع أفكارها قد جسدت رؤية إنسانية مبدأها الأول والأخير حفظ كرامة الإنسان بطريقة سلمية.

---

[1]– عبد القادر فيدوح: "الذاكرة المتلاعب بها في الديوان الإسبرطي، مجلة التأويل وتحليل الخطاب" ،جامعة قطر، ماي 2001، مج 2 ، ع1 ، ص69.

[2]– الرواية ، ص 323– 324 .

[3]– الرواية ، ص 262.

ب- الصوت الانتهازي القمعي:

إن القارئ المتمعن في رواية " الديوان الإسبرطي" يلاحظ أنها تنفتح على دلالات وإيماءات لأصوات قمعية انتهازية، تسعى لاقتناص الفرص بشتى الوسائل بغية تحقيق منفعتها الشخصية، وقد تجسد هذا الصوت في الرواية من خلال شخصية " **كافيار**" ذلك المتسلط والمتجبر، يحمل صفات الغطرسة والوحشية بعد الحقد الذي طغى على روحه، فغدا شخصية قمعية لا تعرف الرحمة و خاصة فيما يتعلق بالجزائريين و الأتراك، نحو ما جاء في الرواية: « **يبحث كافيار عن موطئ لقدميه بين الجثث فلا يكاد يجده بسهولة، تم يقف إلى جانبي، يمد بصره و يطلق ضحكته:**

-يمكننا الآن إضافة معركة سطاوالي إلى هيليوبوليس و الأهرام، وسيكون نابليون فخورا بنا، ونحن نعيد مجده في أرض إفريقية بعد خسارته في مصر»[1].

يتضح لنا من خلال هذا المقطع السردي مدى قسوة ومقدار الشر الذي يحمله " **كافيار**" إلى درجة أنه يمشي بين الجثث غير آبه بذلك، متباهي بفوزه هذا الذي يضيفه إلى قائمة انتصاراته. كما يمكن تفسر هذا السلوك القمعي ل**كافيار** على أنه صورة ورغبة في الانتقام اتجاه العالم الخارجي نظرا للاضطهاد الذي مورس عليه من قبل .

تجلت قمعية وانتهازية **كافيار** كذلك من خلال استيلائه على أملاك الجزائريين واستغلالها كما جاء في قول ابن ميار: « **في الأيام الأولى لوصوله طلب اكتراء ضيعتي وأرغمت على موافقته، وحين طالبته بالأجر بعد شهرين ضج في وجهي وطردني، ولا يلقاني إلا بعد موعد، وإن أذن لي، يسمح لي عمالي بالمرور، وهم يدركون أنها ضيعتي، ولكنهم مثلي مجبرون على الخضوع له. رفض كافيار أن أطوف ببستانها**»[2].

---

[1]- الرواية، ص 253-254.

[2]- الرواية، ص50.

في هذا المقطع نلمح الوجه الآخر لكافيار إلى جانب شخصيته القمعية الاستعمارية انتهازيته، حيث يستغل منصبه لتحقيق منفعته الذاتية بشتى الوسائل وحتى وإن كانت بطرق غير أخلاقية فقد أرغم الأهالي ومن بينهم " ابن ميار" على ترك أراضيهم وعندما يطالبون بها يذيقهم شر العذاب.

كما يظهر القنصل "**دوفال**" في الرواية على شكل شخصية انتهازية منافقة، يتخذ من التملق والتصنع وسيلة لتحقيق مصالحه، وقد جاء وصفه في الرواية على لسان" ابن ميار" الذي يقول: « **الكل كان يعرف القنصل، حتى الفرنسيين، يجمعون على وقاحته وسوء طبعه، ورآه الباشا شخصا يغير لونه حسب ماتقتضيه مصالحه الخاصة** »[1].

ويشير هنا إلى أن الصوت الانتهازي في الرواية قد انفتح على مجال أوسع، ليأخذ دلالات وطنية من خلال تلك الشخصيات التي اتخذت من التملق و انتهاز الفرص وسيلة لتحقيق غايتها، وقد جسّدت شخصية " **ميمون**" اليهودي الصوت الانتهازي بأتم صوره من تقديم مصالحه الذاتية على مصلحة أمته، وكذا حب الذات و الأنانية، فقد حاول " **ميمون**" خيانة الباشا مع الفرنسيين خلال توقيع معاهدة الاستسلام مقابل استيلائه على العرش*.

كما عرض مساعدته للفرنسيين مقابل منصب له في البلدية:« **أوهم ميمون بورمون بأشياء كثيرة حتى نصبه رئيسا علينا في مجلس البلدية، ثم حين حل كلوزيل نصبه على الأوقاف بما يقدمه له من ريعها** » [2] .

"ميمون" هذه الشخصية الانتهازية الذي استخدم منصبه وسيلة لاستغلال الأهالي في مصيبتهم موهما إياهم باسترجاع أراضيهم مقابل تلك الأموال والهبات التي كانت تقدم إليه، ولكن ماكان يهمه من هذا الأمر كله هو المال فقط جاعلا مصلحته الشخصية فوق كل اعتبار نحو ما جاء

---

[1]– الرواية، ص 131–132.

*– الرواية ، ص 258.

[2]– الرواية، ص59 .

في الرواية على لسان " ابن ميار" مخاطبا ميمون فيقول: « **كلما التقيته في المجلس، كنت أواجهه:**

-نحرص ياميمون على أهالي المحروسة بقدر مانحرص على أنفسنا، ولمن لديه مصلحة في هذا المجلس فليعلم أنه ليس غرفة تجارية لأحد.

-يبتسم ببرودة، لا يخجل من كوني أعرف الحقيقة و مقدار الأموال التي يأخذها من الأعيان ليرجع لهم ضياعهم. مثلما أنا متيقن أنه لن يعيد شيئا، يوهمهم حتى يأخذ مزيدا من المال» [1].

وانتهى به المطاف فارا إلى فرنسا بعد كثرة القضايا والشكاوى التي لاحقته في المحاكم.

إضافة إلى ذلك في الرواية شخصية أخرى انتهازية وهو " **المزوار**" فهو يمثل صوت النفاق و الخداع، حيث استطاع التأقلم مع بني عثمان وكذا التعايش مع الفرنسيين، القائم على دار المبغى، كان تجسيدا لصورة الظلم والجبروت والقمع، مثّل الوجه الآخر للاستعمار، من خلال تلك الطريقة التي كان يعامل فيها بنات المحروسة و كأنهم سلعة تباع وتشترى مستغلا بذلك وضعيتهم الاجتماعية وظروفهم ليدخلهم إلى المبغى، وذلك نحو ما جاء في الرواية: « **كان المزوار ضابطا مسؤولا عن المبغى، يعُدّ نساءه ويحصّل الضرائب منهن وظل محتقرا من الجميع...والآن بعد أن أصبح الفرنسيون هم الملاك الجدد، أضحى أسوء و أقل حياء من ذي قبل** »[2].

فمن خلال هذا المقطع نلاحظ كم أن هذه الشخصية محتقرة من الجميع وذلك لبشاعة تصرفاتها و أخلاقها لينتهي به الأمر مقتولا على يد " السلاوي" الشاب الثائر انتقاما " لدوجة" ولبنات المبغى كلهن.

---

[1]- الرواية، ص 283.

[2]- الرواية، ص55.

وعليه فقد شكلت تلك الشخصيات (كافيار، دوفال، ميمون، المزوار) الصوت الانتهازي في الرواية، فهم وإن اختلفوا في أساليبهم الاستغلالية إلا أنهم يلتقون في نقطة واحدة وهي تقديم مصلحتهم الشخصية على كل شيء.

ج- الصوت الثوري:

وقد جسد هذا الصوت في الرواية الشخصية الجزائرية " **حمة السلاوي**" الذي كان رمزا للمقاومة و الثورة. شخصية تتمتع بالشجاعة والرجولة والنخوة، وقف في وجه العثمانيين ثم الفرنسيين دون خوف، فواجههم بعدة طرق كاستنطاقه لعرائسه ودماه من أجل التعبير عن الواقع الجزائري، ماجعله محط أنظار السلطات فكان دائم الفرار وقد تمثل ذلك في قوله: « **أثناء عبور السهل فكرت في ابن ميار، وفي المحروسة، وفي دوجة التي تعد عرائس جديدة، بعد التي خلفتها في المقهى، حين هاجمني الجنود الفرنسين، كانوا يتهمونني مثلما اتهمني الأتراك أنني أدعوا الناس للثورة عليهم، غير أن أهل المحروسة خانعون** »[1].

غير أن طريقته هذه (استخدام العرائس) لم تجد نفعا، لينتهج نهجا آخر كما جاء في قوله: « **ربما عليك ياحمة تغيير طريقتك، يجب أن تهتف في أهالي المحروسة أن ينظموا إلى الثوار، ما الذي يبقيهم في المحروسة خانعين، ينطلق الصوت من داخلي، ولكنك صرخت في وجوههم آلاف المرات في مقاهي الشارع الكبير، ألم ينفضوا من حولك قبل أن يدركك الجنود الفرنسيون! نعم هذا ما حدث، فإما أن تصمت أو ترحل إلى الثوار الذين تلهج بذكرهم**»[2].

يتجلى من خلال هذا المقطع مدى شجاعة " **السلاوي**" و بسالته من خلال دعوته للناس إلى الثورة، فهو معتاد على رفع صوته مدافعا عن الضعفاء متحديا القوى الاستعمارية. الحالم بالثورة و الجموع الثائرة وذلك بالرغم من الخضوع و الخنوع المسيطر على الأهالي، إلا أن هذا الأمر لم ينقص من عزيمته، فلم يتردد لحظة في انضمامه إلى صفوف المقاومة الشعبية لحظة دخول الفرنسيين، فكان من أوائل المدافعين عن بلادهم، يصف حاله في معركة سطاوالي قائلا: «**اللجام في يدي، والبندقية على كتفي، يركض الحصان حتى يتفصد عرقا، أعدل جلستي**

---

[1]- الرواية: ص64-65 .

[2]- الرواية، ص68 .

ساحبا البندقية، حينما تكون الصفوف في مرماي، ثم انعطفت يمينا، ويداي تصوبان البندقية تجاههم»[1].

"**فحمة**" شخصية لا تهاب القتال، كان دائما يدافع عن المظلومين والضعفاء من أبناء بلده، وكان يقف في وجه الخائنين والمتخاذلين فنجح في تخليص بنات المبغى من " المزوار" الذي استغلهم وأدخلهم حياة البغي، ملتحقا في النهاية بصفوف جيش الأمير عبد القادر.

تظهر لنا كذلك وطنية **السلاوي** ووفاءه، إذ لم تمنعه جروحه و آلامه من تذكر المحروسة والتحسر عليها فيأمل أن تكون ملاذه الأخير فيقول: « **ثم استيقظت على حرقة شديدة، أول الكلمات التي قلتها كانت المحروسة. ألفيت العجوز يحدق بي في صمت، نقلت عيني بين الوجوه المراقبة لحركاتي، ثم التفت إلى العجوز بعينين ترجوانه: أريد مطالعة أسوارها، لو تحملونني إلى التلة فأراها من هناك، وإن مت فادفنوني في أعلى التلة، واجعلوها آخر الأمنيات»**[2].

وعليه فقد لخص " السلاوي" ذلك الصوت الثائر، الرافض للقهر والاستبداد، المعلن إخلاصه لوطنه قولا وفعلا، الغيور على بلاده وعلى شرفها، الآمل بالحرية لأبناء شعبه من سطوة أي استعمار و المؤمن بقاعدة أن ما يأخذ بالقوة والغصب لا يسترد إلا بنفس الطريقة.

---

[1]– الرواية، ص 145.

[2]– الرواية ، ص 154.

د- الصوت النسوي/ الهامشي:

تمثّل هذا الصوت من خلال شخصية " **دوجة**" ذلك الصوت الأنثوي الذي لخص فيه الكاتب حياة المرأة وما تلاقيه من تهميش خاصة وسط مجتمع يحتفي بالسطوة الذكورية، فبينت الراوية« طبيعة حياتها ونشاطاتها وأحاسيسها، فالمرأة في كل القرى الجزائرية تتماثل فهي طيبة القلب، رقيقة المشاعر، متعبة من ثقل المسؤولية التي أوكلت إليها، ومجبرة على حياة لا تقبلها» [1].

ف"**دوجة**" تلك الفتاة الريفية، الفقيرة، الجميلة اليافعة التي قادتها الظروف بعد وفاة والدها الذي مات تحت وطأة القهر والاستبداد الذي مارسه عليه المتسلط "كافيار" لتجد نفسها وحيدة بلا أهل ولا مأوى، متشردة في شوارع المحروسة، لتتقيد حريتها ويستغل جمالها من قبل المزوار الذي أدخلها إلى المبغى.

وقد أظهر الكاتب قرينات لـ " دوجة" تمثل الصوت الأنثوي في الرواية مثل: "**لالة سعدية**" "**لالة زهرة**"، " **لالة مريم**".

ولعل هذه الأسماء المركبة من جزئين نجدها متداولة في المجتمع الجزائري تحمل مدلول التقدير والاحترام لفئة ما، كما يكشف على علاقة اللاتساوي بين قوي وضعيف، أو فقير وغني[2].

جسدت " لالة سعدية " وهي زوجة " ابن مبار" صورة المرأة الجزائرية الطيبة و الصبورة، والمساندة لزوجها، والحنونة التي فتحت أبواب بيتها لـ"دوجة" المتشردة، فكانت لها كالأم الثانية التي حوطتها بالعاطفة والحنان، فتصف لنا "دوجة "تلك المحبة والتعلق بها في قولها: « **تقف لالة سعدية يوم رحيلي إلى جانبي، وتقبلني على جبهتي، تبكي لا تريد فراقي، لو كان الأمر بيدي لرحلت معهما، سحبت من صندوقها قلادة ذهب تحمل مصحفا صغيرا، وعلقتها في**

---

[1]- جبور أم الخير: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقدية ، أطروحة نيل دكتوراه في النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب و اللغات و الفنون، جامعة وهران، 2011/2010م، ص 223.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص104 .

عنقي وضمتني إلى صدرها فبكيت، ثم همست لي: يا الله كم هو جميل على عنقك ! لم يكتب لي الله أن تكون لي ذرية من بطني، ولكنه وهب لي دوجة !» [1].

أما الصوت النسوي الآخر فتمثل في "**لالة زهرة**" المرأة اليهودية التي طوقت كل من "**السلاوي** " و "**دوجة**" بالمحبة و الرقابة، فكانت ملجأ للسلاوي عند حزنه أو عند فراره من الجنود. كما استقبلت " دوجة" عند هروبها المبغى، حيث كانت« تقوم بدور التوجيه والإرشاد، وأحيانا بدور التحذير والتوبيخ لدوجة في شكل عتاب مبطن لتجنب أي نازلة، أو مكروه» [2] . خاصة فيما تعلق بعلاقتها بالسلاوي وحثها على ضرورة الابتعاد عنه.

كما كانت "**لالة زهرة**" ملجأ **دوجة** الأخير بعد رحيل ابن ميار وزوجته، فتصف "دوجة" الفرحة التي غمرتها عند رؤيتها لها فتقول: « **أما حين فتحت الباب فقد عانقتني طويلا غير مصدقة أنني عدت أخيرا إليها، آمنت يومها أن الله الذي أخذ مني أمي قد أحاطني بأمهات كثيرات، ما إن يفارقني حضن حتى يضمني آخر**»[3] .

وعليه فقد مثلث "دوجة" صورة المرأة الجزائرية المغتصبة في زمن القهر الاستعماري، وما المبغى إلا فضاء يوحي بشتى أنواع القهر والاستبداد الذي نكله المستعمر بالجزائر وأهلها.

كما أعطت "دوجة بعدا وجدانيا ومسحة عاطفية للرواية، وذلك من خلال علاقتها بالسلاوي ودفاعه عنها والثأر لها من مغتصبها "المزوار". كما مثلت صورة المرأة المهزومة الضعيفة التي تطالها كل الأيدي طمعا فيها. ولعل بقائها في الجزائر وانتظارها السلاوي، يوحي برمزية "دوجة" للوطن والأرض التي استبيح فيها كل شيء، المنتظرة لمخلصها.

*مما تقدم نخلص إلى أن الكاتب عبد الوهاب عيساوي، قد اختار أصواته بعناية فائقة. فهي أصوات متباينة ومختلفة عن بعضها كل الاختلاف. ولعل هذا التضاد واللاتجانس

---

[1]– الرواية ، ص 384.

[2]– عبد القادر فيدوح: "الذاكرة المتلاعب بها في الديوان الإسبرطي"، ص 90.

[3]– الرواية ، ص 384.

المقصود بين الأصوات سواء على المنظور الثقافي، أو الفكري، قد كشف لنا مدى التصدع والشلخ الاجتماعي والقيمي الموجود في المجتمع، فانعكس ذلك على سلوك الشخصيات والأصوات، ما أسهم في تشكيل علاقة حوارية داخل النص. إذ جعل كل صوت يختلف عن الأخر في عرض منظوراته وأفكاره، حتى وإن كانت بعض الأصوات تتفق مع بعضها في أمور معينة وتتشارك في رؤية محددة إلا أنها لا تسعى إلى تشكيل منظور واحد وإنما إلى عرض وجهات نظر مختلفة ومتضادة.

3- صناعة المشهد:

يعد المشهد من اللبنات الأساسية التي يستند عليها الكاتب في البناء الدرامي والسردي للرواية، فهو ذلك « الحوار الذي يدور مع وحول الشخصيات، فتتعطل بذلك حركة الزمن في السرد، ويفسح المجال لها للتحدث عن الحياة الاجتماعية أو غيرها»[1].

حيث تؤدي هذه « المشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث في الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات »[2].

ومن هنا يستطيع الروائي رسم مشاهد تصويرية يجسد بها الواقع كما هو ماثل في الحقيقة.لأن المشهد السردي في حقيقة الأمر يتألف من مجموعة من الصور، وذلك بطريقة تجعل القارئ يتعامل مع الرواية كأنها فيلما سينمائيا قائما على مشاهد كبيرة و متنوعة.[3]

غير أن هذا الأمر لا يعني أن المشهد والصورة هما الشيء ذاته، بل هناك فروق بينهما، يتجلى ذلك في كون الصورة تمثل جزء من المشهد. كما أن «الصورة ثابتة، والمشهد متحرك بعناصره يعتبر المشهد وهو يمثل قصة أو جزء منها للتجزئة...أما الصورة فهي وحدة أيقونة/ تصويرية غير قابلة للتجزئة... وقد تتداخل المدلولات فيعبر بالصورة عن المشهد، وبالمشهد عن الصورة ومع ذلك تظل الفروق بينهما، أن المشهد يحمل سمة التفصيل والصورة تحمل سمة الإجمال»[4].

فعلى الرغم من ذلك الاختلاف إلا أننا لا يمكننا أن نفصل الصورة عن المشهد، كما لا يمكننا أن نتصور مشهد سردي دون وجود صورة تشكله وترسم ملامحه.

يتكون المشهد السردي من عديد العناصر:

---

[1]- ناصر بعداش:" المشهد في رواية" الجيفة" والحواجز المزيفة" لعيسى شريط،" مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي- 2019، مج3، ع3، ص 92.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 166.

[3]- ينظر: محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعية ، ص 581.

[4]- أسماء بوبكري: "المشهد" في المعجم والمصطلح- دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية-" ،جامعة أحمد دراية، أدرار، ص 81.

كالزمان، المكان، الشخصية، الحوار، الوصف...وغيرها. غير أن المشهد البوليفوني إضافة إلى هذه العناصر يعتمد أيضا على تقنيات فنية أخرى. إذ استعان عبد الوهاب عيساوي في هندسة وصناعة المشهد على طرق فنية تتمثل في: الحوارات الخالصة، التهجين، وتعدد الإيديولوجيات، الأجناس التعبيرية.

أ- الحوارات الخالصة:

يقوم المشهد بصفة رئيسية على الحوار ونقصد بالحوارات الخالصة هي تلك المحاورات التي تدور بين الشخصيات بطريقة مباشرة، نحو ما نجده في الرواية :

«ولم أستطع كتمان مرارتي:

-أترى يا صديقي، نبوءة القس التي شاعت في المحروسة منذ سنوات ثلاث قد تحققت.

-لا يمكن للنبوءات أن تحدد مصير مدينة ما، حكامها فقط من يفعل ذلك.

-بل أهلها، أو من تبقى منهم.

-أنت تبالغ كعادتك، ألا ترى خيام اليولداش من حولك؟ وسيأتي آخرون من وهران والتيطري.

-ربما تقصد الذين يدخنون غلاييـنهم ويحتسون القهوة كل مساء في خيامهم.

-ليسوا كلهم كذلك، إنهم لم يخرجوا من أوجاقهم إلا من أجل الدفاع عن المحروسة .

- بل لم يغادروا أزمير إلا من أجلنا.

-تظل تسخر يا حمة، الرجال كلما تقدم بهم العمر يزدادون حكمة وأنت تزداد طيشا»[1].

يبرز هذا المشهد السردي القائم على الحوار المباشر والأخذ والرد بين الشخصيتين ("السلاوي" و"ابن مياز") عن الاختلاف في التفكير بين الشخصيتين وهذا أساس الحوار البوليفوني.

كما يتجلى هذا النوع من الحوار كذلك في الرواية نحو:

«انتبهت إلى ديبون يحييني فالتفتت إليه وسألته:

-منذ متى وأنت هنا، وما السر في عودتك ؟

-منذ شهرين تقريبا وصلت من طولون، أما لماذا فتلك قصة طويلة.

---

[1]- الرواية ، ص 146.

– وما الذي تفعله في مقابرنا؟

إنه الهدف نفسه الذي جعلني أركب البحر إلى الجزائر، وليتني ما وصلت؟

–نعم تغيرت أشياء كثيرة !

لم أكد أميز المحروسة التي تركتها، وكل يوم أعبر شارعا يتجلى لي مختلفا

–... كيف لا يحتجون على سرقة عظامهم.

– لم يبقوا لنا شيئا من المدينة التي نعرفها.

–لست متشائما مثلك، يمكننا أن نغير أشياء كثيرة .

– أتعتقد فعلا يا ديبون أننا نتكلم عن المدينة نفسها؟ !

–ولم لا ؟ قد نتفق في أشياء كثيرة .

لا أريد الآن إلا جلاء جنودكم عن المحروسة يا ديبون»[1].

وفي هذا المشهد نجد بنية حوارية، ينقل من خلالها الكاتب انفعالات الشخصيات ("السلاوي" و "ديبون") اتجاه قضية احتلال الجزائر، ويفضح قضية سرقة العظام، كما يصور تقلب حالة الشخصيتين المتحاورتين ومزاجيتهما.

[1]– الرواية، ص 290.

ب – التهجين:

أحد أساليب الرواية المتعددة الأصوات، ونعني به تداخل الحوار داخل المشهد السردي، إذ « يستند التهجين إلى الجدل الخفي، والخلط بين حوارين، أحدهما حوار صريح، والآخر حوار خفي، يشكلان معا جدلا بين شخصيتين» [1].

أي يتجسد التهجين في المشهد من خلال حوار شخصية حاضرة وشخصية غائبة تنوب عنها الشخصية الحاضرة في نقل أفكارها بشكل منسجم وكأنها ماثلة تقوم بحواراتها كما هو تدخل الراوي.

فقد استغل "عيساوي" هذه التقنية في عدة مشاهد سردية كالمشهد التالي:

«كل الضباط الذين التقيتهم اتهموني بالسعي لعودة العثمانيين، ولم أكن لأنكر ولا لأوافقهم، أحاول فقط جرهم إلى المقارنة فيخيب أملهم، وينهون الحوار بالتهمة نفسها، كافيار كان أسرعهم إلى ذلك. حين يملأ الحقد القلوب فلن تتجلى لها الحقيقة، ردد ديبون هذه الكلمات قبل رحيله، يئس من محاولاته القليلة وتركني مع السلاوي نجابه الفرنسيين وحدنا داخل المدينة، يعيدني الحنين إلى زمن بني عثمان، يومها كان السلاوي يقذف سبابه غير عابئ بالجنود اليولداش»[2].

من خلال هذا المقطع نلحظ تداخل في الحوارات، حيث يسرد ابن ميار رد فعل الضباط متهمينه بالميل إلى العثمانيين، ويضمن كلامه شخصيات غائبة كـ"كافيار، ديبون، والسلاوي" فيحضرها ويتكلم على لسانها وينقل خطاباتها.

يلجأ الروائي إلى هذا النوع من السرد في مشاهد سردية أخرى نحو ما نجده في:

«أيعقل هذا الذي تفكر فيه يا ديبون، هل ستعود مجددا إلى بلد الزحار والغبار، ألا تغنيك مرسيليا أو باريس؟ في باريس لن يرغب فيك أحد الآن ! لم ينسوا ذلك الحوار الذي أجريته

---

[1]– مائدة ظهري عرب: "دراسة البوليفونية في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ على ضوء نظرية باختين"، مجلة حوليات التراث، جامعة شهيد تشمان أهواز، ايران، 2020، ع20، ص 73.

[2]– الرواية ، ص 51.

مع الباشا المخلوع أثناء زيارته إلى باريس، أتذكر متى كان ذلك ؟ ! أياما فقط بعد فرارك من الجزائر، يومها قال أو لعلك قلت على لسانه كلمات لم تعجب الكثير، يكفي أن يقول «إن كل شيء مكتوب من الله» حتى يثير السخرية من قدرية هؤلاء الشرقيين... سأعود يا كافيار، تأكد أنني لن استسلم لك هذه المرة »[1] .

نلاحظ في هذا المقطع نوع من التهجين، ذلك من خلال الحوار الداخلي الذي يجريه "ديبون" مع ذاته. فيستحضر حواره مع الباشا التركي ومقولته الشهيرة. فاستطاع الكاتب عن طريق هذا الحوار الداخلي أو المونولوج الكشف عمّا يجول في خاطر الشخصيات الروائية وعن طريقة تفكيرها وماتخطط له مستقبلا ، وعن نظرتها للحياة وكذا رؤيتها للآخر .

داخل هذا المشهد كذلك مزج بين الأساليب تمثلت في لغة الشخصية الحاضرة (ديبون) ولغة وأسلوب الشخصية الغائبة (الباشا التركي) ما أضفى على النص جمالية وحيوية التجسيد والتشخيص والحكم على الشخصية بالسلب أو الايجاب.

[1]– الرواية ، ص 26 – 27.

ج – تعدد الإيديولوجيات :

تعدد الأصوات في الرواية البوليفونية يؤدي حتما إلى التعدد في الإيديولوجيات، إذ لكل صوت وشخصية في الرواية الحرية التامة« في التعبير عن وعيها الإيديولوجي الذاتي الذي يمثل هويتها ويجسد خصوصية تفكيرها، فيحدد معالم فلسفتها الحياتية، مايجعل الرواية مجتمعا متشعب الإيديولوجيات والرؤى والأفكار يسعى كل شخص داخلها إلى تطبيق قناعاته ورؤيته إلى الأشياء، فتتعدد أنماط الوعي بتعدد الشخصيات وتنوع ثقافاتها واختلاف منظوراتها السياسية والاجتماعية والإيديولوجية»[1].

نجد هذه التعددية الإيديولوجية هي الركيزة التي تقوم عليها رواية "الديوان الإسبرطي، وقد أسهمت كذلك في بناء مشاهد الرواية، ومن أمثلتها:

« منذ ذلك اليوم أشياء كثيرة تغيرت في نفسي ، مثلما انفجرت مرارة أخرى في داخلي، لأن دوجة التي اكتشفتها هناك رأيتها تجوب شارع البغايا، وغدا لها باب تقف عنده، وتطل على العابرين من رجال المحروسة الذين كانوا يبحثون عن مكان يصبحون فيه رجالا حقيقيين، فنحن الرجال دائما هكذا، حين يضطهدنا الحكام نبحث عن أقرب امرأة لنثبت لأنفسنا أننا أقوياء، مع أن البغاء الحقيقي هو ما يمارسه هؤلاء الحكام علينا... لو أعاد صديقي ابن ميار سيرة دوجة فقط لأدرك بسهولة أنها لا تختلف إلا بالقدر اليسير عن هذه المدينة »[2].

ونضيف في مقطع آخر: «**على رجال المحروسة اليوم استيعاب أن أولئك النسوة اللاتي يعلقون هذا الإثم في رقابهن قد أنقدن نساءهم من البغي. وعليهم إحناء رؤوسهم كلما مروا بحيهن، فليس البغاء أن يكون جسدك مشاعا بل أن تبيع روحك للذي بغى عليك وعلى أهلك** »[3].

---

[1]– متلف أسية: "البوليفونية وجماليات تعدد الأصوات السردية في رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي"، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، مج5، ع2، ص 151.

[2]– الرواية ، ص 70.

[3]– الرواية ، ص 72.

يطرح هذين المشهدين فكرة متعددة الإيديولوجيات، رسم الكاتب من خلالها صورة للمرأة البغي ونظرة المجتمع لها، فجعلها ذو شقين: الأولى تحمل صورة المرأة المخزية المستباحة والمستهدفة من الرجال أثناء حالات ضعفهم. فينظرون إلى المرأة بصورة رجعية يحمّلها المجتمع هذا الوزر (البغاء) على الرغم من تراكم الظروف الصعبة عليها، خاصة "دوجة " التي كانت مرغمة على تحمل المبغى، وكذا تحمل ألسنة الناس الجارحة ونظرتهم المتقززة والدونية لها.

أما الشق الثاني يصور المرأة القوية الشجاعة، التي حاربت مع الرجال في المعارك جنبا إلى جنب، فقدمت نفسها من أجل حماية نساء المحروسة. غير أن نظرة السلاوي مختلفة كلية عن نظرة الناس الآخرين، فيرى أن هؤلاء النسوة كن ضحية للظروف والمجتمع، مجبرات على ممارسة البغاء، فحاول مرارا إنقاذهن من يد المزوار وعلى رأسهن دوجة التي يرى أن قدرها مشابه لمدينة الجزائر. وكثيرا ما أشارت النصوص الروائية إلى تلك العلاقة التلازمية بين المدينة وشخصية المرأة ، ليصبح الحديث عن المرأة كتعبير مجازي عن المدينة في كامل توصيفاتها [1].

وقد جاء الكاتب بهذا الوصف ، أي تشبيه دوجة بمدينة المحروسة ليعبر عن مدى العذاب والألم الذي تكبدته دوجة تلك الفتاة الصغيرة التي لاحول لها ولا قوة المستهدفة من طرف الأعين المتربصة بها . فيرى أن مصيرها يشبه مدينة الجزائر ذلك الوطن المضطهد المنتهك الواقع تحت رحمة الغزاة .

نضرب مثالا آخر يبرز بوضوح هذا التعدد الإيديولوجي في الرواية: « **حين دنوت من حافة السفينة تعلقت عيناي بالشرق، آمنت دوما أن لتلك الجهة سحرا، ولن يكون انبعاث**

[1]– ينظر، أحمد عراب: "سرد المدينة وثقافة السرد في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر "شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج نموذجا " ، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة ، 2018 ، ع 4، ص57.

المحروسة إلا من هناك، وخالفني ميمون إذ آمن أن للمحروسة وجها واحدا عليه التطلع إلى الشمال، ولم يؤمن السلاوي بغير الجنوب جهة تستحق أن يلتفت إليها »[1].

يبرز هذا المشهد أن كل شخصية تحمل فكرة ووجهة نظرها الخاصة، فنلاحظ بذلك تعدد الإيديولوجيات بين أبناء المحروسة حول مصير المدينة، فابن ميار يظهر موالاته لآل عثمان (الشرق) ويرى أنهم أحق بالحكم، أما ميمون فكانت وجهته الشمال(فرنسا). في حين نرى السلاوي الذي يسعى إلى رفض كل التدخلات الأجنبية، ويرى أن أبناءها أحق بحكمها.

[1]– الرواية ، ص 136.

د – الأجناس التعبيرية :

تتخلل الرواية العديد من الأجناس التعبيرية « سواء كانت أدبية(قصص، أم أشعار، قصائد أم مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوك، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، إلخ)... وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية»[1].

تعد هذه الأجناس إحدى العناصر التي ساعدت في بناء المشهد السردي لرواية "الديوان الإسبرطي " سواء أكانت أدبية مثل الأسطورة التي وظفها الكاتب من خلال قوله:

« كيف يمكننا إغلاق صندوق باندورا الذي انفتح منذ ثلاثة قرون على الشرور كلها لم أجبه، سحبتني الأسطورة اليونانية إلى عوالم بعيدة»[2].

نلاحظ أن الروائي قد وظف أسطورة إغريقية قديمة تمثلت في "**أسطورة صندوق باندورا** " وهي أسطورة يونانية تحكي عن وصول "باندورا " أول امرأة على الأرض بعد أن صنعتها الآلهة ومنحتها كل صفات الإنسانية من جمال ونطق وحديث، وبعد زواجها منحت لها جرة أو صندوق وكلفت بعدم فتحها. وبدافع الفضول الذي وهبته لها الآلهة فتحت باندورا الصندوق فانطلق منه كل الشر.

جاء الكاتب بهذه الأسطورة للتعبير عن مقدار الشر الذي ساد العالم، والبحث عن إمكانية إغلاق هذا الصندوق ليعم الخير فيه.

إضافة إلى الأسطورة نجد القصص الشعبية حاضرة من خلال توظيف الكاتب لحكاية شعبية من خلال قوله:« **وأضحت حكايتهم أسطورة ترويها عجائز المحروسة، يومها ساروا في جماعات بليل المدينة، حاصروا أوجاق اليولداش والقصبة، ولكنهم لم يلبثوا أن تراجعوا، وطاردهم اليولداش فاحتموا بحصن على طرف المدينة، ظنوا أنهم في مأمن فيه، لكن بني ميزاب أمازيغ الصحراء كانوا أكثر دهاء من الجميع. أرادوا إغتنام حظوة لأنفسهم عند الباشا والتخلص من احتقار أولئك الكراغلة. ساروا في جماعات نحو الحصن، متقنعين في ألبسة**

---

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة ، ط1، 1987م، ص88.

[2]– الرواية ، ص 188.

نسائية... وهجموا عليهم بأسلحتهم وتبعهم اليولداش إلى هناك مات من مات، وآخرون نفوهم... حدث هذا قبل مئتي سنة، لكن وجوه الأحفاد تعيد الحكاية كلما التقت بوجوه الأتراك أما بنو ميزاب فقد ظلوا انطوائيين منغلقين على أنفسهم»[1].

هذا المشهد يورد قصة شعبية تناقلتها الأجيال عن خيانة بني ميزاب للكراغلة*، من أجل نيل حظوة لدى الباشا التركي، وانتهى بهم المطاف محتقرين .

استخدم الروائي هنا تقنية التناص الذي « يعمل كمرشد نفسي؛ فهو دليل يحمل في ثناياه رغبة المبدع وميولاته، إذ يرشدنا إلى المرجعيات التي تأثر بها، فعلقت في ذهنه فأحالها نصا جميلا »[2]. عمد الكاتب من خلال هذه التقنية إلى تقديم رؤية للعالم مستخدما رموزا أسطورية وشعبية يشدّ على إثرها خيال القارئ ويضفي على النص عنصر الإثارة والتشويق والرغبة التي تحثّ المتلقي على متابعة القراءة حتى يستنبط دلالات وإيحاءات معينة، ما يخلق جمالية داخل المشاهد السردية .

كما أن الكاتب قد استقى من أجناس تعبيرية غير أدبية مثل النصوص الدينية نحو ما نجده في الرواية: «**سنلاقي مصير يونان، دون أن نخطئ خطيئته»[3].**

يورد هذا المقطع قصة دينية لأحد الأنبياء وهو يونان بالعبرية، يقابله في القرآن الكريم النبي يونس عليه السلام وقصته مع الحوت بعد خروجه دون أمر الله تعالى، كما جاء في قوله عزوجل : ﴿ **وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ (139) إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ (140) فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ (141) فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ (142) فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ (143) لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ (144)**﴾. [الصـــافات ،الآية: 139 – 144] .

---

[1]– الرواية ، ص 71 – 72.

*– الكراغلة: وهم أفراد ولدوا من أب تركي وأم جزائرية.

[2] – زكريا بوشارب : "جمالية التناص في الرواية الجزائرية المعاصرة روايات أحلام مستغانمي أنمودجا " ، مجلة العلامة، جامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي ، ديسمبر 2017م، ع 5، ص 87.

[3] – الرواية ، ص 42.

من كل ما تقدم نخلص إلى أن الكاتب قد أتقن صناعة المشهد السردي، فتنوعت الإيديولوجيات بتعدد الأصوات الروائية وتحول مشاعر الشخصيات، وبروز أثرها في المتلقين متابعة وقراءة، وأدرك ما للمونتاج من أهمية بالغة في تقوية إدراك المشاهد للمعنى السردي لذلك نجح في دمج هذه الأجناس وتعانقها داخل متنه الروائي.

الخاتمة

في ختام بحثنا ارتأينا أن ننوه إلى أهم النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة ونجملها في النقاط التالية:

1. رواية "الديوان الإسبرطي " للروائي الجزائري " عبد الوهاب عيساوي " رواية تاريخية تخييلية بامتياز، مامنح للكاتب الحرية في القول، وذلك عبر استعماله لتقنيات كالتعدد الصوتي فعيساوي في استلهامه للتاريخ لم يسع إلى توثيقه، بل إلى عرض مختلف وجهات النظر والرؤى حول هذه المادة التاريخية ألا وهي قصة احتلال الجزائر.
2. أولت الرواية أهمية بالغة للتفاصيل، فاعتبرت المادة الخام التي بنيت عليها رواية "الديوان الإسبرطي"، وذلك من خلال اعتماده على تقنية الوصف في تقديم الأحداث وعرض مختلف الآراء والأفكار، مما أضفى على الخطاب السردي التخييلي واقعية على الرغم من أن معظم الأحداث متخيلة خاصة ما تعلق منها بالحياة اليومية للشخصيات الخمسة .
3. مزج الرواية بين الوصف والتخييل حيث أخرجت الواقعة التاريخية إلى عالم التخييل والإبداع ، ما منح للقارئ فرصة في تصور مختلف الأحداث وتأويلها.
4. جسّدت الرواية من خلال تلك التفاصيل الدقيقة المقدمة ماضي أمة، فجعلنا نشعر وكأننا نتجول بين أزقة مدينة الجزائر وشوارعها، كما استطاع التوغل في المجتمع الجزائري ليرصد لنا طبيعة الإنسان الجزائري والتركي والفرنسي ومميزات كل فرد فيها .
5. قدّمت الرواية خطاب سردي بارع التفاصيل، فقد أدت تلك التفاصيل دورا هاما في تشكيل معمارية الرواية وتكوين شخصياتها وتفاعلها مع مختلف الأحداث التي تمر بها عبر مختلف أطرها الزمانية والمكانية.
6. أسهمت تلك المكونات السردية (الحدث، الشخصية، الزمان، المكان) القائمة بشكل رئيسي على التخييل والتفصيل في تشكيل عالم روائي منفرد من نوعه وهو منبع الجمالية في رواية " الديوان الإسبرطي " .

7. اعتمد الكاتب في تقديم مادته الروائية واستعراض موضوع الرواية استراتيجية متميزة، حيث اعتمد الكاتب في نقل وجهات نظر الرواة الخمسة على الرؤية من الخلف لينتقل بعد ذلك إلى الرؤية المصاحبة، فالرؤية من الخارج. كما نوّع كذلك في الضمائر السردية مستعملا تارة ضمير الغائب، وتارة ضمير المتكلم بترتيب مقصود.
8. جاءت أصوات الرواية متباينة ومختلفة ما خلق علاقة حوارية داخل النص وذلك من خلال عرضه مختلف المنظورات والأفكار والإيديولوجيات فتباينت بذلك انتماءات الأصوات داخل الرواية من أصوات سلمية وأصوات قمعية انتهازية، وأصوات ثورية، وأصوات نسوية هامشية.
9. ولعل هذا التضاد واللاتجانس بين الأصوات ساعد على تحقيق دينامية الرواية وأثرها في المتلقي.
10. أتقن الكاتب هندسة وتصميم المشاهد الدرامية للرواية مستعينا في ذلك بتقنيات وآليات أبرزها الحوارات الخالصة، تعدد الإيديولوجيات، التهجين، الأجناس التعبيرية بتآلف مميز وانسيابية مرموقة، أبانت شساعة ثقافة الكاتب وسعة أفقه المعرفي.

ونحن نخط آخر أسطر هذه الدراسة نأمل أننا قد أخرجنا هذا البحث في صورة حسنة، ونكون قد وفقنا ولو بالشيء اليسير .

راجين أن تفتح هذه الدراسة الشهية للدارسين والباحثين لتقديم إسهامات أخرى حول هذا الموضوع الذي لايزال حتما يحتاج إلى المزيد من القراءات .

ملحق

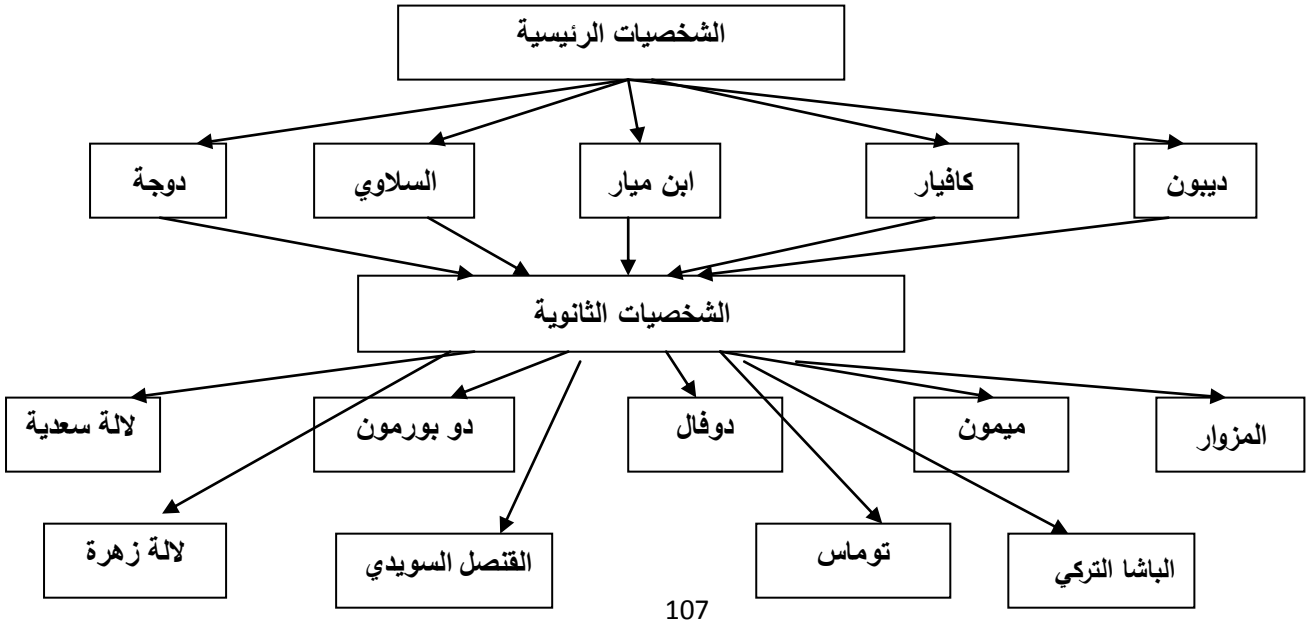
ملخص عن رواية "الديوان الإسبرطي":

رواية الديوان الإسبرطي للروائي الجزائري "عبد الوهاب عيساوي" تقع ضمن 388 صفحة، ويأتي بناؤها الفني ضمن إطار تاريخي تخييلي من حيث شخوصه.

أما الفضاء الزماني فيمتد من 1815-1833 وهي الفترة الفاصلة بين أواخر الحكم العثماني وبدايات الإستعمار الفرنسي للجزائر. وما نلحظه أن الروائي قد تلاعب بالإطار الزماني، فاعتمد السرد الدائري مستهلا روايته بتاريخ 1833 ليعود في الفصول الثلاثة اللاحقة إلى سنوات سابقة 1815-1830، لينتهي مرة أخرى بالتاريخ الأول، مستغلا في هذا الإطار عدة تقنيات كالاسترجاع والاستباق وغيرها.

أما عن أحداثها، فهي تخييلية تاريخية يستعيد فيها القارئ الأسباب الحقيقية للإحتلال الفرنسي للجزائر. ليسرد بعدها الروائي التفاصيل اليومية للسنوات الثلاث بعد الإحتلال، وذلك على لسان شخصيات الرواية .

بنيت الرواية وفق تقنية التعدد الصوتي، والتي تقوم على السرد المتناوب بين خمسة أصوات(ديبون، كافيار، ابن ميار، السلاوي، دوجة).ومانلاحظه هنا الحرية التي منحت لها في سرد مختلف التفاصيل اليومية. وخلف هذه الشخصيات شخصيات ثانوية مؤازرة لها والتي أسهمت أيضا في سرد مختلف التفاصيل داخل المتن الحكائي نبرزها حسب المخطط التالي :



وهكذا استطاع "عبد الوهاب عيساوي " أن يقدم رواية تاريخية بامتياز حيث تجاوز فيها النمط التقليدي، معتمدا على تقنية تعدد الأصوات، إذ تمكن من تقديم مجموعة من اللوحات التاريخية في صور تخيلية وذلك كله بمقدرة عالية أبرزت أدق التفاصيل متوغلا في أعماق المجتمع الجزائري، كاشفا عن معاناته اليومية إبان العهدين التركي والفرنسي، مقدما بانوراما محايثة برؤية متعددة الأبعاد.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن نافع .

1-المصادر :

- عبد الوهاب عيساوي : الديوان الإسبرطي ، دار ميم للنشر ، الجزائر ، ط1 ، 2008م .

2-المراجع :

أ-باللغة العربية :

- ابراهيم خليل : بنية النص الروائي ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ، ط1 ، 2010م .

- ابراهيم عباس : الرواية المغاربية –تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي ، دار كوكب العلوم ، الجزائر ، ط1 ، 2014م .

*** جميل حمداوي :**

- أسلوبية الرواية –مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم)لأحمد مخلوفي – ،مؤسسة المثقف العربي ، ط1 ، 2016م .

- أنواع المقاربات البوليفونية ، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني ، تطوان –المغرب ، ط1 ، 2020م .

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

*** حميد لحميداني :**

- النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط1، 1990.

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1991م .

– أسلوبية الرواية –مدخل نظري –دراسات سيميائية أدبية لسانية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989م .

– سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة –الوجود والحدود –، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، ط1 ، 1433هـ–2012م .

– سيزا قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة "ثلاثية" نجيب محفوظ ، مكتبة الأسرة ، د.ط ، 2004م .

– شريبط أحمد شريبط : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947–1985، منشورات اتحاد كتاب العرب ، د.ط ، 1998م .

– طه وادي : الرواية السياسية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، د.ط ، د.ت .

– عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص البنية والدلالة ، شركة الرابطة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2011م .

– عبد المالك أشبهون : العنوان في الرواية العربية ، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا، ط1 ، 2011م .

– عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد –، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، د.ط ، ديسمبر 1998م .

– عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ، ط1 ، 1430هـ–2009م .

*** عبدالله ابراهيم :**

– التخيل التاريخي–السرد ،والإمبراطورية ،والتجربة الإستعمارية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2011م .

– السردية العربية الحديثة – تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة تفسير النشأة – ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2013م ، ج1 .

– محمد القاضي : الرواية والتاريخ –دراسات في تخييل المرجعي –، دار المعرفة للنشر، تونس ، ط2 ، 2011م .

– محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ، دار بوبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب ، ط2 ، 2001م .

– محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، مصر ، ط1 ،2012 م .

– محمد بوعزة : تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1431هـ–2000م .

– محمد عبدالغني ، حسن هلال : مهارات التفكير والتخطيط الإستراتيجي كيف تربط بين الحاضر والمستقبل ، مركز تطوير الأداء والتنمية ، مصر ، د.ط ، 2007–2008م .

– محمد نجيب التلاوي : وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ، 2000م .

– مهدي عبيدي : جماليات المكان ثلاثية حنا مينة (حكايات بحار، الدقل ، المرفأ البعيد) ، منشوات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، د.ط ، 2011م .

– نفلة حسن أحمد العزي : تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، دار غيداء ، عمان ، ط1 ، 1432هـ–2011م .

– نورالدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة أسلوبية في النقد العربي الحديث ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، د.ط ، 2010م ، ج2 .

– هاشم ميرغني : بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة ، فهرسة المكتبة الوطنية ، السودان ، ط1 ، 2008م .

ب –المراجع المترجمة :

–جيرار جينيت : خطاب الحكاية –بحث في المنهج، تر: محمد المعتصم،عبدالجليل الأزدي،عمر الحلي ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط2 ، 1997م .

*** ميخائيل باختين :**

– الخطاب الروائي ، تر: محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ، ط1 ، 1987م .

– شعرية دوستوفيسكي ، تر: نصيف التركبتي ، دار توبقال للنشر، مؤسسة المثقف العربي، ط1 ،2016م .

3–المعاجم والقواميس :

– ابراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرون المتحدون، تونس، د.ط ،1989م .

– لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية عربي –فرنسي –انجليزي ، دار النهار للنشر ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت –لبنان ، ط1 ، 2002م .

– محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط1 ، 2010م .

4 –الرسائل الجامعية :

– جبور أم الخير : الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقدية ، أطروحة نيل الدكتواه في النقد الأدبي الحديث ، كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة وهران ، 2010م–2011م .

5–المقالات والمجلات والدوريات :

– أحمد عراب: "سرد المدينة وثقافة السرد في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر "شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج نموذجا " ، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة ، 2018 ، ع4.

– أسماء بوبكري : "المشهد" في المعجم والمصطلح –دراسة المشهد السردي في الثلاثيات الروائية" ، جامعة أحمد دراية ، أدرار .

– أم السعد حياة : "أهمية النص والحوارية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات باختين "، مجلة تعليمات ومداخلات الملتقى الملتقى الدولي الثاني حول السيميائيات والتعليمية والإتصال ، يومي 27–28 نوفمبر، الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي ، جامعة الجزائر .

– رامي أبوشهاب : "الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي الإستعمار واستحالة اللقاء" ، القدس العربي ، 2020/06/15م .

– زروال عائشة : "أثر الإيديولوجيا في تكوين الزمن السردي في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبدالوهاب عيساوي" ، جامعة مختار عنابة ، مارس 2021م ، مج 8 ، ع 1 .

_ زكريا بوشارب : "جمالية التناص في الرواية الجزائرية المعاصرة روايات أحلام مستغانمي أنمودجا" ، مجلة العلامة ، جامعة العربي بن مهيدي،أم البواقي ، ديسمبر 2017م ، ع 5 .

– سعيد سهمي : "الرواية واشتغال المتخيل التاريخي –سرقسطة للميلودي شغموم أنمودجا– "، مجلة الأزمة الحديثة ، منشورات وزارة الثقافة ، 2013م ، ع13 .

– عبدالحميد هيمة : "جمالية التفاصيل في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "، مجلة مقاليد ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة –الجزائر ، جوان 2017م ، ع 12 .

– عبدالقادر فيدوح : "الذاكرة المتلاعب بها في الديوان الإسبرطي"، مجلة التأويل وتحليل الخطاب ،جامعة قطر ، ماي 2001م ، مج 2 ، ع 1 .

– عبدالرزاق بوقطوش : "دلالات بعث التاريخ وهاجس الهوية في رواية "الديوان الإسبرطي " لعبد الوهاب عيساوي" ، جامعة 20أوت 1955، سكيكدة – الجزائر ، 2020م .

– عواد علي : "النص الروائي والنص التاريخي –صبحي حديدي – ، سيدرس علاقة التاريخ بالرواية في أعمال سردية عربية "، جريدة العرب ، الأحد 2019/08/25م ، ع 11447.

– مائدة ظهري عرب : "دراسة البوليفونية في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ على ضوء نظرية باختين" ، مجلة حوليات الثرات ، جامعة شهيد تشمران أهواز ، ايران ، 2020م ، ع 20 .

– متلف آسية : "البوليفونية وجماليات تعدد الأصوات السردية في رواية "أشباح المدينة المقتولة " لبشير مفتي" ، مجلة اللغة الوظيفية ، جامعة الشلف ، مج 5 ، ع 2 .

– محمد أحمد الرقيبات : "عتبات النص –البنية الدلالية في رواية غارديا "، مجلة الإيضاح ، جامعة الأردن ، ديسمبر 2018م ، ع 2 .

– محمد حسانين : "وظائف التفاصيل السردية دراسة في مجموعة (تلك التفاصيل) لحسن حجاب الحازمي" ، جامعة جازان ، المملكة العربية السعودية ، 1435هـ– 2014م .

– محمد صابر عبيد : "وجهان ووجهتان "، مجلة الجديد ، لبنان ، يناير كانون الثاني 2020م ، ع60 .

– محمد صلاح زكي أبوحميدة : "البناء الفني في رواية تحولات الجحش الذهبي لوكيوس أبوليوس" ، جامعة الأزهر ، غزة ، 1432هـ–2011م .

– ناصر بعداش : "المشهد في رواية "الحيفة والحواجز المزيفة " لعيسى شريط "، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية ، جامعة الشهيد حمة لخضر ، الوادي – الجزائر ، 2019م ، مج 3 ،ع 3 .

ملخـــص

جاءت هذه الدراسة الموسومة "جمالية التفاصيل في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي " للإحاطة بمختلف التفاصيل الواردة في الرواية .

فحاول البحث تتبع واستقراء بعض المفاهيم التي ساعدت للقبض على أبرز التقنيات والآليات المستخدمة من الروائي والتي سهّلت توضيح مسار التفاصيل الروائية كالتخييل التاريخي ، والتعدد الصوتي ، إضافة إلى الوصف ...

كل هذه الآليات أسهمت في تصميم وهندسة البناء الفني والدرامي للرواية وأكسبتها جمالية وفنية متميزة استفزت القارئ ودعمت رؤى الكاتب.

الكلمات المفتاحية : الديوان الإسبرطي، عبد الوهاب عيساوي، جمالية التفاصيل، التخييل التاريخي، التعدد الصوتي.

Summary

This titled study "aesthetic details in the novel of the Spartan Diwan by Abd Elwaheb Aissaoui" comes to highlight several details of thr novel.

The research tried to follow and interpret some concepts which helped to discover the main important techniques used by the novelist. These concepts helped to clarify the path of the narrative details such as the historical fiction, polyphony and description… All these techniques contributed of the novelist's artistic and dramatic construction design gave it such a special aesthetic that provoked the reader and supported the writer's points of view.

Key words : the Spartan Diwan, Abd Elwaheb Aissaoui, aesthetic details, the histirical fiction, polyphony.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ-ج
مدخل: بين التخييل التاريخي والتعدد الصوتي	19-6
1- التخييل التاريخي	10-6
2- الرواية البوليفونية	16-11
3- العلاقة بين التخييل التاريخي والتعدد الصوتي	19-17
المبحث الأول: التفاصيل في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي	66-22
1- تفاصيل الخطاطة العامة للرواية (الهيكل العام)	29-23
2- تفاصيل البناء الفني للرواية	99-30
أ- المشهد الحدثي	41-30
* مستويات الانعكاس الحدثي (الغلاف، العنوان، التصدير)	41-37
ب – طريقة عرض الشخصيات	49-42
*الشخصيات الرئيسية	47-43
* الشخصيات الثانوية	49-47
ج- الفضاء الزماني والمكاني	66-50
1- الزمن	60-50
أ- الاسترجاع / الاستذكار	54-52
ب- الاستباق/ الاستشراف	55-54
ج- الحذف/ الاسقاط	56-55
د- الخلاصة/ المجمل	57-56
هـ- المشهد	59-57
و- الوقفة	60-59
2- المكان	66-60
أ- أماكن مغلقة	63-61

ب- أماكن مفتوحة	**66-63**
المبحث الثاني: جمالية التعدد الصوتي في الرواية	**102-69**
1- استراتيجية الراوي	**78-69**
2- تعدد المنظور الحواري	**91-79**
أ- الصوت السلمي الإنساني	**82-80**
ب- الصوت القمعي الانتهازي	**86-83**
ج- الصوت الثوري	**88-87**
د- الصوت النسوي الهامشي	**91-89**
3- صناعة المشهد	**102-92**
أ- الحوارات الخالصة	**94-93**
ب- التهجين	**96-95**
ج- تعدد الإيديولوجيات	**99-97**
د-الأجناس التعبيرية	**102-100**
الخاتمة	**105-104**
ملحق	**108-107**
قائمة المصادر والمراجع	**115-110**
ملخص	**118-117**
فهرس المحتويات	**121-120**