الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البليدة2 علي لونيسي
كليّة: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

المتخيّل السردي في رواية "الديوان الإسبرطي"
لعبد الوهّاب عيساوي

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث في اللغة العربيّة وآدابها
تخصّص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
- الحسين قعفازي

إشراف الأستاذة الدكتورة:
- نعيمة بوزيدي

السنة الجامعية: 2025/2024

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البليدة 2 علي لونيسي
كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

المتخيّل السردي في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهّاب عيساوي

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه نظام (ل م د)

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
– الحسين قعفازي

إشراف الدكتور:
– نعيمة بوزيدي

اللقب والاسم	الدرجة	الجامعة	الصفة
شابو توفيق	أستاذ التعليم العالي	البليدة 2	رئيسا
نعيمة بوزيدي	أستاذة التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة بوزيعة	مشرفا ومقرّرا
آسية دحو	أستاذة محاضرة "أ"	البليدة 2	عضوا مناقشا
هدى ملاحي	أستاذة محاضرة "أ"	البليدة 2	عضوا مناقشا
حاتم عمر	أستاذ محاضر "أ"	البليدة 2	عضوا مناقشا
فاطمة الزهراء عقال	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة المدية	عضوا مناقشا

تاريخ المناقشة: 2026/01/18

السنة الجامعية: 2026/2025


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى الوالدين الكريمين أمدّهما الله بالصحة والعافية

إلى العائلة والأهل والأصحاب

إلى أساتذتي وكلّ من له فضل علي

إلى كلّ من ساندني وشجّعني

أهدي هذا العمل المتواضع

شكر وتقدير

أحمد الله العلي القدير حمدًا كثيرا طيبًا مباركًا فيه

على توفيقي في إنجاز هذا العمل

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بالشكر الجزيل

إلى الأستاذة الدكتورة نعيمة بوزيدي التي أخذت على عاتقها

مسؤولية الإشراف على هذا العمل وتصويبه

وأتقدم بشكري الخالص إلى أساتذة

كلّية الآداب واللغات بجامعة البليدة2

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى السادة الأساتذة

أعضاء لجنة المناقشة

ملخّص

يتناول هذا البحث موضوع المتخيّل السردي في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهّاب عيساوي، وذلك من خلال الإجابة عن عدّة تساؤلات تبحث في تجلّيات المتخيّل، وتحديد طبيعة علاقته بالمادّة التاريخيّة في رواية "الديوان الإسبرطي" نظرًا إلى كونها راوية تستحضر أحداثا تاريخيّة تتناول فترة تمتدّ من 1815م إلى غاية 1833. وهي فترة تبدأ من إرهاصات ما قبل الحملة الفرنسية على الجزائر مرورا باحتلالها وانتهاء بقدوم اللجنة الإفريقيّة إليها. ممّا يجعلها فترة مفصليّة في تاريخ الجزائر قلّما تناولها الروائيّون والأدباء في كتاباتهم. وهذا ما دفعنا إلى اختيارها مدوّنة للبحث.

والهدف من بحثنا هو تبيّنُ تجلّيات المتخيّل ورصد آليات استحضار التاريخ وتخييله في الرواية من خلال دراسة بنية الخطاب الروائيّ في الأحداث والشخصيات والزمن والمكان، وهذا من أجل استجلاء مظاهر التخييل فيها، بالإضافة إلى البحث في دلالات استحضار التاريخ في مختلف العناصر السابقة.

وقد كان من أهمّ ما توصلنا إليه من نتائج في هذا البحث هو اعتماد رواية الديوان الإسبرطي على آليات متنوّعة في استحضارها للتاريخ وتشكيلها للمادّة المتخيّلة، عن طريق إعادة تشكيل الخطاب التاريخي وفق بلاغة التخييل، من خلال استحضار أحداث تاريخيّة وإعادة تشكيلها في المتن السّردي كالتعديل على اليوميّات، وربط بعض الأحداث التاريخيّة بمواقف الشخصيات في الرواية، بالإضافة إلى التشكيلات المتخيّلة الصّرفة والتي تجسّدت في الحوارات والمشاهد واللوحات الوصفيّة، وخلاصات تجارب الشخصيات ورؤاها ومواقفها.

Summary:

This research deals with the topic of the narrative imagination in the novel "The Spartan Diwan" by Abdul Wahab Issawi, by answering several questions examining the manifestations of the imagination, and determining the nature of its relationship with the historical material in the novel "The Spartan Diwan" due to it being a narrator who evokes historical events covering a period extending from 1815 AD until 1833. This is a period that begins from the pre-signs of the French campaign against Algeria, through its occupation, and ends with the arrival of the African Committee to it. Which makes it a pivotal period in the history of Algeria that novelists and writers rarely addressed in their writings. This is what prompted us to choose it as topic for this research.

The aim of our research is to identify the manifestations of the imaginary and monitor the mechanisms of evoking and imagining history in the novel by studying the structure of the narrative discourse in events, characters, time and place. This is in order to clarify the aspects of imagination in it, in addition to researching the connotations of evoking history in the various previous elements.

One of the most important results we have reached in this research is the reliance of the Spartan Court novel on various mechanisms in its evocation of history and its formation of the imaginary material, by reshaping the historical discourse according to the rhetoric of imagination, through evoking historical events and reshaping them in the narrative text, such as modifying diaries, and linking some historical events to the positions of the characters in the novel, in addition to the purely imaginary formations that were embodied in the dialogues, scenes, descriptive panels, and summaries of the characters' experiences, visions, and positions.

قائمة المحتويات

قائمة المحتويات

مقدمة 15

مدخل 23

1.1 ماهية المتخيّل والتخييل والخيال: 24

2.1 مفهوم التاريخ: 27

3.1 العلاقة بين الرواية والتاريخ 29

4.1 مفهوم الرواية التاريخيّة: 31

الفصل الأوّل: تجليات المتخيّل وآليات تخييل التاريخ في رواية "الديوان الإسبرطي" 35

1ـ حوار المتخيّل والتاريخي في الرواية ــ منطلقات نظريّة ــ: 36

1ــ1 نشأة الرواية التاريخيّة وتطوّرها: 36

2-1 تنازع التاريخيّ والمتخيّل في السرد الروائي: 39

3-1 طرق تخييل المرجعي في الرواية التاريخية: 43

4-1 الرواية التاريخيّة بين المؤرخ والرّوائي والناقد: 44

2ـ آليات التخييل الراوئي وتجلّيات المتخيّل والتاريخي في رواية "الديوان الإسبرطي": 47

2-1 التشكيل التخييلي الصّرف: 48

2-2 إعادة تشكيل التاريخي عبر بلاغة التخييل: 52

2-3- النقل التاريخي المباشر: 57

2-4 تجليّات المتخيّل في رواية الديوان الإسبرطي بين الوظيفة السرديّة والرؤية الإيديولوجيّة: 59

3- مظاهر الشعريّة وجماليّات المتخيّل في رواية " الديوان الإسبرطي": 65

3-1 شعريّة العنوان: 66

3-2 شعريّة الوصف: 68

3-3 شعريّة الانزياح: 69

3-4 شعريّة الأسطورة: 72

3-5شعريّة التناص: 75

3-6شعريّة الرمز: 77

4- دلالات استحضار التاريخ في رواية " الديوان الإسبرطي": 81

4-1 استخدام عظام الجزائريين في صنع السكر: 81
4-2 حادثة المروحة: 83
4-3 الحملة الفرنسية واحتلال مدينة الجزائر: 86
4-4 معركة واترلو: 90
4-5 قدوم اللجنة الإفريقيّة إلى الجزائر: 93
الفصل الثاني: الشخصيات في رواية " الديوان الإسبرطي" بين المتخيّل والتاريخي 2
1. الشخصية في المتخيّل السردي وعلاقتها بالتاريخ: 100
1-1 مفهوم الشخصية الروائيّة: 101
1-2 طبيعة الشخصيات المتخيّلة ووظائفها: 103
1-3 الشخصية الروائيّة والتاريخ: 105
2. تجلّيات المتخيّل وملامح التاريخ في شخصيات رواية "الديوان الإسبرطي": 107
2-1 الشخصيات الرئيسة: 108
2-2 الشخصيات الثانوية: 133
3- تعدّد الأصوات في رواية الديوان الإسبرطي بين سلطة التاريخ وفضاءات التخييل: 148
3-1 مفهوم تعدّد الأصوات: 149
3-2 الديوان الإسبرطي وإعادة تشكيل الخطاب التاريخي عبر تعدّد الأصوات: 150
3-3 تمظهرات تعدّد الأصوات في رواية " الديوان الإسبرطي": 152
4. دلالات استحضار الشخصيات التاريخيّة في رواية الديوان الإسبرطي: 161
4-1 نابليون بونابارت*: 162
4-2 عبد الرحمن الثعالبي*: 165
4-3 الأمير عبد القادر*: 166
4-4 كلود دو سان سيمون*: 169
الفصل الثالث: الزمن والمكان في رواية "الديوان الإسبرطي" بين الوظائف والدلالات 172
1- النّسق الزمني وتشكّلات السرد: 173
1-1 أشكال بناء السرد وتأثيرها في سيرورة الزمن في رواية الديوان الإسبرطي: 173
1-1-1 السرد الدائري: 173

1-1-2 السرد الاستبطاني: 179
2-1 تقنيات الزمن السردي في رواية الديوان الإسبرطي بين الوظائف والدلالات: 182
1-2-1 الاسترجاع: 183
2-2-1 الاستباق: 190
3-2-1 وظائف ودلالات الإيقاع السردي في "الديوان الإسبرطي": 193
2- التشكيلات المكانيّة في رواية "الديوان الإسبرطي" وظائفها ودلالاتها: 202
1-2 مفهوم المكان الروائي وأهميته: 202
2-2 وظائف المكان في الديوان الإسبرطي بين المتخيّل والتاريخي: 203
1-2-2 المكان المركزي: 203
2-2-2 الأماكن الثانوية: 209
3- دلالات المكان في رواية "الديوان الإسبرطي": 219
1-3 الدلالات النفسيّة: 220
2-3 الدلالات الاجتماعيّة: 223
3-3 الدلالات التاريخيّة: 225
4-3 الدلالات الدينيّة والحضاريّة: 227
خاتمة 231
الملاحق 236
قائمة المصادر والمراجع: 245

مقدمة

تميّزت الرواية عبر تاريخها بأنّها جنس أدبي منفتح على حقول معرفيّة متعدّدة، بسبب طبيعتها التي تعتمد على التخييل والإبداع والاحتواء، ممّا جعلها من أكثر القضايا تعقيدا وإثارة للجدل في حقل النقد الأدبي، فالتواشج بينها وبين الحقول الأخرى صعّب من مهمّة تحديد إطار مفهومي واضح يحدّدها، فهي متملصّة من كل تعريف دقيق يوضّح ملامحها بسبب التعقيد الذي يكتنف علاقتها بمختلف الحقول والخطابات الأخرى.

ويعدّ التاريخ من أهمّ الحقول المعرفيّة التي شكّلت علاقتها بالرواية مادّة دسمة للنقاد والباحثين من أجل البحث في حدود هذه العلاقة وتجليّاتها وأشكال حضورها في السرد الروائي، مع ما يكتنف هذا البحث من صعوبات ناتجة عن الاختلاف بين طبيعتي الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي الروائي، فالتاريخ سرد للأحداث الماضية التي لها حضورها وتجلياتها في الواقع، والرواية سرد متخيّل قوامه الإبداع والتخييل تنصهر فيه مختلف العناصر سواء المتخيّلة منها أو الواقعيّة، ومن بينها الخطاب التاريخي في إطار ما يسمى بالرواية التاريخيّة. وهذه المفارقة الحاصلة بين الخطابين التاريخي والأدبي تجعل الكشف عن حدود العلاقة بينهما من أكثر الإشكاليّات المثيرة التي تستحقّ البحث والدراسة.

ومن الدراسات السابقة التي تناولت موضوع المتخيّل في الرواية وعلاقته بالتاريخ أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في تخصص السرديات لعبد الله بن صفيّة بعنوان " المتخيّل التاريخي في الرواية الجزائريّة جدليّة المرجع والمنجز السردي" اشتغل فيها الباحث على مجموعة من الروايات الجزائريّة المخيّلة للتاريخ، مستهدفا البحث عن كيفية اشتغال الحدث التاريخي في الرواية الجزائريّة، بالإضافة إلى تقصّي دلالات هذا التجلّي ووظائفه، ليخلص في الأخير إلى أنّ الرواية الجزائريّة تعود إلى التاريخ وتتشرّب نصوصه بطرق مختلفة، من أجل استنطاق الراهن ومحاولة قراءة الحاضر المأزوم.

ونجد أيضا دراسة أخرى في هذا الصّدد للطالبة شامخة طعام وهي أطروحة دكتوراه في تخصّص الأدب العربي المعاصر بعنوان:" التخييل التاريخي في الرواية المغاربيّة (الجزائر- المغرب - تونس) وقد اشتغلت فيها الباحثة على ثلاث روايات تاريخيّة وهي رواية: مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج و رواية تغريبة أحمد الحجري لبعد الواحد براهم ورواية الإمام لكمال الخمليشي، مستهدفة تقصّي طرق حلول التاريخ في الرواية، والبحث عن مدى موازنة الروائي بين الالتزام بالتاريخ والتحرّر من قيوده في الرواية التاريخيّة المغاربية، لتخلص في الأخير إلى أنّ الرواية التاريخيّة المغاربيّة أضاءت التاريخ وأعادت تشكيله عبر التخييل بطريقة فنيّة جماليّة.

وبعد تفكير وبحث عن رواية تكون مناسبة لموضوع المتخيّل السردي وتجلّياته، وعلاقته بالتاريخ وقع اختيارنا على رواية" الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي بوصفها مدوّنة للدراسة في الجانب التطبيقي وذلك لعدّة اعتبارات من أهمّها: أنّها رواية تتناول فترة مهمّة من تاريخ الجزائر وهي الفترة ما بين 1815إلى1883 أي ما قبل الاحتلال الفرنسي وبداياته مع ذكر الأسباب والإرهاصات وما ترتّب عنه من نتائج، خصوصا أنّه لا توجد نصوص أدبيّة كثيرة تناولت هذه المرحلة من تاريخ الجزائر. كما أنّ الإطار التاريخي لهذه الرواية وطبيعتها التخييليّة يجعلانها مناسبة للبحث في موضوع المتخيّل وتجلياته وعلاقته بالتاريخ في الرواية. بالإضافة إلى أنّ الرواية أثارت الكثير من الجدل حين صدورها؛ لأنّها نبشت قضايا تاريخيّة حسّاسة تمسّ الرّاهن، مثل علاقة الأتراك بالجزائريين قبل الاحتلال الفرنسي، وأسباب الغزو الفرنسي للجزائر وغيرها من القضايا التي ما تزال إلى حدّ الساعة تثير الجدل بين الباحثين.

وعند تأمّلنا فيما اطلعنا عليه من دراسات سابقة في موضوع المتخيّل وعلاقته بالتاريخ في الرواية، رأينا أنّها تركّز على البحث في تجلّيات التاريخ وطرق تخييله في الرواية، ممّا قادنا إلى التفكير في أمر مختلف وهو البحث عن تجلّيات المتخيّل في الرواية، والتساؤل عن آليات التخييل

في السرد، وطبيعة علاقة المتخيّل بالتاريخ في الرواية بمختلف عناصرها ومستوياتها، فجاء البحث بعنوان:" المتخيّل السردي في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي"، وذلك بهدف الكشف عن تجليّات المتخيّل في أحداث الرواية وشخصياتها وبنيتها الزمانيّة والمكانيّة، ورصد طرائق تخييل التاريخ في المتن السردي. بالإضافة إلى تحديد أبعاد العلاقة بين المتخيّل والتاريخي في رواية الديوان الإسبرطي، من خلال تتبع طرق وآليات تخييل المادة التاريخيّة وسبل صهرها بالمادّة المتخيّلة في المتن السردي، إضافة إلى تتبّع دلالات استحضار التاريخ على مستوى الأحداث والشخصيات والأماكن. وبغية الوصول إلى هذه الأهداف حاولنا الإجابة على مجموعة من الأسئلة أهمّها:

- ما طبيعة العلاقة بين الرواية والتاريخ بشكل عام؟
- كيف تجلّى المتخيّل في رواية "الديوان الإسبرطي" على مستوى أحداثها وشخصياتها وبنيتها الزمنية والمكانيّة؟
- ما هي طرق وآليات تخييل التاريخ في الديوان الإسبرطي؟
- ما أهم دلالات استحضار التاريخ في راوية الديوان الإسبرطي؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدنا على المنهج البنيوي بآلياته المختلفة في الاشتغال على المتن السردي عن طريق تحليل بنية الرواية على مستوي الأحداث، والشخصيات، والزمن والمكان للوصول إلى تجليّات المتخيّل، وآليات تخييل التاريخ في الرواية، بالإضافة إلى الاستفادة من المنهج السيميائي وذلك في الشق المتعلّق بإبراز جماليات الخطاب الروائي والوصول إلى معانيه الكامنة وراء السطور. كما استفدنا من نظرية القراءة والتأويل فيما يتعلّق بالبحث في الدلالات التي ينفتح عليها النص السرديّ فتتعدّد وفقا لذلك قراءاته وتأويلاته.

وانطلاقا ممّا سبق اعتمد البحث على خطة مكوّنة من مقدّمة، ومدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة. جاءت على النحو التالي:

تناول المدخل مفاهيم بعض المصطلحات النظريّة التي تعدّ في نظرنا ضروريّة للدخول في هذا الموضوع وهي: المتخيّل والتخييل والتخيّل، والتاريخ، والرواية التاريخيّة. بالإضافة إلى بيان حدود العلاقة بين الرواية والتاريخ تأصيلا وتأطيرا لما سيعقبه من فصول يشتغل فيها البحث على مسائل مترتّبة عن العلاقة بين كلّ هذه العناصر في المتن السردي لرواية الديوان الإسبرطي.

جاء الفصل الأول من البحث بعنوان: تجليات المتخيّل وآليات تخييل التاريخ في رواية "الديوان الإسبرطي"، وقد تناول في مبحثه الأوّل بعض المنطلقات النظريّة التي تدرس حدود العلاقة بين التاريخيّ والمتخيّل في الرواية، وطرائق حلول التاريخ في الرواية بشكل عام. ليتم الانتقال بعدها مباشرة إلى الشقّ التطبيقي من البحث عن طريق دراسة آليات التخييل الراوئي وتجلّيات المتخيّل والتاريخي في رواية "الديوان الإسبرطي"، كما تمّ التطرّق فيه إلى دلالات استدعاء التاريخ في الديوان الإسبرطي، بالإضافة إلى دراسة مظاهر الشعريّة وجماليّات التخييل في الرواية.

أمّا بالنسبة إلى الفصل الثاني فقد خصّص لدراسة الشخصيّة في رواية "الديوان الإسبرطي"، وعنوانه: " الشخصيات في رواية " الديوان الإسبرطي" بين المتخيّل والتاريخي". وقد تم التطرّق فيه إلى تجلّيات المتخيّل وملامح التاريخ في شخصيّات الرواية، وتمظهرات تعدّد الأصوات فيها، بالإضافة إلى دلالات استحضار بعض الشخصيات التاريخيّة المهمّة في الرواية.

وتناول الفصل الثالث دراسة الزمان والمكان في رواية الديوان الإسبرطي، وقد جاء بعنوان: الزمن والمكان في رواية "الديوان الإسبرطي" بين الوظائف والدلالات. حيث تم التطرّق فيه إلى دراسة النسق الزمني وتشّكلات السرد في الرواية، إضافة إلى البحث في التشكيلات المكانيّة ووظائفها، ودراسة دلالاتها في الرواية.

وقد أتبعنا هذه الفصول بملحق حوى سيرة مختصرة للروائي عبد الوهاب عيساوي، وملخّصا للرواية، بالإضافة إلى قائمة المصادر والمراجع، وفهرس للمحتويات.

ولتحقيق الغاية المنشودة من البحث اعتمدنا مراجع عديدة من أهمّها:

- الرواية والتاريخ لمحمّد القاضي.
- الرواية والتاريخ لنضال الشمالي.
- الرواية وتأويل التاريخ لفيصل درّاج.
- مقاربات في الديوان الإسبرطي لضيف الله بشير وآخرين.
- التخيّل التاريخي لعبد الله إبراهيم.
- الرواية التاريخيّة لجورج لوكاتش.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بخالص الشكر والامتنان للأستاذة الدكتورة "نعيمة بوزيدي" التي أشرفت على هذا العمل، وتحمّلت مشاق قراءته وتصويبه، وأعانتني بتوجيهاتها وملاحظاتها طوال مسار البحث، وإليها يرجع الفضل في وصول العمل إلى شكله النهائي. كما لا يفوتني أن أتقدّم مسبقا بشكري الخالص إلى أعضاء لجنة المناقشة على قراءتهم لهذا البحث وإثرائه بملاحظاتهم وتصويباتهم، والله من وراء القصد وهو الهادي والموفّق إلى سبيل الرشاد.

مدخل

ـ المتخيّل والتاريخ في الرواية ـ إطار مفاهيمي ـ

أوّلا: ماهية المتخيّل والتخييل والتخيّل

ثانيا: مفهوم التاريخ

ثالثا: مفهوم الرواية التاريخيّة

رابعًا: طبيعة العلاقة بين الرواية والتاريخ

مدخل:

يعدّ الأدب والتاريخ شكلين من أهمّ أشكال التعبير الإنساني منذ القدم، فلا تكاد تخلو أمّة من أدب ومن تاريخ مدوّنين أو شفهيين تناقلتهما الأجيال عبر العصور. ومن أشكال التعبير الأدبي الأسطورة والحكايات والسير الشعبية التي تروي فصولا من بطولات الشعوب وتجاربها الإنسانيّة امتزجت فيها أحداث التاريخ بالخيال الأدبي ممّا يؤكد أنّ العلاقة بين التاريخ والأدب ليست وليدة العصر الحديث، فهي ممتدّة الجذور ضاربة في القدم، ثم تطوّرت هذه الأشكال الأدبيّة وتفرّع منها أجناس أخرى، حتى ظهر في العصر الحديث ما يسمى بالرواية والتي تطوّرت هي الأخرى وتمخّض عنها أجناس فرعيّة، فكان من بينها الرواية التاريخيّة وهي جنس هجين ناشئ عن التواشج بين المادّة التاريخيّة والمتخيّل السردي الأدبي، ولذلك ارتأينا قبل الخوض في موضوعنا المتعلّق بدراسة التخييل ومظاهره في رواية " الديوان الإسبرطي"، أن نحدّد بعض المفاهيم النظرية التي تعدّ مدخلا يمكننا من خلاله استجلاء معاني بعض المصطلحات ومعرفة حدود الاختلاف والتداخل بينها ، وسنقف على مفاهيم ثلاثة مصطلحات لها علاقة بما سنتناوله وهي: المتخيّل والتاريخ والرواية التاريخيّة.

1.1 ماهية المتخيّل والتخييل والخيال:

إنّ الواقع والخيال يتصارعان في فكر الإنسان منذ القدم فلقد " رافق المتخيّل الإنسان منذ أن أدرك أنّ وراء الواقع المعيش عالمًا آخر، أكثر جمالاً أو أقلّ قبحًا. ففي الزمن الذي يساوي مكانه سجن، وفي المتخيّل ما يحرّر الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتّساعا. وما الرحلات وتحصيل المعارف والتجارب الروحية السامية إلا سبل متعدّدة، توسّع المكان وتمدّ الإنسان بأجنحة غير منظورة "[1]. وهذا ما يؤكّد فكرة ارتباط المتخيّل بالإنسان ووجوده على هذه الأرض كما يؤكّد الصلةَ

[1] . فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب، المركز الثقافي العربي، 2004م، ص18.

بين المتخيّل والحريّة، حيث إنّ الخيال يحرّر الإنسان من زمانه ومكانه ليعيش تجارب ما كان له أن يعيشها وهو مقيّد ضمن الإطار الزّمكاني.

وإذا تصفّحنا المعاجم العربيّة وجدنا أنّ مادة "خيّل" ومشتقّاتها من أكثر المواد في اللغة العربية غنى واتساعًا وخصوبةً في معانيها ودلالاتها، فقد جاء في لسان العرب:" خال الشيء يخالُ خيلاً وخيلةً وخَيلانًا ومخالةً ومخِيلةً وخيلولةً: ظنّه ... وتخيّل له أي تشبّه وتخايل، والخيالُ والخَيالةُ: ما تشبّه لكَ في اليقظةِ والحُلمِ من صورةٍ، وقوله تعالى: ولكنْ شُبّه لهُمْ "[1].

وجاء في الصّحاح " خلتُ الشيء خيلاً: ظننته والخيالُ: الشخصُ والطيفُ.

وخيّلتُ: أي شبّهتُ، يعني على غررٍ من غير يقينٍ "[2].

وفي القاموس المحيط "السحابة المُخيّلةُ: التي تحسبُها ماطرةً "[3].

نخلص ممّا سبق من المعاني اللغوية أن معاني مادة "خيل " كلها تدور حول الظن والشك والتشبيه والمخادعة وعدم اليقين.

أمّا إذا انتقلنا إلى المعنى الاصطلاحي للمتخيّل فيعرّف بأنّه: " مجموع أو تجمع الصور التي يتمثل بواسطتها فردٌ أو مجموعة في وقت معيّن وجوده في الكون يعطي بواسطتها معنى لهذا الوجود، أي أنّه صورٌ وفي نفس الوقت قدرةٌ مرتبطة بكيفيّة خلق واستعمال الصور كإنتاج فكريّ بالدرجة الأولى أي ليس إنتاجا ماديّا "[4].

---

[1] . ينظر: ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دط، القاهرة ـ مصر.، دار الحديث، 1434هـ ـ 2013م، ج1، مادة خيل.

[2] . الجوهري أبي إسماعيل بن حماد، الصّحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، دط، القاهرة ـ مصر، دار الحديث، 1430هـ/2009م، مادة خيل.

[3] . الفيروزابادي مجد الدين محمد بن يعقوب، دمشق ـ سوريا، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة ناشرون، 1433هـ/2012م، مادة خيل.

[4] . حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ط1، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، منشورات الاختلاف، 2002، ص43.

والمتخيّل نوع من الممارسة للواقع من خلال إعادة إنتاجه، أو ترتيب علاقاته، أو تشكيله من جديد[1]. أي أنّ المتخيّل تشكيل جديد للواقع حسب الرؤية التي يتوخّاها المبدع.

وعلى الباحث في هذا الصدد أن يفرق بين مصطلحات " الخيال " و " التخيّل " و " التخييل" فالتخيّل "عمل ذهني للمبدع" والتخييل " النتاج الإبداعي في صورته النهائيّة " أما الخيال فهو جماع التخيّل والتخييل، فالمتلقي يتلقى صورة تخييليّة (قصة قصيرة مثلا) فيفككها عن طريق إجراءات التخيّل الذاتي (ذهنيا) وهذه العمليات من استقبال وتفكيك وتركيب وفهم هي عمليات الخيال (ملكة كليّة)[2] . فلا يمكننا أن نتصوّر وجود المتخيّل الخالص الذي لاعلاقة خارجيّة له بالواقع إلاّ إذا كان هذيانا أو ثرثرة فارغة لامعنى لها[3]، إذ لابد له من صلة بالواقع عبر إعادة تشكيله وإنتاجه.

ويعرّف عبد الله إبراهيم التخييل التاريخي في الرواية بقوله: "هو المادّة التاريخيّة المتشكّلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقيّة والوصفيّة، وأصبحت تؤدي وظيفة جماليّة ورمزيّة، فالتخييل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقرّرها، ولا يروج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزّز بالخيال، والتاريخ المدعّم بالوقائع، ولكنه تركيب ثالث مختلف عنهما"[4]. إذن فالتخييل التاريخي في مرتبة وسطى بين الواقعيّ والمتخيّل فهو" في منطقة حرّة كوّنت تشكيلا جديدا متنوّع العناصر"[5]. فكاتب الرواية التاريخيّة يستوحي المادة التاريخيّة ويعيد تشكيلها وفق محددات الخطاب الأدبيّ عبر تخييله للأحداث والشخصيات والأماكن، فيحوّل بذلك المادة الأوليّة التاريخية إلى خطاب سرديّ أدبيّ.

---

[1] . ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيّل مقاربات في الرواية، مرجع سابق، ص44،45.

[2] . ينظر: أمجد مجدوب رشيد، السرد الأنساق السيميائية والتخييل (دراسة نقدية تطبيقية)، ط1، بغداد ـ العراق، منشورات أحمد المالكي، 2019، ص30.

[3] . ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص 22.

[4] . عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي (السرد والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، ط1، بيروت ـ لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011، ص5.

[5] . ينظر: المرجع نفسه، ص6.

2.1 مفهوم التاريخ:

جاء في لسان العرب لابن منظور: " التأريخ تعريف الوقت والتوريخ مثله، أرّخ الكتاب ليوم كذا وقّته "[1] ويذكر أنّ العرب لم تعرف التاريخ إلا في عهد عمر رضي الله عنه فيقول: " إن التأريخ الذي يؤرّخه الناس ليس بعربيّ محض، وإن المسلمين أخذوه عن أهل الكتاب وتأريخ المسلمين أرّخ من هجرة سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلّم، كتب في خلافة عمر رضي الله عنه، فصار تاريخا إلى اليوم"[2].

وإذا انتقلنا إلى التعريف الاصطلاحي للتاريخ نجد العديد منها عند القدماء والمحدثين، فقد كان من أبرز من عرّفه من القدماء ابن خلدون في مقدمته حيث يقول: " حقيقة التاريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل: التوحّش والتأنّس والعصبيات وأصناف التغلّبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها، وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع، وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال"[3]. ويعدّ هذا التعريف من أشمل تعريفات القدماء؛ لأنّ ابن خلدون قدّم فيه محدّدات واضحة لكلّ ما يجب أن يشمله علم التاريخ، فذكر أنّه الإخبار عن كل اجتماع إنسانيّ، وسمّاه "العمران" وهذا المصطلح عند ابن خلدون أقرب ما يكون يسمّى اليوم بالحضارة، ثم شرع يفصّل فيما ينبغي أن يحويه التاريخ كتغلّبات الأمم على بعضها ومراتبها، والعلوم والصنائع ليختم انّ علم التاريخ خبر عن كلّ ما ينتج عن الحضارة الإنسانيّة بكلّ مكوّناتها.

---

[1] . ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، مادّة أرّخ.

[2] . المرجع نفسه، مادّة أرخ.

[3] . ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد بن محمد، مقدمة ابن خلدون، مصر ـ القاهرة، دار ابن الجوزي، 1431هـ/2009م، ص29.

ومن تعريفات المحدثين للتاريخ نجد عزيز شكري ماضي يعرّفه بقوله: " هو حكاية عن الماضي أو هو مجموعة الأحداث والوقائع الإنسانيّة التي مضت وانتهت؛ لكنّها قابلة للتحوّل والتفسير والتأثير وهي أحداث ووقائع تترك بصماتها وآثارها في الحاضر والمستقبل، وتسهم في تشكيل السلوك الإنسانيّ عامّة والفعل الإبداعيّ ومنه الأدب خاصّة "[1]. فهذا التعريف لا يكتفي بذكر محدّدات مصطلح التاريخ وما يجب أن يحويه، لكنّه يتجاوز ذلك إلى ربطه بتأثيراته ومن بينها تأثيره في الحاضر والمستقبل، وإسهامه في تشكيل سلوك الإنسان مع تركيزه خصوصا على تأثيره في الأشكال الإبداعيّة ومن بينها الأدب.

ويحاول عبد الله العروي في كتابه "مفهوم التاريخ" تحديد مفهوم للتاريخ فيفرّق بين نوعين منه، قائلاً: " التاريخ العامّ هو مجموع الأحوال التي عرفها الكون حتى اللحظة، والتاريخ المحفوظ هو مجموع ما يعرفه المؤرّخ في اللّحظة"[2]. ثمّ يتساءل أيّهما يمثّل ما نصطلح عليه اليوم بالتاريخ؟ ليخلص في الأخير إلى أنّ الذي يبقى في النهاية هو المحفوظ من التاريخ، بل هو التاريخ ولا تاريخ غيره. ومنه نستنتج أنّ التاريخ لا يذكر الحوادث إلا مقرونة بآثارها في البشر، وإلا فهي حوادث طبيعيّة غير تاريخيّة، فلا تاريخ سوى المذكور والمذكور بشريّ بالتعريف[3]. وبهذا نخلص من كلّ التعريفات السابقة إلى العلاقة التلازميّة بين التاريخ والإنسان؛ أي أنّ الإخبار عن الحوادث لا يُعدّ تاريخًا إلاّ إذا رُبط بآثاره في البشر، فهو بهذا المعنى من العلوم الإنسانيّة المرتبطة بعالم البشر وما يقع فيه من حوادث. وهنا يلتقي مع ما ذهب إليه ابن خلدون من تأثير التاريخ في البشر.

---

[1] . عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، ط1 ، بيروت ـ لبنان، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، 2005م، ص145.

[2] . عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ط4، الدار البيضاء المغرب، المركز الثقافي العربي، 2005م، ص34.

[3] . ينظر: المرجع نفسه، ص35، 36.

3.1 العلاقة بين الرواية والتاريخ:

يعدّ التاريخ من المجالات التي استفادت منها الرواية واستمدّت منها مادّتها الخام في إطار ما يسمى بالرواية التاريخيّة برغم أنّ للتاريخ والرواية " موضوعان مختلفان الأول يستنطق الماضي والثاني يُسائل الحاضر، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية. بيد أن استقرار الطرفين منذ القرن التاسع عشر في حقلين مُتغايرين لم يمنع عنهما الحوار، ولم ينكر العلاقة بين التاريخ والإبداع الأدبي"[1]. وهذه العلاقة تغدو أكثر وضوحًا حين يتعلّق الأمر بالرواية التاريخيّة؛ لأنّها أكثر الأجناس الأدبيّة التي تستمدّ مادتها من التاريخ وتستقي من معينه.

وهذا ما يثير التساؤل عن حدود هذا التداخل بين الرواية والتاريخ وما المطلوب منا حينما نقرأ الرواية التاريخيّة؟ يحاول محمد القاضي الإجابة عن هذا التساؤل بقوله : المطلوب واقعيّا هو أنْ نفهم ما في الرواية ، فالتاريخ يقصُّ علينا أحداثًا نملك براهين موضوعيّة على حصولها بصفة ما في الواقع ، في حين أنّ أحداث الرواية وتشعّباتها لا تحتاج في إثبات وجودها إلا عرض نفسها من حيث هي إمكانيّة إنسانيّة قابلة للحصول ، فالروائيّ يرسم خريطة الوجود أثناء اكتشافه لإمكانيّات غير معروفة تعكس أعماق العالم الإنساني[2]؛ أي أنّ دور القارئ في الرواية التاريخيّة فهمُ خطابها المعتمد على التخييل لا البحث عن الواقعيّ فيه؛ لأنّ هذا الفهم هو منطلق القارئ لربط الخطاب الروائي بدلالاته على الوجود الإنسانيّ وتحدّياته الرّاهنة.

وترجع صعوبة تحديد طبيعة العلاقة بين الرواية والتاريخ إلى كون هذين المصطلحين عصيّين على تحديد مفهوم واضح لهما " فإذا كانت الرواية قائمة على حد أدنى من الوضوح المفهومي المتراوح بين اعتبارها نصّا سرديّا تخييليّا ينهض على بنية هرميّة، واعتبارها جنسا آكلا للأجناس

[1] . فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص9.

[2] . ينظر: محمّد القاضي، الرواية والتاريخ (دراسات في تخييل المرجعي)، ط1، تونس، دار المعرفة للنشر، 2008، ص11.

كلّها مستعصيا على التحديد والانضباط في منظومة مفهوميّة واحدة، فإن التاريخ ظل عرضة لضروب من الفهم والتأويل مختلفة بل ومتضاربة في أحيان كثيرة "[1]. ممّا يجعل مهمّة الدّارس شاقّة في محاولته تبيُّن طبيعة العلاقة بين التاريخ والرواية، وتتبّع طرائق استحضار المادّة التاريخيّة وحلولها في المتن السرديّ، بالإضافة إلى فهم أسباب ودلالات وتداعيات هذه الاستحضارات، ويحتاج ذلك منه إلى معرفة بحوادث التاريخ وتمكّنٍ من أدوات الرواية.

ورغم الاختلاف الجوهري بين التاريخ والرواية من حيث اعتماد التاريخ على الواقع واستناد الرواية إلى الخيال فإنهما " لما كانا ينتميان إلى مملكة السرد، صارت أشكال التبادل بينهما ميسورة نسقيّا، وسيبقى على سيرورة الاستيعاب المتبادل أن تعمل على تكييف سياق التلقي مع القابلية النسقية، حيث يكون بإمكان الرواية أن تستقبل مواد تاريخيّة لتشيد كيَانا سرديّا دالاّ فنيّا"[2].

وهذا ما يجعلنا نتساءل: إلى أيّ مدى توظّف الروايةُ التاريخَ وتستفيد منه لتُشكل مادّتها الإبداعيّة؟ فالسارد في الرواية التاريخيّة يحاول "إعادة تكييف الوقائع دافعًا بها إلى ما تستطيع مادتها الخبريّة قوله"[3] من خلال " إقحام الروائي أجواء الواقع تعميقا لأبعاد نصّه الوجوديّة متمحضّا في ذلك أعقد أشكال الدهاء والمخاتلة، مع سبق إصرار وترصّد لا حدّ لهما"[4]. فالروائيَ يستحضرُ التاريخ ويُعيد تكييف وقائعه من أجل أن تؤدي رسالة لم تكن لتؤديها في حالتها الأصليّة، إذ لا بُدّ من هذه العمليّة الإبداعيّة لتؤدي الروايةُ غاياتها من استحضار التاريخ.

إنّ ما يُميّز الرواية التاريخيّة عن غيرها هو اعتمادها من ناحية البناء على مكوّنين أساسيّين وهما المادّة التاريخيّة أو المرجع، والمادة التخييليّة وتظهر براعة الروائي في قدرته على " تسريد

---

[1] . محمّد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص65.

[2] . عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، ط1، بيروت ـ لبنان، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2010، ص101،102.

[3] . محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص14.

[4] . ينظر: المرجع نفسه، ص12.

إمكاناته الحكائية، وتحبيكها في تأويل كليّ مع عدم التنصّل النهائي من علامات المرجع، أو الإحالة التي تؤطر الخطاب التاريخيّ المتضمّن في الرواية، كيفما كان نوعه أو انتماؤه "[1] . أي أنّ ما يميّز الروائي في الرواية التاريخيّة هو مدى قدرته على المواءمة والموازنة بين التاريخيّ والمتخيّل ليصهرهما ويخرجهما في قالب إبداعيّ من غير أن ينفلت كليّا من إطار التاريخ، ومن غير أن يفقد نصّه هويّته الأدبيّة، فهو من حيث طبيعته منجز أدبيّ قوامه الإبداع والتخييل، ومن حيث إطاره وهيكله نصّ يتحرّك في فضاء زمني محكوم بفترة تاريخيّة معينة.

4-1 مفهوم الرواية التاريخيّة:

يتّضح لنا من مصطلح " الرواية التاريخيّة " تداخل مفهومي التاريخ والرواية كون الروائيّ يعتمد على التاريخ في روايته ويسائله مضفيا عليه ما تتطلّبه الرواية من تخييل ولمسات إبداعيّة وقد تعدّدت تعاريف الرواية التاريخيّة كلّ يعرفها حسب ثقافته ورؤيته وزاوية نظره، فعند النظر إلى تعريفها عند النقاد الغربيين، نجد أن جورج لوكاتش (George Lukacs) يعدّ أبرز من اهتم بهذا الموضوع في كتابه "الرواية التاريخية" فهو يعرّفها بأنّها: "رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق"[2]. " أما ألفرد شيبارد (A.shepard) فيقول في تعريفها : " تتناول القصّة التاريخيّة الماضي بصورة خياليّة ، وبين هذا وذاك تعدّ الرواية التاريخيّة عودة إلى الماضي برؤية آنيّة "[3]. أي أنّ الرواية التاريخيّة تعود بنا إلى الماضي لكن دون عزلها عن الحاضر الذي يتناوله المبدع بشكل غير مباشر بتسليط الضوء على قضاياه.

---

[1] . عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، ط1، الشارقة ـ الإمارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة، 2019، ص9.

[2] . جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، ط2، بغداد ـ العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص89.

[3] . نضال محمد الشمالي، الرواية والتاريخ، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2006، ص111،112.

وعند انتقالنا إلى تعريفات النقّاد العرب نجدُ **عبد السلام أقلمون** يعرّفها بقوله: "هي رواية يجتمع فيها التاريخ والرواية معًا، فلو كانت الرواية كلها أحداثا ووقائع تاريخيّة لكانت تاريخًا وليست رواية تاريخيّة، ولو كانت الأحداث في الرواية كلّها خياليّة لما صح تسميتها رواية تاريخيّة "[1]. فقد توخىّ **عبد السلام أقلمون** في تعريفه هذا أقصى درجات البساطة والوضوح، وبيّن فيه المحددّ الفاصل بين التاريخ والرواية التاريخيّة، وهو احتواء المنجز السردي على أمرين وهما: الوقائع التاريخيّة والعناصر المتخيّلة.

أمّا **محمد نجيب لفتة** فيعرفها تعريفا أكثر دقّة وتعقيدًا من التعريف السابق فيقول:" هي إعادة بناء خياليّة للماضي تتناول أساساً حياة جمع من الناس وعاداتهم وتقاليدهم"[2]. فالروائي هنا يعيد تشكيل الوقائع التاريخية عن طريق التخييل في الأحداث والأمكنة والأزمنة، مما ينتج لنا تصورا جديدا للماضي وفهمًا آخر للتاريخ عبر بلاغة التخييل. ونجد تعريفا مختصرا آخر " لسعيد يقطين" يقترب من المعنى السابق حيث يعتبر أن الرواية التاريخيّة عمل سردي يهدف إلى" إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييليّة حيث تتداخل شخصيّات تاريخيّة مع شخصيات متخيّلة "[3]. فالتعريفان السابقان يركّزان على مسألة مهمّة هي انّ الروائي في الرواية التاريخيّة يحاول إعادة بناء الماضي عبر التخييل، فيمزج بين العناصر التاريخيّة من شخصيات ووقائع وغيرها والعناصر المتخيّلة، لينشئ عالمًا جديدًا مركبًا من عالمين مختلفين.

---

[1] . ينظر: عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص135.

[2] . محمد نجيب لفتة، ولتر سكوت والرواية التاريخية، المجلّة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد41، آذار، 1997، ص85.

[3] . سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ط1، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، منشورات الاختلاف، 1433هـ/2012م، ص159.

والروائيّ في الرواية التاريخيّة هو الذي يوفّق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة ويحلّها في إطار واقعي، ويجعلها تتحرك في ضوء أحداث كبرى اعتبرتها المصادر مفاصل أساسية في تاريخ الأمم والدول[1].

ولا تهتم الرواية التاريخية بالأساس بسرد الأحداث التاريخيّة لذاتها، فهدفها مخالف لذلك، فهي " لا تُعنى بتقديم الأحداث للقارئ بالدرجة الأولى؛ لأنّ وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمّة، وإنّما تكمن قيمتُها الأساسيّة في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطارا ينطلق منه لمعالجة قضيّة حيّة من قضايا مجتمعه الرّاهنة "[2].

إنّ التساؤل الذي يطرح نفسه بقوّة فيما يتعلق بالرواية التاريخيّة هو: إذا كانت الرواية تستند إلى الوقائع التاريخيّة وتستفيد منها في مادتها الأوليّة، فإلى أيّ مدى يمكن للروائيّ أن يتصرّف في هذه الأحداث؟ وهل يجب عليه نقلها نقلا أمينا مع بعض الخيال والأسلوب الأدبي؟ يحاول محمّد الإجابة عن هذا التساؤل بقوله: " إن الرواية التاريخيّة يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخيّة التي تقضي عليها بألا تجافي ما تواضعت عليه المصادر التاريخيّة من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والآخر مقتضيات الفن الروائيّ من قبيل نمط القصّ المفضي إلى الانفراج، والتبئير على شخصية أو أكثر وإدراج العناصر في منظور واحد مما يحقّق للرواية التاريخيّة شرط الانسجام الداخليّ الذي يتم من خلال المنطق الظّاهر أو الخفي الذي ينتظم مختلف مقومات النص ويجعل منه وحدة بين عناصرها تضامن وتكامل"[3]. أمّا فيصل درّاج فيرى أنّ: " الرواية تؤوّل التاريخ وترفضه وتعطي التأويل الرافض صياغات متعدّدة "[4].

---

[1] . ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص24.

[2] . شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية، ط3، القاهرة ـ مصر، دار الفكر العربي، 1998، ص30.

[3] . محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص25،26.

[4] . فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص367.

ونجد تعريفًا شاملا لأغلب ما سبق من المفاهيم أورده **نضال الشمالي** بعد أن استعرض مجموعة من التعريفات لنقاد غربيّين و عرب، يعرّف الرواية التاريخية بأنّها:" خطاب أدبيّ ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالاً أفقيّا، يحاول إعادة إنتاجه روائيّا، ضمن معطيات آنيّة لا تتعارض مع معطيات الخطاب التاريخيّ. وانشغالاً رأسيا عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلّف، إتمامًا تفسيريّا أو تعليليّا أو تصحيحيّا، لغايات إسقاطيّة أو استذكاريّة أو استشرافيّة"[1]. فيؤكّد في هذا التعريف على أنّ الرواية التاريخيّة تشتغل بالأساس على خطاب تاريخيّ وتعيد إنتاجه أدبيّا وفق معطيات راهنة حسب رؤية المؤلّف.

غير أنه يجب الانتباه إلى نقطة مهمّة وهي أن الرواية انتاج إبداعيّ أدبيّ بالأساس، فليس عليها أن تكون بالضرورة وثيقة أو مرجعًا تاريخيّا، فالرواية في النهاية هي: " خطاب جماليّ تقدّم فيه الوظيفة الإنشائيّة على الوظيفة المرجعيّة "[2]. فلا ينبغي الاعتماد عليها بأيّ حال من الأحوال كمصدر رسميّ للوقائع التاريخيّة نظرًا لطبيعتها التخييليّة الإبداعيّة.

نستنتج ممّا سبق أن الرواية التاريخيّة ـ عكس ما يوحي به اسمها ـ لها علاقة وطيدة بالحاضر وهمومه وإشكالاته "ومن ثمّ فإنّ كاتب الرواية التاريخيّة لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال قضايا حاضره، فالرواية لا تكون تاريخيّة إلاّ إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسيّة وقضاياه الرّاهنة"[3]. وعلى هذا الأساس فإنّ الرواية التاريخيّة لها علاقة بالماضي والحاضر، لكنّ الحاضر يشدّها إليه أكثر من الماضي.

[1] – نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص177.

[2] . محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص24.

[3] . المرجع نفسه، ص27.

الفصل الأوّل: تجليات المتخيّل وآليات تخييل التاريخ في رواية "الديوان الإسبرطي"

1ـ حوار المتخيّل والتاريخي في الرواية ــ منطلقات نظريّة ــ:

1ــ1 نشأة الرواية التاريخيّة وتطوّرها:

قبل الخوض في الحديث عن قضايا المتخيّل والتاريخي في الرواية، لا بدّ من نبذة تاريخيّة نعرّج فيها على بدايات الرواية التاريخيّة ومراحل تطوّرها مستعرضين مختلف المحطّات التي شكّلت نقلة في تاريخ هذا الفرع من جنس الرواية، وبالعودة إلى بدايات توظيف التاريخ في الأدب بشكل عام نجد أنّ الإنسان قد استعان به منذ القدم ووظّفه في العديد من الأجناس الأدبيّة كالقصص الشعبيّة والسير والأساطير وغيرها، لكنّ تركيزنا هنا ينصبّ على بداية توظيف أحداث التاريخ في الرواية لا في جنس أدبيّ آخر. متتبّعين بدايات ظهور هذا النوع الأدبيّ ومراحل تطوّره عند الغربيّين وعند العرب.

يُرجع النقّاد بدايات ظهور الرواية التاريخيّة إلى مطلع القرن 19 إلى الكاتب **والتر سكوت Walter Scott** في روايته **ويفرلي Waverley** عام 1814م. ويرفض بعضهم ذلك ويرى أنّ بدايتها الحقيقيّة كانت مع الكاتب الروسي **ليو تولستوي Leo Tolstoy** في روايته **الحرب والسلام War and Peace** كونها رواية ثريّة تنمّ عن ثقافة تاريخيّة واسعة للكاتب خصوصا تاريخ الأسرتين الحاكمتين في روسيا وغزو نابليون لها، حيث تمّكن من تطويع هذه المادة التاريخيّة ومزجها بالمتخيّل لينتج واحدة من أجمل الروايات الفنيّة على الإطلاق[1].

أمّا عند العرب فقد كان ظهور الرواية التاريخيّة العربيّة على يد كتاب من أمثال: "سليم البستاني في روايته" زنوبيا" وجورجي زيدان الذي يعدّه بعض النقّاد من أبرز روّاد هذا الفنّ النثريّ في الأدب العربيّ، وله سلسلة من الروايات في التاريخ الإسلاميّ. وقد حاول جرجي زيدان في ميدان الرواية التوفيق بين متطلبات البيئة العربيّة من جهة، وبين الشكل الروائيّ الغربيّ من جهة أخرى. وكان له الأثر الأكبر في ظهور تيّار الرواية التعليميّة، وهو تيّار يجمع بين التعليم والتسلية،

[1] – ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص120.

وفق ما صنّفه أكثر النقّاد، حيث تعنى رواياته بالعنصر التعليميّ إضافة إلى جانبها القصصي فتكون بذلك خادمة للتعليم. فقد صرّح في مقدمات بعض رواياته انّ الهدف منها تقديم التاريخ في صورة جذّابة ومشوقة لتقريبه أكثر إلى الناس.[1] فقد كانت رواياته سجلاّت تاريخيّة تتحرّى الدقة في نقل الوقائع، ولم تختلف عن كتب التاريخ إلاّ في احتوائها على قصّة عاطفيّة خياليّة تربط أحداث الرواية، فبدت هذه الروايات كأنّها تاريخ قصصي وليس روايات قصصيّة، وقد غلب عليها الرغبة في تعليم التاريخ فطغى على الجوانب الفنيّة التي تميّز العمل الروائي عن غيره[2]، وهذا يؤكّد أنّ جورجي زيدان كتب التاريخ ولم يكتب الرواية التاريخيّة كما حدّدها النقّاد.

كما نجد أيضا **على الجارم** و**محمّد فريد أبو حديد** وله "الملك الضليل" و"المهلهل سيّد ربيعة"، ومحمّد سعيد العريان وله روايات تاريخيّة عن العصر المملوكيّ في مصر، و**علي أحمد باكثير** وله من الأعمال: "وإسلاماه" و"الثائر الأحمر" و**نجيب محفوظ** وله روايات في التاريخ الفرعونيّ مثل: "عبث الأقدار" و"رادوبيس" و"كفاح طيبة" ويعتبرها النقاد نقلة نوعيّة في الرواية التاريخيّة العربيّة. فروايات **نجيب محفوظ** التاريخيّة عموما تتجاوز الاقتصار على إبداع نصّ يحمل مسمّى عصرٍ ما لتصل إلى توظيف المرجعي توظيفًا فنيّا، ولذلك يعدّه النقّاد من أبرز روّاد الرواية التاريخيّة العربيّة في طبعتها الثانية[3]. والتي ركّز فيها على الموازنة بين الجانبين التاريخي والروائي، فلم يغلّب فيها التاريخ على الفنّ، ولا الفنّ على التاريخ.[4] وإنّما وظّف التاريخ بما يخدم بناء الرواية.

---

[1] – ينظر: عدنان علي محمّد الشريم، الخطاب السردي في الرواية العربيّة، ط1، إربد ـ الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2015، ص41،42.

[2] – ينظر: عائشة بن خليفة، السّرد والتاريخ ـ تواطؤ الحقيقة والمتخيّل في الرواية التاريخيّة، مجلّة الآداب والعلوم الاجتماعيّة، المجلّد20، العدد01، 2023، ص242.

[3] – ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص121.

[4] – ينظر: عدنان علي محمّد الشريم، الخطاب السردي في الرواية العربيّة، مرجع سابق، ص50.

أمّا في المرحلة الثالثة فقد تحوّلت الراوية التاريخيّة العربيّة تحوّلا جذريّا نحو التحرّر من التبعية التاريخيّة وتعزيز مزيد من أدبيّة هذا الجنس الفرعيّ، فقد غدت الرواية التاريخيّة عند هذا الجيل أدبيّة خالصة، يستثمر فيها التاريخ لأغراض إبداعيّة. ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الروائي **جمال الغيطاني** في روايته "الزيني بركات" و**رضوى عاشور** في روايتها" ثلاثيّة غرناطة التي لخّصت فيها نكسة المسلمين في الأندلس، و**عبد الرحمن منيف** في روايته "أرض السواد" التي يسرد فيها أحوال العراق في الثلث الأوّل من القرن19[1]. والروائي المصري **علي أحمد باكثير** في روايته: الثائر الأحمر، و**نجيب الكيلاني** في روايته: الكأس الفارغة، والروائي **واسيني الأعرج** في روايته: كتاب الأمير، والروائي التونسي **البشير خريف** في روايته: البلارة، والروائي المغربي **بن سالم حميش** في روايته: العلامة، والروائي السوري **نبيل سليمان** في روايته: مدارات الشرق، وغيرهم من الروائيّين العرب الذين أجادوا تسريد التاريخ، وكان هدفهم تسخير التاريخ لخدمة التخييل لا العكس[2]. فقد ركزّ هؤلاء الروائيّون في هذه المرحلة على توظيف التاريخ بصورة واعية، بالاعتماد على الخيال والتجربة الإنسانيّة، ليصير التاريخ سبيلا إلى قراءة الحاضر وفهم قضاياه.[3] فالروائي يستدعي أحداث التاريخ لقصد محدّد له علاقة بمحاولة فهم صراعات الراهن وتجاذباته، فحاضر أيّة أمّة لا يمكن فهم أبعاده إلاّ في ضوء تاريخها.

وخلاصة القول إنّ الرواية العربيّة التاريخيّة مرّت منذ انطلاقتها إلى اليوم بثلاث مراحل أساسية كانت على النحو التالي:

ـ المرحلة الأولى: اهتمّ فيها الروائيّون بإعادة كتابة التاريخ بطريقة سرديّة مشوّقة مرتكزة على قصّة غراميّة خياليّة لإضافة عنصر التشويق في الرواية، ويعدّ جرجي زيدان أبرز روّاد هذه المرحلة.

---

[1] – ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص122.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص91،92.

[3] – ينظر: عدنان علي محمّد الشريم، الخطاب السردي في الرواية العربيّة، مرجع سابق، ص50.

ـ المرحلة الثانية: وهي مرحلة الموازنة بين التاريخيّ والمتخيّل، وقد برز فيها **نجيب محفوظ** في رواياته، ونجح في تجاوز الوقوع في فخ التاريخ فلم تكن رواياته خادمة له، فاتسمت بالتوازن.

ـ المرحلة الثالثة: مرحلة توظيف التاريخ بطريقة واعية، باعتماد الخيال الفني والتجربة الإنسانيّة وإسقاط أحداث الماضي على الراهن وإشكالاته وقضاياه، وأبرز من مثّل هذه المرحلة: **جمال الغيطاني** في "الزيني بركات" ورضوى **عاشور** في "ثلاثيّة غرناطة" و**عبد الرحمن منيف** في ثلاثيّة" أرض السّواد" فقد سعى هؤلاء إلى إيجاد مقاربات تاريخيّة تتشابه مع الواقع المعيش فكانت رواياتهم متّصلة بالحاضر معبّرة عن إشكالاته وقضاياه.[1] في قالب فني تخييلي.

2-1 تنازع التاريخيّ والمتخيّل في السرد الروائي:

إنّ الرواية التاريخيّة باعتبارها منطقة وسطى بين التاريخ والأدب تعدُّ "ضربًا من الممارسة يتنازعه التوثيق والفن، والمرجعيّة والجماليّة"[2]. مما يجعلها جنسًا خلاسيّا هجينًا حيث إنّها لا تريد أن تخرج عن التاريخ، لكنّها في نفس الوقت لا تريد أن تبقى تحت عباءته[3]. وهو ما يُحيلنا إلى مجموعة من الأسئلة عن طبيعة العلاقة بين التاريخيّ والمتخيّل في الرواية التاريخيّة، إلى أيّ مدى يتداخل المرجعيّ بالتخييليّ في المتن السردي؟ وما الحدود الفاصلة بينهما؟ وكيف يوائم الروائي بين مادته التاريخيّة الخام وبين التخييل الإبداعيّ دون أن ينفلت من إطار التاريخ أو يخضع لسيطرته؟

وبما أنّ الرواية التاريخيّة تعتمد على مرجعيّتين في بنائها، أولاهما مرجعيّة واقعيّة تتّصل بالحدث التاريخيّ، وثانيتهما مرجعيّة روائيّة تخيليّة تتّصل بالحدث الروائيّ. فالمرجعيّة الأولى نفعيّة والثانية جماليّة، بناء على ذلك فإنّ الرواية التاريخيّة يتجاذبها هاجسان: أحدهما الأمانة التاريخيّة التي تقتضي على الروائي ألاّ يجافي ما تواضعت عليه مصادر التاريخ، والآخر مقتضيات الفنّ

[1] – ينظر: عدنان علي محمّد الشريم، مرجع سابق، ص50.

[2] – محمّد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص62.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص92.

الروائيّ ومتطلّباته.[1] فالروائيّ أمام تحدّ كبير بسبب أنّ طبيعة الكتابة التاريخيّة تختلف اختلافا شديدا عن الكتابة الروائيّة التي يكون هاجسها الأوّل والأخير هو الخيال[2]. فالتّحدي الذي يواجه الروائي في الرواية التاريخيّة يكمن في قدرته على صهر المادّة التاريخيّة في بوتقة السرد، ليصوغ بذلك خطابًا جديدًا مادّته التاريخ لكنّه يخالفه ويكسر نمطيّته باعتماد التخييل[3].

انطلاقا ممّا سبق نخلص إلى أنّ براعة الروائي تتجلىّ في توفيقه بين العناصر المختلفة سواء كانت مرجعيّة أو متخيّلة وحسن توظيفها في متنه السردي، فيجعلها مُتكاملةً لا متصارعة وهي مهمّة شاقّة لا تتأتى إلا لمن يحسن قراءة التاريخ بالإضافة إلى تمكّنه من فنيّات الخطاب الروائي. هذه البراعة في التوفيق بين التاريخيّ والمتخيّل لا تنفي بأيّ حال من الأحوال جدليّة التكامل والصراع بين الخطابين التاريخيّ والروائيّ، والتي ترجع في الأساس إلى وقوع الرواية التاريخية في محلّ تقاطع بين خطابين من ناحية طبيعتهما وأهدافهما،[4] ممّا يجعلها جنسًا هجينًا يحمل صفات من حقلين مختلفين وهما الأدب والتاريخ، وقد شكّلت هذه العلاقة بينهما محور اهتمام النقّاد والدارسين بشأن طبيعتها وحدودها وتجلّياتها في الرواية التاريخيّة.

إنّ السؤال الذي يطرح نفسه فيما يتعلّق بالرواية التاريخيّة على وجه الخصوص هو: لماذا يركب الروائي هذه المغامرة بمحاولته التوفيق بين خطابين مختلفين من حيث طبيعتهما وغاياتهما؟ والجواب عن هذا السؤال يحتاج إلى وقفة تأمّل، فالتاريخ والرواية خطابان يجمع بينهما الكثير من العناصر المشتركة، فكلاهما خطاب سردي يقوم أساسا على الإطارين الزماني والمكاني والأحداث

---

[1] – ينظر: نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص124.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، دط، الجلفة ـ الجزائر، فهرنهايت451 للنشر والترجمة، 2022، ص117ً.

[3] – ينظر: شامخة طعام، التخييل التاريخي في الرواية المغاربيّة (الجزائر. المغرب . تونس)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب المعاصر، جامعة وهران، 2014م.

[4] – ينظر: محمّد القاضي، الرواية التاريخ، مرجع سابق، ص77.

التي تجري فيهما، ممّا يجعل الانتقال بين التاريخ والرواية سلسًا ويسيرا على السارد، فمادّة التاريخ مادّة مغرية للروائي؛ لأنّها تقوم على السرد كما تقوم عليه الرواية[1]. وهذا ما يجعل من التاريخ موردا خصبا للروائي يستقي منه مادته الروائيّة. لكنّ إغراء التاريخ ليس سببا كافيًا كي يجعل الروائي يعتمد عليه ويستمد منه مادّته، إذ لا بدّ من دافع آخر يدفع السارد إلى استدعاء التاريخ في الرواية التاريخيّة. فالتاريخ بطبيعته صياغة لفظية لأحداث واقعيّة، أمّا الرواية فإبداع وإنشاء لعالم محتمل، لكن في حالة الرواية التاريخيّة فإنّ أحداث الرواية تطابق الواقع الذي لم يكن التاريخ وفيّا له.[2] أي أنّ الروائي لا يستدعي التاريخ لذاته، أو لمجرّد سرد أحداث مضت، لكنّه يستدعيه لإضاءة النّقاط المعتمة التي همّشها الخطاب التاريخي.

إنّ الفكرة السابقة تطرح بدورها تساؤلا آخر مفاده: إذا كان الروائي لا يستحضر التاريخ لذاته لكنّه يستدعي منه ما يراه خادمًا لمتنه السردي، فينتج خطابًا جديدًا يسلّط فيه الضوء على المهمّش تاريخيّا. فما هذه الزوايا الخفية لتي يسعى السارد لإبرازها والتركيز عليها؟ وهل تختلف من رواية تاريخيّة إلى أخرى؟ أم أنّها تتشابه في عمومها وتختلف في التفاصيل؟

من المؤكّد أنّ الروائي لا يسعى لإعادة رواية الأحداث التاريخيّة، وإنّما ينصبّ همّه على تلك الدوافع الاجتماعيّة والإنسانيّة التي حدت بتلك الشخصيّات إلى التفكير والشعور والتصرّف كما فعلت ذلك تماما في الواقع التاريخي،[3] أي أنّ اهتمام الرواية يتّجه إلى ما يُغفل عن ذكره في التاريخ مثل دوافع الشخصيّات النفسيّة والاجتماعيّة، والخلفيات الفكريّة والاجتماعية التي نشأت وتربّت عليها وانطلقت منها في تفاعلها مع الأحداث وتفسيرها لها، وهو ما يغيب عن الطّرح التاريخيّ الرسمي الذي يكتفي بسرد الأحداث مجرّدة عن هذه الدّوافع، فتكون الرواية بذلك قد حفّزت

[1] – ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص125.

[2] – ينظر: محمّد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص87،86.

[3] – ينظر: جورج لوكاتش، الرواية التاريخيّة، مرجع سابق، ص46.

المسكوت عنه واللّامنطوق ليأخذ طريقه إلى الذاكرة التي ظلّ خطابها الرسميّ يتجاهله عن قصد أو دون قصد[1]. فتأتي الرواية التاريخيّة لتسلّط الضوء على هذه الزوايا المهمّشة، فتعيد بناء صرحٍ جديد بهذه اللّبنات التاريخيّة لتقول ما لم يقله التاريخ وتصرّح بما همّشه.

وإذا كانت الرواية التاريخيّة ـ كما أسلفنا ـ تسعى إلى إبراز المهمّش تاريخيّا فتعيد صياغة التاريخيّ وتصهره بالمتخيّل لتنشئ خطابها الخاص، هذا يجعل السارد يتوسّل بالمادة التاريخيّة في بنائه لمتنه السردي المتخيّل. وهنا نتساءل: هل الهدف من استدعاء الروائي للتاريخ يكون فقط من أجل إضاءة الزوايا التي همّشها الخطاب التاريخي الرسمي؟ أم انّه توجد أسباب ودوافع أخرى تبرّر للسّارد توظفيه للمادّة التاريخيّة؟ فعند البحث نجد أنّ الروائي لا يستدعي التاريخ فقط من أجل ملء فراغاته وإبراز المهمّش فيه وإنّما يكون هدفه " محاولة وصف الراهن أو الحاضر المربك، الذي لاتتضح معالمه إلا من خلال الماضي التاريخي".[2] فالرواية التاريخيّة شأنها شأن الأجناس الأدبيّة الأخرى كتبت لتقرأ، فهي بطريقة أو بأخرى تلامس حاضر قارئها عن طريق استحضار ماضيه، فاستدعاء التاريخ هنا ليس إلاّ محاولة لفهم الحاضر وإشكالاته وصراعاته.

ومجمل القول في مسألة تنازع التاريخيّ والمتخيّل أنّ التاريخ والرواية برغم كونهما حقلين متغايرين ومختلفين فإنّ الرواية جنس حواري له من المرونة ما يمكّنه من احتواء التاريخ وسائر أنواع الخطاب الأخرى.[3] فالأمر يعتمد أساسًا على مهارة الروائي في التوفيق بين المادّة التاريخيّة وحسن توظيفها وصهرها بالعناصر المتخيّلة في الخطاب السردي. فينشئ من كلّ ذلك خطابًا جديدًا يتقصّى فيه تسليط الضوء على المُهمّش والمسكوت عنه في التاريخ الرسمي، ويربطُ كلّ ما سبق بهموم الحاضر وإشكالاته عن طريق محاولة فهم واستكناه دلالات هذه الإشكالات في ضوء

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص97.

[2] – عبد الباسط طلحة، التاريخ المفهوم والاستثمار في الرواية، مجلة المقال، عدد7، ماي2018، ص287.

[3] – ينظر: محمّد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص101.

التاريخ؛ لأنّ الحاضر لا يفهم بمعزل عن الماضي، فجذور الصراعات والإشكالات الراهنة متجذّرة في التاريخ، لا تفهم إلاّ في سياقه ولا يمكن عزلها عنه.

1-3 طرق تخييل المرجعي في الرواية التاريخية:

يشكّل التاريخ معينًا لا ينضب للروائي، فمنه يستقي مادته الحكائيّة، ثم يجري عليه ضروبًا من التحويل والتحوير والاستبدال فينشئ منه خطابًا سرديًّا جديدا يخدم رؤيته الفنية. ممّا يجعلنا نتساءل عن الطرق التي يتوسّلها الروائي في تخييله للتاريخ وإعادة تشكيله، ليسلّط الضوء على ما همّشه الخطاب التاريخيّ، أو ليقول من خلاله أشياء أخرى. وإذا نظرنا إلى الأحداث التاريخيّة إجمالا فإنّ الروائيّ يلجأ في تحويل النص التاريخي إلى أربع طرق:

أـ التوسع: يتوسّع السارد في الحدث ويفصّل فيه.

ب ـ التلخيص: يمّر السارد على الأحداث فيذكرها بشكل مقتضب ومختصر.

ج ـ الحذف: إغفال بعض الأحداث التاريخيّة وعدم ذكرها.

د ـ الكولاج: وهو أن يجمع الروائي بين شذرات شتّى في التاريخ من عدّة كتب مع استبدال أو تحوير بعض الشخصيات[1]. أمّا إذا نظرنا إلى الأمر بشيء من التّفصيل محاولين أن نتبيّن قصد الروائي وغايته من استحضار التاريخ في كلّ طريقة، فإنّه ينشأ لنا تقسيم آخر يختلف فيه أسلوب استدعاء التاريخ بحسب الهدف الذي يتوخّاه الروائي فيكون على الشكل التالي:

أـ استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية: وفي هذه الطريقة يستحضر الروائي التاريخ لاستكناه الحاضر فيه مثل رواية الزيني بركات **لجمال الغيطاني**، فأحداث هذه الرواية رغم كونها وقائع ماضية فقد عبّرت عن الحاضر المعيش.

[1] – ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص105،106،107.

ب ـ إيجاد مناخ تاريخي تضطلع فيه شخصيات غير تاريخية بأعمال متخيّلة: وفي هذه الطريقة يكون هدف الروائي مناقشة فترة زمنيّة معيّنة لاستخلاص العبر والغايات، كما في رواية "ثلاثيّة غرناطة" **لرضوى عاشور**.

ج ـ استحضار نوع سرديّ قديم بوصفه شكلا واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائيّة: وفي هذا الضرب من الاستحضار تتدخّل بعض قواعد النوع القديم مع الخطاب السردي، فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغته أو طرائقه، ويظهر ذلك في رواية "رسالة الصبابة والوجد" **لجمال الغيطاني**[1]. وفي هذا النوع من الاستدعاء يكون هدف الروائي هو أنْ يحاكي لغة أهل ذلك العصر وأساليبهم الفنيّة رغم ما يكتنف ذلك من مخاطرة باحتمال انقطاع الصلة بالقارئ.

وخلاصة ما سبق أنّ للروائيّ طرقًا عديدة في استحضار التاريخ وتوظيفه في المتن الروائي وهذا حسب الغاية التي يتوخّاها من ذلك الاستحضار، فقد يستحضر التاريخ لتشابهه مع الحاضر فيعكس بذلك الواقع المعيش ويعبّر عن إشكالاته وقضاياه. أو يكون غرضه من استدعاء التاريخ فهم جذور القضايا والصراعات الراهنة من خلال استدعاء أحداث ماضية مشابهة لها، وقد يستحضر التاريخ ليجعله فضاءً وأثاثًا تتحرك فيه شخصيّاتهُ المتخيّلة، وقد يُحاكي لغة عصر من العصور الماضية وأساليبَهم الفنيّة فيكتسي نصّه بحلّة ذلك العصر وصبغته. فالروائي في كلّ الأحوال لا يستحضر التاريخ لمجرّد إعادة سرد أحداث مضت وإنّما لغاية أو غايات يكشف فحواها الناقدّ الذي يقرأ ما بين سطور المتن الروائي.

1-4 الرواية التاريخيّة بين المؤرخ والرّوائي والناقد:

إنّ الرواية التاريخيّة بصفتها محلّ تقاطع بين خطابين أحدهما تاريخيّ والآخر أدبيّ، فالأول رافد تستمدّ منه مادّتها السرديّة، والثاني يمثّل طبيعتها الأدبيّة كونها تخضع لشروط العمل الأدبي

[1] – ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص129.

الروائي. هذا التقاطع يحيلنا بالضرورة إلى التساؤل عن المشتغلين على هذا الخطاب سواء كان ذلك بطريقة مباشرة ونقصد هنا منتج العمل الأدبي وهو الروائي، أو بطريقة غير مباشرة وهما المؤرخ والناقد، المؤرّخ بصفته من يكتب التاريخ الذي يستمدّ منه الروائيّ مادته، والناقد الذي يدرس العمل الأدبي بعد نضجه واكتماله. ممّا يطرح التساؤل عن الفروق بين وظيفة كلّ من هؤلاء الثلاثة وما الذي يميّز كلّ طرف عن الآخر؟ وما مدى إسهام كلّ منهم في بناء الرواية التاريخيّة من مهدها إلى حين اكتمالها ونضجها؟ وكيف يؤثّر كلّ منهم على الآخر؟ وهل تتشابه وظائفهم وغاياتهم أم هي متمايزة كليّا؟ كلّها أسئلة تستحق الوقوف عندها بالبحث والدراسة للكشف عن وظيفة كلّ طرف من هذه الأطراف الثلاثة ومدى إسهامهم في كلّ مرحلة، سواء تعلّق الأمر بمرحلة بناء العمل الأدبيّ وإنتاجه إلى غاية مرحلة دراسته ونقده.

تختلف طبيعة كلّ خطاب حسب الغاية التي يتوخّاها منه صاحبه، فالمؤرّخ غالبًا ما يقول قولاً سلطويّا نافعًا ولا يتقصّى الصحيح، يهمّش تاريخ المستضعفين، ويصل بذلك إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة، ولهذا يقوم الروائي بتصحيح ما جاء به المؤرّخ ويذكر ما امتنع عن قوله.[1] فيكتب عن تاريخ المستضعفين والمهمّشين الذين لا تحفل كتب التاريخ بذكرهم. وإذا كان التاريخ يكتبه المنتصرون مثلما يقول **تشرشل Churchill** فإنّ الجانب المسكوت عنه وغير المرئي من التاريخ ينقّبُ عنه الروائي بصبر وتدقيق ورؤية ثاقبة[2]. مع هذا فإنّ النقطة المشتركة بين الروائي والمؤرّخ تكمن في أنّ كليهما ينتجان خطابا مرتبطا بالماضي، المؤرّخ ينقل فيه ما وقع والروائيّ يروي أحداثا أهملها المؤرّخون أو لم يعطوها حقّها. لكنّ الفرق الجوهريّ بينهما يكمن في طبيعة خطابيهما، فالمؤرّخ وإنّ خيّل فإنّه يضلّ متحرّكا في مجال المرجع، أمّا الروائي فإنّه وإن رجع إلى الواقع في

[1] – ينظر: فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص5،6.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص69.

الماضي أو الحاضر فإنّ خطابه يبقى مندرجًا في حقل التخييل.[1] أي أنّ طبيعة الخطاب تفرض نفسها في النهاية، حتى وإن تعلّق الأمر بجنس هجين يمتزج فيه التاريخي بالروائي. فالمؤرّخ محكوم بقواعد الكتابة التاريخيّة، أمّا الروائي توفّر له مساحة التخييل الأدبي هامشا من الحريّة يمكّنه من التصرّف في التاريخ بحسب رؤيته وغرضه من كتابة نصّه[2]. فالروائي وإن اغترف من التاريخ واستحضره فإنّ ذلك لا يخرج نصّه عن طبيعته الأدبيّة.

ومع التسليم باختلاف طبيعة خطابي المؤرّخ والروائي، كونهما ينتميان إلى حقلين مختلفين، إلّا أنّه يجدر بنا أنْ نتنبّه إلى أمر في غاية الأهميّة حين الحديث عن استلهام الرواية للتاريخ، فصحيح أنّنا لا نحاسب الروائي على صحّة الأحداث التاريخية التي يستلهمها ويعيد كتابتها ولا نشدّد عليه في دقّة هذه الأحداث من عدمها، وإنّما نناقشه على تفسيره لتلك الأحداث والأبعاد التي حمّلها إيّاها، فكأنّ الروائيّ هنا يتحايل على التاريخ ويعيد توجيهه وتفسيره، وهو يشترك مع المؤرّخ في ذلك ـ وإن كان ينفي عن نفسه هذا الأمرـ في تفسير الأحداث الماضية وقراءتها وتأويلها. وسلطته في ذلك أشدّ من سلطة المؤرّخ؛ لأنّ كتاباته تنتشر لدى العامّة، بينما تنحصر كتبات المؤرّخ في أوساط ضيّقة خاصّة[3]. وهذا يحيلنا إلى الدور الخطير الذي يلعبه الروائي حين يستلهم التاريخ ويعيد توظيفه في خطابه الأدبي، فهو يحاول بذلك أن يصنع وعيًا جديدا ناتجًا عن رؤيته وطريقة توظيفه للمادّة التاريخيّة في الرواية.

وبالانتقال إلى دور الناقد في الرواية التاريخيّة فإنّ مطلبه وهدفه بعد القراءة المتفحّصة للرواية ليس التنقيب عن مواضع الأخذ والاقتباس ورصد أمانة الروائيّ في نقل حوادث التاريخ، فالرواية في النهاية هي عمل تخييليّ مبتكر، وإنّما يكمن دوره في تتبع طرائق استحضار الرواية للتاريخ والكشف

[1]– ينظر: محمّد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص86.

[2] – ينظر: ضيف الله البشير وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص31.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص37.

عن جوانب أدبيّة النص الروائيّ التاريخيّ.[1] ويحتاج تتبّع هذه الطرائق من النّاقد إلى معرفة واطّلاع واسعين بالتاريخ ومصادره، بالإضافة إلى تمكّن ودراية عميقين بأساليب الروائيين في استحضار النصوص التاريخيّة، ثمّ البحث عن الأسباب التي حدت بالروائيّ إلى استحضار تلك الأحداث والشخوص والأمكنة ودلالات ذلك الاستحضار؛ لأنّ الرواية التاريخيّة لا تُفهم في سياق ما يقوله نصّها وحسب؛ لأنّ ذلك يعدّ فهما سطحياً، وإنّما تُفهم أيضًا في سياق ما يقوله النص التاريخيّ الكامن فيها.[2] وبين السياقين السابقين ينتج لنا سياق آخر ينبثق عن انصهارهما.

نخلُص ممّا سبق إلى أنّ الأدوار المنوطة بالروائيّ والمؤرخ والنّاقد متمايزة نظرا لاختلاف وظيفة كلّ طرف من هذه الأطراف الثلاثة. فالمؤرّخ يمثل التاريخ الرسمي السلطوي الذي قد يُهمّش خطاب المستضعفين، والروائي أتى ليسُدّ ثغرات هذا الخطاب التاريخيّ الرسميّ عن طريق إعادة بنائه وإنتاجه بما يخدم رؤية السارد وفق معايير الكتابة السرديّة الروائيّة. أمّا الناقد فيُعنى بتتبّع طرائق استحضار الروائي لأحداث التاريخ وشخوصه وأمكنته، ويبحث في دلالات ذلك الاستحضار ويربطه بالسياق العام للرواية ممّا يفتح النص أمام قراءات جديدة تتأسس على ما ينتجه تماهي المرجعي بالمتخيّل في الرواية التاريخيّة.

2ـ آليات التخييل الراوئي وتجلّيات المتخيّل والتاريخي في رواية "الديوان الإسبرطي":

إنّ القارئ لرواية الديوان الإسبرطي يلاحظ ارتباطها الوثيق بالتاريخ واستحضارها له، ومن هنا وجب طرح عدّة أسئلة في هذا الصدد لعلّ أكثرها أهميّة هو أنّه إذا كانت الرواية التاريخيّة استدعاء لخطاب التاريخ الماضي لإنشاء خطاب الرواية الراهن. كيف تم هذا الاستدعاء في رواية

[1] – ينظر: ضيف الله البشير وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص127.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص81.

الديوان الإسبرطي؟ وماهي آلياته؟[1] وماهي الاستراتيجيات التي اعتمدها الروائيّ في تخييل روايته؟ وكيف تمظهر المتخيّل في الديوان الإسبرطي؟ كلها أسئلة نروم الإجابة عنها في هذا المبحث عن طريق دراسة وتحليل بعض النماذج من الرواية.

2-1 التشكيل التخييلي الصّرف:

إنّ رواية الديوان الإسبرطي ـ وإن كانت تستقي مادتها الأساسيّة من التاريخ ـ هي في النهاية منجز إبداعي أدبي قوامه التخييل والابتكار، ففي الكثير من الأحيان لا ينطلق الروائي من التاريخ ولا يعتمد عليه، فيتحرّر منه كليًا ويطلق العنان لخياله في صوغ وتشكيل مادته الروائيّة، ويتجلّى ذلك في العديد من المواضع في الرواية، خصوصا حين يتعلق الأمر بالحوارات بين الشخصيات سواء كانت متخيّلة أو تاريخيّة، والوقفات الوصفيّة، وبعض الأفكار والرؤى التي يبثها السارد في ثنايا روايته، وغيرها من العناصر المتخيّلة التي تكسب الرواية طابعها المتميّز.

ومن أمثلة هذا النمط الذي يعتمد على التخييل الإبداعي في رواية الديوان الإسبرطي، الحوار الذي دار بين **كافيار** و**ديبون**، حيث يبرز لنا فيه الروائيّ حجم الاختلاف بين فكر الرجلين ورؤيتهما للأهداف من الحملة الفرنسية، يقول **كافيار** مخاطبًا **ديبون**:

- "بهذه الطريقة لايمكنك احتمال يوم واحد في إفريقية؟!
- لن أكون وحيدًا هناك.
- ولكنّك منذ الآن وحيد، تعيش مع خيالاتك وأوهامك.
- وما أدراك بي يا كافيار؟ قلتُ ذلك متعمّدًا لإسقاط الكلفة بيننا، لكنّ ملامحه ظلت على حالها، حتى وهو يضيف:

[1] – ينظر: محمّد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص23.

- نحن في غنى عن نبش تاريخ بعض الناس، هم يقولون كلّ شيء دون أن يتفوّهوا بكلمة، كنتُ مثلك لكن احتجتُ إلى سنوات عديدة كي أتخلّص من بعض أوهامي، أمّا أحلامي فلا يفصلنا عن تحقيقها إلاّ أيام قليلة"[1].

فالسارد من خلال هذا الحوار المتخيّل أراد إلقاء الضوء على وجهتي نظر مختلفتين بشأن حملة الفرنسيين على الجزائر، وجهة نظر ترى في الحملة انتقامًا للفرنسيين من أعدائهم في المتوسط وفرصة لنهب المال والذهب والخيرات التي لاتحصى في الجزائر، ويمثّلهم في الرواية **كافيار**، ووجهة نظر أخرى ترى في الحملة الفرنسيّة فرصة للتبشير ونشر كلمة الرب، وبثّ قيم الحضارة والتمدّن والتحضّر وإشاعة الثقافة الفرنسية ويمثل هذا التوجه الصحفي الفرنسي **ديبون**، وقد استعان الروائيّ بهذه الحوارات المتخيّلة بينهما كي يبرز لنا حجم الهوّة والاختلاف بين التوجّهين، وكيف كانت الغلبة بعد الحملة لتوجّه **كافيار**، ليعود **ديبون** خائب المسعى إلى مرسيليا.

وقد لجأ عبد الوهاب عيساوي كذلك إلى التخييل في إبرازه لوجهتي النظر في الجانب الجزائري بشأن كيفية مواجهة الاحتلال الفرنسي للجزائر، وجهة نظر ترى بأنّ الحلّ يكمن في التفاوض السياسي مع الفرنسيين مع مطالبة العثمانيين بالعودة واستعادة الجزائر، ويمثّلهم في الرواية **ابن ميّار**، ووجهة نظر أخرى ترى بأنّ المواجهة العسكرية هي السبيل الوحيد لمواجهة الاحتلال الفرنسي ويمثّلهم في الرواية **حمّة السلاوي**. ومن أمثلة الحوارات بينهما في الرواية عتاب **السلاوي لابن ميّار** على قبوله أن يكون عضوًا في البلديّة قائلا:"

- ما الذي تفعله بينهم، مجلس أنشئ لأخذ مالنا، وفوق كلّ هذا على رأسه ميمون!

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص173.

- قبلتُ بالمنصب لأُحافظ على ما تبقّى من مساجدنا، ومن أجل تعويض الناس الذين سُلبت منهم بيوتهم وبساتينهم.
- هيهات يا صديقي أن تُحصّلوا شيئا منهم!"[1]

إنّ المتأمّل في الحوارين السابقين يتّضح له استعانة الروائي بالتخييل حينما يريد أن يبرز المواقف والرؤى المختلفة في الجانبين الفرنسي والجزائري. ولم يقتصر الأمر على الحوار فقط في جانب التخييل، فالوصف كان له حظ وافر في الرواية، حيث نطالع لوحات تخييليّة في ثنايا السرد، من أمثلتها وصف **ديبون** لمدينة الجزائر بقوله:" هل كان ما رأيتُ جبلاً من رخام أم مدينة؟ لم أتبيّنها إلاّ ونحن ندنو أكثر منها، فأرى سورها في شكله الغريب يحيطها، ومنارات تشهقُ في سمائها، والأبنية مصفوفة بانتظام تعلوها قباب كثيرة. من هناك أيضًا تراءت لي صفوف من الشوارع المستوية، وخارج الأسوار توزّعت حدائق مصفوفة، تحيط قُصورًا شهقت مناراتها هي الأخرى من هناك، فركتُ عيني غير مُصدّق ما أراه، أفعلاً هذه هي المدينة التي حدّثونا عنها ورسموا الصورة المخيفة لها؟!"[2]. وغيرها من الوقفات الوصفيّة التي حفلت بها الرواية حيث مثّلت حقلا خصبًا للتشكيلات المتخيّلة.

من المواضع التي اعتمد فيها عبد الوهّاب عيساوي على التخييل تلك الحوارات المتخيّلة التي يهدف فيها إلى طي الفوارق الزمكانيّة، والتعبير عمّا يجول في دواخل الشخصيات من أفكار يتعذّر عليهم البوح بها أمام الآخرين، ونجد ذلك خصوصًا في الحوارات بين **ديبون وكافيار**[3]. يقول ديبون في حوار مخيالي مع كافيار يدافع فيه عن الإنجليز:" آمنت أنّ اتفاقيّة ريو دي جانيرو كانت أفضل ما فعلوه، إذ انضمّت إليهم البرتغال والسويد والدانمارك، ونحن ياكافيار متى استيقظنا؟

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص283.

[2] – المصدر نفسه، ص187.

[3] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص24.

كان ذلك بعد عشر سنوات، وافقنا على مضض، ثمّ أضاء لنا النّور الحقيقي مرّة أخرى حينما عاد الإكريلوس"[1]. فالروائي هنا عبّر عن موقف **ديبون** المعجَب بموقف الإنجليز من قضيّة الرّق بإلغائهم لاسترقاق العبيد قبل فرنسا بعشر سنوات، وتأسّفه لتماطل الفرنسيّين بالانضمام إلى هذا الاتفاق، حيث انضمّوا فيما بعد على مضض. لكنّ **ديبون** لايستطيع الإفصاح عن هذا الموقف أمام **كافيار** بشكل مباشر، فلجأ إلى حوار متخيّل كي يعبّر عن وجهة نظره.

وبالإضافة إلى الحوار والوصف وهما أكثر نمطين اعتمدهما الروائي في ملء الفراغات التي همّشها الخطاب التاريخي الرسمي عن طريق التخييل. نلحظ شكلا آخر من أشكال التعبير القائم على عنصر التخييل وظّفه عبد الوهاب عيساوي في روايته، ويأتي على شكل جمل خاطفة تلخّص تجارب حياة الشخصيات، وعصارة أفكارهم ونظرتهم إلى المجتمع وفلسفتهم في الحياة، يبثّها الروائي من حين إلى آخر تاركًا المجال للقارئ في تأويلها وربطها بالسياق العام للأحداث، لاستكناه ما بين السطور، فالروائي في الرواية التاريخية "لا ينقل السطور التي دوّنها المؤرخون، بل ما تكشفُ عنه المرآةُ السحريّةُ ممّا لم يحفل به المؤرخون"[2]. ومن أمثلة هذه الجمل تبرير **كافيار** لقسوته وبطشه وازدرائه للأخلاق الفاضلة بعد أن عاش وفقها زمنًا طويلا بقوله:" لم يعد العالم الآن يحتملُ أصحاب الفضيلة، سيكون جحيمًا لهم، ولعلّي كُنت فاضلاً بما يكفي، فمن يذُق شرّ العالم لا بُدّ له من التحلّي بجزء منه"[3]. ونرى هذا النمط من التعبير أيضا في قول **ديبون** لمّا صُدم من مشهد الضحايا في معركة سطاوالي:" ما أسوأ أن يكون اكتشافك الأوّل للأماكن وأنت تحمل الدّمار لها"[4]. ويطالعنا هذا النمط من التعابير كذلك في أحد تأمّلات **ديبون** بعد حواره مع **توماس** وإدراكه لحقيقة

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص183.

[2] – محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص126.

[3] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص31.

[4] – المصدر نفسه، ص255.

أنّ تغيير أفكار الناس يحتاج إلى الصّبر والتضحيات حين قال:" نعم إنّك محقٌّ، كي نغيّر العالم نحتاج إلى أفكار كبيرة نؤمن بها، ونُقبل على الموت في سبيلها بسعادة"[1].

نخلُص ممّا سبق إلى أنّ السارد في رواية الديوان الإسبرطي وإن كان يستحضر التاريخ ويستمدّ منه مادّته الأوّليّة في نسج متنه السردي، إلاّ أنّه يبقى في حاجة إلى ملء الفراغات التي يخلّفها الخطاب السردي المخيّل للتاريخ، فيلجأ إلى ضروب من التشكيلات المتخيّلة كالحوارات والوقفات الوصفيّة والخلاصات التي تعكس تجارب الشخصيّات ورؤاها وتوجّهاتها، كلّها أنماط لجأ إليها عبد الوهاب عيساوي في روايته، متجاوزاً الخطاب التاريخي إلى آفاق أرحب من التخييل محقّقا بذلك التأثير الروائي، بعيدا عن قيود المرجع ونمطيّته.

2-2 إعادة تشكيل التاريخي عبر بلاغة التخييل:

إنّ العلاقة بين الرواية والتاريخ تتّخذ صورًا متعدّدة يحتاج الكشف عن مختلف جوانبها إلى تقص ودراسة متمحّصة[2]. وبرغم أنّ التاريخ والرواية يتوزعان على موضوعين مختلفين، فالأوّل يستنطق الماضي والثاني يسائل الحاضر وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية، لكنّ ذلك لم يمنع عنهما الحوار ولم يفقدهما الصلة ببعضهما[3]. فلا يختلف اثنان في أنّ الرواية التاريخية تستدعي التاريخ وتنطلق منه " ولكنها لا تستنسخه بل تجري عليه ضروبًا من التحويل حتى تخرج منه خطابًا جديدًا له مواصفات خاصة ورسالة تختلف اختلافًا جذريًّا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعًا بها"[4]. وذلك عن طريق استدعاء التاريخ وصهره بالمتخيّل وفق عدّة طرق وآليات، ثم إعادة إنتاجه في قالب إبداعي، هذه الطرق والآليات هي ما نتوخى تقصّيه ودراسته عبر تحليل نماذج من رواية

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص330.

[2] – ينظر: محمّد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص18.

[3] – ينظر: فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص9.

[4] – محمّد القاضي: الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص87.

الديوان الإسبرطي لكشف النّقاب عن الاستراتيجيات التي اعتمدها الروائي في استدعاء التاريخ وإعادة تشكيله عبر التخييل ليخرج منجزه السردي.

أوّل ما يشدّ انتباه القارئ لرواية الديوان الإسبرطي هو ثراؤها بالمعلومات التاريخيّة حتى وإن كان جُلّها مكتسيا ثوب التخييل، ممّا يدل على اطّلاع الروائي على عدد لا بأس به من الكتب والوثائق التاريخيّة التي جعلها ذخيرة لنسج روايته. منها ما ذكر صراحة في الرواية مثل الأقسام الثلاثة الخاصّة **بديبون**(2،3،4) فقد صرّح الروائي في مقدّمتها أنّها مأخوذة بتصرّف من يوميّات لمراسل ضمن الحملة الفرنسيّة على الجزائر 1830 وقد نشرت في صحيفة:

" لوسيمافور دو مرساي". والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو إلى مدى تصرّف عبد الوهاب عيساوي في هذه اليوميات؟ في الحقيقة وإنّه بالرجوع إلى المصدر الأصلي وهو الأعداد التي نشرتها جريدة LE SEMAPHORE DE MARSEILLE في الفترة الممتدة من بداية شهر أفريل إلى نهاية شهر جويلية 1830*، يتضح لنا المجهود الذي قام به الروائيّ في إعادة تشكيل هذه المادّة التاريخيّة وتوظيفها في الرواية، فقد كانت هذه اليوميات تنشر كل يوم تقريبا في الجريدة، بينما في الغالب نجدها في الرواية مجملة يسرد فيها الروائيّ ما حصل في أسبوع(الأسبوع الثاني من جوان، الأسبوع الأول من جويلية...) ممّا يدلّ على انّ عبد الوهاب عيساوي قام بترجمة هذه اليوميّات وتلخيصها ، ثم أضاف إليها بعض التعديلات وأعاد تشكيلها وصبّها في قالب سردي. وهذا ما يقودنا إلى تساؤل آخر مفاده: بأيّة طريقة وظّف عبد الوهاب عيساوي التاريخ في روايته؟ أو بعبارة أخرى كيف أعاد تشكيل التاريخ وتخييله؟ وللإجابة عن هذا السؤال يجب دراسة وتحليل بعض النماذج من الرواية لاستجلاء حدود التاريخي والمتخيّل فيها. ففي أحد مواضع الرواية يحدّث **ابن**

* – أعداد الجريدة المذكورة موجودة في موسوعة GALLICA الفرنسية على شبكة الأنترنت، الرابط:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328671932/date1830.r=، تم الاطلاع على الموقع بتاريخ : 2024/11/23 على الساعة :23:12.

ميّار نفسه قائلا:" آمنت بأنّ العثمانيين سيعودون، وما لبثت تروّج لهم حين كانت رسائل الباشا تصلك مقنّعة مليئة بالوعود، ثم لم يحدث شيء، ومرّت السنة ثم السنة، ورحل بورمون منفيًّا وتلاه كلوزيل معزولاً، ثم بيرتزن، وها أنت الآن تتسلّل إلى رصيف الميناء، لترى وجه الدّوق روفيغو وآخر الملامح التي يحملها عند رحيله هو الآخر معزولاً من الجزائر"[1]. يندرج هذا المقطع ضمن ما يسمى "بالحوار الاستبطاني أو حديث الذّات"[2] أي انّ الكاتب يركّز فيه على العوالم الداخليّة للشخصيّات وعبر استنطاقه لهذه العوالم يبث بعض الإشارات التاريخيّة في ثوب من التخييل كذكره في المقطع السابق للحكام الفرنسيّين الذين تعاقبوا على حكم الجزائر في بداية الاحتلال. ونجد مثالا آخر في الرواية عن استدعاء التاريخ عبر السرد الاستبطاني في قول **ديبون:**" الكلّ ينتفض من أجل سمعة هذه الأمّة العظيمة حين أُهين قُنصلها، واليوم هل تراهم ينتفضون من أجل الشيء نفسه، صناديق من عظام الأطفال والشيوخ تُسحقُ لتزيد السُكر بياضًا؟"[3]. فقد أشار عبد الوهاب عيساوي هنا إلى حادثة تاريخيّة معروفة وموثّقة، وهي سرقة الفرنسيّين عظامَ الجزائريين الموتى لاستعمالها في تبييض السكر*، وقد أبدع في التعبير عنها بلغة أدبية راقية تعكس تواشج التاريخي بالمتخيّل، فيحصُل عند المتلقّي الفائدة التاريخية والمتعة الجماليّة معًا.

ومن أهمّ الطرق التي لجأ إليها عبد الوهّاب عيساوي كي يتغلّب على نمطيّة السرد التاريخي قراءته للأحداث من خلال انعكاسها على الناس الذين عاشوا في تلك الفترة. كيف كانت أفعالهم وردود أفعالهم تجاه ما حصل؟ ما هي الدوافع التي جعلتهم يتصرفون بهذا الشكل؟ لهذا اعتنت

---

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص49.

[2] – هشام بن سعدة، التعدد الصوتي وتسريد المرجع في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، مجلة دراسات معاصرة، المجلد6، العدد1، جوان 2022، ص 517.

[3] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 24.

* – الحادثة مدوّنة في مقال للمؤرّخ الفرنسي **marcel emerit** تحت عنوان:" استغلال عظام المسلمين في تصفية السكر" في المجلة التاريخية المغاربية، العدد 1، جانفي/كانون الأول 1974، ترجمة عبد الجليل التميمي.

الرواية بشكل خاص بالحياة الشعبية والناس العاديين؛ لأنّ التركيز على أمثال هؤلاء يزيد منسوب الصدق في العمل الفني[1]. ومن أمثلة ذلك في الرواية وصف **السلاوي** لحالة الجيش الجزائري قبيل المعركة أمام الفرنسيين في سيدي فرج:" كانت مئات السفن تفغُر أفواهها تجاهنا. بينما كان الباشا وآغاه يمنعان عنّا الطعام والذخيرة، أمعقول أن يواجه الجنديّ جيشًا مثل ذلك ببطن فارغ، وعشر طلقات في جيبه؟"[2]. فنقص تجهيز الجيش الجزائري في المعركة ضد الفرنسيين حقيقة تاريخيّة تجمع عليها كتب التاريخ، لكنّ السارد لا يتناولها بالطريقة النمطيّة المعتمدة في كتب التاريخ، فهو يلبسها ثوب التخييل عن طريق إيرادها على لسان إحدى الشخصيات ويجعله يتفاعل معها. فالرواية تحاول أن تردّ الاعتبار للذين لم يكن لهم صوت مسموع، وهذا ما يجعلها تهتم بالبسطاء، وتعيد رسم المشهد بتفاصيله الحقيقية[3]. فتصرّح بما همّشه التاريخ وتضيء نقاطه المعتمة.

إنّ الروائي حين يريد تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي، يقوم بعملية تغيير تمسّ خصائص السرد التاريخي وهذه الخصائص تتمثّل في: هيمنة الفعل الماضي، سرد الأحداث على أنها شيء مضى وانتهى، مراعاة التسلسل الزمني للأحداث، هيمنة الضمير الغائب، عدم مشاركة الراوي في الأحداث[4]. وبالنظر إلى هذه الخصائص ومقارنتها مع السرد في رواية الديوان الإسبرطي يتضح لنا أنّ السارد قد غيّر في الكثير منها، فهو لم يراع التسلسل الزمني إذ تبدأ الرواية بسنة 1833 ثم تعود بنا في الزمن إلى الوراء، ثم تقفز مرّة أخرى إلى زمن آخر وهكذا...حيث أنّ الروائي استخدم عدة تقنيات لكسر رتابة السرد التاريخي منها:(الاسترجاع، الاستباق، الوقفة، الحذف...). أمّا بالنسبة إلى الضمائر فيغلب على رواية الديوان الإسبرطي ضميرا المتكلم

[1] – ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص129.

[2] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 144.

[3] – ينظر: عبد الرحمن منيف، رحلة ضوء، ط3، بيروت ـ لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012، ص132.

[4] – ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، مرجع سابق، ص108.

والمخاطب، وذلك لغياب دور الراوي فيها؛ لأنها رواية متعدّدة الأصوات، تتكلم فيها كلّ شخصية عن نفسها متناوبة في السرد مع الشخصيات الأخرى. ويتم سرد الأحداث من منظور هذه الشخصيات ووفق رؤاها المتعدّدة، فيتجاوز الروائي بذلك الرؤية الأحاديّة السلطويّة للتاريخ الرسمي، وينطلق به إلى فضاءات أرحب من التخييل تمكّنه من" إنشاء خطاب فني تنصهر فيه الأحداث كلّها في حبكة ذات منطق داخلي ومبررات بنائيّة تنبع من داخل النص لا من خارجه"[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّنا حين نتتبع التاريخ في الرواية التاريخيّة، فهدفنا ليس التنقيب عن مواضع الأخذ والتضمين وغيرها، وإنما الهدف هو تتبع طرائق استحضار الروائي للتاريخ كي نتبيّن جانبًا من جوانب أدبيّة النص الروائي[2]. ففي النهاية نحن أمام نص أدبي وليس وثيقة تاريخيّة والنص الأدبي يُبحث فيه عن العناصر الفنيّة المحققة لأدبيّته.

وخلاصة القول إنّ عبد الوهاب عيساوي اعتمد استراتيجيات متعدّدة كي يعيد تشكيل التاريخي ويوظّفه في الخطاب السردي عبر بلاغة التخييل، منها إيراده الأحداث التاريخيّة عبر السرد الاستبطاني بالتركيز على العوالم الداخليّة للشخصيات، كما أنّه حاول كسر السرد النمطي التاريخي عن طريق سرد الأحداث بتصوير انعكاسها على الناس البسطاء والتركيز على ردود أفعالهم عليها، كي يضيء الزوايا التي همّشها الخطاب التاريخي الرسمي، كما أنّه اعتمد على بعض التقنيات الروائيّة لكسر رتابة السرد التاريخي، منها تعدّد الأصوات بسرد الأحداث عبر أبطال الرواية وإلغائه كليّا لدور الراوي العليم، واعتماده على المفارقات الزمنية(الاسترجاع، الاستباق، الخلاصة، الوقفة، الحذف...) لخلق حركيّة زمنيّة تتجاوز الخطاب التاريخي النمطي المعتمد على التسلسل الزمني للأحداث. ممّا يؤكد أنّ حوار الرواية مع الخطاب التاريخي يعكسُ مجالًا خصبًا للتجريب ويُعدُّ

[1] – محمّد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 124،125.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 127.

مدخلاً من أهم المداخل التي توسّل بها الجنس الروائي لإثبات مرونته وقدرته الفائقة على المجاوزة والتعدّد[1]. واستيعاب مختلف ضروب الخطاب عن طريق صهرها بالمتخيّل، فالرواية فنّ يسمح متخيّلُه بقول غير المرئي، أو بقول ما لا يسمح بقوله. فنّ يضيءُ ويستشرف ويمارس ـ ضِمنًا ـ النقد دون أن يكون نقدًا، يفلسفُ الحياة دون أن يكون فلسفةً، ويعيدُ النظر في التاريخ دون أن يكون تاريخًا[2]. فتغدو الرواية بذلك جنسًا مهيمنًا يحتوي الخطاب التاريخي ويتجاوزه إلى آفاق أرحب.

2-3- النقل التاريخي المباشر:

ويعمدُ فيه الروائيّ إلى نقل النص التاريخيّ كما هو في المصادر التاريخيّة، أي أنّه يرد على شكل بنية سرديّة مستقلّة، ويرد محصورا بين قوسين صغيرتين.[3] وقد اتخذ هذا النقل المباشر للنص التاريخي في رواية الديوان الإسبرطي عدّة أشكال منها ما يكون خارج السياق النصي للرواية ومنها ما يكون داخل السياق النصي، ومن أمثلة النص التاريخي خارج السياق النصي للرواية القول الذي أورده عبد الوهاب عيساوي في مقدمة روايته **لجوته Goethe** من كتابه "الديوان الشرقي" ترجمة **عبد الرحمن بدوي**، والذي يقول فيه:" الشرق والغرب على السواء يقدمان إليك أشياء طاهرة للتذوق، فدع الأهواء ودع القشرة، واجلس في المأدبة الحافلة"[4]. وقد حرص الروائي على ذكر المصدر التاريخي الذي نقل منه هذا القول بذكر اسم المؤلف واسم كتابه، واختار هذا النص بالذات لكونه يتناول مصطلحي الشرق والغرب، فكأنّه تمهيد لموضوع الرواية وأحداثها فهي تتناول الحملة الفرنسية على الجزائر وهو ـ كما لا يخفى ـ شكل من أشكال الصراع بين الشرق والغرب.

---

[1] – ينظر: محمّد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص19،20.

[2] – ينظر: يمنى العيد، الرواية العربيّة المتخيّل وبنيته الفنيّة، ط1، بيروت ـ لبنان، دار الفارابي، 2011، ص8.

[3] – ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا، 2002، ص106.

[4] – عبدالوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص7.

وفي موضع آخر من الرواية نجد نقلا مباشرا آخر هذه المرّة من الكتاب المقدّس، وذلك في مقدّمة القسم الخاص بشخصية **ديبون** ونصه:" شَاوُلْ شَاوُلْ! لِمَاذَا تَضْهِدُنِي، صَعْبٌ عَلَيْكَ أَنْ تَرْفُسَ المَنَاخِسْ"[1]. والنص مأخوذ من الإصحاح التاسع من سفر أعمال الرسل، لكنّ الروائي هذه المرّة لم يُشر إلى المصدر الذي أخذ منه نصه، واكتفى بذكره مشكولا بين مزدوجتين، ولا نعلم السبب الذي حدا به لعدم ذكر المصدر، ولعلّ ذلك يعود لكون النصّ معروفًا كما أنّه أشار إلى قائله بعد ذلك وهو المسيح عليه السلام. ويواصل الروائيّ على المنوال نفسه حين يقتبس نصّا آخر ويجعله بين مزدوجتين، لكن من دون ذكر المصدر الذي اقتبس منه هذا النص، وذلك في إطار حديثه عن مبادئ السيمونيين، وهم أتباع الفيلسوف الاجتماعي الفرنسي **كلود دو سان سيمون Claude-Henri de Rouvroy de Saint-simon**، يقول في اقتباسه:" اهتزّت العروش، وتمزّقت الأسر، واختفى الحب والملوك. دين جديد وأدب جديد وسياسة جديدة...وليختف بيننا آخر أثر للرقّ والعبودية"[2]. وعند البحث نجد أنّ هذه العبارة في الرواية مقتبسة من أحد نداءات **كلود دو سان سيمون** التي نشرها في صحيفة LE GLOBE في عددها الصادر بتاريخ 20 أفريل سنة 1832*مع بعض الحذف والاختصار.

إنّ المتأمّل في رواية الديوان الإسبرطي يلحظ أنّ عبد الوهاب عيساوي لم يحفل كثيرا بإيراد النقل المباشر للنصوص التاريخيّة، فإذا استثنينا النصوص الثلاثة السابقة لا نجد في الرواية

---

[1] – عبدالوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص315.

[2] – المصدر نفسه، ص324.

* – يقول كلود دو سان سيمون في النص الأصلي:" اهتزّت العروش، تمزّقت الأسر، واختفى الحب والملوك. دين جديد، سياسة جديدة، أدب جديد، هذا ما أحمله إليكم، وأنا الوحيد الذي يمكن أن يقدّم لكم، لأنّكم أحببتموني وأنا أحبّكم. هذا أعظم قرن منذ 18 قرنا، هذا اليوم الذي توفي فيه محرّر العبيد الخالد، ولكي نحتفل بهذا اليوم سنبدأ عملنا المقدّس، و ليختف من بيننا آخر أثر للرقّ والعبودية. ينظر: مصطفى عبيد، الجزائر في كتابات توماس (إسماعيل) أوربان 1884/1812 دراسة تاريخيّة تحليليّة، مذكّرة لنيل درجة الماجيستير في التاريخ المعاصر، جامعة الجزائر، 2008، ص17.

أثرا للنقل التاريخي المباشر، وهذا يعدّ أمرا منطقيّا ومفهوما، فالأمر يتعلّق بالرواية، والكتابة السردية قوامها الإبداع والتخييل، حتى وإن وظّفت التاريخ واستمدّت منه مادتها الأوّلية، كما أنّه ينبغي الإشارة إلى أنّه ليس على الروائي أن يشير إلى كلّ المصادر التي استفاد منها ووظفها في روايته، وإلاّ تحوّلت إلى كتاب يشبه كتب التاريخ، ولذلك فقد كان أساس اعتماد الروائي في استدعائه للتاريخ وتوظيفه في الرواية عن طريق صهره بالمتخيّل وإعادة إنتاجه وفق رؤيته الفنيّة.

2-4 تجليّات المتخيّل في رواية الديوان الإسبرطي بين الوظيفة السرديّة والرؤية الإيديولوجيّة:

قد رأينا في ما سبق* أنّ عبد الوهّاب عيساوي لجأ إلى ضروب متنوّعة من التشكيلات المتخيّلة في روايته، وذلك من أجل سدّ الفراغات التي همّشها الخطاب التاريخي الرسمي، فانصبّ تركيزه على الحوارات والمشاهد والسرد الاستبطاني الذي يكشف عن العوالم الداخليّة للشخصيات، بالإضافة إلى الوقفات الوصفيّة التي تعكس تجارب الشخصيّات ومواقفهم من الأحداث، وتأثيراتها فيهم. إنّ الفكرة السابقة تطرح تساؤلين مهمّين أوّلهما: هل اقتصر المتخيّل في رواية الديوان الإسبرطي على وظائفه السرديّة المتمثّلة في سدّ فراغات الخطاب التاريخيّ، بتسليطه الضوء على المهمّش تاريخيّا أم أنّه تجاوز ذلك إلى حمل رؤى أيديولوجيّة بثها السارد في ثنايا الرواية؟ وثانيهما: هل وجّه الروائي خطابه السردي إلى تبنّي رؤية أيديولوجيّة محدّدة على حساب الرؤى الأخرى مُتواريًا خلف خطابات شخصياته أم أنّه أعطى المساحة لجميع الرؤى والتوجّهات كي تعبّر عن نفسها في الرواية؟ وللإجابة عن هذين التساؤلين ينبغي الوقوف على مضامين خطابات الشخصيّات في الرواية، وتحليل مواقفها تجاه الأحداث لتبيُّن الرؤى الأيديولوجيّة التي تحملها.

* – يرجع إلى المطلب الأوّل: التشكيل التخييلي الصرف، ص36. والمطلب الثاني: إعادة تشكيل التاريخي عبر بلاغة التخييل، ص40.

اعتمد عبد الوهّاب عيساوي في سرده لأحداث روايته على خمس شخصيّات رئيسة تروي الأحداث بلسانها الخاص في كلّ قسم من الأقسام الخمسة للرواية، وهي على التوالي حسب ترتيبها في الرواية: **ديبون، كافيار، ابن ميّار، السلّاوي، ودوجة.** تتناوب هذه الشخصيات على السرد بشكل متساو تقريبا طوال مسار الأحداث، وهذ النوع من السرد يسمّى تعدّد الأصوات، أي أنّ الروائي يمنح مساحة متساوية لأصوات متعدّدة كي تعبّر عن نفسها في الرواية.

يفتتح عبد الوهّاب عيساوي روايته بحادثة تاريخيّة صادمة، قد تكون غير معروفة لدى الكثير من الجزائريّين، تتمثّل في استخدام عظام الموتى الجزائريّين في صنع السكّر الفرنسي، هذه الحادثة سُردت في الرواية على لسان **ديبون** وهو صحفي فرنسيّ قدم إلى الجزائر من أجل تغطية الحملة الفرنسيّة، بدأ الأمر لأوّل وهلة إشاعة انتشرت في الأوساط الفرنسيّة، مفادها أنّ عظام الموتى الجزائريّين تنهب من المقابر ليتمّ شحنها في السفن إلى مرسيليا، ومع شعور الحكومة الفرنسيّة بالحرج قرّرت إيفاد لجنة للتحقيق في القضية، يرأسها طبيب فرنسيّ مع بعض الجنود بالإضافة إلى المراسل الصحفي **ديبون.** وأثناء تفتيشهم للباخرة **بون جوزيفين** عند رسوّها على ميناء مرسيليا قادمة من الجزائر، عثر الطبيب على عظام بشريّة محمّلة في صناديق ليتّضح أنّ الأمر ليس مجرّد إشاعة، وأنّ عظام الجزائريّين كانت تنهب من المقابر لتستخدم في صنع السكر، ركّز الروائي في تناوله لهذا الحدث من زاوية ردّات الفعل، فقد صوّر لنا ردّة فعل الصحفي **ديبون** حين رؤيته للعظام بقوله:" بالأمس الكلّ ينتفض من أجل سمعة هذه الأمّة العظيمة حين أُهين قُنصلها، واليوم هل تُراهم ينتفضون من أجل الشيء نفسه؟ صناديق من عظام الأطفال والشيوخ تُسحق لتزيدَ السكّر بياضًا؟! المجدُ لكم أيّها المصنّعون، المجد لك يا صديقي كافيار، بعض الهزائم تبدو انتصارات في القلوب التي أظلمت بالخطيئة، وبعض الانتصارات تجلب الخيبة لحاملها"[1].

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص24.

هذا المقطع على قصره مشحون بحمولة أيديولوجيّة بثّها السارد عبر شخصيّة **ديبون**، يفضح فيها زيف ادّعاءات الاحتلال الفرنسي وخطاباته الرنّانة عن أهداف الحملة على الجزائر المتمثّلة في حمل الحريّة والحضارة والنور إلى الضفّة الأخرى، وقد قصد الروائي أن يأتي هذا الخطاب الفاضح للاحتلال من صوت فرنسي كان مؤمنا بالحملة، **فديبون** في هذا المقطع يتحدّى قومه من الفرنسيّين أن ينتفضوا لشرف فرنسا وسمعتها ضدّ فضيحة استغلال عظام الجزائريّين في صنع السكّر، كما ادّعوا أنهم انتفضوا سابقا ضد صفعة الداي حسين للقنصل الفرنسيّ باحتلالهم للجزائر، ثم يضيف بمرارة أنّه كان انتصارًا بطعم الهزيمة بالنسبة إليه؛ لأنّه انتصار يحمل في طيّاته هزيمة أخلاقيّة، ووصمة عار ستلاحق فرنسا أينما حلّت.

إنّ المتأمّل في الأقسام التي تتناول فيها شخصية **كافيار** السرد في رواية الديوان الإسبرطي، يدرك جيّدًا السبب الذي حدا بالروائي إلى اختيار هذه الشخصية بعد شخصية **ديبون** في الرواية، **فكافيار** يمثّل في الرواية وعي المستعمر وحمولته الإيديولوجيّة، يتجلّى ذلك في خطاباته وتأمّلاته التي يقول في أحدها واصفًا أحد تخيّلاته لمشاهد غزو مدينة الجزائر:" في ذلك اليوم سأحرّرهم من كلّ القيود العسكريّة والأخلاقيّة التي يلتزمون بها في حروبهم بأرض الشمال. سيفعلون مايريدون، عليهم فقط اعتناق فكرة أنّ الأرض التي تطأها أقدامهم، هي ملكٌ لهم، ولا ينازعهم فيها أحد حتى ولو كان أميرالا على الجيش"[1]. ويقول بعد انتصار الجيش الفرنسي على الجزائريّين في معركة سطاوالي:" يُمكننا الآن إضافة معركة سطاوالي إلى هيليوبوليس والأهرام، وسيكون نابليون فخورًا بنا، ونحنُ نُعيدُ مجدَه في إفريقية بعد خسارته في مصر"[2]. ففي المقطع الأول يبرز لنا الروائي عبر شخصية **كافيار** الوجه الحقيقي للمستعمر الفرنسي بعيدًا عن خطابات

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص268.

[2] – المصدر نفسه، ص254.

السياسيّين المنمّقة، وذلك عن طريق تحرير الجنود الفرنسيّين من كلّ القيود التي يلتزمون بها في حروب الشمال وإعطائهم الضوء الأخضر لفعل ما يشاؤون من جرائم أثناء دخولهم لمدينة الجزائر، فكلّ أرض يطؤونها هي ملك لهم، وهذا ما يُناقضُ بنود معاهدة الاستسلام بين القائد **الفرنسي دي بورمون** و**الباشا حسين** التي تنص على حماية ممتلكات الجزائريّين ومقدّساتهم في المدينة، أمّا المقطع الثاني فيبرز أيديولوجيّة الاحتلال الفرنسي في تمجيده لغزو الأمم الأخرى واستعباد أهلها، بل والافتخار بذلك على أنّه إنجاز يجلب لصاحبه المجد، وهذه النزعة في تمجيد الاستعمار لازالت شائعة إلى حدّ اليوم في الأوساط الفرنسيّة، فقد صادق البرلمان الفرنسي في 23فيفري2005 على قانون يمجّد الاستعمار خاصّة في فقرة من مادّته الرابعة ونصّها:" على البرامج المدرسيّة أن تعترف خصوصًا بالدور الإيجابي للتواجد الفرنسي فيما وراء البحار، خاصّة في شمال إفريقيا، وإعطاء تاريخ وتضحيات مقاتلي الجيش الفرنسي المنحدرة من هذه الأقطار المكانة اللائقة بهم، والذي هو حق يعود إليهم"[1]. وهذا يؤكّد أنّ الخطاب الروائي يستحضر التاريخ ليسلّط الضوء على قضايا الرّاهن التي لها جذورها الممتدّة في الماضي. **فكافيار** حين رؤيته لانتصار الجيش الفرنسي على الجزائريّين في معركة **سطاوالي** تذكّر بفخر انتصار جيش **نابليون** في معركة الأهرام التي احتل مصر على إثرها، ومعركة **هيليوبوليس** التي انتصر فيها الجنرال الفرنسي **كليبر** على الجيش العثماني في مصر.

إذا انتقلنا إلى الأقسام التي تتولى فيها شخصية **السلاوي** سرد الأحداث، نجد أنّ الرواية تركّز على بعض التفاصيل التاريخيّة ذات الطابع الأيديولوجي، خصوصا فيما يتعلّق بعلاقة الحكّام الأتراك بمحكوميهم من الجزائريّين، تساؤلات وملاحظات تكشف عن أيديولوجيّة الروائي

[1] – رابح لونيسي، قانون 23 فيفري 2005 ـ الأهداف والرهانات ـ، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، العدد7، 2013، ص219.

بثّها عبر شخصيّة **السلاوي** الذي يصف هذه العلاقة بقوله:" البغاء الحقيقيّ هو ما يمارسه هؤلاء الحكّام علينا، كلّ يوم كانوا يضاجعوننا بالضّرائب والإتاوات وكنّا نرضخ لهم، حتّى في الطرقات كان العربي حينما يمرّ بالتركي ينتحي مكانًا أقصى الطريق، يخشى تلامس الأكتاف ببعضها، وإن حدث فسيكون مصيره مئة فلقة"[1]. ويقول أيضا:" كلّ سنة كنت أراهم يفِدون بالمئات من أناضوليّة، لايحملون شيئًا معهم سوى كونهم أتراكًا، يبنون لهم أوجاقًا جديدةً. أيام فقط حتى يصبحوا جنودًا يسيّرونهم إلى أريافنا، من أجل ضرائب تعود إلى خزينتهم، أمّا في سنوات الوباء فلم تُرفع الضرائب، ولم تُفتح مخازنُهم لأحدٍ منّا بلْ ضلّت معاشاتهم تزداد"[2]. وفي موضع آخر يصف الأتراك بقوله:" بسهولة تكتشف طبع هؤلاء الأتراك، كبرياؤهم لا حدود له، ميّالون إلى إهانة الناس، كانت بيوتهم أجمل من بيوتنا ومزارعهم أجمل من مزارعنا، ومُفتيهم له الكلمةُ الأخيرة عند الباشا الكبير. بالرّغم من أنّنا أكثر عددًا"[3]. تكشف لنا المقاطع الثلاثة السابقة من الرواية عن حضور وعي الروائي ومنظوره الإيديولوجي من خلال شخصيّة **السلاوي**، مع أنّه شخصيّة غير متعلّمة أو مثقّفة، لكنّها في المقابل على وعي كبير بما يجري حولها، فقد جعل الروائي وعي بطله يتجدّدُ في كلّ مرّة يسرد فيها الأحداث ويعلّق عليها، ليطرح أسئلة عميقةً ومتجدّدة تمسّ قضايا الذاكرة والهويّة حول طبيعة العلاقة بين الحكّام الأتراك ومحكوميهم من الجزائريّين إبّان فترة حكم بني عثمان للجزائر[4]. والدليل على أنّ النص السردي يحفر في التاريخ ليطرح أسئلة وإشكالات تمسّ قضايا الرّاهن وتُلقي بظلالها على الحاضر أنّ هذه المقاطع التي تتحدّث عن معاملة الأتراك للجزائريّين في الرواية جلبت لعبد الوهّاب عيساوي العديد من سهام الانتقادات والهجومات ممّن يسمّيهم الباحث

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص70.

[2] – المصدر نفسه، ص65.

[3] – المصدر نفسه، ص66.

[4] – ينظر: علي ميلي ومداني زيقم، جدل الإيديولوجي والجمالي في رواية "الديوان الإسبرطي، مجلّة أبوليوس، المجلّد11، العدد01، جانفي 2024، ص191.

محمّد رندي "اليولداش الجدد" وهم المتعاطفون مع فترة الوجود العثماني في الجزائر مع أنّ الكثير من هذه الحقائق ثابتة تاريخيّا خصوصًا فيما تعلّق بسوء التخطيط والأخطاء العديدة في الدفاع عن مدينة الجزائر ضدّ الحملة الفرنسيّة، مع ذلك فقد كان صوتان من الأصوات الجزائريّة متعاطفيْن مع الوجود العثماني في الجزائر وهما **ابن ميّار ودوجة**، مقابل صوت جزائريّ واحد رافض لهذا الوجود وهو صوت **السلاّوي**[1]. ممّا ينفي عن الرواية تهمة التحيّز لتوجّه أيديولوجي معيّن في هذه القضيّة.

وخلاصة القول إنّ عبد الوهّاب عيساوي قدّم في رواية الديوان الإسبرطي مزيجًا من الرؤى والأفكار ذات حمولات أيديولوجيّة مختلفة ومتعارضة أحيانًا عبر شخصيات الرواية، وقد تجلّت قدرته على خلق مسافة كافية بين صوته وأصوات الشخوص، فأصبح البعد البوليفونيّ متحكّمًا في صياغة الرؤية النهائيّة، مقدّمًا نماذج من شخوص الحياة وأفكارها وأصواتها، تتلاقى أحيانًا وتتعارض أحيانًا أخرى كما هي في الحياة، مجسّدة عيّنات أيديولوجيّة متعدّدة، وديمقراطيّة حكائيّة تنشد ديمقراطيّة واقعيّة[2]. لتحكي فسيفساء الأفكار والتوجّهات المبثوثة في ثنايا السرد والمحرّكة للشخوص، والتي تصبّ كلّها في إطار رؤية شاملة يتوخّاها الروائي في اختياره لهذه الأيديولوجيات، وتحديده لطبيعة العلاقة بينها في المتن السردي.

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، ص94،96.

[2] – ينظر: ربعي خالد وطالب عبد القادر، البوليفونيّة والسرد التاريخي في رواية الديوان الإسبرطي للروائي الجزائري عبد الوهّاب عيساوي، ص386،387.

3- مظاهر الشعريّة وجماليّات المتخيّل في رواية " الديوان الإسبرطي":

إنّ من أهم ما يُميّز الرواية التاريخية عن الخطاب التاريخي هو طابعها التخييليّ في سردها للأحداث التاريخيّة والتعاطي معها وتناولها للشخصيّات والزمان والمكان. وهذا الاختلاف ينسحب أيضا على اللغة التي يكتب بها الروائيّ نصّه السردي والأسلوب الذي يتّبعه في حبك روايته، فالروائي وإن كان محكومًا بإطار تاريخي في كتابته للرواية التاريخية فإنّ لغته يجب أن تكون على مستوى عال من الشعرية والأدبية، إذ بها يتميّز الخطاب الروائي عن غيره وإلاّ لما سُمي أدبًا، وتعدّ الشعريّة من أكثر المفاهيم التي استعصت على تحديد تعريف واضح ومحدّد لها. فنجد **تودوروف** يعرّف الشعريّة بأنّها:"معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كلّ عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجرّدة" و"باطنيّة" في الآن نفسه"[1]. وعند الباحثين العرب نجد تعريفا **لحسن ناظم** في كتابه "مفاهيم الشعريّة" يعرّف فيه الشعريّة بأنّها:" محاولة وضع نظريّة عامّة ومجرّدة ومحايثة للأدب بوصفه فنّا لفظيّا، إنّها تستنبط القوانين التي يتوجّه الخطاب اللغويّ بموجبها وجهة أدبيّة، فهي إذن تشخّص قوانين الأدبيّة في أيّ خطاب لغويّ"[2]. نستنتج من التعريفين السابقين أنّ الشعرية بحث في القوانين التي تميّز الخطاب الأدبي عن غيره. بناء على ذلك نسعى في هذا المبحث إلى دراسة شعرية اللغة السرديّة في رواية الديوان الإسبرطي عبر تتبع مظاهر هذه الشعرية في المتن السردي، بالإضافة إلى فهم وتذوّق خصائص هذه اللغة ومميّزاتها وجماليّاتها فهمًا يمكّننا من رصد مدلولاتها وإيحاءاتها وكشف النّقاب عما يودّ الروائي أن يقوله عبرها.

---

[1] – تيزفيطان تودوروف، الشعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء ـ المغرب، دار توبقال للنشر، 1990، ص23.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، بيروت . لبنان، المركز الثقافي العربي، 1994، ص9.

3-1 شعريّة العنوان:

الديوان الإسبرطي عنوان يحثّ القارئ على التأمّل والتساؤل عن طبيعة العلاقة بين رواية تتناول الاحتلال الفرنسي للجزائر وبين إسبرطة* تلك المدينة اليونانية الموغلة في القدم، ممّا يترك المجال مفتوحًا للقارئ عن البحث في سرّ هذه العلاقة وهذا في حدّ ذاته نوع من التشويق والجماليّة، فهذا العنوان حمّال وجوه ينفتح على دلالات كثيرة ومتعدّدة، فهو تركيب اسمي مكوّن من صفة وموصوف، فالدّيوان هو الكتاب عمومًا، أو الدفتر الذي يكتب فيه أسماء الجيش وأهل العطاء وهو ما نميلُ إليه بحكم موضوع الرواية، أما انتساب الديوان إلى إسبرطة فلن تكون إلا إحالة على العاصمة الجزائريّة أو المحروسة كما كانت تسمى[1]. وهو ما يشير إليه الروائيّ على لسان **ديبون** حين قال:" وظهر العنوان فجأة يحاصرني: الديوان الإسبرطي. ما الذي يحويه الكتاب؟ هل هو سيرة لمدينة إسبرطة؟ ... ثم تراءى لي الأمر جليًّا، نعم هو كذلك، الإسبرطيّون كانوا أشبه بالعثمانيّين في إفريقية. أمّة لاتقوم إلاّ على قوّة السلاح"[2]. لم يُرد الروائي هنا أن يلمّح بسبب اختياره لهذا العنوان إلا في الصفحة 184 من الرواية، وهذا كي يشدّ الفضول المعرفي للقارئ للتساؤل عن سرّ هذه العلاقة بين الرواية ومدينة إسبرطة اليونانيّة، فكان العنوان هنا مثيرا لاهتمام القارئ، مُغريًا له بالبحث عن أسرار اختياره، وسبر أغواره، مما جعل هذا العنوان يشكّل عتبة نصيّة مهمّة تدخل القارئ في جوّ النص السردي. ويفتح باب الفضول المعرفي نحو دواعي اختيار هذا العنوان ودلالاته. فالديوان الإسبرطي عتبةٌ نصيّة مفتوحة على قراءات مختلفة، وتحمل في طيّاتها

---

* – أسبرطة: مدينة قامت في أوائل القرن التاسع قبل الميلاد في مقاطعة لاقونية أسّسها الدوريون بعد خوضهم لحروب كثيرة انتهت بسيطرتهم على المنطقة وإخضاعهم لأهلها، وقد كان هؤلاء الغزاة الدوريون يمتازون بالقوّة والشدّة ولا يعرفون وسيلة أخرى للحياة سوى الحرب، فأخذوا يفرضون سيادتهم بقوّة السيف على أهل البلاد. ينظر: محمد كامل عيّاد، تاريخ اليونان، دط، القاهرة ـ مصر، دار الفكر، 1980، ص171.

[1]. البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص47.

[2] . الديوان الإسبرطي، عبد الوهاب عيساوي، ص184،185.

مدلولات متعدّدة، فقد تشير إلى قبول واقع انتصار الشرّ من خلال سقوط مدينة الجزائر، ودليل ذلك اختيار وجهة نظر **كافيار** وتسميته للمدينة عنوانًا للرواية، مقابل مصطلح المحروسة الذي كان يطلقه الجزائريّون على المدينة، كما يحمل هذا العنوان دلالةً أخرى فهو يُدين الاستعمار الفرنسي بطريقةٍ غير مباشرة ويكشفهُ من الداخل، ويظهرُ وجهه القبيح في نيّاته وسلوكاته حتى وإن غلّف هذه النيّات و السلوكات بشعارات برّاقة تشدّق بها في بداية الحملة وصدقها بعض السذّج من أمثال **ديبون**، فحينما نوسّع هذه المقارنة التي أتى بها **كافيار** بين إسبرطة و مدينة الجزائر يتضح لنا أيضًا أنّ الفرنسيّين على غرار الأتراك إسبرطيون كذلك، بل هم أكثر إسبرطيّة واعتمادًا على سلاح القوّة والبطش.[1] وهذه الدلالات لا تتّضح للباحث والدارس إلا بعد القراءة المتفحّصة للرواية إذ لاتبدو له العلاقة قويّة لأوّل وهلة بين محتوى الرواية ومدينة إسبرطة، لكن مع مطالعة فصول الرواية يزول هذا العجب ويكتشف الباحث العلاقة بينهما، إذ إنّ مدينة الجزائر لم تكن إلاّ إسبرطة في عيون أعدائها الفرنسيّين قبل الاحتلال بسبب سيطرة حكّامها الأتراك على البحر الأبيض المتوسّط، وحتى الأتراك والجزائريّون كان لهم نصيب من هذه المقارنة في الرواية من وجهة النظر الفرنسيّة، فقد شبّه **ديبون** الأتراك بالدوريّين وشبه العرب بالأيوّنيين* حين قال: "الأتراك فقط من يمتلك كلّ شيء. أمّا العرب فلم يكونوا إلاّ عمّالا في مزارعهم. ربّما كان الأتراك أنفسهم أقرب إلى الدوريّين، بينما كان العرب مثل الأيّونيّين"[2]. أمّا بعد الاحتلال الفرنسي فقد أضحت مدينة الجزائر

---

[1] – ينظر: سامية إدريس، التخيّل التاريخي واستدعاء الذاكرة في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، مجلة الخطاب، المجلّد 17، العدد1، جانفي 2022، ص326.

* – كان المجتمع تحت حكم الدوريّين في إسبرطة ينقسم إلى ثلاث طبقات: 1ـ الطبقة الحاكمة من الدوريّين كلّهم من المحاربين، 2ـ طبقة البريوكي من سكان الأراضي المحيطة يشتغلون بالتجارة والمهن الحرّة ويدفعون الضرائب، ولكنهم لايتمتعون بالحقوق السياسية، 3ـ طبقة الهيلوتيّين وهم عبيد تابعون للدولة توزّعهم على الأحرار ليفلحوا أراضيهم أو يقوموا بخدمتهم. ينظر: محمد كامل عيّاد، تاريخ اليونان، مرجع سابق، ص172،173.

[2] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص185.

إسبرطة في عيون أبنائها، فالفرنسيّون كالدوريّين حكموها بالقوّة العسكريّة والرعب. وفي الدلالتين على اختلافهما رابط مشترك، وهو أنّ الجزائر مثل إسبرطة مدينة قائمة على قوّة السلاح.

3-2 شعريّة الوصف:

حفلت الرواية بالمقاطع الوصفيّة وذلك لبطء حركة السرد فيها غالبا، بسبب تناولها فترة تاريخيّة قصيرة نسبيًا. إذ تطالعنا في الرواية لوحات فنيّة تعكس لغة أدبيّة عالية تمكّن الروائيُّ من تطويعها في نقل المشاهد كأنّها ماثلة أمام القارئ يشاهدها، ومن أمثلة ذلك قول **ديبون** في وصفه مدينة الجزائر:" هل كان ما رأيت جبلا من رخام أم مدينة؟ لم أتبيّنها إلا ونحن ندنو أكثر منها، فأرى سورها في شكله الغريب يحيطها، ومنارات تشهق في سمائها، والأبنية مصفوفة في انتظام تعلوها قباب كثيرة. من هناك تراءت لي صفوف من الشوارع المستوية، وخارج الأسوار توزعت حدائق مصفوفة تحيط قصورا شهقت مناراتها هي الأخرى من هنالك "[1].

وتتجلّى مشاهد أخرى في الرواية وهي تنبض بالحياة والحركة كأنّها مشهد سنيمائي، كوصف "ديبون" لحركة الناس في مدينة طولون:" يركض الناس إلى الجهات كلها، لايكادون يستقرّون في بيوتهم، حتى يغادروها. قيل أوقال، كلمات تحملها الأفواه ثم تقذفها لتحلّق في الفضاء الرحب من جانب المدينة الآخر. النّساء والأطفال يتأبّطون صرر الطعام والثياب، يهرعون بها إلى السّاحات العامة، يبسطونها حيث تكوّم الجنود"[2].

لم يكتف الروائيّ في متنه المخيّل للتاريخ بدقة التصوير وتمثل المشاهد بتفاصيلها وحركاتها، بل تجاوزه إلى توظيف الوصف في التعبير عن دواخل الشخصيات وهنا يتجلّى دور التخييل في تحقيق شعريّة النص الروائي وتجاوزه حدود الخطاب التاريخي بإعادة إنتاجه أدبيّا، كوصف شعور **السلاوي** وقت إصابته بجرح في المعركة في قوله:" وفي غبش الرؤية كانوا يتماوجون، تمتزج

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص187.

[2] – المصدر نفسه، ص93.

الألوان بالحمراء، ثم تصبح رماديّة، ويتصاعد غبار كثيف بيننا"[1]. تكشف لنا هذه الصورة خصوصيّة الخطاب الروائي إذا ما قارنّاه بالخطاب التاريخي فالحدث هو نفسه في الخطابين، لكن ما يختلف هو أسلوب صياغته، كما أنّ الخطاب الروائي يتفرّد بكونه أقرب للتعبير عن الدوافع النفسيّة والاجتماعيّة للشخصيات وهواجسها وخواطرها، وغير ذلك ممّا لا يحفل التاريخ الرسميّ بذكره، بالإضافة إلى كونه خطابًا تخييليّا قوامه الإبداع لا اللغة التقريريّة الجافّة، وهذا ما يكسبه شعريّة مقارنة بأنواع الخطاب الأخرى.

3-3 شعريّة الانزياح:

يعرّف مصطلح الانزياح بأنّه" خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر"[2]. ويعرّف كذلك بأنّه:" استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورًا استعمالًا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر"[3]. وهذا ما طغى على لغة الرواية فهي تجنح كثيرا للمجاز" فالكلمات في النص تعني فوق ما تعنيه من دلالات ظاهرة. وهذا أمر طبيعيّ في كل الأعمال الأدبيّة ذات الصفة التخييلية المحكمة البناء"[4]. وتجدر الإشارة إلى أنه ليس كل إدراج لتعبير مجازيّ هو انزياح يخلق شعريّة بالضرورة، فالتعابير المجازية المتكرّرة بكثرة تدخل باب الحقيقة أو تكاد، فالمعوّل عليه في الانزياح هو ما يثيره في نفس القارئ وعواطفه من حزن أو فرح

---

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص150.

[2] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، عمّان ـ الأردن، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2007، ص180.

[3] – أحمد محمّد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة، ط1، بيروت ـ لبنان، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، 1426هـ/2005م، ص7.

[4] – حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب، المركز الثقافي العربي، 2003، ص241.

أو إعجاب أو ذهول أو غيرها من الأحاسيس، مما يضفي على النص ألقا شعريّا"[1]. وهذا ما يؤكّد فكرة ارتباط شعريّة النص بما يثيره في القارئ، فكانّه انزاح به انفعاليّا، فاللغة التي لا تثير في نفس القارئ شيئا لا حظّ لها من الشّعريّة.

والرواية مشحونة بضروب مختلفة ومتنوعة من الانزياحات، عرف الروائيّ كيف يوظّفها لكسر رتابة السرد، ولإضفاء طابع جماليّ أدبيّ حافل بالصور البديعة والتعابير المشحونة، نذكر منها تعبير الروائي عن انتشار خبر سرقة عظام الجزائريين في مرسيليا بقوله:" سحابة الإشاعات ظللت مرسيليا أيامًا، ثم أمطرت مسحوقًا أبيض تقزّز منه الناس"[2]. نلاحظ كيف أنه وظّف الاستعارة من غير تكلّف أو إخلال بالمعنى المراد بأوجز لفظ وأجمل تعبير. كما ترد بعض التعابير التشبيهيّة في الرواية كي تعبّر عن مكنونات الوعي الجمعي مثل تصوير **ديبون** لمشهد تجمهر الناس حول جنود الحملة الفرنسيّة في طولون بقوله:" يردّد الجنود أغانيهم الاحتفاليّة بصوت واحد تهتزّ له الأبنية، ويعيدها خلفهم الناس متشوّقين إلى سرد حكاية نصرهم. قصص البطولات فاكهة الفقراء في الشتاء، حينما يجتمعون حول المواقد"[3]. يكشف لنا هذا التشبيه عن استغلال الحملات العسكريّة الفرنسيّة لعواطف الناس ووعيهم الشعبويّ في حشد التأييد الشعبي للنزعة التوسّعيّة الاستعمارية، وتتجلّى شعريّته في ربطه بين جوع الفقراء المادي ومحاولة تعويضه عن طريق سماعهم لقصص البطولات[4]، لعلّها تخفّف عنهم مرارة الإحساس بوطأة الفقر والعوز وتنسيهم ـ ولو مؤقتا ـ حقيقة أوضاعهم البائسة.

---

[1] – ينظر: صليحة جلاّب، شعرية اللغة الروائية وجمالية التلقي رواية براري الحمى لإبراهيم نصر الله أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد10، عدد3 ،2021، ص1029.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص16.

[3] – المصدر نفسه، ص93.

[4] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص66.

وفي موضع آخر أراد السارد أن يعبّر عن بشاعة **كافيار** وقسوته وجرائمه في الحملة الفرنسية وتعطّشه للسلطة والحكم ولو أدّى ذلك إلى سفك الدماء، فلم يجد بدّا من استعمال لغة تصويرية مشحونةٍ بالشعريّةً والمجاز ومكثفة بالمعاني والدّلالات حين قال:" يتمسّك بإصراره على أنني رجل قاسٍ، وأبحث عن مجد فوق الجثث، أو أسمو إلى تاج من العظام، ولم يدر أنّ العالم كلّه يجدّف في هذا البحر"[1]. فالروائي يصوّر عقليّة **كافيار**، الغاية عنده تبرّر الوسيلة، فقد ارتكب المجازر وقتل الآلاف من الناس من أجل تحقيق حلمه المتمثّل في احتلال الجزائر، وقد اختصر الروائي كلّ هذا المعنى وعبّر عنه بلغة أدبيّة راقية لمّا ذكر أنّه يبحث عن المجد فوق الجثث، ثم يأتي بصورة أكثر بلاغة حين قوله: يسمو إلى تاج من العظام، فكأنه يبني تاج مُلكه من عظام قتلاه، فمجدُه هنا ليس سوى عرش بُني على أشلاء الأبرياء، وهذا كناية عن وصوله إلى السلطة عن طريق إراقة الدّماء. جسّدها لنا الروائي في مشهد تقشعرّ منه الأبدان، قاصدًا بذلك تصوير بشاعة الجرم، فيحصل عند القارئ التأثّر النفسيّ والجماليّ معًا، فيحقق الخطاب شعريّته.

والمتأمّل في تشبيهات الرواية يلحظ أنّها من وحي بيئات الشخصيات وهذا فطنة من السارد وانتباه منه إلى أدقّ التفاصيل، ومثال ذلك تذكُّر **دوجة** لكلام أبيها حين قال:" قلبك يا دوجة مثل عصفور الدوري، لا يتوقف عن الرّفرفة"[2]. فقد شبّه قلب ابنته بالعصفور؛ لأنّه مستوحى من بيئته فهو رجل ريفيّ يرى العصافير كل يوم ويسمع زقزقاتها، كما يبيّن لنا هذا التشبيه تعارض الوضع الذي فُرض على دوجة بملازمة الغرفة لطبيعتها التوّاقة إلى الحريّة والانطلاق مثل العصفور مايفاقم أزمتها الاغترابيّة[3]. وفي تشبيه آخر يتذكُّر **كافيار** معاناته في السجن بقوله:" كنّا محشورين بعضنا

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص30.

[2] – المصدر نفسه، ص79.

[3] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص139،140.

فوق بعض مثل السمك في الصناديق الخشبية"[1]. فقد شبه أكوام المساجين بصناديق السمك، لأنها من وحي بيئته بحكم عمله صياد رنكة في المتوسط قبل الانضمام إلى الحملة الفرنسيّة على الجزائر.

تطالعنا في الرواية بعض المقاطع والصور المتخمة بالانزياحات، لم يشأ الروائي أن يصوغها بتعبير مباشر فتمرّ بذلك على القارئ دون تذوّق أو تأثّر، كأنّها محطّة للقارئ يتأمّل فيها سلاسة الأسلوب وانسيابه مع عذوبة اللفظ وكثافة المعاني. من أمثلة ذلك تصوير الروائي لمشهد قتل **السلاوي للمزوار** حين قال:" تختلج يداي تبحثان عن الخنجر، يشتدّ اهتزاز قلبي، ويتعالى الصراخ في داخلي، ثم يلمع الخنجر في عينيّ ما إن أسحبه، أكلّم نفسي لكنّ الأصوات ترتفع وتغالبني، فأعوي مثل ذئب وأقفز من مكمني، وأركض تجاهه، خطوات واسعة لا تكاد تلامس قدماي الأرض، أثب عليه، اتسع القمر لحظتها حتى أضاء السّاحة كلّها، ولمع النّصل في عينيه، رأيت خوفه القديم والجديد"[2]. صورة تطفح شعريّة وانزياحًا، فالداخل يصرخ، والقلب يهتزّ، والقمر يتّسع، والخوف يُرى في العينين. لا يسع القارئ إلا التوقّف والاستمتاع بجمال التصوير، وحسن السبك، وبراعة التخييل، ومهارة الغوص في دواخل الشخصيات.

3-4 شعريّة الأسطورة:

الأسطورة شكل من أشكال التعبير الإنساني، قديمة قدم وجود الإنسان على هذه الأرض، وتعدّ مكوّنا أساسيّا في الكثير من النصوص الأدبيّة شعرًا كانت أو نثرًا، وهي نتاج تدبّر الإنسان وتفكّره[3]. والأسطورة لغة:" واحد أساطير أي أباطيل...ويقال سطّر فلان علينا يسطّرُ إذا جاء

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص114.

[2] - المصدر نفسه، ص297.

[3] – ينظر: بوشيبة الطيب بويش منصور، مستويات توظيف الأسطورة في رواية" البئر" لإبراهيم الكوني، مجلة (لغة كلام)، المجلد2، العدد3، جوان2019، ص9.

بأحاديث تشبه الباطل"[1]. وفي القاموس المحيط:" الأساطير: الأحاديث لا نظام لها"[2]. وعند تأمّلنا لهذه المعاني اللغويّة نجدها تتّفق على أنّ الأسطورة كلام باطل لا أصل له، فهي بذلك قائمة على عنصر التخييل، وهذا ما جعلها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالأدب عبر عصوره. أما المعنى الاصطلاحي للأسطورة فقد تعدّدت فيه التعريفات، نذكر منها تعريف **أنس داود** في كتابه "الأسطورة في الشعر العربي الحديث" والذي يقول فيه إنّ الأسطورة هي" تلك المادّة التراثيّة التي صيغت في عصور الإنسانيّة الأولى، وعبّر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصّة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود"[3]. وتعرّفها **نبيلة إبراهيم** على أنّها "محاولة لفهم الكون بظواهره المتعدّدة، أوهي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، ولكنّها لا تخلو من منطق معيّن، ومن فلسفة أوّلية تطوّر عنها العلم والفلسفة فيما بعد"[4]. و**لأحمد كمال زكي** تعريف قريب ممّا سبق يرى فيه أنّ الأسطورة هي" ثمرة جهود الإنسان في فهم طبيعة الكون، وفي تسمية ظواهره، وتحديد أماكنه"[5] وتتفق هذه التعاريف الثلاثة على أنّ الأسطورة شكل تعبيري بدائيّ حاول فيه الإنسان فهم الكون وظواهره، وإيجاد تفسير لها. ولذلك نجد أنّ معظم أشكال التعبير الأدبيّة التي ظهرت بعد الأسطورة، قد استلهمت الأساطير واستفادت منها ووظّفتها، والرواية التاريخيّة كغيرها من الأجناس الأدبيّة لم تشذّ عن القاعدة وكانت مجالا خصبا لتوظيف الأساطير لأهداف مختلفة.

لم يحتف عبد الوهاب عيساوي بذكر الأساطير وتوظيفها كثيرًا في روايته إلا فيما ندر. ولعلّ ذلك يرجع إلى الإطار التاريخي للرواية الذي قد يقيّد الروائي بدرجة معيّنة، أو قد يرجع ذلك إلى

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة سطر.

[2] – الفيروزابادي، القاموس المحيط، مادة سطر.

[3] – أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دط، القاهرة ـ مصر ، مكتبة عين شمس، دت، ص12.

[4] – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دط، القاهرة ـ مصر، دت، ص9.

[5] – أحمد كمال زكي، الأساطير، دط، القاهرة ـ مصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مارس1967، ص12.

اختيار الروائي نفسه، ومن الأساطير التي ذكرت في الرواية أسطورة طائر الفينيق* على لسان **كافيار** قائلا:" ولو لم يمت مبكرا لانتظرت انبعاثه من جديد، بعض الرجال مثل الفينيق، ليس موتهم إلا مرحلة من مراحل حياتهم"[1]. جاء ذكر هذه الأسطورة في الرواية في سياق الحديث عن **نابليون بونابارت**، حيث شبّهه **كافيار** بطائر الفينيق، ووجه الشبه بينهما هو العودة إلى الحياة والبعث من الرماد، فكما أنّ طائر الفينيق يولد من رماد جسمه المحترق مرّة ثانية، فإنّ **نابليون** يولد من جديد من خلال رجاله المخلصين الذين يحملون فكره.

ونجد في موضع آخر من الرواية ذكرًا لأسطورة إغريقيّة أخرى وهي أسطورة صندوق باندورا* في سياق حديث **ديبون** بينه وبين نفسه عن بوادر ندمه على المشاركة في حملة احتلال الجزائر حين يقول:" ما عليك الاهتمام به الآن هو كيف يمكننا إغلاق صندوق باندورا الذي انفتح منذ ثلاثة قرون على الشّرور كلها"[2]. تتجلّى لنا شعريّة توظيف هذه الأسطورة في مزجها بين التاريخيّ المرجعيّ والمتخيّل الأسطوريّ، فالحملة الفرنسية على الجزائر كانت هي صندوق باندورا بالنّسبة

* – الفينيق أو فينيكس كما يسمى في الميثولوجيا الإغريقية طائر أسطوري له حضور قوي في عدة ثقافات، وهو طائر يقتل نفسه وسط اللّهب، ثم يولد مرة ثانية من رماد جسمه المحترق، ويظهر في فترات منتظمة تبلغ كلّ منها عدة سنوات. ينظر: مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، دط، دار الكتاب العربي، القاهرة- مصر، 2003، ص169.

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص31.

* – ملخص الأسطورة أنّ البشر كانوا مجتمعًا من الرجال فقط يعيشون في سلام حيث لا ظلم ولا حسد ولا فساد ولا ألم ولا أمراض، فحصلت مشكلة بينهم وبين الإله زيوس، فانتقم منهم عن طريق إرسال أول امرأة إلى الأرض وهي باندورا، وبعث معها صندوقا ووضع فيه كل الشرور في العالم من آلام وأوجاع وآفات، فأعجب بها إبيميثيوس وتزوجها وأوصاهما رسول زيوس ألاّ يفتحا الصندوق، لكن الفضول غلب باندورا وفتحت الصندوق فانطلقت منه كل الشرور والآلام والأوجاع إلى البشريّة، إلا روحًا واحدة خيّرة وضعها زيوس في الصندوق رأفة بالبشر وهي الأمل. ينظر: عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية (أساطير البشر)، دط، القاهرة ـ مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1982، ص(185-194).

[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص188.

إلى الجزائريّين؛ لأنّها كانت سببًا في كل أوجاعهم ومصائبهم، كأنّ صندوقًا من الشرور والآلام انفتح عليهم، مثلما فتح صندوق باندورا الباب لآلام البشر ومعاناتهم.

3-5 شعريّة التناص:

يعرّف **رولان بارت** التناص بأنّه:" نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافيّة السّابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله"[1]. وتعرّفه **جوليا كريستيفا** بأنّه" ترحال للنصوص وتداخل نصيّ، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[2]. كما يعرّف بأنّه:" الفعل الذي يعيد بموجبه نصّ ما كتابة نصّ آخر والمتناصّ هو مجموع النصوص التي يتماسّ معها عمل ما، قد لا يذكرها صراحة كالإيحاء، أو تكون مندرجة فيه مثل الاستشهاد"[3]. ونجد عند **أحمد الزعبي** تعريفا شاملا للتناص يجمع ما سبق من التعريفات في قوله:" التناص في أبسط صوره يعني أن يتضمّن نص أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافيّ لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكّل نص جديد واحد متكامل"[4]. فقد أشار في هذا التعريف إلى تقاطع النص مع نصوص سابقة عليه بطرق شتى، ثم تندمج لتحلّ في النص اللاحق مشكّلة نصًّا جديدا بُني من هذا الاندماج والتقاطع.

---

[1] – رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، ط3، الدار البيضاء ـ المغرب، دار توبقال للنشر، 1993، ص63.

[2] – جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب، دار توبقال، 1991، ص21.

[3] – ناتالي بييقي وغروس، مدخل إلى التّناص، تر عبد الحميد بورايو، دط، سورية ـ دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 1433ه/2012م، ص11.

[4] – أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، عمّان ـ الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، 1420ه/2000م، ص11.

وتكمن شعرية التناص في أنّها تُكسب لغة السرد عمقًا دلاليًّا وظلالاً إيحائيّة، تمدّ جسور المعنى عبر تقاطع النصوص السابقة، وتبني عليها شعريّة خاصّة بالنص اللّاحق المتناص معه، ومن هنا تتجلى أهمية التناص وفاعليّته وكينونته[1]. والمقصود هنا أنّ شعريّة التناص تكمن في سرّ تلك العلاقة بين النص الأصلي المُتناص منه، والنص اللاّحق الذي يكتسب حمولات دلاليّة جديدة بتقاطعه مع النص الأصلي، ولا تتّضح هذه الشعريّة إلّا بالكشف عن سرّ هذه العلاقة والدواعي التي دفعت المبدع إلى ربط نصّه بنصوص أخرى عن طريق التناص.

لقد وظّف الروائي التناص في الديوان الإسبرطي لأغراض متعدّدة منها محاولته إظهار المفارقة وحدّة الاختلاف بين شخصيتي **ديبون وكافيار** ومواقفهما، **ديبون** المتشبّع بأفكار الكتاب المقدّس الذي يرى في الحملة الفرنسيّة على الجزائر فرصة للتبشير بالمسيحيّة وحمل النور والحضارة إلى الجزائر، أما **كافيار** فهدف الحملة عنده السلطة وجمع الأموال والانتقام من الجزائريين. وجهتا نظر تختلفان اختلافا جذريّا، وكلتاهما تقتبسان من الكتاب المقدّس، عبّر **كافيار** عن ذلك بقوله:" إنّ الربّ الذي صرت أومن به لا يرضى لي مدّ خدي الآخر*، إله مسرّته في سفك الدماء من أجل مجده، لذا ليس عليك لومي ونحن نستقي من الكتاب نفسه، فالكلّ يقرأ الأسفار على طريقته"[2]. تكمن شعريّة هذا التناص في المفارقة التي تكتنفه، **كافيار** الانتهازي الجشع الذي لايبالي بسفك الدّماء وهتك الأعراض في سبيل تحقيق أهدافه، و**ديبون** المفعم بالروح الدينيّة ورغم وقوفهما على طرفي نقيض يقتبسان من الكتاب المقدّس نفسه، لكن كلّ يقتبس حسب تأويله للنص وحسب ما تقتضيه مصلحته.

---

[1] – ينظر: إبراهيم محمد أبو طالب وعبد الحميد سيف الحسامي، شعريّة اللغة في القصة القصيرة جدا . نماذج لكتاب منطقة عسير، مجلة الذاكرة، العدد العاشر، يناير 2018م، ص115،116.

* – هذا الكلام مقتبس من إنجيل لوقا الأصحاح السادس (6–29) ونصّه:" مَنْ ضَرَبَكَ عَلَى خَدِّكَ فاعْرِضْ لَهُ الآخَرَ أَيْضًا". إنجيل لوقا، المطبعة الأمريكانيّة، بيروت ـ لبنان، 1909، ص39.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص30.

إنّ المتأمّل في بعض المقاطع المقتبسة من الكتاب المقدّس في الرواية يلحظ جليّا السبب الذي حدا بالروائي إلى اختيار هذه النصوص بالذّات، فقد كانت هذه النصوص معبّرة عن نفسيات الشخصيات ودواخلها، وآمالها وتطلعاتها وهذا ما يحقّق شعريّتها وجماليّة توظيفها في الرواية. مثل **ديبون** الذي يتذكّر في الرواية الحادثة التي حصلت مع شاول قرب دمشق حين تجلّى له **المسيح** وتحدّث معه، ومن يومها انقلبت حياة **شاول** رأسًا على عقب وتحوّل من مضطهد للمسيحيين إلى واحد منهم وسمّى نفسه **بولس**. نجد **ديبون** يمنّي النفس أن تحصل الحادثة نفسها مع **كافيار** فيتجلّى له المسيح ويحدّثه ويبيّن له فساد مسلكه، يقول **ديبون:**" آه لو يسطع نورك فوق بناء مكتبه، فتنادي كافيار وينتفض مرعوبًا، وحين يقوم فلن يبصر يعينيه المفتوحتين، آمن شاول حين أظهرت له معجزتك، فهل سيؤمن كافيار إنْ صرخت في وجهه بالترنيمة"[1]. تكمن شعريّة هذا التناص في إظهاره لخيبة أمل **ديبون** وانقطاع رجائه من **كافيار** حتى أنّه صار يتمنّى حصول معجزة تجعل **كافيار** يتوب عن جرائمه، كالمعجزة التي حصلت مع **شاول** حين كلّمه **المسيح** من أعلى الجبل.

3-6 شعريّة الرمز:

يعرّف ابن منظور الرمز بقوله:" الرّمز تصويت خفيّ باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بالصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم"[2]. ونجد هذا التعريف أو قريبا منه في أغلب المعاجم اللغويّة الأخرى كالقاموس المحيط والصحاح وغيرهما، فهي تجتمع جميعًا على أنّ الرمز في اللغة هو الإشارة بأي عضو من أعضاء الوجه من غير كلام. أمّا الرّمز في اصطلاح النقاد فهو" كلّ ما يحلّ محلّ شيء آخر في الدّلالة لا بطريق المطابقة وإنّما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 315.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، مادّة رمز.

متعارف عليها"[1]. ويعرّف كذلك بأنّه:" تركيب لفظي أساسه الإيحاء ـ عن طريق المشابهة ـ لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظيّة كلّ حدود التقرير، موحّدة بين أمشاج الشعور والفكر"[2]. وتكمن شعريّة الرمز في أنّه من أفضل الطرق للإفضاء عمّا لا يمكن التعبير عنه بشكل مباشر، فهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء[3]، وهذا يزيده سحرًا وألقًا وجذبًا للمتلقي للغوص في دلالات الرموز وإيحاءاتها المختلفة، والبحث عن دوافع توظيفها في المتن السردي.

شكّل الرمز علامة بارزة في رواية الديوان الإسبرطي وكان حضوره طاغيا فيها، حيث مثّل جسرًا وثيقًا يربط التاريخي بالمتخيّل، ويعطي ظلالاً إيحائية للغة السرد فتكون كثيفة المعاني والدلالات ممّا يكسبها شعريّة، ويجعلها منفتحة على مختلف القراءات. من أمثلة الرموز في الرواية مصطلحا الشرق والغرب، حيث يمكن اعتبارهما رمزين محوريين في رواية "الديوان الإسبرطي" لكثرة تكرارهما في الرواية إلى درجة اعتبارهما تيمة ابتدأ بها الروائي منجزه السردي حين اقتبس قولا لجوته:" الشرق والغرب على السّواء يقدمان إليك أشياء طاهرة للتذوّق، فدع الأهواء ودع القشرة، واجلس في المأدبة الحافلة"[4].

إنّ البداية بلفظي الشرق والغرب تفتح الباب على عدّة تساؤلات، لعلّ أشدها أهمية وإلحاحًا هو لماذا ركّز الروائي على هذين الرمزين دون غيرهما؟ ومع التعمّق في قراءة الرواية يتّضح لنا السبب جليّا، فموضوع رواية الديوان الإسبرطي وأغلب أحداثها عن الحملة الفرنسية على الجزائر، وليست هذه الحملة في حقيقتها إلا التقاء بين الشرق والغرب في شكله العنيف والصدامي.

---

[1] – مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت ـ لبنان، مكتبة لبنان، 1984، ص181.

[2] – محمّد فتّوح أحمد، الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر، ط2، القاهرة ـ مصر، دار المعارف، 1984، ص41.

[3] – ينظر: فتيحة بن عمومة، الدلالة الرمزية في كتابات ركن الدين الوهراني، مجلّة آفاق علمية، المجلّد12، العدد3، 2020، ص572.

[4] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص7.

الشرق في رواية الديوان الإسبرطي يمثل الحضارة العربيّة الإسلاميّة بكل مكوّناتها وأطيافها، والمحمولات الدلاليّة لهذا الرمز في الرواية تختلف جذريًّا بحسب الشخصيات، فالشرق عند الفرنسيّين يمثل العدو والخطر المتربص بهم وخصوصًا الأسطول الجزائري الذي يهيمن على البحر الأبيض المتوسط حينها، يقول الضابط الفرنسي **كافيار** أحد قادة الحملة:" الشرق أكثر خطرًا مما تظن، أشعر أنهم يحومون حولنا وفي أية لحظة يقفزون نحونا"[1]. الشرق بالنسبة إلى الأوروبي عالم مليء بالسحر والغموض، يحدوه الفضول لاكتشافه، لكن يتوجّس منه خيفة خشية أن يفتن بسحره وهو في سعيه إلى فرض ثقافته على الشرق يصطدم بالكثير من المفاهيم الشرقية العصيّة على إدراكه، مما يسبّب سوء الفهم بينه وبين الآخر، يقول **ابن ميّار**:" لا يمكن أن يستوعب الأوروبيون كيف تقوم الدول في الشرق، أو مع نظام الخلافة إذ لم تخضع فقط للسياسة بل أيضا إلى كونها أمّة مسلمة واحدة"[2]. أما الشرق بالنسبة إلى الجزائريين فيمثل ذلك العمق الحضاري الذي ينتمون إليه ويعدّون أنفسهم جزءًا طبيعيا منه، يقول **ابن ميّار**:" أنتبه إلى نفسي أنني اتخذتُ من الشرق جهة. تظل تلك الجهة مصيرًا محتما على من تعلّق بالمحروسة"[3].

طائر اللقلق الأبيض رمز تكرّر ذكره أكثر من مرّة في رواية الديوان الإسبرطي، طائر يعيش فوق سطوح ابنية المحروسة، يستأنسون به ويعدّونه رمزًا لأحبائهم الغائبين. حتى إنّهم يربطون ما يحصل له بما قد يحصل لأحبّائهم، ومثال ذلك في الرواية إحساس **لالة سعديّة** زوجة **ابن ميّار** بالذعر حين مات الطائر، فقد اعتبرته نذير شؤم فهرعت إلى الدعاء والصلاة، تقول **دوجة**:" الإشارة التي لم أعها بعد، ولم تود لالة سعديّة أن تبوح بها، تلوذ بالصلاة والدعاء، فما موت الطائر إلا

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 39.

[2] – المصدر نفسه، ص 281.

[3] – المصدر نفسه، ص 283.

نهاية أحدهم، ربما كان السلاوي أو ابن ميّار"[1]. تكمن شعرية توظيف رمز طائر اللقلق في الرواية في الدّلالات التي يحيل إليها، فهو يرمز إلى أمرين متناقضين، أحدهما الأمل الذي يتشبّث به سكان المحروسة في عودة أحبائهم الغائبين، كما يحيل إلى اليأس الذي خيّم على سكان المحروسة بعد أن ضاعت مدينتهم وسقطت في أيدي المحتل الفرنسي، فلم يبق لهم إلا البكاء على الأطلال والتمسك بالخرافات وربط أحداث حياتهم بها كي يبرّروا لأنفسهم الخضوع والاستكانة للوضع القائم. كما يرمز طائر اللقلق الأبيض في الرواية إلى أرواح الثوّار المفعمة بالحريّة مثل **السلاّوي** الذي يمثّل الثورة ضد المحتل، وما ابتعاد الطائر واختفاؤه في نهاية الرواية إلاّ إشارة إلى نفي الثوّار وإقصائهم عن المحروسة. كما أنّ لربط الطائر في الرواية بمسجد عبد الرحمن الثعالبي رمزيّة كبيرة، فهذا الطائر دائما ما يحوم حول المسجد في إشارة إلى أنّ المساجد والزوايا هي التي تحدّد لنا الغاية، وهي البوصلة التي تعود بنا في الوقت نفسه إلى جذورنا وأصالتنا[2].

إنّ المتأمّل في رواية الديوان الإسبرطي وتوظيف الرمز فيها، يلاحظ جليّا تعدّد دلالات الرمز الواحد حسب الشخصيات، وذلك لكون الرواية متعدّدة الأصوات، فالشّرق عند الفرنسيين يمثّل العدو أمّا عند الجزائريّين فيمثل الانتماء، **نابليون** عند **كافيار** هو رمز مجد الأمّة الفرنسيّة بينما يعُدّه **ديبون** مجنونًا دمّر فرنسا بجنونه، و**الأمير عبد القادر** عند **ابن ميّار** بدويّ لا يحسنُ أمور الحكم، بينما يعدّه **السلاّوي** بطلا قوميّا يحمل أمل الأمّة في التحرّر من الاحتلال. وطائر اللقلق في الرواية مثّل الأمل والتوق إلى الحريّة. فقد تعدّدت دلالات الرموز في رواية الديوان الإسبرطي ممّا أضفى عليها شعريّة خاصة، وجنّب الروائيّ السّقوط في فخّ التكرار، فالرمز يكتسب حمولة

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 277.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص83.

دلاليّة أخرى مع كل شخصيّة، ممّا يفتح الباب على تعدّد القراءات واختلافها حسب زاوية النّظر، ويثري المتن السّردي، ويشدّ القارئ إليه أكثر.

4- دلالات استحضار التاريخ في رواية " الديوان الإسبرطي":

إنّ مما يلفت الانتباه ويستدعي التساؤل في رواية الديوان الإسبرطي تناولها فترة زمنيّة قصيرة نسبيّا، إذا ما قورنت بالروايات التاريخيّة العربيّة الأخرى. فهي تتناول الفترة الزمنيّة مابين 1815 إلى 1833م. بدايةً من أوّل حدث فيها وهو معركة "واترلو" إلى غاية آخر حدث وهو قدوم اللجنة الإفريقيّة إلى الجزائر، وهذا ما يحيلنا بدوره إلى عدّة تساؤلات أبرزها: لماذا اختار الروائي هذه الفترة القصيرة بالذات دون غيرها من الفترات؟ ما دلالة استدعائه لبعض الأحداث التاريخيّة وذكرها بالتفاصيل مع إهماله أحداثا أخرى؟ ما علاقة استدعاء هذه الأحداث بالراهن وقضاياه؟ كلّها أسئلة تستحق الوقوف عندها بالبحث والدّراسة، للكشف عن الدّلالات الكامنة وراء استحضار هذه الأحداث التاريخيّة في الرواية. دلالات تتنوّع وتتشعّب وتقود القارئ إلى سبل تأويل متعدّدة[1]، ينفتح عليها النص الروائي المستحضر للتاريخ حسب تعدّد القراءات.

4-1 استخدام عظام الجزائريين في صنع السكر:

إنّ من بين أهمّ الأسباب التي تدعو الروائيّ إلى استحضار التاريخ كما أسلفنا هو تسليط الضوء على المهمّش فيه، أحداث ذُكرت على عجل في كتب التاريخ، بلغة تقريريّة جافة، ولم تُعطى حقها والحيّز الذي يليق بها، فتأتي الرواية لتركّز على هذه الأحداث وتفتح أعين الناس عليها فتمنحها حياة جديدة. فهل نجد ذلك في رواية "الديوان الإسبرطي"؟ تُطالعنا الرواية من الصفحات الأولى بحدثٍ قد يبدو صادمًا للكثيرين ألا وهو استغلال فرنسا لعظام الجزائريّين في صناعة السكر وحين العودة إلى كتب التاريخ لا نكاد نجد ذكرا لهذه الحادثة إلا فيما ندر، وكان ممّن ذكر هذه

[1] – ينظر: حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دط، دمشق . سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص85.

الحادثة **عبد الجليل التميمي** في كتابه "بحوث ووثائق في التاريخ المغربي" الذي يذكر فيه ردّ وزارة الحربيّة الفرنسيّة على شكاية **حمدان بن عثمان خوجة** بشأن نهب عظام الجزائريين من المقابر وممّا ذُكر في هذا الرد:" أما مسألة فتح القبور، فقد أصبح من العسير عدم انتهاكها من طرف أشرار المسيحيين واليهود، حيث كانوا يتردّدون لأخذ الأحجار الثمينة أو العظام، ليرسلوها لصنع فحم العظام بمصانع مرسيليا"[1]. فهذا الاعتراف من وزارة الحربيّة الفرنسيّة لا يدعُ أيّ مجال للشك في حدوث هذه الجريمة* في حق جثامين الجزائريّين، هذه الحادثة فصّل عبد الوهاب عيساوي ذكرها في روايته، وأفرد لها العديد من الصفحات في بداية الرواية، وممّا جاء ذكره في الرواية عن الحادثة مشهدُ الطبيب* الذي عُيّن للتحقيق في هذه الإشاعة عن طريق تفتيشه لإحدى السفن المتوجهة إلى مرسيليا:" افترش الأرض وأشار إلى أقرب العظام إليه: هذه ساق طفل لم يتجاوز العاشرة، والأخرى تبدو لشاب، وهذه، أتراها يا سيد **ديبون؟** إنّها لشيخ أعرفها من انحناءاتها، ثم أعادها إلى الصندوق، لينتقل إلى آخر، ومدّ يده فعادت بجمجمة صغيرة، وفي تلك اللحظة

---

[1] – عبد الجليل التميمي، بحوث ووثائق في التاريخ المغربي (تونس . الجزائر . ليبيا من1816إلى1871)، ط1، تونس، الدار التونسيّة للنشر، مارس1972، ص155.

* – يذكر عبد الجليل التميمي أنّ مؤرّخي هذه الفترة ينكرون على حمدان بن عثمان خوجة شكايته بشأن نهب عظام الجزائريين، لكنّ ردّ وزارة الحربيّة الفرنسيّة قطع الشك باليقين واكدّ حصول هذه الحادثة فعلا. المرجع نفسه، ص155.

* – الطبيب المذكور في الرواية هو الفرنسي segaud وقد أجرى بنفسه تحقيقا للتأكّد من صحّة إشاعة تهريب عظام الجزائريّين واستعمالها في صناعة السكر، وأرسل تقريرا عن الموضوع إلى جريدة le semaphore de marseille الفرنسية ومما يقول فيه: لقد علمت عن طريق الإشاعات أنّ عظاما بشريّة استخدمت لصنع الفحم الحيواني، ومدفوعا بشعور العطف على الإنسانية أردت إقناع نفسي إلى أيّ درجة يمكن أن نثق في هذه الإشاعات...وقد قمت بزيارة الباخرة المدفعيّة (la bonne Josephine) بقيادة ربّانها النقيب Perissola القادمة من الجزائر حيث كانت حمولتها من العظام، وبعد أن قمت بفحص دقيق جدّا لكميّة العظام الموجودة تعرّفت على بعض منها وثبت لديّ أنّها من النوع البشري. ينظر: مرسال آمري، استغلال عظام المسلمين في تصفية السكر، المجلّة التاريخيّة المغربيّة، العدد1، جانفي 1974، ص9.

اضطربت، كانت الجمجمة ماتزال تحمل اللّحم على جوانبها"[1]. ثم يواصل الروائي سرد تفاصيل الحادثة لكن هذه المرّة بلغة تحمل في طيّاتها الكثير من الرمزيّة والدّلالات، حيث يتخيّل **ديبون** الطفل صاحب الجمجمة الصغيرة ويحدّثه قائلا: "هل هذا ما أردتَ أن تُسجّله يا سيّد ديبون من انتصارات قائدك العظيم؟ ألم يكن أجدى لك الكتابة عن سيرة عظامي لا عن عظمة سيّدك؟ كنتم تقولون سنكون مثل النّاصري مُخلّصين، فافتحوا أبواب قلوبكم، وفوجئنا بآلاف من شاول يهرعون تجاه مقابرنا بمعاولهم، لك أن تفخر الآن أصبحت مقابرنا حقولا، وعظامنا غلالاً لكم"[2]. من خلال هذا المشهد التخييلي تتّضح لنا جليّا بعض الأسباب التي دعت الروائي لاستحضار هذا الحادثة التاريخيّة بالذات، فهي حادثة لم تذكر إلا نادرا في بعض كتب التاريخ، كما أنّها تصوّر لنا بشاعة وجه المستعمر الذي لم يكتف بسفك الدماء ونهب الممتلكات بل امتدّت يده إلى مقابر الجزائريّين وسرقة عظامهم من أجل شحنها إلى مرسيليا كي تستعمل في صناعة السكّر، ضاربًا عرض الحائط بنود معاهدة الاستسلام وكلّ قيم التنوير والتحضّر المزعومة، التي ادّعى المحتل أنّه يحملها إلى الجزائريين.

4-2 حادثة المروحة:

وهي الحادثة المعروفة التي اتخذتها فرنسا ذريعة من أهمّ الذرائع لغزو الجزائر، وقد حرص عبد الوهّاب عيساوي على عرض مختلف وجهات النظر بشأن حادثة المروحة، وجهة نظر فرنسيّة ترى أنّ الحادثة إهانة لفرنسا ممثّلة في قنصلها، وأنّ الوقت قد حان لإنهاء هيمنة الجزائر على البحر المتوسط، يقول **ديبون** معبّرا عن هذا التوجّه:" أسألُ العابرين عن الأتراك، وعن أسباب الحملة عليهم، يردّدون مثلما يردّدُ السياسيّون: قد أُهين شرف الفرنسيين حينما ضُرب القنصل

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص21.

[2] – المصدر نفسه، ص21.

بمروحة الباشا، ولن تسمح غيرةُ هذه الأمّة باستعباد المسيحيّين في أراضي المحمّديّين"[1]. وفي ذلك دلالة على أنّ فرنسا كانت تبحث عن ذريعة تبدأ بها الحرب ضد الجزائريين، بل إنّه وبالعودة إلى كتب التاريخ نجد أنّ تصرّف القنصل الفرنسي كان مدبّرا، ففي كتاب تاريخ الجزائر العام **لعبد الرحمن الجيلالي** نقلا عن المورّخ الفرنسي **هانري تشاو** يذكر أنّ الحكومة الفرنسيّة أرادت أنْ تنتهز فرصة انشغال أحسن الوحدات من الأسطول الجزائري في الشرق، كي تجد مبرّرا يُتيح لها التدخّل العسكري، فأرسلت تعليمات خاصة إلى قنصلها في الجزائر وأمرته أن يغتنم فرصة قد تسنح له لإساءة العلاقة مع حكومة الداي[2]. ممّا يؤكّد أنّ حادثة المروحة لم تكن إلا فصلا أو مشهدا مسرحيّا دراميّا، أرادت فرنسا تسويقه على أنّه السبب الرئيس في احتلال الجزائر، بينما تؤكّد أحداث التاريخ أنّ الاحتلال الفرنسي الجزائر كان مخطّطا له بعناية[3]، وأنّ حادثة المروحة كانت مجرّد ذريعة واهية وظفتها فرنسا أمام الرأي العام الفرنسي والدولي على أنّها إهانة لشرفها وكبريائها تستوجب الرد فكانت الحملة على الجزائر. أمّا بالنسبة إلى وجهة النظر الجزائريّة بشأن حادثة المروحة فقد كانت تعتبر الحادثة ردّة فعل طبيعيّة من الداي حسين حين استفزّه القنصل الفرنسي بكلام فيه قلّة احترام لمقام الداي في قصره، وبين وزرائه وسفرائه وحاشيته، نجد في الديوان الإسبرطي الروايةَ الجزائريّة للحادثة على لسان ابن ميّار في قوله:" ثم أقبل القنصل الفرنسيّ دوفال، تقدّم بخطوات وهنّأ الباشا، فردّ التهنئة ثمّ سأله:

ـ لماذا تأخّر ملككم في إيفاء الديون، ولماذا لا يُجيب على رسائلي العديدة؟

تفوّه القنصل بما أدهش الجميع:

---

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص103.

[2] – عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، دط، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، دار الأمّة للطباعة والنشر والتوزيع،2014، ج3، ص371.

[3] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص70.

ـ الملك في باريس لا يلتفت إلى شخص مثلكم.

ولم ينتبه الباشا إلى نفسه إلاّ وهو يقف، ومن ثم يضرب القُنصل بالمروحة التي كانت بيده، فهمّ القُنصل بسلّ سيفه لكنّ الحرّاس قبضوا عليه، قرّر الباشا قتله لكنّه اكتفى بطرده من مجلسه"[1].

وهذه الرواية لحادثة المروحة تشبه إلى حدّ كبير ما أورده **حمدان بن عثمان خوجة** في كتابه "المرآة" عن الحادثة في قوله: "سأل الباشا القنصل لماذا لم تجبه حكومته عن برقيّاته العديدة الخاصة بمطالب بكري. فكان جواب السيّد دوفال في منتهى الوقاحة إذ جاء كالآتي: إنّ حكومتي لا تتنازل لإجابة رجل مثلكم"[2]. ثم شرع **حمدان** يبيّنُ مقدار الإهانة التي أحسّ بها الباشا حسين حين سماعه هذا الرد من القنصل، ممّا جعله يفقد أعصابه ويضرب القنصل ضربة واحدة بمروحته. وكيف أنّ القنصل استغلّ هذه الحادثة ليجعلها مبرّرا للحملة.[3] وهذا التشابه في سرد حادثة المروحة وتفسيرها بين كتاب المرآة لحمدان بن عثمان خوجة وبين الرواية يحيلنا إلى أنّ الروائيّ اطّلع على كتاب المرآة واستلهم منه مادّة روايته في سرده للحادثة من وجهة النظر الجزائريّة، خصوصا أنّ **حمدان** كان مقرّبا من **الداي حسين** وعلى اطّلاع بما يدور في القصر. وهذه خاصيّة مشتركة بينه وبين شخصيّة **ابن ميّار** في الرواية ممّا جعل من كتاب المرآة مادّة تاريخيّة دسمة استعان بها الروائيّ خصوصا في الأقسام الخاصّة **بابن ميّار** في الرواية.

وخلاصة القول إنّ الروائيّ قد أورد حادثة المروحة تمهيدًا للحدث الأبرز في الرواية وهو احتلال مدينة الجزائر، وقد استفاد من توظيفه لتقنية تعدّد الأصوات في الرواية من أجل إبراز وجهتي النظر بشأن هذه الحادثة: وجهة نظر فرنسيّة ترى أنّ حادثة المروحة إهانة لشرف فرنسا

---

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص131.

[2] – حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، تقديم وتعريب وتحقيق محمد العربي الزبيري، تصدير عبد العزيز بوتفليقة، دط، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، منشورات ANEP، 2006، ص142.

[3] – ينظر: حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، مرجع سابق، ص142،143.

ومُبرّر كافٍ للحملة على الجزائر، ووجهة نظر جزائريّة ترى أنّ الحادثة كانت ردّ فعل طبيعي نتيجة استفزاز القنصل **دوفال للداي حسين** وإهانته في قصره وأمام حاشيته، وأنّها عمل مدبّر من أجل إيجاد ذريعة لاحتلال الجزائر.

4-3 الحملة الفرنسية واحتلال مدينة الجزائر:

يعدّ احتلال مدينة الجزائر وما سبقه من تحضيرات الحملة الفرنسيّة الحدث الأهمّ في الديوان الإسبرطي، حيث إنّه استأثر بمساحة مهمّة في السرد عبر مختلف أقسام الرواية، سواء تعلّق الأمر بتحضيرات الفرنسيّين للحملة، أو بما حدث في الأيّام الأولى بدءًا من نزول القوات الفرنسيّة على شاطئ سيدي فرج إلى غاية توقيع الداي لمعاهدة الاستسلام وسقوط المدينة في أيدي الفرنسيّين. ممّا يجعلنا نتساءل عن كيفيّة توظيف هذا الحدث في الرواية، من خلال طريق رصد مدى اختلاف هذا التوظيف الروائي عن الخطاب التاريخي في تناوله لهذا الحدث المفصلي في تاريخ الجزائر، وذلك من أجل تقصّي الدلالات الكامنة وراء توظيف هذا الحدث في الرواية، وفهم الدواعي التي جعلت منه حدثا محوريّا، فكلّ ما سبقه من أحداث تمهيد له، وكلّ ما جاء بعده نتيجة مترتّبة عنه في مسار أحداث الرواية.

قد رأينا من قبل أنّ الروائي في الرواية التاريخيّة لا يسعى إلى مجرّد إعادة سرد أحداث التاريخ فهذا ليس عمل الرواية ولا الدور المنوط بها، وإنّما يسعى إلى مجاوزة الخطاب التاريخي عن طريق استحضاره المادّة التاريخيّة ومزجها بضروب من التخييلات فينشئ خطابًا إبداعيّا جديدًا، ينتفح على دلالات متعدّدة لاتتأسس فقط على مايقوله نصّها، وإنّما تقوم أيضا على ما يحيل إليه النص التاريخي الكامن فيها[1]. ومن هنا وجب أن نتساءل عن الدلالات الكامنة وراء استحضار عبد

[1] – ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص81.

الوهاب عيساوي لحدث مفصليّ مهمّ في تاريخ الجزائر ألا وهو احتلال مدينة الجزائر وسقوطها في أيدي الفرنسيين. بالإضافة إلى سرد الكثير من ملابسات هذا الحدث وإرهاصاته.

إنّ رواية " الديوان الإسبرطي" تعيد بناء حدث قاس في الوعي الجمعي وهو احتلال الجزائر سنة 1830م، فقد كان هذا الاحتلال بداية احتلال المنطقة العربية كلّها تقريبا، من إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وغيرها من القوى الاستعماريّة، فالفرنسيون قد استوعبوا الدرس من حملة **نابليون** ضد مصر والشام، ليستعدّوا جيّدا بعدها بثلث قرن متوجّهين إلى الجزائر. إنّ تذكّر هذه الهزيمة ليست نوعا من المازوشية، ولا رغبة في جلد الذات، ولا حتى حالة من النكد أو الترف الفكري[1]. فالموجة الاستعماريّة الأوروبيّة في ذلك الوقت مسّت أغلب دول جنوب البحر الأبيض المتوسط ومن بينها الجزائر وبقيّة الدول العربية والإفريقيّة، ولازالت هذه الدول تعاني من تبعات هذا الاستعمار وآثاره إلى اليوم. فالرواية بهذا المعنى تضعنا في قلب هموم الحاضر وإشكالاته، وتحفر عميقًا في التاريخ بحثًا عن أسباب هذه الهزيمة وجذورها وملابساتها كي لايكرّر التاريخ نفسه.

تكرّر سرد حدث سقوط المحروسة في رواية الديوان الإسبرطي عدّة مرات، على لسان شخصياتها الرئيسة التي تتناوب على السرد في كلّ قسم من أقسام الرواية، مع اختلاف بينها في تركيز كلّ شخصية على تفاصيل دون أخرى، فكلّ شخصية لها منظورها الخاص الذي تنظر به إلى هذا الحدث، **فديبون** كان ينظر إلى الحملة على الجزائر بأنّها رسالة حضاريّة تهدف إلى تحرير الجزائريّين من الجهل والتخلّف، وتنويرهم بقيم الحضارة والمدنيّة والدين المسيحي، يقول ديبون:" نحن من سيحمل هذا النور إلى الضفّة الأخرى"[2]. لكنّه يصطدم بالواقع حين يرى جرائم المحتل الفرنسي في الجزائر، ويهوله منظر الجثث في معركة سطاوالي قائلا:" وكلّما التفتُّ إلى

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص118.

[2] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص182.

جهة أفزع من منظر الأجساد المنثورة من حولي، وروح الله لم ترفّ على السهل الأحمر"[1]. ففي هذا المشهد دلالات متعدّدة، فهو يحتفي بخطاب الهامش وتاريخ المستضعفين، مصوّرا بشاعة وجه الاحتلال الفرنسي وزيف ادّعاءاته التي كان يروّج لها على أنّها أهداف للحملة. ليكتشف **ديبون** الحقيقة المرّة وهي أنّه كان يعيش في الوهم، وأنّ احتلال الجزائر لم يكن له علاقة بتصدير قيم الحضارة والمدنيّة، وأنّ الحملة كانت من أجل سفك الدماء ونهب الثروات، والاستيلاء على الأراضي. حقيقة جعلت **ديبون** يحقد على كلّ من سار في ركاب الحملة، وأوّلهم **كافيار** الذي يخاطبه **ديبون** بقوله:" في إفريقية لم تخلّفوا شيئا لله، كلّ شيء قد آل إلى القيصر"[2].

يتجسّد للقارئ في سرد **كافيار** لأحداث الحملة الفرنسية وتفاصيل احتلال الجزائر ـ وما يحيلان إليه من دلالات ـ وجه الاستعمار بكلّ ما يحمله من قُبح، فهو يصرّح بأنّ هدف الحملة هو المال والذهب وليس نشر قيم النور والحضارة، يقول **كافيار** مخاطبا **ديبون:**" أمّا ادعاؤك أنّنا هنا من أجل النور فهذا وهم آخر. المال هو إله كلّ هؤلاء الناس الذين تراهم من حولك، قباطنة وبحّارة وجنودا...ما يغريهم ليس أمجاد الرّب، بل صناديق الذهب التي يخبّئها باشا الجزائر"[3]. كما أنّه لايجد مشكلة في الاعتراف بأنّهم لم يلتزموا ببنود معاهدة الاستسلام، مبرّرا ذلك بمنطق القوّة وشريعة الغاب حين يقول:" لم تُكتب العهود بين الأمم إلاّ لتخرقها القويّة منها"[4]. وهذا المقطع بالذات قد استلهمه الروائي من حوار القائد **كلوزيل** مع **حمدان بن عثمان خوجة**، حين احتجّ على

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص253.

[2] – المصدر نفسه، ص260.

[3] – المصدر نفسه، ص183.0

[4] – المصدر نفسه، ص260.

خرق الفرنسيّين لبنود معاهدة الاستسلام فأجابه **كلوزيل** بأنّ فرنسا غير مجبرة على احترام هذا الاتفاق؛ لأنّه لم يكن هذا في نظرها سوى لعبة حرب[1].

ومن دلالات استحضار حدث احتلال المحروسة ضمن محكيّات **كافيار** في الرواية تسليط الضوء على بعض التفاصيل التاريخيّة المثيرة في المعركة التي عجّلت بسقوط المدينة، مثل منح **بورمون** قائد الحملة الأمانَ للجزائريّين على أموالهم ومساجدهم مقابل تسليم المدينة كي لايتسنّى للجزائريّين إخفاء الكنوز والأموال في قصر الإمارة وبقيّة القصور والبيوت. يقول **كافيار**:" اكتشفت كم كان **بورمون** أكثرنا خبثا، ظنّ الجميع أنّه جامل الأتراك وأهالي المدينة بأن سمح لهم بممارسة طقوسهم الدينيّة، وصون أموالهم مقابل خزينة الباشا؛ لأنّه كان يعرف إلى أيّ درجة يتعلّق بعض المور والأتراك بمساجدهم، فضمن أن يدخل المدينة دون مقاومة، ومن أبوابها جميعا، وحتى في زمن لا يكفيهم أن يمدّوا أيديهم إلى كنوزهم، وما إن تجاوزت الجيوش الأبواب حتى نهب جنده القصبة"[2]. وهو ما حصل فعلا، فما إن دخل الجيش الفرنسي المدينة ونزل بقصر الإمارة في القصبة بناحية "الباب الجديد" حتى نهب جميع ما ظفر به من ذخائر القصر من مال وسلاح ومجوهرات وتحف ونفائس ملكيّة مختلفة، وكان بها من الذهب ما يقدّر وزنه بسبعة أطنان و312 كيلو غرام، ومن الفضة 108طنا و704 كيلو غرام، وذكر **دوغرامون** أنّ خزينة الجزائر كانت تعتبر الخزينة الثانية في العالم[3].

من الدلالات التي يُحيل إليها استحضار حدث سقوط مدينة الجزائر في رواية الديوان الإسبرطي تسليط الضوء على الأخطاء التي وقع فيها الباشا حسين وحكومته والتي عجّلت باحتلال المدينة، ونجد ذلك خصوصًا في الأقسام الخاصّة **بابن ميّار** في الرواية، وأوّل هذه الأخطاء كان

[1] – ينظر: عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، مرجع سابق، ص45.

[2] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص339.

[3] – ينظر: عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج4، مرجع سابق، ص47.

تنحية **يحي آغا** المشهود له بحنكته في الحروب وتولية صهره **إبراهيم آغا** على رأس الجيش، يقول **ابن ميّار:**" إبراهيم آغا لم يضف حجرة أو سورا إلى التي شيّدها يحي آغا...يظلّ أهل المحروسة يردّدون في يأس: لو كان الأغا يحي هنا، لما حدث ما حدث"[1]. بالإضافة إلى الاستهتار بحجم القوات الفرنسيّة، وتحصّن الجيش الجزائري في القلاع، وعدم النزول إلى القوات الغازية في الأرض إلا بعد فوات الأوان، يقول **إبراهيم آغا:**" إنّهم يا ابن ميّار لن يجرؤوا على النزول إلى الأرض، وإن نزلوا سننتهي منهم في يومين أو ثلاثة"[2]. بالإضافة إلى ضعف تسليح الجيش وعدم دفع رواتب الجند يعبّر حمّة السلاوي عن ذلك بقوله:" كانت مئات السفن تفغر أفواهها تجاهنا. بينما كان الباشا وآغاه يمنعان عنّا الطعام والذخيرة، أمعقول أن يواجه الجندي جيشا مثل ذلك ببطن فارغ، وعشر طلقات في جيبه؟"[3]. كلّها أخطاء عجّلت بسقوط المحروسة، استحضرها الروائي من مطالعاته لكتب التاريخ واستنتاجاته الخاصّة. وأعادها إلى الواجهة عبر توظيفها في السرد ضمن مجريات الأحداث، ليسلّط الضوء على السؤال الجوهريّ: كيف سقطت المحروسة هذه المرّة بأيدي الفرنسيّين وهي التي طالما كانت حصنا منيعا في وجه الغزاة الأوروبيّين عبر التاريخ؟ سؤال ترك الروائي إجابته للقارئ ليحثّه على مزيد من البحث والتفكير، فقيمة العمل الروائي تكمن فيما يثيره من أسئلة متجدّدة، وما يطرحه من قضايا، عبر النبش في التاريخ، لفهم إشكالات الراهن وتتبّع جذور صراعاته.

4-4 معركة واترلو:

ذكرت معركة واترلو في رواية الديوان الإسبرطي في سياق استرجاع **كافيار** لأحداث كانت حاسمة في تغيير مسار حياته، ومن أهمّها هذه المعركة حيث كان جنديّا في جيش نابليون، وكان شاهدا على هزيمة الجيش الفرنسي، يقول كافيار عن ذكرى المعركة:" ستتوغّل واترلو في الذاكرة

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص130.

[2] – المصدر نفسه، ص130.

[3] – المصدر نفسه، ص144.

البعيدة، وسيصبح نابليون اسمًا معلّقا في شجرة تيبّست لكنّها ترفض السقوط"[1]. اختار الروائي أن تكون معركة واترلو نقطة البداية في مسار أحداث الرواية التي تبدأ من سنة1815إلى غاية1833 والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو ما دلالات اختيار معركة واترلو لتكون نقطة تنطلق منها أحداث الرواية؟ وما علاقة هذه المعركة بباقي أحداث الرواية خصوصا ما يتعلّق بالحملة الفرنسيّة على الجزائر وما أعقبها من أحداث الاحتلال؟ للإجابة عن السؤالين السابقين ينبغي علينا تقديم تعريف موجز عن المعركة، ورصد بعض ظروفها وملابساتها وتأثيراتها على أوروبا عمومًا وفرنسا بشكل خاص. وهي معطيات تمكّننا من رصد دلالات توظيف هذه المعركة في الرواية.

كان لمعركة واترلو تأثير هائل في أوروبا، فقد قضت على إمبراطورية **نابليون** وحكمه لفرنسا، وغيرّت خريطة أوروبا وأعادت رسمها من جديد، ففي أعقاب هزيمة **نابليون** في معركة واترلو فرض الحلفاء المنتصرون شروطًا على فرنسا في معاهدة باريس الثانية 20نوفمبر1815 أشد قسوة من معاهدة باريس الأولى 1814، فقد تنازلت فرنسا في هذه المعاهدة عن دوقيّة بويون وعن جزء من الأردن للأراضي المنخفضة، وعادت حدودها إلى ما كانت عليه في عام 1790. كما فرضت عليها غرامة حربيّة كبيرة قدّرت بنحو 700مليون فرنك تدفع على مدى خمسة أقساط سنويّة. وقد تمخّض عن هذه المعركة عودة **لويس الثامن عشر** ليحكم فرنسا بعد نكبتها، وكان عليه أن يتحمّل نظرة الاحتقار من شعب ثار على البوربون وطردهم، ليعود ملكهم الجديد في ركاب الغزاة. وأصبحت فرنسا في دوّامة مروّعة، كانت هي صاحبة المبادئ السامية التي جاءت بها الثورة فإذا بها تحت حكم ملكيّة بوربونيّة بغيضة، ودستور على النظام الإنجليزي، وصحافة مكمّمة الأفواه وكنيسة تريد أن تستعيد سلطتها وأملاكها في مواجهة الاتجاهات العلمانيّة. في ظل كلّ هذه الأوضاع اتبع **لويس 18** سياسة مسك العصا من الوسط، فلم يندفع في الحقوق الملَكيّة الإلهيّة

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص112.

وإنّما أراد أن يحكم كملك دستوري. وأبقى على قوانين **نابليون** حفاظا على الاستقرار؛ لأنّها كانت أحسن ما يمكن أن يدير الدولة بطريقة منتظمة في ذلك الوقت[1]. تعطينا هذه الملابسات والظروف والنتائج التي أسفرت عنها معركة واترلو بعض المفاتيح التي تمكّننا من فهم بعض الرؤى والمواقف في الرواية، ومن أمثلة ذلك سبب كره **كافيار** الشديد لملك فرنسا **لويس 18** وآل البوربون، **فكافيار** من جنود **نابليون** المخلصين، فهو لن يرضى بأن يحكمه ملك يعتبره خائنا نصّبه الحلفاء المنتصرون على فرنسا في معركة واترلو، يقول **كافيار** مخاطبا **ديبون:**" لكنّ أصدقاءك من البوربون والإكليروس، سرقوا الحلم من القائد العظيم، بعد أن خانوه، ثم جعلوه مرتبطا بالرّب[2]. وبالتأمّل في سرّ علاقة معركة واترلو باحتلال الجزائر والذي يعتبر الحدث الأهم في الرواية، نجد أنّ ملك فرنسا أراد ردّ اعتباره وتلميع صورته أمام شعبه، وأمام الرأي العام الفرنسي كي يُنسيهم الهزيمة المرّة في **واترلو**، فجهّز الحملة الفرنسيّة لاحتلال الجزائر، كي تحسب له انتصارًا وإنجازا يمحو بهما الذل الذي لحق بالفرنسيّين في معركة **واترلو**. لكنّ **كافيار** في الرواية لا يعترف للملك ووزيره **بورمون** قائد الحملة بهذا الانتصار في الجزائر، ويرى بأنّ رجال **نابليون** لهم الفضل الأكبر في نجاح الحملة، فهم من وضع الخطط لغزو الجزائر، يقول **كافيار** عن **بورمون:**" حطّم كلّ أحلامنا في واترلو من أجل منصب الوزير، ثمّ هاهو يعيّن قائدا للحملة، لم تكن لتنجح لولا جنود نابليون، بدءا من بوتان، وانتهاء بي، وبأولئك الذين يختبئون داخل الجيش، ينتظرون فقط شخصا مثلي ليبعث المجد القديم"[3].

---

[1] – عبد الفتاح حسن أبو علية و إسماعيل أحمد ياغى، تاريخ أوروبا الحديث والمعاصر، ط3، الرياض ـ المملكة العربيّة السعوديّة، دار المرّيخ للنشر، 1413هـ/1993م، ص269،280.

[2] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص332.

[3] – المصدر نفسه، ص338.

ومن دلالات استحضار الروائي لمعركة **واترلو** في رواية الديوان الإسبرطي تسليطه الضوء على الأجنحة السياسيّة المتصارعة في فرنسا في أعقاب هزيمة واترلو، والقضاء على إمبراطوريّة نابليون، وقد تم التركيز في الرواية بالخصوص على جناحين سياسيّين منتشرين في ذلك الوقت، جناح يقدّس **نابيلون** ويعتبره قائدا عظيما، ويسعى لاستكمال مسيرته في توسيع رقعة الدولة وجعْل فرنسا امبراطوريّة عظيمة كما حلم بها نابليون، ويُمثّل هؤلاء **كافيار** في الرواية، وجناح آخر يرى أنّ مغامرات **نابيلون** وحروبه قد جلبت على فرنسا الأعداء والحروب وأورثتها الهزائم والويلات، وأنّه ينبغي العودة للملكيّة في فرنسا بصفتها حقا إلهيا لآل **البوربون**، ويجب توطيد سلطة الكنيسة والحرص على نشر الدين المسيحي والتبشير به في أصقاع العالم، ويُمثّل هؤلاء **ديبون** في الرواية، لكنّ الغلبة كانت للجناح الأوّل بعد الثورة على الملك والإطاحة به، ممّا أدّى إلى عزل وزيره **بورمون** الحاكم العسكري الفرنسي للجزائر في ذلك الوقت، كلّها أحداث وصراعات تمخّضت بطريقة أو أخرى عن معركة واترلو، التي كان لها الأثر البالغ في أوروبا عموما، وفي فرنسا بشكل خاص ممّا جعل الروائي يختارها بداية يستهلّ بها مسار الأحداث في الرواية.

4-5 قدوم اللجنة الإفريقيّة إلى الجزائر:

تناولت رواية الديوان الإسبرطي حدث قدوم اللّجنة الإفريقيّة إلى الجزائر في سياق ردّ الحكومة الفرنسيّة على مطالبات **ابن ميّار** وعرائضه التي يشتكي فيها من مظالم الاحتلال الفرنسي في الجزائر، وانتهاكاته ضد الجزائريّين، ونكثه لوعوده في معاهدة الاستسلام. وهي لجنة أرسلت إلى الجزائر لتعاين الوضع العام، وتقدّم تقريرًا عنه يتضمّن اقتراحات واضحة حول مستقبل البلاد. وقد كان من أسباب تأسيسها وقدومها إلى الجزائر المناقشات الحادّة التي حصلت في البرلمان الفرنسي بشأن تخصيص ميزانيّة لمواصلة الحرب في الجزائر، بالإضافة إلى حملة المطالبات التي قام بها بعض الجزائريّين وعلى رأسهم **حمدان بن عثمان خوجة**، ضد تصرّفات الإدارة الفرنسيّة في

الجزائر، أضف إلى ذلك ضغط الرأي العام الأوروبي على فرنسا لإبداء موقفها الرسمي من الاحتفاظ أو التخلّي عن الجزائر[1]. اللجنة التي كان ينتظر كثير من الجزائريين قدومها خصوصًا منهم أصحاب الشكاوى والمطالبات مثل **حمدان بن عثمان خوجة** الذي يقول في ختام كتابه "المرآة": " ليس هذا الكتاب إلّا مجرّد تقرير، وأودّ من كلّ قلبي أن تسهر الحكومة الفرنسيّة على قضيّة إيّالة الجزائر، وأن تأمر على الأقل بأن تقوم اللجنة التي أرسلت إلى تلك البلاد بالاستماع إلى شكاوى وتبليغات سكّانها لكي يظهر الحقّ ويزهق الباطل[2]. وفي هذا دليل على أنّ عبد الوهاب عيساوي استلهم شخصيّة **ابن ميّار** في الرواية من شخصيّة **حمدان بن عثمان** خوجة، **فابن ميّار** في الرواية من أعيان مدينة الجزائر وأثريائها، وكان مقرّبا من **الباشا حسين**، وكان بعد الاحتلال يكتب العرائض وشكاوى الأهالي، ثم جمعها في كتاب ونشره في فرنسا. كلّ هذه الملامح تنطبق على شخصيّة **حمدان بن عثمان خوجة** مشكّلة نقطة تقاطع بين المتخيّل والتاريخي.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو ما دلالات استحضار عبد الوهآب عيساوي لهذا الحدث بالذات؟ ولماذا جعله خاتمة أحداث الرواية؟ وعند الرجوع إلى التاريخ نجد انّ اللجنة الإفريقيّة تلقّت تعليمات من الحكومة الفرنسيّة للإجابة عن تساؤلات عديدة من أهمّها: هل تحتفظ فرنسا بالجزائر أو تتخلّى عنها؟ وفي كلتا الحالتين ما فائدة فرنسا؟[3] بالإضافة إلى أسئلة أخرى كثيرة تتعلّق بأوضاع الجزائر وعلاقتها بفرنسا، وأحوال السكان الجزائريّين، وأوضاع الأراضي وغيرها من المسائل. فكان المطلوب من اللجنة ـ باختصارـ أن تقدّم تقريرًا شاملا عن أوضاع الجزائر في ذلك الوقت. وهنا يظهر لنا أهميّة استحضار الروائي لهذا الحدث بالذات، فاللجنة قدمت أساسًا من أجل

---

[1] – ينظر: أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر(بداية الاحتلال)، ط3، الجزائر، الحركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، 1982، ص97.

[2] – حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، مرجع سابق، ص276.

[3] – ينظر: ابو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص99.

الإجابة عن سؤال جوهري يتعلّق بمسألة مفصليّة في تاريخ الجزائر، وهي البحث في جدوى الاحتفاظ بهذه المستعمرة أو التخلي عنها.

من دلالات استحضار حدث قدوم اللجنة الإفريقيّة إلى الجزائر في الرواية أنّ هذه اللجنة كانت تمثّل خيط الأمل الأخير **لابن ميّار** في إنصاف مطالبه وشكاويه باسم الجزائريّين المتعلّقة بانتهاكات الفرنسيّين بعد الاحتلال غير أنّه صُدم بعد مقابلة اللجنة وتبخّرت آماله، وأدرك أنّها لم تأت إلى الجزائر بحثا عن حقيقة مظالم الفرنسيّين المسلّطة على الجزائريّين، بل لتوطّد حكمهم وسلطتهم. يقول ابن ميّار في لحظة إدراك هذه الحقيقة:" وددت الصراخ بهم أيضا وشتمهم، خانني صوتي المخنوق، أدّوا أدوار المسرحية وخُدعت إذ رضيتُ لنفسي دورًا بينهم"[1]. وبالرّجوع إلى التاريخ نجد انّ اللجنة الإفريقيّة لم تأت في الحقيقة لتقصي مظالم الفرنسيّين أو بحث جدوى بقاء فرنسا من عدمه، فقد كانت هذه مجرّد بنود معلنة ذرّا للرماد في العيون، فالعديد من مناقشات اللجنة كانت تبحث في إيجاد طرق للاحتفاظ بالجزائر واحتلالها كاملة، واستعمارها واستغلالها، فقد ناقشت اللجنة ووافقت على احتلال وهران وعنّابة وبجاية، كما صوّتت على ميزانيّة الاحتلال وعدد الجنود الذي ينبغي توفيره للحفاظ على الاحتلال[2]. ممّا يعطي انطباعًا على أنّ اللجنة جاءت في الحقيقة لأغراض استعماريّة وبرغم اعترافها ببعض مخالفات الفرنسيّين فإنّها لم تتخذ أيّ إجراء بشأن ذلك. لتخلص اللّجنة في تقريرها النهائي إلى أنّ فرنسا عازمة على الاحتفاظ بالجزائر، فالتخلي عنها يعتبر في نظر اللجنة إهانة جديدة لشرف فرنسا[3]. ويتجلّى لنا في هذا الحدث تماهي التاريخي بالمتخيّل، فصدمة **ابن ميّار** في الرواية من اللجنة وخيبة أمله منها، مثّلت خيبة الجزائريّين في ذلك الوقت وعلى رأسهم **حمدان بن عثمان** خوجة، وانقطاع أملهم من فرنسا في إنصافهم وتحقيق

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص355.

[2] – ينظر: أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص105.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص111.

مطالبهم. ليتّضح لنا في الأخير سبب اختيار حدث قدوم اللجنة الإفريقيّة خاتمة لأحداث الرواية والذي يتمثّل في كون هذا الحدث قد أطلق رصاصة الرحمة على مطالب الجزائريّين، ليدركوا حينها حقيقة النوايا التوسعيّة الاستعماريّة لفرنسا في الجزائر، كما أنّ اللجنة رسّخت دعائم وجود فرنسا في الجزائر ووطّدت سلطتها عليها، معتبرة إيّاها مستعمرة ثمينة لا يجوز التفريط فيها بأيّ حال من الأحوال.

بقي أن نشير في الأخير إلى أنّ عبد الوهّاب عيساوي تلقّى انتقادات من بعض الباحثين والنقّاد على عدم إدراجه لبعض الأحداث المهمّة في تلك الفترة من تاريخ الجزائر، مثل الأستاذ **إبراهيم صحراوي** الذي تعجّب من عدم ذكر معركة نافارين في الرواية إلاّ في إشارة واحدة عابرة ذكرت بشكل مقتضب، وهذه المعركة كما لا يخفى على أحد كانت من الأسباب الرئيسة لضعف وانكسار الأسطول الجزائري وتعرية الواجهة البحريّة للجزائر ممّا تسبّب في نزول الفرنسيّين بكلّ سهولة على شاطئ سيدي فرج، كما انتقد **صحراوي** الروائي على عدم ذكره لتهديدات **نابليون للداي مصطفى باشا** بتدمير المحروسة بجيش قوامه 80000 مقاتل سنة 1802، كما لم يذكر حدث إرسال **نابليون** لفرقة بحريّة قادها أخوه **جيروم** أجبرت الدّاي على تحرير 230 أسيرا إيطاليّا عادت بهم الفرقة سنة1805. هذه الأحداث التاريخيّة حسب **إبراهيم صحراوي** كانت ستخدم الشخصيات وتعطيها عمقا ومصداقيّة أقوى، فعدم ذكرها اختزال تاريخيّ مخلّ وقع فيه الروائي[1].

ومع اتفاقنا مع وجهة نظر **إبراهيم صحراوي** في انتقاده الروائي على عدم تركيزه على معركة نافارين التي كانت من أهمّ أسباب هزيمة الجزائريين وعجزهم عن صدّ الحملة الفرنسيّة. فإنّنا لانتّفق معه فيما ذهب إليه من انتقاده لعبد الوهّاب عيساوي على عدم ذكره لحدثي تهديد **نابليون للدّاي مصطفى** وإرساله للفرقة البحريّة وذلك لأنّ هذين الحدثين ليسا ضمن الفترة التي تناولتها الرواية

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص35،38.

وهي بين عامي 1815و1833 فمن غير المتعارف عليه أن نحاسب الروائيّ على عدم ذكره حدثًا لم يقع ضمن الفترة الزمنيّة للرواية.

ومن الانتقادات التي توجّه إلى الروائي هو تصويره لحملة الإنجليزي اللورد الأميرال إكسماوث على الجزائر بأنّها كانت من أجل تحرير العبيد المسيحيّين، وهذا صحيح جزئيّا، لكنّه أغفل ذكر أهدافها الأخرى وهي أكثر أهميّة ومن بينها تدمير تحصينات الجزائريين وأسطولهم، وبالعودة إلى التاريخ نجد أنّ اللورد **إكسماوث** أغار على الجزائر في حملتين سنة 1816 بمعيّة الأميرال الهولندي **فان كبيلين Van Kappellen** ومعه أسطوله كذلك، ولم يأت الراوئي على ذكر هذا القائد الهولندي، كما أنّه لم يذكر في الرواية وسيلة الغدر التي تمّت بها هذه الحملة، فقد رفع الأميرالان الإنجليزي والهولندي العلم الأبيض فوق السفن، والذي كان صيغة معترفا بها دوليّا حينئذ للتعبير عن مسعى سلمي، أي أنّه طلب للمفاوضات، فاغتر قادة الجزائر لمّا رأوا العلم الأبيض وتركوا الأسطولين الإنجليزي والهولندي يقتربان جدّا من الميناء، ولم تردّهما المدفعية عن مشارف العاصمة بكلّ حزم كما يجري به التقليد المتبّع، ولمّا وصل الأسطولان إلى الميناء أطلقا فجأة نارًا جهنّميّة على الأسطول الجزائري، الراسي في الميناء في أمان وطمأنينة، فكانت الكارثة بكلّ المقاييس، فقد دمّر الأسطول الذي كان راسيا بأكمله، ولم تنج إلا الوحدات التي كانت في رحلة، كما خرّب جزء كبير من المدينة[1]. انطلاقا ممّا سبق نجد أنّ الروائي في تناوله لحدث حملة اللورد إكسماوث أغفل ذكر كثير من الأحداث المهمّة، من أهمّها أسلوب الغدر الذي اتخذته الحملة في هجومها، وتدميرها للأسطول الجزائري الذي كان راسيا في الميناء، فهي لم تأت فقط من أجل تحرير العبيد المسيحيين كما ذكر الروائي.

[1] – ينظر: مولود قاسم نايت بلقاسم، شخصيّة الجزائر الدوليّة وهيبتها العالميّة قبل سنة 1830، ط2، الجزائر، دار الأمّة، 2007، ج1، ص202.

وخلاصة القول إنّ رواية الديوان الإسبرطي تنبش في الماضي، وتقصد الحاضر، وتحذّر من المستقبل، وتدعو القارئ وتوجّهه إلى تمحيص التاريخ وقراءته، وذلك من أجل فهم أعمق للحاضر، واستشراف أدقّ لتحديات المستقبل. فالتاريخ يعيد نفسه باختلاف التفاصيل، والإنسان يعيد حماقات من سبقه[1]، وذلك لعجزه عن قراءة التاريخ وأخذ العبرة من أحداثه، ومن ثمّ يأتي إخفاقه في فهم الحاضر واستشراف المستقبل.

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص44.

الفصل الثاني: الشخصيات في رواية " الديوان الإسبرطي" بين المتخيّل والتاريخي

1. الشخصية في المتخيّل السردي وعلاقتها بالتاريخ:

تعدّ الشخصية من أهمّ عناصر الخطاب الروائي إذ لا يمكننا أن نتصوّر رواية دون وجود شخصيات تتفاعل في إطار المتن السردي فهي المحرّكة للأحداث والمتفاعلة معها وهي عنصر أساسي لا يمكننا الاستغناء عنه في الرواية، فالشخصية " هي موضوع القضية السردية "[1] ، حيث إنّها تمثّل" العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[2]؛ أي أنّ الشخصية هي العنصر الفاعل في حركة السرد، وهي التي تمنحها حيويّتها وسيرورتها بتفاعلها مع الأحداث تأثيرًا وتأثّرًا، وتحرّكها ضمن إطار مكاني وزماني معيّن في قلب المتن السردي.

ولمّا كانت الشخصية في الرواية بهذا القدر من الأهميّة فقد ارتأينا أنّه من الواجب أن نخصّص لها فصلا يكون التركيز فيه على عنصر التخييل وكيفية استثماره في شخصيات رواية الديوان الإسبرطي، خاصة وأنّ هذه الرواية تميّزت بكونها رواية متعدّدة الأصوات، فهي ليست متمحورة حول بطل واحد "ضمن شبكة علائقيّة غير تبادليّة يحتلّ هو مركزها وتدور في فلكها كوكبة الشخصيات الثانويّة "[3]. كما هو الحال في الروايات التقليديّة التي تقوم على بطل واحد، بل على العكس من ذلك تقاسم الدور فيها خمس شخصيات رئيسة تتحدث عن نفسها وتسرد الأحداث من منظورها الخاص في كلّ قسم من أقسام الرواية.

---

[1] . تيزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، ط1، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، منشورات الاختلاف، 2005، ص 73.

[2] . سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب ، المركز الثقافي العربي، 1997، ص87.

[3] . برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، دط، باريس ـ فرنسا، منشورات ناثان، 1992، ص96.

1-1 مفهوم الشخصية الروائيّة:

تعددت آراء النقّاد وتباينت حول مفهوم الشخصية الروائيّة فهي عالم معقّد شديد التركيب متباين التنوّع، فالشخصية الروائيّة تتعدّد بتعدّد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشريّة التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها حدود[1]. ممّا جعل كلّ مدرسة نقديّة أو مذهب فكري ينظر إليها من زاوية تختلف عن الآخر، ففي النظريات السيكولوجيّة تتخذ الشخصية جوهرًا سيكولوجيّا بصفتها فردًا أو كائنا إنسانيّا، وفي المذاهب الاجتماعية تتحوّل الشخصيّة إلى نمط اجتماعي يعبّر عن واقع طبقي ويعكس وعيا أيديولوجيّا[2]. والمتتبّع لمسار مفهوم الشخصية وأهميّتها في حقل النقد الأدبي يلحظ ـ ولاشك ـ أنّها مرّت بعدّة مراحل بدءًا من الكلاسيكيّين المتأثرين بالشعريّة الأرسطيّة الذين كانوا يعدّون الشخصية عنصرًا ثانويًّا من عناصر العمل التخيّلي، فهم يعتبرونها مجرّد اسم للقائم بالحدث[3]. وقد بقيت الشخصيّة حبيسة لهذه النظرة التقليديّة لمدّة طويلة من الزمن حتى شهد مفهومها تغيّرا جذريّا في العصر الحديث، فهي لم تعد عنصرًا تابعا للحدث أو منفعلا به وإنّما أصبحت جزءًا مكوّنا وضروريّا لتلاحم السرد[4]. متجاوزة بذلك النظرة الكلاسيكيّة التي كانت تجعلها عنصرًا ثانوي يقتصر على القيام بالحدث أو التأثّر به.

وتعدّ الشخصية الروائيّة من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر " بمثابة دليل (signe) له وجهان أحدهما دال (signifiant) والآخر مدلول (signifie)... وتكون الشخصية بمثابة دالّ من حيث إنّها تتخذ عدّة أسماء أو صفات تلخص هويّتها. أما الشخصية بوصفها مدلولًا، فهي مجموع

---

[1] . ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دط، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص73.

[2] – ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي ـ تقنيات ومفاهيم، ط1، الجزائر العاصمة ــ الجزائر، منشورات الاختلاف، 1431هـ/2010م، ص39.

[3] . ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، ط1، بيروت ـ لبنان، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 208.

[4] . ينظر: المرجع نفسه، ص 209.

ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها، وهكذا فإنّ صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، --ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع "[1] . فالشخصية من هذا المنطلق لاتتحدّد من خلال اسمها او أوصافها فقط، وإنّما يُرجع إلى أقوالها ومواقفها وسلوكاتها طوال المتن السردي، حتى تكتمل صورتها في نهاية الرواية.

إنّ إطلاق لفظ "شخصيّة" مقابلًا للمصطلح الغربي "personnage"، لايخلو من عموميّة المعنى في اللغة العربيّة، فهذا اللفظ زئبقي متعدّد المعاني، وإذا ارتأينا تحديد مفهومه في حقل السرديات فهو العنصر الأدبي الذي يطفر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث، وللتكفّل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السرديّة العجيبة[2]. إذا تأمّلنا في المفهوم السابق يتّضح لنا المحدّدات التي يمكننا من خلالها تكوين تصوّر واضح عن الشخصية في الرواية، فهي عنصر أدبي ظاهر في منجز سرديّ قوامه الخيال، قائم بالحدث ومشارك بدور الصراع في الرواية.

وممّا يدلّ على الأهميّة الكبيرة التي تكتسيها الشخصية في المتن الروائي أنّه " لايمكن أن نتصوّر رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلاّ بوجود شخصيّة، أو شخصيّات تتصارع فيما بينها داخل العمل السردي. من أجل ذلك نجد الكثير من الروائيّين يركّزون كلّ عبقريّتهم وذكائهم على رسم ملامح الشخصيّة، والتهويل من شأنها، والسعي إلى إعطائها دورا ذا شأن خطير"[3].

---

[1]. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، بيروت ـ لبنان، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، آب 1991، ص 51.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، مرجع سابق، ص75.

[3] . المرجع نفسه، ص76.

فكم من شخصيّات حكائيّة اشتهرت أكثر من مؤلفيها، وصار لها وجود يتجاوز الحدود الجغرافية، ويمتدّ عبر الأجيال.

وخلاصة القول إنّ الشخصيّة الروائيّة في إطارها المفهومي ونظرة النقّاد إلى دورها في السرد مرّت عبر مسار طويل، بدءا من النظرة الكلاسيكيّة التي تعُدّها مجرّد عنصر ثانوي يُطلق على القائم بالحدث، إلى أن اكتست أهميّة أكبر في العصر الحديث باعتبارها مكوّنا أساسيّا من مكوّنات السرد، ولها إسهام كبير في تلاحمه واتّساق عناصره، وهي المحرّكة للأحداث والمؤثّرة والمتأثّرة بها، وهي القائمة بدور الصّراع الذي يعدّ عنصرًا جوهريّا في البناء السردي. كلّها اعتبارات جعلت من الشخصيّة عنصرًا حيويّا وفاعلاً ومكوّنًا أساسيّا في المتن السردي.

1-2 طبيعة الشخصيات المتخيّلة ووظائفها:

الشخصيات المتخيّلة هي شخصيّات يُبدعها الروائي ويضعها ضمن الأحداث في المتن السردي، فهي شخصيّات " لا تحدّها مرجعيّة ولا تقيّدها نصوص التاريخ القديمة فهي ليست وليدتها، إنها وليدة تمازج الأفكار وتبلورها على نحو خاص"[1]. فالروائيّ يبدعُ هذه الشخصيّات ويمنح من خلالها نبض الحياة لأرشيف ذاكرة أشخاص حقيقيّين وجدوا في فترة ما، لاتهمّ هنا أسماء الشخصيّات، فالروائي ليس مؤرّخا ولا كاتبًا لسيرة ذاتية، لكنّه يستغل هذه الشخصيّات المتخيّلة لاستعادة هذه الذاكرات متجاوزة شرطها التاريخي بفضل طابعها التخييلي[2]. فالشخصيّات المتخيّلة بطبيعتها تكون نتاجًا إبداعيّا يبتكره الروائيّ على نحو خاص، ويبعث فيها الحياة عن طريق الزجّ بها في أحداث الرواية، وهذا الكلام ليس معناه أنّه من الحتميّ أن تكون هذه الشخصيّات متخيّلة تماما ولا علاقة لها بالواقع، بل إنّها في الكثير من الأحيان ـ خصوصا في الروايات التاريخيّة ـ

[1] ـ نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 233.

[2] – ينظر: سامية إدريس، التخيّل التاريخي واستدعاء الذاكرة في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، مرجع سابق، ص334.

تكون مستلهمة من قصص أشخاص حقيقيّين عاشوا في الزمن الماضي، والروائي هو الذي يبعث فيها حياة جديدة عن طريق استدعاء هذه الذاكرات وبثّها في الشخصيات المتخيّلة، فتكون بذلك نقطة تقاطع مهمّة بين التاريخي والمتخيّل في المتن الروائي.

تمنح الشخصيات المتخيّلة مساحة واسعة للروائي، يعبّر من خلالها عن رؤاه وأفكاره، ثم يتوارى خلفها كقائد الأوركسترا، فتكون هذه الشخصيات مثل المحضن الذي تحيا فيه الأفكار وتتطوّر وتنضج وسط مجموعة من القيم الإنسانيّة، يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام، حسب ما يهدف إليه الكاتب في نظرته إلى هذه القيم الإنسانيّة[1]. والغاية التي يرمي إليها الروائي من وراء ذلك كلّه هي " تقديم رؤية للعالم الذي يعيش فيه من خلال خلق هذا العالم كما يتصوّره أو يتخيّل أن يراه، أو كما يراه وفق موقفه منه"[2]. ويكون ذلك من خلال بث هذه الرؤى والأفكار والتصوّرات بلسان الشخصيات المتخيّلة، هذه الرؤى والأفكار والتوجهات تكون ذات حمولات دلاليّة متعدّدة تختلف بحسب موضوع الرواية وطبيعة الشخصيات والمجتمع الذي تعيش فيه وتعبّر عنه. فقد يعبّر الروائي عن تناقضات المجتمع وما ينشأ فيه من صراعات وتقاطبات بين فئات المجتمع وشرائحه وحتى أجياله المتعاقبة، عن طريق إناطة الأدوار لشخصياته للقيام بهذه المهمّة. وقد يلجأ الروائي إلى الخوض في المسكوت عنه مجتمعيّا بسبب الاستبداد أو التخلّف أو غير ذلك، فيعرض هذه المواضيع من خلال خطابات شخصيات الرواية. وقد يستعين الروائي بالشخصيات المتخيّلة كي يسلّط الضوء على المهمّش بكلّ أشكاله، فيحوّله إلى خطاب مركزي في محكيات الشخصيات ضمن المتن الروائي.

---

[1] – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دط، القاهرة ـ مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر 1997، ص526.

[2] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، الدار البيضاء ـ المغرب، المركز الثقافي العربي، 2001، ص141.

3-1 الشخصية الروائيّة والتاريخ:

إنّ من أكثر العلاقات التي تستدعي الاهتمام والدراسة تلك العلاقة القائمة بين الشخصية في الرواية ـ ذلك الكائن الورقي كما يسميه البعض ـ والتاريخ أو المرجع في إطار مايسمى بالرواية التاريخيّة، حيث يمكن التمييز بين صنفين مختلفين من الشخصيات، الشخصيات التاريخيّة الواقعية والشخصيات المتخيّلة، حيث إنّ الروائي" يزجّ بالشخصيات المتخيّلة في أتون الحدث التاريخي، ويدفع بالشخصيّات التاريخيّة إلى الاضطلاع بدور في العالم المتخيّل "[1]. ويتفاعل كلّ هؤلاء في قلب المتن السردي ضمن إطار أحداث يمتزج فيها التاريخيّ بالمتخيّل.

فالشخصيات التاريخيّة الواقعيّة هي تلك الشخصيات التي يستدعيها الروائي من المدوّنة التاريخيّة، فهذه الشخصيات لها صلة وثيقة بالواقع، ومن أكبر التحديات التي يواجهها الروائي هو توظيف هذه الشخصيات ضمن الرواية " فلا يستطيع الروائي أن يقف أمامها إلا مُطيعا، فأيّ مخالفة بحق الشخصيات التاريخيّة تُفقد العمل مصداقيّته على مستوى الحكاية وتوظيفها في العمل يحتاج إلى دراية كاملة بالأحداث التي اشتركت فيها الشخصية وتلك التي لم تشترك فيها "[2]. فهو يتعامل مع شخصيّات لها وجودها في الواقع التاريخي، وأيّ محاولة للزّج بها ضمن عمل سرديّ متخيّل مخاطرة يجب أن يحسب لها السارد حسابها.

فعلى الروائي أن يكون ذكيّا في توظيفه الشخصيات التاريخيّة حتى لايقع في منزلقات تاريخيّة هو في غنى عنها؛ لأنه اختار أن يكتب الرواية التاريخيّة " المرتبطة بهاجس التاريخ منذ طورها الأول فهو متمكّن منها، ولعلّ هذا التواشج بين التاريخي والروائي أن يجاوز الرواية العربية ليكون سمة ملازمة للخطاب الروائي بإجمال. فلا غرابة أن نجد عددا من الدارسين يعدّون الرواية سليلة

[1] . محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 74.

[2] ـ نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 111.

التاريخ ووريثته"[1]. وهذا ماجعل الروائيين حين تناولهم الشخصيات التاريخيّة يحتاطون في التعامل معها وتوظيفها في المتن السردي، " فنجدهم يبتكرون أكثر من طريقة في التعامل مع هذا اللون من الشخصيات، فنجدهم تارة يحوّلونها إلى شخصية ثانوية قلّما تُسهم في الحدث المباشر، بل يظهر دورها بمثابة انعكاس على تصرفات الشخصيات المتخيّلة ... ومن الروائيين من يُغفل دورها فلا يُعطيها مجالا للتحرّك ويتجاهل كثيرا من تصرفاتها "[2]. ويرجعُ ذلك إلى أنّ الروائي ليس له هامش حريّة كبير في التعامل مع الشخصيّات التاريخيّة في الرواية؛ لأنّه محكوم بأفعالها وما تمثّله في التاريخ، لهذا نجده يُفرد مساحة أكبر للشخصيّات المتخيّلة التي تمنحُ له هامشا أكبر كونها من نسج الخيال ولا تخضع كثيرا لقيود التاريخ إلا بوصفه إطارًا عامًّا تتحرّك داخله.

ونجد من الدارسين من يخالف هذا الرأي القائل بقداسة الشخصيات التاريخيّة وعدم المساس بها في الرواية، ويعطي للروائي هامشا من الحرية، فدور الشخصيات في الرواية التاريخيّة حسب محمّد القاضي يتمثّل " في إسناد أعمال لا تاريخيّة إلى الشخصيات التاريخيّة وأعمال تاريخيّة إلى الشخصيات المتخيّلة، ومن ثم فإن الشخصية في الرواية التاريخيّة محلّ يتقاطع فيه التاريخيّ والروائي، والعام والخاص، والمرجعي والجمالي "[3]. وهذا الرأي يخفّف قليلًا من وطأة تعامل الروائي مع الشخصيات التاريخيّة، ويمنحه هامشا أكبر في توظيفها والتعامل معها.

ومع ذلك نرى أنّه من الصّعب على الروائي التصرّف في الشخصيات التاريخيّة الواقعيّة بحكم أنها عصيّة على ذلك بسبب انتمائها إلى الخطاب التاريخي الذي استلهم منه الروائي واستضاء به، فهو مقيّد بشكل أو بآخر بما فرضته هذه الشخصيات بأفعالها وتصرفاتها، بعكس الشخصيات المتخيّلة التي تمنحه هامشا أكبر من الحرية، برغم أنه يضعها في سياق تاريخي معين

[1] ـ محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 72.

[2] ـ نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 130 ،131.

[3] ـ محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 36.

فالشخصيات بنوعيها المتخيّلة والتاريخيّة " متنازعة بين هذين العالمين لها رجل في التاريخ ورجل في الرواية "[1].

2ـ تجلّيات المتخيّل وملامح التاريخ في شخصيات رواية "الديوان الإسبرطي":

تتميّز رواية " الديوان الإسبرطي" بأنّها رواية متعدّدة الأصوات تتحدث فيها كل شخصية من شخصياتها الرئيسة عن نفسها، فلا وجود فيها لراو مفارق محايد بعيد عن الأحداث، وهذا يسمح للقارئ أن يقرأ أحداث الراوية ومساراتها وفق أكثر من منظور، من منظور المنتصر والمنهزم، الطاغي والمهمّش، الفاعل للحدث والمتأثّر به، وهذا يمكّنها من مجاوزة التاريخ، ورفض رؤيته الأُحاديّة للأحداث، فالرواية التاريخية " لا تريد أن تكون تكرارا للتاريخ لا يضطلع فيه المؤلّف بدور، وفي هذا صورة من صور النقل والمجاراة والفن والإبداع "[2] . والرواية لم تكتب أصلا من أجل أن تعتمد كمصدر تاريخي، وحتى وإن هي تأطرت بإطار التاريخ تبقى لها خصوصيّتها الجمالية الفنيّة. كما أنّ النّاظر إلى الرواية لأوّل وهلة يلحظ – ولاشكّ – أنّها تحفل بمادّة معرفيّة وتاريخيّة دسمة، خاصة أنّها تناولت العديد من الشخصيات التاريخيّة، مثل الباشا حسين والآغا إبراهيم، والقنصل دوفال، وقائد الحملة الفرنسيّة بورمون، وحكام الجزائر بعد ذلك مثل روفيغو وكلوزيل[3] وغيرهم. بالإضافة إلى شخصيات أخرى متخيّلة أو مستلهمة من شخصيات حقيقيّة سنتطرّق إلى دراستها في هذا الفصل مستهدفين الكشف عن تجلّيات المتخيّل وملامح التاريخ ورصد نقاط التقاطع بينهما على مستوى شخصيات الرواية.

[1] . محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 36.

[2] ـ المرجع نفسه، ص77.

[3] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص44.

لا نجد في رواية " الديوان الإسبرطي" شخصيّة مركزيّة أو ما يسمى بشخصيّة البطل الذي تتمحور حولها الأحداث فهي رواية "متعددة الأصوات"، يتقاسم دور البطولة فيها خمس شخصيات رئيسة وهي: **ديبون** الصحفي الفرنسي، و**كافيار** القائد الفرنسي في الحملة على الجزائر، و ابن ميّار رجل من وجهاء مدينة الجزائر، و **حمة السّلّاوي** من سكان مدينة الجزائر، و **دوجة** الفتاة التي تسكن بيت **ابن ميّار**. وقد قُسّمت الرواية إلى خمسة أقسام، تتناوب الشخصيات السالفة الذكر على السرد متحدثة عن نفسها في كل قسم من الأقسام الخمسة بالترتيب نفسه: **ديبون** ثم **كافيار** ثم **ابن ميار** ثم **حمة السلاوي** ثم **دوجة**.

1-2 الشخصيات الرئيسة:

1-1-2 ديبون:

صحفيّ فرنسيّ رافق الحملة الفرنسيّة على الجزائر بصفته مراسلا فيها، وذلك منذ انطلاقها من شواطئ طولون إلى غاية نزول الجيش الفرنسي بسيدي فرج وسقوط مدينة الجزائر، وهو من الشخصيات الخمس الرئيسة في الرواية، إذ اختارها الروائي لتكون في أول جزء من كلّ قسم من الأقسام الخمسة في الرواية.

تظهر شخصية **ديبون** حسب ما تسرده لنا من أحداث ومواقف في الرواية، فهو من المتحمّسين للملك ومن الأوفياء لعائلة البوربون، يقول عن الملك:" أنا أرى الملك أكثر ميلا من سابقيه إلى مبادئ الرب يريد إعادة المجد لهذه الأمّة"[1] . ونراه يكره بشدّة **نابليون** ويعدّه مجنونا قاد فرنسا إلى الهلاك، يقول عنه:" آمنت أن ذلك الكورسيكي الذي اتفقوا على أنه أعظم قادة أوربا، لم يكن إلا مجنونا يركض خلف أحلام لاحدود لها "[2] . وكان في الوقت نفسه معجبا بالإنجليز أعداء **نابليون**، ويرى فيهم نموذجا يحتذى به، خصوصا فيما تعلق بمسألة إلغاء الرّق الذي كان يعدّه عارًا

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 101،102.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 96.

على الأمة الفرنسية فهو يناقض الحضارة بكل المقاييس، يقول عن الإنجليز:" لطالما كنت مؤمنا بمجد هذه الأمة، بينما كان الجميع يراها عدوا لدودا لنا، لكني أبصرت بجلاء كيف سعوا إلى إنهاء العار الذي بقي لصيقا بنا نحن الفرنسيين"[1].

شكّل **ديبون** نقطة تقاطع مهمّة بين التاريخي والمتخيّل في رواية الديوان الإسبرطي، فهو ليس شخصيّة متخيّلة بالكامل، وإنّما استلهمها الروائي من شخصيّة تاريخيّة لها وجودها في الواقع. فحسب الباحث **إبراهيم صحراوي** فإنّ شخصية **ديبون** في الرواية تتقاطع في جلّ ملامحها مع شخصيّة حقيقيّة لكاتب فرنسي ومؤرّخ معروف (أ.جال) المتوفى سنة 1873 وهو صحفي وعسكري في الوقت نفسه، فقد قاد إحدى سفن الحملة الفرنسيّة من طولون. ونقل وقائعها مراسلا لصحيفة **Le Consitutionnel**، وقد كان أيضا ينشر في مجلّة **Revue des deux mondes** وفيها نشر مقاله الشهير سنة1831 بعنوان: زيارة إلى داي الجزائر. وقد أثار هذا المقال حينها جدلًا في الأوساط الفرنسيّة[2]. ويتّضح لنا بعد التعريف الموجز بهذا الصحفي أنّه يتقاطع في الكثير من الجوانب مع شخصيّة **ديبون** في الرواية. فقد كان **ديبون** مراسلا في الحملة، كما قُدّم في الرواية بوصفه الصحفي الذي حاور **الباشا حسين**، يقول **ديبون** معرّفا نفسه في سياق حواره في الرواية مع توماس المسيحي:" ـ ديبون مراسل صحفي في (لوسيمافور دو مارساي).

ـ ديبون، أنت صاحب الحوار الشّهير مع باشا الجزائر.

بالصدفة فقط، يعود لقائي بالباشا في باريس، حيث ظللت أتبعه أيّاما، وأتحيّن الفرصة لأكون إلى جانبه، أسأله عن نهاية المحروسة، وعن بداياتها الأولى، عن زوجاته وعن طفولته"[3]. ثم يشرع في سرد بعض المقتطفات من حواره مع الباشا، بالإضافة إلى أنّ الروائي يصرّح في بداية القسمين

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص101.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، ص33،34.

[3] – عبد الوهّاب عيساوي، المصدر السابق، ص321.

الثاني والثالث من الرواية في الجزء الذي يسرده **ديبون** أنّه قد نقله بتصرّف من يوميّات مراسل في الحملة الفرنسيّة المنشورة في صحيفة " لوسيمافور دو مارساي" ممّا لايدع مجالا للشك أنّ **ديبون** شخصيّة مستلهمة من شخصيّة تاريخيّة لصحفي فرنسي عمل مراسلا في الحملة على الجزائر.

كان **ديبون** في بداية الرواية متحمّسا للحملة الفرنسيّة ويرى فيها إعادة لمجد الأمّة الفرنسيّة وتخلّصا من البحّارة الجزائريين قراصنة البحر الأبيض المتوسط، يقول في الرواية: " الكلّ يودّ أن يكون جزءًا من الحرب المقدّسة التي تبعث المجد لأمة خدش شرفها وأهين، الكل يريد القضاء على ربوة القراصنة التي تستعبد المسيحيين، الكل يحلم بالقضاء على أسطورة الأتراك المتوحشين في المتوسط "[1]. واستعمال **ديبون** للفظ "الحرب المقدّسة" إشارة إلى النّزعة الدينيّة التي كانت تحرّك هذه الحملة في بداياتها وتحشُد لها، وكأنّها فصل آخر من فصول الحروب الصليبيّة على المسلمين. فالحملة الفرنسيّة بالنسبة إلى **ديبون** واجب دينيّ مقدّس، فقد جاءت لتحرير الناس، ونشر كلمة الرب بينهم، يقول **ديبون:** " ثم تحركت السفن تجاه افريقية، تحمل التعاليم الجديدة التي ستغيّر الناس. سنكون حتما مثل أولئك الحواريّين الذين تفرّقوا في بقاع الأرض لنشر كلمة الرب"[2].

لكنّ **ديبون** سرعان ما يكتشف بأنه كان مخدوعًا وبأن ما تخفيه الحملة أكبر بكثير من تلك الشعارات البرّاقة التي تظهرها، فنجده مثلا بعد معركة سطاوالي يُظهر ندمه على مرافقة الحملة بعد أن رأى بشاعة الاحتلال وقسوته في التنكيل بالأهالي، يقول مخاطبًا **كافيار** بعد أن رأى منظر الجثث: " هل هذا هو النّور الذي أتينا به لهذه الأمّة؟ كيف يمكننا الآن أن نعرّف الحريّة أو البربريّة يا كافيار؟"[3]، ممّا خلق في داخله صراعا نفسيّا شديدا، كيف يمكنه تقبّل سفك الدماء ونهب الثروات واحتقار الأهالي، ثم محاولة إقناعهم وتنويرهم بالدين المسيحي والثقافة الفرنسية؟ فنجده

[1] . عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 28،29.

[2] . المصدر نفسه، ص 171.

[3] . المصدر نفسه، ص 253.

يقول:" كان لابد لي من بناء جدار من الصّلابة في داخلي، وكنت أرفض بناء الجدران وأنا غير مقتنع بقطرة دم واحدة تسيل ليعم نور الربّ افريقية. يتناقض النور مع لون الدم والسلاح مع الكلمة، والمحبة مع الكراهية"[1]. وهنا يتجلّى دور التخييل في خلقه لهذا الصراع النفسي كي يبرز العوالم الداخليّة للشخصيات ونظرتها وتفسيراتها للمواقف والأحداث التاريخيّة. **فديبون** يمثّل صوت الفئة الرافضة لجرائم الفرنسيّين في الجزائر، لكنّه مجرّد صوت لا أثر له على أرض الواقع، فالكلمة العليا للقوّة والسطوة التي يمثّلها كافيار[2]. ليدرك **ديبون** حقيقة أنّ الجيش الفرنسي جاء ليبقى وأنّ الفرنسيّين لا يحملون معهم أيّة رسالة تمدينيّة أو دينيّة أو حضاريّة تتفق مع مزاعمهم قبل الاحتلال، الأمر الذي حدا به إلى كتابة بعض التقارير في الصحيفة التي يعمل بها[3]، مثل تقريره الذي كتبه عن سرقة عظام الجزائريّين لاستخدامه في صناعة السكر بفرنسا.

وتعمّق شعور **ديبون** بالخيبة عندما تجلّت له حقيقة أنّ المشاركين في الحملة الفرنسية لم يكونوا إلا مرتزقة همّهم جمع الأموال والثروات، ولا يعنيهم شيئا شعارات الحرية والتنوير التي كان يؤمن بها ويدعو إليها فيعلن عن خيبته بقوله: " لطالما تجلّت الحقيقة لي. لا يهتمّ الجنود بمجد أمّتهم، بل المال ما أغراهم على السير في هذه الحملة"[4]. لم تصل الأمور إلى هذا الحدّ فقط بل إنه أصبح يعامَلُ معاملةً مهينةً من قبل **كافيار** وجنوده عندما يحاول مع **ابن ميّار** المطالبة ببعض حقوق الجزائريين والدفاع عنها، فيعبّر عن ذلك بمرارة حين يقول:" لم يبق لي سوى الركض مع **ابن**

[1] . عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 252.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص42.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص67.

[4] . عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 171.

ميّار، نحلم أن نغيّر المدينة، ونطرق الأبواب كلها لعلّ واحدا يفتح لنا. ولم نلق سوى السباب والشتم، هذا إن لم نضرب على أيدي الجنود"[1].

وحتى قدوم اللجنة الإفريقية للفصل فيما إذا كانت فرنسا ستبقى في الجزائر أم تخرج منها كان بالنسبة إلى **ديبون** ذرّا للرماد في العيون، وكان موقنا أن فرنسا لن تتخلّى عن الجزائر، يقول في الفصل الخامس من الرواية عن قدوم اللجنة الإفريقيّة: " بدا لي عبثيّا، لن يتخلّوا عن المدينة. ما سيحدث هو مجرد مراوغة منهم لإسكات بعض النواب المشاغبين في البرلمان يضغطون على الملك، من أجل مصالح ماليّة"[2]. ليجد **ديبون** نفسه في الأخير مخدوعًا، وأن شعارات التنوير والحريّة التي تحملها فرنسا للشعوب المقهورة كانت مجرّد سراب سرعان ما كذّبه الواقع المرّ. ويدرك **ديبون** بعد فوات الأوان أنّه أخطأ خطأ جسيمًا بمرافقته للحملة الفرنسيّة، معبرا عن كرهه لكلّ من سار في ركابها: " شعرت بمقدار من الكراهية لنفسي ولكل الذين حملتهم السفن إلى المحروسة، كم كان قاسيا اكتشاف الحقائق بعد فوات الأوان "[3].

وخلاصة القول إنّ شخصية **ديبون** في الديوان الإسبرطي تمثّل ذلك الفرنسي المتشبّع بقيم الحريّة والعدالة التي نادت بها الثورة الفرنسية، متحمّسا لنشر المسيحيّة في العالم تحدوه في ذلك روح دينية قويّة، فهو يرى الشرق وافريقيا مجرّد أمم متخلّفة تعيش في غياهب الجهل، وأنها بأمسّ الحاجة إلى النور والحضارة ونشر كلمة الربّ بينها، لكنه سرعان ما يكتشف بعد مرافقته للحملة حجم الأوهام التي كان يعيشها، وتصدمه الحقيقة المرّة بأن الحملة كانت لأجل الذّهب ونهب الخيرات مع رغبة في الانتقام وسفك الدماء، وأنه لاعلاقة لها بالتنوير وتصدير قيم الحضارة ولا حتى بنشر كلمة الربّ، فيجد نفسه في نهاية الأمر منبوذًا حتى من الفرنسيّين أنفسهم ويتهمونه

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 318.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 326.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 329.

بالدفاع عن الجزائريين "البرابرة" والانحياز إليهم، فنجد **الدوق روفيغو** حاكم الجزائر يخاطبه قائلا:" أصبحت يا ديبون تتصرّف مثل هؤلاء الشرقيّين، وتنفعل مثلهم، مخالطتك لهم أصابتك بالعدوى، والآن أراك تماثلهم في كثير من الطباع. ما الذي يجبرك على الانحياز إلى هؤلاء البرابرة، وقد ساهمت في مجد أمتك، ودوّنت مسيرة فاتح إفريقية حتى أضحيت من نجوم الصالونات الباريسية؟ أتريد مجدا آخر تضيفه للإنسانية من أجل حقوق البائسين، أم أنك تعتقد نفسك مسيحا جديدا؟ دع عنك هذا وعد إلى باريس"[1] . وحتى صديقه **كافيار** ضاق به ذرعًا بعد الحملة وأصبح يطرده من مقره ويطالبه بالعودة إلى فرنسا؛ لأن أوهامه وعالمه المثالي لن يتحقّق في الجزائر، يقول **ديبون** مخاطبا **كافيار**:" اللعنة عليك يا كافيار، اللعنة على نابليون الذي أفسد الجميع بجنونه. من النافذة تأملني كافيار ثم قال: عد يا ديبون إلى مارسيليا، وعش حياتك، ودعك من أوهامك! إفريقية ليست أوربا، حين تتجاوز البحر فكل شيء مباح، لاشيء هنا لله، وكلّ شيء للقيصر"[2].

يتجلّى المتخيّل السردي في شخصيّة **ديبون** حين يظهر حجم الهوّة بين عالم القيم والمثل العليا، والعالم الواقعي بكلّ توحّشه وتناقضاته. عالم أفلاطوني يوتوبي بناه **ديبون** في أحلامه ومُخيّلته، ليصطدم بصخرة الواقع المرّ في أوّل محكّ حقيقيّ وهو رؤيته لبشاعة جرائم الاحتلال الفرنسي في الجزائر ممّا خلق في نفسه صراعًا حادّا في محاولته التوفيق بين قيم الحضارة والتمدّن والحريّة التي يدعو إليها وبين جرائم الاحتلال الفرنسي وممارساته بحقّ الجزائريّين، ليعترف في النهاية أنّه كان مخدوعًا وأنّ الحملة كانت لنهب الثروات وسفك الدماء ولا علاقة لها بمُثُله وقيمه، فيعود إلى مرسيليا يجرّ أذيال الخيبة نادمًا على اليوم الذي سار فيه مع ركاب الحملة الفرنسيّة، مع شعور بالمرارة والغربة والتهميش من بني قومه الفرنسيّين بسبب مواقفه المناهضة للاحتلال.

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 26.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 329.

2-1-2 كافيار:

كافيار في الديوان الإسبرطي أحد أبرز القادة المخطّطين للحملة الفرنسيّة على الجزائر والمشاركين فيها، كان في بداية أمره جنديّا في جيش **نابليون** حتى جرح في معركة واترلو، ثم عمل صيادا للرنكة في عرض المتوسط، ليُقتاد أسيرا بعد ذلك إلى مدينة الجزائر حتى حُرّر بعد حملة اللورد **إكسماوث**، بقي في الجزائر جاسوسًا يخطّط للحملة، ثم سافر إلى فرنسا ليعود إلى الجزائر من جديد، لكن عودته هذه المرة كانت بصفته أحد أبرز قادة الحملة، ثمّ يُعيّن نائبًا لقائد الهندسة المدنيّة بعد احتلال مدينة الجزائر.

شكّلت شخصية **كافيار** في راوية " الديوان الإسبرطي" نقطة تقاطع مهمّة بين المتخيّل والتاريخي، فهذه الشخصية ليست مُتخيّلا صِرفًا مُقتصرًا على إبداع الروائي فقط بل لها مرجعيّة تاريخيّة تستند إليها، فحسب الباحث **إبراهيم صحرواي** فإنّ شخصية **كافيار** في الرواية مستلهمة من شخصيّة تاريخيّة لها وجودها في الواقع، فالرسالة التي أرسلها **كافيار** إلى وزير الحربيّة يحثّه فيها على غزو الجزائر تشيرُ إلى رسالة حقيقيّة لأسير أُسِرَ في الجزائر، ومكث في الأشغال الشاقة أربع سنوات قبل أن يتم تحريره مع من حُرّروا جرّاء حملة اللورد **إكسماوث**، وتشرح هذه الرسالة أنجع الطرق والوسائل لغزو الجزائر، سلّمها وزير البحريّة الفرنسي **شابرول Chabrol** لزميله وزير الحرب **كليرمون تونير Clermont-Tonnerre** يوم 14 جويلية 1827م[1].

شغلت شخصية **كافيار** حيّزا مهما في الرواية، إذ نجده في كل قسم من الأقسام الخمسة بعد **ديبون** مباشرة، وكأنّ الروائي يريد الانتقال بنا بين وجهتي نظر متباينتين في تصوراتهما ومبادئهما وأهدافهما من الأحداث عمومًا ومن الحملة الفرنسية على الجزائر على وجه الخصوص، فعكس **ديبون** تمامًا لم يكن **كافيار** من الموالين للملك ولآل البوربون بل كان يكرههم بشدة، فهو يقول

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون: مقاربات في الديوان الإسبرطي، ص35،36.

لديبون عنهم:" لكنّ أصدقاءك من البوربون ومن الإكريلوس، سرقوا الحلم من القائد العظيم بعد أن خانوه"[1]. وهو بالمقابل يقدّس **نابليون** ويعدُّه من أعظم القادة في التاريخ، حيث يقول عنه:" هل ستلدُ أوروبا رجلا مثله؟! لم أؤمن بهذه الفرضيّة السخيفة، بعض الرجال لايعوّضون، مثل أنصاف الآلهة في الملاحم الإغريقية، لايموتون، إلا بقدر مايغرسون آلافا من الأشجار في الذين من حولهم"[2].

ولم يكن **كافيار** ممّن تحدوه ـ في الحملة ـ تلك الروح الدينيّة المتمثلة في الرّغبة في نشر كلمة الربّ في العالم، بل قد وصل به الأمر إلى تمجيد الشيطان نفسه والاستهزاء بالكتاب المقدّس مبرّرا ذلك بالقسوة التي عانى منها في الأسر، حيث يقول:" في الظلمة لم يكن من حولي سوى الشيطان يطل من شقوق الجدران، أرى لمعة عينيه وشررهما، يردّد في ظلام العنابر العفنة أنّه إله جديد لهذا العالم. وماكان لي إلا تصديقه، حينما يريد الإنسان الإيمان في جحيم هذا العالم فليس له إلا أن يؤمن بإله لا تتغلغل الشفقة إلى قلبه، إله مسرّته في سفك الدماء من أجل مجده، لا في إعطاء خدك الثاني عندما يصفع الأول"[3].

ونظرة **كافيار** إلى الحملة الفرنسية على الجزائر تختلف اختلافا جذريّا عن صديقه **ديبون**، فهو يرى فيها انتقاما لنفسه من الأتراك الذين أسروه قبل أعوام، يقول في ذلك:" الآن يا كافيار بدأت رحلتك في رد الصفعات وضربات السياط ستعيد رسم الخرائط، بل إنك ستشارك في تغييرها، عليك الآن أن تصغي لكل الأصوات والهمسات والإيماءات، عليك الإيمان فقط، أن كلّ شيء من حولك الآن سيعينك على غزو هذه المدينة"[4]. ويرى في الحملة أيضا فخرا **لنابليون** الذي كان يحلم بغزو مدينة الجزائر، فنراه مزهوّا بعد معركة سطاوالي وهو يردّد:" يمكننا الآن إضافة معركة سطاوالي إلى

---

[1] . عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 332.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 190.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 111.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 199.

هيلوبوليس والأهرام، وسيكون نابليون فخورا بنا، ونحن نعيد مجده في أرض إفريقية بعد خسارته في مصر"[1] . كما أنّه يسخر من الذين يعتبرون أن الحملة جاءت للتنوير والحضارة ونشر كلمة الربّ من أمثال الصحفي **ديبون**، يقول مخاطبا إياه:" إنّ الشيطان إله هذا العالم ياصديقي المبجّل ديبون، وإني لمشفق عليك مما يحمله رأسك من أوهام، أنت الذي لاتزال تعتقد أنّ كلّ النساء هنّ المجدليّة، وأنّ كل القادة تجلّ للمخلّص ... أفق يا ديبون، أفق أو عُد إلى مرسيليا "[2].

وينظر **كافيار** إلى الجزائريين أو كما يسميهم " **المور**" نظرة تحمل الكثير من الاحتقار والدونيّة والعنصريّة، فهم بالنسبة إليه كغيرهم من شعوب المستعمرات، يقول عنهم:" اعتقدت دائما أن الشعوب الإفريقيّة والعربيّة لايمكنها تحقيق مصالحها إلاّ بالفرد الأوروبي. لايستطيعون تنظيم حياتهم، يجب أن يكون هناك دائما سيد ينوب عنهم، يسيّر لهم حياتهم، وهم ليس عليهم فعل شيء سوى الجد في العمل، ولكنهم بالرغم من هذا تجدهم أميل إلى الكسل، قانعين بحياة لا تختلف كثيرا عن حياة حيواناتهم "[3]. وهم أيضا مخادعون متلوّنون لايؤمن لهم جانب، يقول في ذلك:" الخبث هو سمة العرب، والخداع هو أقصر الوسائل التي يستعملونها لبلوغ غاياتهم، يقبلون عليّ في مكتبي حينما تتقرر توسعة شارع ما، يبكون أنّهم لا يملكون المال، ثم حين يتعلّق الأمر ببيوتهم التي ستهدم، فإن الأموال سوف تظهر"[4].

أما الأتراك فقد كان **كافيار** يكنّ لهم حقدا عظيما، فهم من أسروه واقتادوه إلى الجزائر عبدًا يعمل في الموانئ ومقالع الحجارة، يقول عنهم:" ليس هناك ما يجعلني أتفق مع هؤلاء الأتراك المحمديّين، ولهم إلههم الذي يدعوهم لاضطهادنا، أليس غريبا أن أول ما حفظته من لغتهم هي

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 254.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 13.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 263.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 113.

سبابهم إياي بمسيحيتي وكفري، كريستياني قذر أوكافر"[1]. والأتراك حسبه طمّاعون، لا حدّ لجشعهم إذا تعلق الأمر بالأموال، حيث يصفهم في الرواية بقوله:" وهؤلاء الأتراك طمّاعون لدرجة لاتتنبأ فيها بحجم مطالبهم، تهبهم ألفا فيضاعفون الأرقام، مهووسون بالنساء والذهب"[2] . **فكافيار** ينظر إلى الأمم الشرقية عمومًا نظرة استعلاء وحقد ورغبة في الانتقام فهو يمثّل وجه الاستعمار بكلّ ما يمثّله من قبح واستغلال واحتقار للشعوب المستعمرة.

وتظهر شخصية **كافيار** في الرواية بمظهر المطّلع على أحوال مدينة الجزائر، العارف بأوضاعها وعقلية أهلها وعاداتهم وتقاليدهم وطرق تفكيرهم، بعد السنوات التي قضاها في الأسر ثم مقيما في بيت القنصل السويدي، وقد استغل هذه الفترة في فهم عادات الجزائريين وطرق تفكيرهم ودرس جغرافيا مدينة الجزائر، فاستنتج أن أنسب مكان للنزول هو شاطئ سيدي فرج.

ولطالما عدّ **كافيار** الإنجليز أعداء ألدّاء، كيف لا وهم من ألحقوا به الهزيمة عندما كان جنديّا بجيش نابليون في معركة **واترلو**، وكان ينتقد سياساتهم في التعامل مع شعوب المستعمرات، ويرى أنّها تتّسم بالكثير من المثالية، يقول عن الإنجليز:" يصرّ الإنجليز على التحلّي بالأخلاق الأوربيّة المبالغ فيها وهم بإفريقية. هنا لا ينفع إلا أن تتصرف مثلهم. قد اعتاد الشرقيّون استعارة أخلاقهم من الطبيعة التي حولهم. فلم نضطر إلى حمل أفلاطونيّتنا إلى هؤلاء؟"[3]. لكنه يجد نفسه مضطرّا للإشادة بهم على مضض حينما كانوا يفاوضون الأتراك على تحرير الأسرى المسيحيين، يقول في ذلك:" ما الذي اعتقده أولئك الإنجليز حين تواطأوا علي في أوربا وأورثوني هزائم واترلو؟! ثم أفاجأ بهم هنا لتحريري من عبودية الأتراك!"[4] . ونراه يعبر عن أسفه البالغ عندما كان شاهدا على حملة

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 111.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 265.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 267.
[4] ـ المصدر نفسه، ص 119.

اللورد الإنجليزي **إكسماوث** وإلحاقه خسائر كبيرة بالأسطول الجزائري من أجل التفاوض على تحرير الأسرى الأوروبيين، ويعدّ ذلك شرفا كان يجب أن يحظى به الفرنسيون، ويعبّر عن ذلك بمرارة حين يقول:" تمنّيت لو أنّ الفرنسيين هم من فعل ذلك، وهم من حمل هذا الشرف الذي سيتباهى به الإنجليز أعواما طويلة"[1].

فكافيار شخصية مثيرة للاهتمام، لايمكن أن تفهم مواقفها من الأحداث ونظرتها العنصريّة وقسوتها إلا بعد أن نتفحّص تاريخ هذا الرجل ونقرأ بين السطور في صفحات ماضيه، فقد خيّل الروائي هذه الشخصيّة المركّبة عبر فصول الرواية وطوّر مواقفها حسب ما تمرّ به من أحداث، يعبّر ديبون عن حيرته بشأن **كافيار** أحسن تعبير حين قال:" أتساءل من كان **كافيار**؟ أكان صيّاد رنكة استعبد في الجزائر؟! أم عالم أرض يفتّش في خباياها؟! أم جغرافيّا يمسح سطحها، أم باحثا في الإثنيات يقلّم شجرة أجداد العرب؟! أم رجل حرب يعدّ خطط الغزو؟! ربما كان كافيار أكثر مما وصفت. الرجال الذين رعاهم نابليون أخطر مما تصوّرت"[2]. قول لخّص لنا كل ما تحمله هذه الشخصية من إثارة وتعقيد، يكتشفها القارئ في رحلته عبر أقسام الرواية.

2-1-3 ابن ميّار:

يعدّ من أعيان مدينة الجزائر ووجهائها وأثريائها، ومن أبرز مستشاري الباشا حسين، أدرجه الروائي في كلّ أقسام الرواية بعد شخصيتي **ديبون** و**كافيار**، عُيّن بعد احتلال الجزائر في مجلس البلدية، ثم سرعان ما تمّ طرده منه، كان من أبرز من يرسل العرائض إلى الفرنسيين يذكّرهم بخروقاتهم المتواصلة لمعاهده الاستسلام، حتى نفاه الفرنسيون في النهاية. شخصيّة **ابن ميّار** ليست

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 124.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 249.

محض خيال، فقد استلهمها الروائي من شخصيّة **حمدان بن عثمان خوجة*** والدليل على ذلك تشابه أحداث حياة الشخصيّتين في العديد من المحطّات أبرزها أنّ **ابن ميّار** في الرواية كتب تقريرا وأرسله إلى ملك فرنسا يشرح فيه أوضاع الجزائريّين ويطالب بلجنة للتحقيق في انتهاكات الاحتلال الفرنسي، وهذا بالضبط ما فعله **حمدان بن عثمان خوجة** في كتابه "المرآة" حيث يقول في آخر الكتاب:" ليس هذا الكتاب إلّا مجرّد تقرير، وأودّ من كلّ قلبي أنْ تسهر الحكومة الفرنسيّة على قضيّة إيّالة الجزائر، وأن تأمر على الأقلّ بأن تقوم اللجنة التي أرسلت إلى تلك البلاد بالاستماع إلى شكاوى وتبليغات سكّانها لكي يظهر الحقّ ويزهق الباطل".[1] **فابن ميّار** بذلك شخصيّة لها رِجل في التاريخ ورِجل في الرواية، استلهمها الكاتب من الشخصيّة التاريخيّة **حمدان بن عثمان خوجة** وغيّر بعض ملامحها عبر بلاغة التخييل، كالاسم وأقوال الشخصيّة وأفعالها وغير ذلك ممّا يتطلّبه السرد و تقتضيه أحداث الرواية.

وتظهر لنا شخصية ابن ميّار حسب ما تسرده من أقوال في فصول الرواية، فهو من أبرز المدافعين عن الحكم التركي لمدينة الجزائر، ويرى أنّ سكان المدينة عاشوا في أمان وكفاية من العيش في عهد بني عثمان، فالناس في المدينة " أغلبهم كانوا يحترمون بني عثمان ويتجنّبونهم، يكفيهم أنّ مساجدهم مشرعة أبوابها، وفقراءهم مكفيون، وعلماءهم محترمون، وأنّهم يعيشون بأمان،

* – حمدان بن عثمان خوجة كاتب سياسي، من روّاد الحركة الوطنيّة الجزائريّة، ولد بمدينة الجزائر، درس القانون على أبيه، أصبح أستاذا في الحقوق المدنيّة والقوانين الإسلاميّة. زار فرنسا وتعلّم اللغة الفرنسيّة، بعد الاحتلال الفرنسي أسّس حمدان أوّل حزب سياسي وطني عُرف بلجنة المغاربة، قاوم المستعمر الفرنسي بقلمه ولسانه، فنفاه الفرنسيّون من الجزائر. أقام في فرنسا مدة قصيرة مابين 1833إلى1836، ثم سافر إلى القسطنطينيّة حيث اشتغل بالتأليف والترجمة، أشهر مؤلّفاته: المرآة 1833، اتحاف المنصفين والأدباء في الاحتراز من الوباء، وغيرهما من المؤلّفات. ينظر: عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، ط2، بيروت ـ لبنان، مؤسّسة نويهض الثقافيّة للتأليف والترجمة والنشر، 1400هـ/1980م، ص136،137.

[1] – حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، مرجع سابق، ص276.

وأنّ الجهاد معلن منذ قرون ثلاثة"[1] . وحتى بعد رحيل الأتراك عن المدينة كان لدى **ابن ميّار** أمل بعودتهم إليها وإنقاذها مرة أخرى، حيث يقول في ذلك:" آمنت دائما بأن السلطان المعظّم لن ينسى المحروسة حتى وإن شطّ الباشوات في أحلام الانفصال. ولكن السلطان ظل كبيرا على الدوام، يرسل لهم قفطان الباشوية، وفرمان الحكم، عند تولي أي باشا جديد"[2] . حيث إنّه أرسل عرائض عديدة إلى السلطان في إسطنبول يستعطفه فيها ليتدخل لإنقاذ مدينة الجزائر من الفرنسيين، ويعبّر عن ذلك بقوله:" ولا أذكر عدد العرائض التي أرسلتها مستعطفا السلطان المعظّم ليتدخّل ويعيد المحروسة إلى سلطانه، ربما مئة أو أكثر، أرسلتها من أمكنة مختلفة، وعبر أناس كثيرين...وأيضا حاكم قسنطينة لم يتوقف عن إرسال عرائضه المستعطفة، يرجوه مدّه بالسلاح والجنود"[3] . لكن سرعان ما تخيب آماله وتتلاشى بعودة العثمانيين خصوصا مع ضعف الدولة وانقسامها ومشكلاتها الداخلية والخارجية، يعبر **ابن ميّار** عن هذا الأسى بمرارة ويردّد:" لم تعد لنا طاقة على التحمّل، الفرنسيون يضطهدوننا من جهة، والسلطان لايبالي بنا، فكيف لانهرم يا سيدي؟"[4].

ويجد **ابن ميّار** نفسه ـ كغيره من شخصيات هذه الرواية ـ في صراع يتقاذفه فيه طرفان، الطرف الفرنسي يتهمه بالولاء للأتراك والسعي إلى عودتهم ، وتحريض السكان على المطالبة بمزيد من الحقوق، ويتهمه الجزائريون بالعمالة للفرنسيين خصوصا بعد تعيينه عضوا في مجلس البلدية، ويعبّر **ابن ميّار** عن هذا الموقف الصعب محدّثا نفسه بقوله:" تظل تعتقد أنّك بعرائضك ستعيد المجد لهذه المدينة بعد رحيل بني عثمان، ثم تثاقلوا عن سماع شكواك وشكوى أهلك وهم من اتهمك

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 59.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 128.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 279،280.

[4] ـ المصدر نفسه، ص 280.

في البداية بالعمالة للفرنسيين، حين كنت عضوا في مجلس البلدية، ثم سعدوا وهم يرونك مطرودا منه"[1].

تتجسّد في شخصيّة **ابن ميّار** بقوّة ثنائية الشرق والغرب، في حوارهما حينا ويظهر ذلك في حواراته مع صديقه الصحفي الفرنسي ديبون، وفي صراعهما وتصادمهما أحيانا كثيرة ويظهر ذلك في حواراته مع **كافيار** و**روفيغو** وغيرهما، فمن جهة نرى **ابن ميّار** رجلا مثقّفا متعلّما يجيدُ الفرنسية ويكتبها، لدرجة أن الفرنسيين أنفسهم يقرّون له بذلك فيقول أحدهم:" لم يخبرني أحد أنّ المور يحسنون الفرنسية، ولو بهذا القدر!"[2] . ومن جهة أخرى نراه يتأسّف لحجم الهوّة الثقافية بين الشرق والغرب، فالفرنسيون مثلا لم يُعيروا أي اعتبار لنظام الأوقاف، ذلك النظام الذي يُسهم بقوة في استقرار اقتصاد مدينة الجزائر، بدعمه للفئات المحرومة وطلبة العلم، وقاموا بتدمير هذا النظام عن طريق الاستيلاء على الأوقاف، يقول **ابن ميّار** في ذلك:" هؤلاء الفرنسيون أتوا إلينا بذهنيات مشوّشة عن الملكية في الشرق، لايفهمون أن نظام الأوقاف كان يسيّر حياتنا منذ آلاف السنين، يضمن الحياة لطلاب العلم وللفقراء وعابري السبيل، وحتى أولئك الذين يحملهم الحنين إلى زيارة النبي الكريم، ولا تسعفهم جيوبهم، كان الوقف هو من يتحمل النفقة"[3] .

ونذكر مثالا آخر عن حجم الهوّة الثقافية بين الشرق والغرب والفهم المشوّه لثقافة المسلمين وحضارتهم، نجد **ابن ميّار** يتعجّب من معرفة الفرنسيين السطحية بالمذاهب الإسلامية والفروق بينها، وتشبيههم لهذه الفروق بالفروق بين الكاثوليكيّة والبروتستانتيّة، يظهر هذا الخلط في المفاهيم عند الفرنسيين عندما داهموا مساجد الأحناف بعد رحيل الأتراك عن المدينة، يتذكّر **ابن ميّار** هذه الواقعة بقوله:" وبعد رحيل بني عثمان داهموا مساجد الأحناف، قالوا بأن مرتاديها رحلوا ولم تعد

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 49.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 286.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 50.

تلزمكم في شيء فأنتم مالكيّة، وعجبت من الضابط، إذ اعتقد أن الفروق بيننا كالتي بين الكاثوليكية والبروتستانتية، هممت أن أشرح له فدفعني وأمر الجنود باحتلال المسجد، ثم صار ثكنة"[1] .

ومما يثير الاهتمام في شخصية **ابن ميّار** تلك الملاحظات الدقيقة التي يوردها بين الحين والآخر عن الفرنسيين، وما وصلوا إليه من تقدّم صناعي، بالإضافة إلى إدراكه تأخّر الجزائريين عن ركب الحضارة ونقص اهتمامهم بتراثهم الحضاري والاحتفاء به، خصوصا لمّا رأى كيف يحتفي الفرنسيون بثقافتهم، يقول مثلا في زيارته لقصر الملك في باريس:" سبقني القنصل إلى الجلوس بينما ألهتني الكتب، قرأت بعض العناوين، ربما أكثر شيء كان يجذبني السّلاسل المتواصلة والمرتبة أبجديّا أو بالأرقام، قدّرت أنّنا بالفعل كنا مفرّطين في كتبنا وتاريخنا وكلّ شيء يتعلّق بثقافتنا"[2].

وبرغم إدراك **ابن ميّار** بأنّ الحملة الفرنسية جاءت للانتقام من حكّام الجزائر ونهب ثروات الجزائريين وطمس ثقافتهم، فإنّه لم يدّخر جهدا في مطالبتهم بحقوق الجزائريين وأملاكهم المنهوبة، وأوقافهم ومساجدهم بالطرق السلمية، فنجده يطرق الباب كلّما عيّن في الجزائر حاكم جديد، يعرض عليه خروقات الفرنسيين لمعاهدة الاستسلام، فها هو ذا في أحد حواراته مع الحاكم الفرنسي الجديد يقول:" سيدي، منذ ثلاث سنوات سلّمنا المدينة على شرط الاحتفاظ بأموالنا وضياعنا ومساجدنا وأوقافنا، وقد أخذت منا. ثم هاهم يسرقون عظامنا من المقابر ولا أحد يردعهم. وهذه العرائض بها كل التفاصيل، سأتركها بين أيديكم آملا أن يحرككم شرف هذه الأمة التي قامت بالثورة من أجل الحرية والمساواة والأخوة. فانظروا لنا بعين عطفكم، واستجيبوا لما جاء في العرائض"[3] . ليأتيه الردّ بأنّ ما يطلبه في العرائض ليس من صلاحيات الحاكم بل من صلاحيات وزير الحربيّة، لكنه مع

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 50،51.

[2] ـ المصدر نفسه، ص285.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 50،51.

ذلك لم يفقد الأمل وقرّر أن يكتب عريضة واحدة يلخّص فيها كل المطالب ويسلّمها إلى الملك في باريس.

وعند قدوم اللجنة الإفريقيّة إلى الجزائر للنظر في مسألة بقاء فرنسا من عدمه والنظر في مطالب السكان وعرائض **ابن ميّار**، استبشر بها خيرا إذ أحيت فيه جذوة الأمل الأخير للنظر في مطالب سكان الجزائر ومظالم الفرنسيّين، فوقف أمام اللّجنة وكلّه عزم على عرض المطالب بالتفصيل أمامها، ليفاجأ بردّة فعل **كافيار** حين حرق كتابه أمام اللّجنة، يسرد لنا هذه الحادثة بمرارة شديدة قائلا:" سحبت الكتاب وشرعت أتلو منه، وأشير إليه، قفز كافيار تجاهي على مرأى الجميع، خطف من يدي الكتاب، ودفعني بقوة حتى كدت أسقط. انتحى مكانا في نهاية الغرفة، وأشعل النار فيه، ثم نظر إليّ بحقد"[1].

تتجسّد أمامك الخيبة بكل أوجهها عندما تقرأ الأحداث من وجهة نظر **ابن ميّار**، فلا العثمانيون أخذوا برأيه عندما طلب العفو عن **يحي آغا** عند **الباشا حسين**، ولا الجزائريون أنصفوه واعترفوا بجهوده في المطالبة بحقوقهم، بل واتهموه بالعمالة للفرنسيين، ولا الفرنسيون حقّقوا له المطالب التي تضمنتها العرائض، ليجد نفسه في الأخير منبوذا من الجميع، وما الآمال التي كان يعلقها على اللّجنة الإفريقية إلا مجرّد أوهام، كأنّها مسرحية مُثلت بعناية وقد أعطوه دورا فيها، **فابن ميّار** نفسه يعبر عن ذلك بعد مثوله أمام اللجنة بقوله:" وددت الصراخ بهم أيضا وشتمهم، خانني صوتي المخنوق، أدّوا أدوار المسرحية وخدعت إذ رضيت لنفسي دورا بينهم"[2].

يتجلّى دور المتخيّل في عرضه لشخصيّة **ابن ميّار** وما يمثّله في الرواية، حيث إنّه يعطينا صورة عن طبقة من أعيان مدينة الجزائر الذين كانوا ينالون حظوة عند الحكّام الأتراك، وبعد

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 354.

[2] ـ المصدر نفسه، ص285.

الاحتلال الفرنسي نُهبت ضياعهم وأملاكهم، ومع ذلك كانوا يؤمنون بجدوى المطالبات السياسيّة وكتابة العرائض التي تعرض شكاوى الجزائريّين من مظالم المستعمر الفرنسي وجرائمه، لكنّها تقابل بالرفض والتجاهل، ليجد **ابن ميّار** نفسه منبوذا من الجميع، منفيّا عن بلده بعد ان شكّل للفرنسيّين إزعاجا بمطالباته المستمرّة. **فابن ميّار** صوتٌ في المتن السردي يمثّل وجهة نظر فئة من الجزائريّين في ذلك الوقت استعرضها الروائي عبر مختلف أقسام الرواية.

2-1-4 حمّة السّلاوي:

من سكان مدينة الجزائر، يعمل متجوّلا في المقاهي يرفّه عن الناس بعروض دمى العرائس، ثائرٌ متمرد حرّض على الثورة ضد حكم الأتراك، وحرّض على الثورة ضد المحتل الفرنسي، وكان من أوائل المتطوعين للدّفاع عن المحروسة ضد الحملة الفرنسية. يُستشفّ من لقبه "**السلاوي**" أنّ أصوله تعود إلى المغرب في إشارة تاريخيّة من الروائي إلى تعدّد أجناس أهالي المحروسة وساكنيها[1]. تحتلّ شخصية **السّلاوي** مساحة ثابتة في كل قسم من أقسام الرواية، بعد شخصية **ابن ميّار** مباشرة، وكأنّ الروائي يريد أن يبرز في كل مرّة هذه الثنائيّة المتضادّة في مواقفها ورؤيتها وتفسيرها للأحداث في كلا الطّرفين الفرنسي والجزائري. فقد كانت مواقف **السّلاوي** و**ابن ميّار** متضادّة في الكثير من القضايا، ومن أمثلة ذلك موقفهما من الأتراك وحكمهم للجزائر، حيث نجد **السّلاوي** مثلا يعبّر عن هذا التضاد بينه وبين **ابن ميّار** عن موقفهما من الأتراك بقوله:" لطالما كان متعلّقا بالأتراك، وصديقا مقرّبا من الباشا الكبير، أحَبّهم وكرهتُهم، ورجا بقاءهم وتُقتُ إلى رحيلهم"[2].

[1] - ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص134.

[2] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص65.

تمثّل شخصية السّلّاوي الثورة بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فنجده ناقما على حكم الأتراك لمدينة الجزائر وناقمًا أكثر على حكم الفرنسيّين من بعدهم، فالأتراك بالنسبة إليه لم يكونوا سوى طمّاعين همّهم جمع الضرائب، هذا فضلا عن معاملتهم المهينة للجزائريين حيث يقول في هذا الشأن: " إن البغاء الحقيقي هو ما يمارسه هؤلاء الحكّام علينا، كل يوم كانوا يضاجعوننا بالضرائب والإتاوات وكنّا نرضخ لهم، حتى في الطرقات كان العربي حينما يمُرّ بالتركي ينتحي مكانًا أقصى الطريق، يخشى تلامس الأكتاف ببعضها، وإن حدث فسيكون مصيره مئة فلقة"[1] . وحُجج السلاوي كثيرة جدا فيما يتعلق باحتقار الأتراك للجزائريين والنظر إليهم نظرة دونيّة، من بينها مثلا مسألة الكراغلة وهم من ولدوا من آباء أتراك وأمهات جزائريات، يقول **السلاوي** عنهم:" لايلتفت الأتراك إلينا إلا لأنّنا مجلبة للمال لهم، وأيضا أولادهم من نسائنا كانوا يحتقرونهم مما يجعلهم يحتقروننا، والصّدف وحدها تدخل أولئك الكراغلة إلى القصر الذي ظلّ مغلقا سنوات دونهم، منذ أن قرّروا انتزاع المُلك من آبائهم ولكنهم فشلوا"[2] . ويتذكّر كيف عومل الجزائريون بعنصريّة في حادثة قُتل فيها بحّارة جزائريون، فيقول:" وقد كنّا شاهدين على أولئك البحارة الجزائريين الذين قتلوا في البحر على أيدي الأمريكان وتناقلت الأفواه ما قاله وكيل الحرج*: إنهم مغاربة يستحقون ما حدث لهم"[3] .

---

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص70.

[2] ـ المصدر نفسه، ص71.

* – ينتمي صاحب وظيفة وكيل الحرج إلى هيئة وكلاء الحرج، وهو في الأصل جندي يكلّف بأمور المؤونة ومستلزمات الجنود. ويعمل وكلاء الحرج في الثكنات، النوبات، المحلات وغيرها. تطوّرت وظيفة وكيل الحرج البحرية بعد ازدياد نشاط البحريّة الجزائريّة في عصرها الذهبي، وامتدّ نشاطه إلى تسوية المسائل الخاصة بعلاقات الجزائر مع الدول الأوروبيّة. ممّا أهّل هذا المنصب ليصبح بمثابة وزير للبحريّة يشرف على حراسة مخازن وعتاد البحريّة، كما يشرف أيضا على كلّ الضباط والموظّفين العاملين في ذلك القطاع منهم قائد المرسى، والقبطان رايس، وقائد الأسطول والرياس وغيرهم. ينظر: ياسين بودريعة، آلية التدرّج في المناصب الإدرايّة السامية بالجزائر خلال فترة الدايات(1671–1830م)، مجلّة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، مجلّد17، عدد01، جويلية 2021.

[3] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص71.

ويروي **السّلاوي** أيضا كيف أنّ الباشا حسين كرّس التفرقة بين سكان مدينة الجزائر حين أصدر احتكارا أبديّا لبني ميزاب بخصوص فتح الحمامات والمخابز نظير جهودهم في مساعدته على التخلص من ثورة الكراغلة.

وبالرغم من كُره **السلاوي** الشديد للأتراك والتحريض ضدّهم كان يعترف أنهم كانوا يحترمون بعض القيم والعهود مثل السلسلة التي كان يتشبّث بها عندما يفرّ من جنودهم ويصرخ: شرع الله يا سلطان، فيكفّ جنود اليولداش عن مطاردته، أما الفرنسيون فيبدو أنهم لا عهد ولا أمان لهم، يقول السلاوي في تجواله في المحروسة متذكّرا السلسلة:" بحثت عن سلسة الأمان، ثم تساءلت هل سنمنح الأمان هذه المرة لو تشبثنا بها، أم أنّ سلطان الفرنسيين لا يعطي الأمان بالسلاسل؟ تجاوزت القوس مدركا أن هؤلاء الفرنسيين لاعهود لهم، هم أكثر جشعا من الأتراك"[1].

لطالما كان **السلاوي** ذا شخصية متمرّدة، تأبى المداهنة والمسايرة والقبول بالأمر الواقع، فنراه كثيرا ما يسخر من **ابن ميّار** وعرائضه ويذكّره في كل مرّة أنه لن يحقّق شيئا من ورائها بل بالعكس من ذلك كان مصيره الطرد من المجلس البلدي، **فابن ميّار** حسب **السلاوي** " يتوهّم أنه باختياره تلك الجهة سيعيد المساجد إلى المحروسة. ولكنه لم يحصّل شيئا، ولم تلبث أن التحقت بها أملاك الأوقاف بعد حلول **كلوزيل**، سلّمها إلى **ميمون**، يومها ضجّ ابن ميّار، وعوض أن ينجح في فعل شيء، طرد من المجلس، وظلّ حبيس داره"[2].

ومثلما برزت لنا ثنائية الشرق والغرب أثناء تناولنا لشخصية **ابن ميّار**، نجدها أيضا متضمّنة في خطاب **السّلاوي** وإن كانت بشكل أقلّ من **ابن ميّار**، فنجده يحدثنا عن ملاحظاته عن الأوروبيين وحضارتهم والتقدّم الذي وصلوا إليه، وكيف أنّهم توصلوا إلى علاج أمراض يئس منها

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص219،220.

[2] ـ المصدر نفسه، ص226.

أهل المحروسة معتبرين أنها بلاء من الله لا ينفع معه إلا الدعاء، ويتهكّم من الريّاس واعتمادهم على القرصنة، بينما يجدّ الأوربيون في البحث والاكتشافات العلميّة، فيعبّر عن ذلك بقوله:" وحدي استوعبت كيف يختلفون عنّا، تحمل أيديهم أدوات لم نرها من قبل، يتكلّمون لغات عديدة أفهم بعضها، ويغيب عني بعضها الآخر... أصغي إلى صوت أحدهم يحدّثهم عن أدوية تشفي أمراضا يخال الناس في المحروسة أنها بلاء من عند الله، ما إن تظهر أعراضها حتى ييأسوا من علاجها ويرفعوا أيديهم بالدعاء، وحين يبحث علماؤهم عن مزيد من الاكتشافات، يسرع الريّاس إلى قواربهم ليعترضوا السفن الأوربية"[1] . ليصل **السلاوي** في النهاية بعد كل هذه الملاحظات إلى استنتاج خطير في شكل سؤال مفاده " هل المحروسة بحاجة إلى مزيد من الذهب والعبيد؟ ما فائدة الذهب والكنوز ولا تكاد تعثر على طبيب بها؟ بهذه الكلمات كنت أصرخ في الناس، فيبتسمون بسخرية يرثون لحالي"[2].

وعندما تقرأ الفصول المتعلّقة **بالسلاوي** تشعر في كلّ فقرة منها بحجم الغربة التي كان يجدها بينه وبين سكان المحروسة، فهو لم يستسغ يوما الطريقة التي يبرّرون بها تخاذلهم وانهزاميتهم واعتقادهم أنّ ما يحدث لهم قدر ومكتوب من الله، وأنّه ليس عليهم إلاّ الصبر والدعاء، يقول في أحد تأمّلاته في حال سكان المحروسة:" أهل المحروسة مهزومون على الدوام ومتخاذلون، يجعلون الدين حُجّة يتصبّرون بها، ويطأطئون رؤوسهم إيمانًا، ثم يهمسون: إنّه مكتوب من الله، سندعو يوم الجمعة ليرفع الله عنا الغبن، ويهزم أعداءنا. أردت الصراخ عند أبواب المساجد: أيّها المصلّون، أين كنتم يوم كنّا في سيدي فرج وسطاوالي؟"[3].

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص361.

[2] ـ المصدر نفسه، ص361.

[3] ـ المصدر نفسه، ص218.

و**السلاوي** شخصية تؤمن بالتغيير عن طريق الثورة على من يتسبّبون بالأوضاع البائسة، فالسياسة ـ حسبه ـ لم تكن إلا ذلاّ وتخاذلا، والدين مجرد غطاء يتستّر به سكان المحروسة، ويحتمون بالله من كلّ الأشياء التي تنهكهم، ولا يريدون تغييرها بأنفسهم يعتقدون بأن الله منعهم المطر، وأصابهم بالوباء والقحط لأنهم لا يصلون كفاية، ولا يزكون من أموالهم...ولكنهم لم يفكّروا يوما في الثورة على جور الأتراك[1] . غير أنّ **السلاوي** لم يجد تفسيرا لكل هذا التخاذل والانهزام من أهل المحروسة، ولكنّه يهتدي بعد تفكير إلى أن المدينة هي التي تجعل الإنسان أكثر ذلاّ وتقبّلاً للعبوديّة، عكس الأعراب والقبائل الذين وجد فيهم السلّاوي تماهيا مع روحه التوّاقة إلى الحريّة والتمرّد ورفض الذل والاستعباد، لهذا نجده يتحيّن الفرصة للالتحاق بجيش الأمير عبد القادر ويتخيّل حواره معه بقوله:" سأقف أمامه، وأهتف بحياته، وأعاتبه طويلا. لن يغضب لحظتها، بل سيبتسم، وربما يدنو مني ويقول: أنت الذي أبطأت الوصول ياحمّة، كنا ننتظرك منذ أيّام، بل منذ احتلال المحروسة"[2].

وخلاصة القول إنّ شخصية **السلاوي** في رواية الديوان الإسبرطي، شخصيّة متخيّلة وظّفها الروائي لتمثّل الجزائريّ الثائر الذي لا يقبلُ الذلّ والهوان، ولا يستكينُ للظلم والقهر سواء كان ذلك في عهد الأتراك أو بعد الاحتلال الفرنسي، فهو شابّ متمرّد ثائر عارض الأتراك وحارب الفرنسيّين، وتحدّى رموز الفساد مثل **المزوار**، واختلف مع **ابن ميّار** في أسلوب مقاومة المستعمر الفرنسي. فالسلّاوي يمثّل ضمير الشعب الجزائري وآماله[3]، لكنّه يرى حوله فيجد سكان المحروسة منهزمين خاضعين، جبناء في مواجهة الظلم، مستسلمين لأوضاعهم البائسة ولا يسعون بأيّ حال إلى تغييرها، ولذلك كان دائمًا يشعر بينهم بالغربة فكانت شخصيّته في الرواية راكضةً عبر مسار

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص218.

[2] ـ المصدر نفسه، ص221.

[3] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص41.

السرد. فمن هروبه من جنود اليولداش، إلى هروبه من الجنود الفرنسيين، إلى هروبه من محبوبته **دوجة وابن ميار**، إلى هروبه في النهاية من المحروسة برمّتها. كأنه قد كتب عليه الابتعاد عمّن يحبّهم طوال حياته، يقول معبّرا عن هذا المعنى:" يحتدّ عتابي لنفسي، لماذا تصرّ على الابتعاد عن الذين يحبّونك. ابن ميّار، دوجة، وفقراء المحروسة؟ قد حوّلتك السنوات الثلاث الماضية إلى شخص مختلف"[1]. فقد كان قدر **السلاوي** الهروب الدائم، وأنْ يبتعد عمّن أحبهم وعمّن أبغضهم.

2-1-5 دوجة:

فتاة تسكن مع عائلتها في الريف بالقرب من المحروسة، كانت شاهدة على موت أمها ثم أخيها منصور ثم أبيها، ترحل إلى المحروسة بحثا عن حياة أفضل فلا تجد فيها سوى الخيبات، هذا ملخّص حكاية دوجة، تسرده لنا الرواية عبر أقسامها الخمسة بوصفها آخر الشخصيات التي تتناوب على السرد في كل قسم.

تمثّل **دوجة** المأساة في الرواية، فهي فتاة تلاحقها المصائب والخيبات طوال حياتها، ابتداء من موت أمها بسبب الطاعون على الأرجح، تقول **دوجة** عن ذلك:" أمي رحلت ذلك اليوم وخلّفتني وحيدة، حتى وأنا في المبغى كنت دائما أعيد حكايتها لنسائه، كن يبكين. وهنّ يسمعن حكاية الوباء الذي حلّ في يوم ما، ولم تحتمله أمي فألزمها المرض الفراش أيّاما...وفي الصباح أفقت، وتفقّدتها، كان جسدها باردا، ولا حركة تندّ عنه، امتدّت يداي إليها تهزّها ولكن لا مجيب. صرخت كان منصور إلى جانبي، ومن خلفه وقف أبي صامتا"[2]. لتتواصل مأساتها بفقدها لأخيها منصور، بعد معاناة طويلة مع مرض جلدي لم يجد الأطباء له علاجًا، تقول دوجة عن وفاته:" تحسّست جسده، كان باردا لم يرتعش من أثر اللّمسة الأولى. أدركتُ أن منصور قد رحل إلى العالم الآخر، وبكى

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص220،221.

[2] ـ المصدر نفسه، ص161.

أبي، انهمرت دموعه أمامي، لم يخبر أحدا من أهل القرية ونحن نحفر له قبرا على يمين قبر أمي، حفرة صغيرة أسلمه أبي إلى داخلها"[1].

لم يمهل القدر **دوجة** حتى تفجع بوفاة والدها، متأثّرًا بالمرض بعد الصّفعة التي وجّهها له **كافيار** في بستان القنصل، لتكون دوجة شاهدة على رحيل آخر فرد من عائلتها، تصف لنا مشهد الوفاة قائلة:" تعلّقت عينا أبي بالسقف، مفتوحتين ولا تريان شيئا، امتدّت يداي إليه وحرّكت جسده، كان متخشّبا، وتحسّسته مرّة أخرى كان باردا، وظللت أحرّكه وأناديه لكنّه لايرد، صرخت حتى انتشر صراخي بين أشجار اللّوز المزهرة...اهتزّ قلبي حين وضعاه في الحفرة، كان مُقدّرا عليّ مشاهدة كل الذين أحبّهم يدفنون"[2]. لتجد **دوجة** نفسها وحيدة دون عائلة، فتضطرّها الظروف للرحيل إلى المحروسة.

لم تنته مأساة **دوجة** بفقدانها لأمها وأخيها وأبيها، لتجد نفسها مجبرة على امتهان البغاء بعد خداعها من قبل لالّة مريم المغنية التي تركتها ورفيقاتها في الفرقة فريسة للمزوار وجنوده، ليقوم باغتصابها ثم إجبارها على العمل بغيّا، مهنة أبغضتها دوجة، ولا يمكن أن تسعد بها أيّ امرأة؛ لأنّ "كلّ امرأة تلجأ إلى حماية رجل واحد، وحولها أطفالٌ عديدون. لاتوجد امرأة ترضى أن يقاسم جسدها رجال تعرفهم، وآخرون لاتعرفهم، يتجدّدون كل يوم"[3]. وكانت تلحّ في دعائها لله أن يخلّصها من العمل في المبغى، حيث باءت محاولاتها للهروب منه بالفشل أكثر من مرّة؛ لأنّ أهل المحروسة يتواطؤون مع المزوار لإعادتها إليه فهم يرون أنّ البغي لا توبة لها، حتى استجاب الله لدعواتها وأنقذها السّلاّوي من قبضة المزوار، لتجد نفسها تعيش في بيت **لالّة زهرة** اليهوديّة.

---

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص165.

[2] ـ المصدر نفسه، ص233.

[3] ـ المصدر نفسه، ص301.

وبرغم كل المآسي التي عاشتها **دوجة**، فإنّ قلبها ظلّ قادرا على الحب، هذا القلب الذي شبّهه والدها بعصفور الدوري الذي لايكفّ عن الرّفرفة، قلبها الذي خفق **للسّلاّوي** فاستأثر بجزء كبير من السرد على لسانها، رجل لم يكن مثل بقية الرجال في نظر دوجة، رجل ارتبط مصيرها به، فقد أنقذها أكثر من مرة، تقول دوجة:" كان السّلاوي دوما يظهر في أوقات لا يمكن التنبّؤ بها، يُخلّصني من مآزق ظلّت تتكرّر في حياتي، أفيقُ على صوته الخشن، ويده التي تخترق كل الأيدي التي تريد أن تنال شيئا من جسدي، وإن ظللت شهورا عديدة تحت ناظريه لم يقترب، بل ظلّ جسده بعيدا"[1]، وأكثر ما شدّ إعجاب **دوجة** تجاه **السلاوي** هو تعفّفه عن نساء المبغى ورفضه لهن، لكنه في الوقت نفسه كان من أشدّ المدافعين عنهنّ كضربه **للمزوار** يومًا حتى طرحه أرضا، تتذكّر **دوجة** هذه الحادثة بقولها:" في تلك الأيام عرفت السلاوي، رجلاً يرفض كل نساء المبغى، ولكنّه أول من يدافع عنهنّ، بدا لي موقفه غريبًا، ثم زادت دهشتي وأنا أراه مثلما رأته البقية يلوّح بقبضته تجاه المزوار ويلقيه أرضا"[2].

وممّا يسترعي الانتباه في أقسام السرد المتعلقة بشخصية **دوجة** في الرواية تكرّر مصطلح الانتظار، ولهذا الأمر معان ودلالاتٌ كثيرة ومتعدّدة، فانتظار دوجة الدائم **للسّلاوي** لم يكن إلا صورة ومثالا عن الانتظار الذي كانت تعيشه نساء المحروسة قلقًا على أزواجهنّ وأبنائهنّ وأحبائهنّ، حيث تستبدّ بها الخواطر في غياب **السّلاّوي** فتتساءل:" أتراه بلغ غايته التي رحل من أجلها، أم أنّهم قبضوا عليه؟ ربما قتلوه ورموه بالخلاء. أفرّ من أجوبة تزيد خوفي، أنتظر نهاية النهار مبعدة عن نفسي هاجس موت السّلاوي على يد الجنود الفرنسيّين"[3] .

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص77.

[2] ـ المصدر نفسه، ص78.

[3] ـ المصدر نفسه، ص380.

ويظهر في سرد **دوجة** ذلك التنوع الثقافي والإثني وحتى الديني الذي كانت تزخر به المحروسة، من عرب وقبائل وأتراك ويهود، فكثيرا ما كانت دوجة تُغنّي الأغاني باللغة التركية خصوصا في حفلات وأعراس الأتراك، وفي أحيان أخرى كانت تتجادل مع **لالّة زهرة** اليهوديّة عن أيهما أفضل في الأعراس الأغاني التي ألّفها اليهود وغنّوها أو الأغاني التي يتغنّى بها الرّيفيون الجزائريّون، فكانت تقول:" كنا نفترش باحة الدار، نجلس ونمدّ أرجلنا، ونُغني الأغنيات القديمة التي نحفظها، تصرّ دوما أنّ أجمل الأغاني التي تحيي أعراس المحروسة هي التي ألّفها اليهود، وكنت أعارضها على الدوام أن أجملها ما يأتي به الريفيون"[1].

يتجلّى المتخيّل في عرضه لشخصيّة **دوجة** بوصفها مثالاً عن أولئك الذين وجدوا أنفسهم مجبرين على حياة لا يرضونها، وليست **دوجة** إلا قطرةً في بحر من هؤلاء وصورةً صادقة عنهم، تلك الحقيقة المُرّة التي تفطّنت إليها **دوجة** في أحد تأمّلاتها قائلة:" أُطلّ على أيامي الماضية فأرى وجه أمي المنتظرة لأبي... ووجه أبي المُهان من كافيار، وأخي الذي لم يكمل الدرب الذي حلم به أبي، كلّ هؤلاء أراهم الآن ماثلين أمامي، وأرغب أن أسألهم واحدًا واحدًا، هل منكم من حُقّقت رغباته؟ وهل منكم من تمنّى حُلما فأنجزه؟ ولكنّهم يصمتون ثم تحملُ وجوههم الحزن، وأفهم أنّهم كلّهم كانوا مُجبرين على الحياة التي عاشوها ثم غادروها أيضًا مرغمين"[2] . وبرغم كل المآسي التي طبعت حياة **دوجة** وحرمانها من نعمة الأم فإنّها كانت تجد في **لالّة سعديّة** و**لالّة زهرة** الحضن الدافئ الذي عوّضها عن فقدان أمّها، تقول **دوجة** يوم وداعها **للالّة سعديّة** ورجوعها إلى بيت **لالّة**

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 165.

[2] ـ المصدر نفسه، ص378.

زهرة:" آمنتُ يومها أن الله الذي أخذ منّي أمي قد أحاطني بأمّهات كثيرات، ما إن يُفارقني حضنٌ حتى يضمني حضنٌ آخر"[1] .

دوجة شخصيّة متخيّلة وظّفها الروائيّ من أجل تسليط الضوء على المهمّشين الذين لايحفل التاريخ بذكر قصصهم. فتاة ريفيّة بسيطة تعيش المأساة تلو الأخرى، من موت أفراد العائلة إلى تحمّل جحيم المبغى، إلى انتظار المجهول بكل ما يحملُه من مخاوف وآمال ومشاعر متناقضة، فتعبّرُ **دوجة** عن حكايتها في الرواية قائلةً:" المسافة بين القرية والمحروسة كانت كلّها قبورا، دثّرتُ أمي، وأتبعتها أخي، ثم غاب أبي، لأجد نفسي وحيدة أمام قبره، لم أتوقّع يوما أنّ الأوجاع التي كنت أحملُها ستُعينني على تحمّل المبغى، ثم أتحوّلُ إلى امرأةٍ لا تعرفُ سوى الانتظار"[2] . لم يكُن **لدوجة** دورٌ فاعلٌ في أحداث الرواية وذلك برغم استئثارها بقسمٍ كامل من الأقسام الخمسة للراوية. وقد يرجع هذا الاختيار من الروائيّ إلى رغبته في إظهار صوت يمثل المهمّشين والمقهورين ممّن لا تحتفي كتب التاريخ بذكرهم، وإظهاره عبر هذا الصوت النسوي في الرواية الذي يعبّر عن جزء من معاناة المرأة الجزائريّة إبّان الاحتلال الفرنسي.

2.2 الشخصيات الثانوية:

وهي كلّ الشخصيات التي وظّفها عبد الوهاب عيساوي في روايته فيما عدا الشخصيات الخمس الرئيسة التي ذكرناها سابقًا، وقد تفاوتت الشخصيات الثانوية في نصيبها من حجم السرد في الرواية، وسنقتصر على ذكر أهمّها بحسب تأثيرها في مجريات الأحداث، وفاعليّتها في حياة الشخصيات الرئيسة في الرواية، مستهدفين تبيّن تجليّات حدود المتخيّل والتاريخي ورصد نقاط التقاطع بينهما على مستوى هذه الشخصيات.

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 384.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 89.

1-2-2 الباشا حسين*:

هو آخر حكام الجزائر من العثمانيين، في عهده سقطت المحروسة في أيدي الفرنسيين بعدما وقّع معاهدة التسليم، نجده أكثر حضورا في السرد في الفصول التي يسردها **ابن ميّار**، ولا عجب في ذلك **فابن ميّار** من مستشاريه المقرّبين، تطالعنا بعض اللّمحات والإشارات في الرواية عن سياسته الداخليّة في حكم الجزائر، مثل انتقاله إلى أعالي القصبة حذرًا من جنود اليولداش بعد أن فتكوا بحكّام كثيرين قبله، سياسة يشرحها ويحلّلها القنصل السويدي في الجزائر بقوله:" يبدو أن هذا الباشا أكثر الأتراك حيلةً. قد انتقل إلى القصبة أعلى حصن يشرف على المدينة، بعد تآمر المور معه، وجعلهُم حاجزًا بينه وبين جنود اليولداش. ومن فوق أسوار القصبة نصب مدافعه باتجاه ثكناتهم، وهم الآن يحاولون إرضاءه بشتى الطرق. وقد يضحّون ببعضهم حتى يصفح عن البقية"[1]. وكان من تبعات الحذر من جنود اليولداش واتقاء شرورهم إعادة فتح حي المبغى من قبل **الباشا حسين** بعد غلقه من طرف **علي خوجة**، تسرد عجائز المبغى ذلك بقولهن:" الفضل يعود للباشا حسين، إذ سمح بعودتهنّ إلى بيوتهنّ، وممارستهنّ البغاء، بعدما طردن في زمن الباشا علي خوجة، ولم يكن رجوعهنّ إلا بعدما انتشرت شائعات في المحروسة، أن اليولداش صاروا يدهمون بعضهم

* – هو حسين خوجة بن علي وقيل ابن الحسن آخر دايات الجزائر، ولد ببلدة أزمير وقيل ببورلة من بلاد آسيا الصغرى حوالي سنة 1178هـ1764م، كان على جانب لا بأس به من الثقافة الإسلاميّة والأخلاق الكريمة مستظهرا للقرآن الكريم تلقى معلوماته الحربيّة بمدرسة البارون دي طوط باستانبول، جاء إلى الجزائر كأحد جنود الحامية الأتراك، تقلّب في وظائف ومنا صب سامية مثل إمامته للصلاة بالقصر، والكتابة في مخزن الزرع بدار الإمارة، كما تولّى من منصاب الحكومة وزارة البحربرتبة خوجة الخيل، كان رجلا عاقلا متديّنا محبّا للعلماء، ما كان جلوسه على عرش الجزائر إلاّ عن وصيّة وعهد من الداي السابق، تسلّم الحكم بإجماع أعضاء الديوان ورؤساء البحريّة يوم 19ربيع الثاني 1233هـ / 27فيفري 1818م وأبقى لنفسه حقّ المحافظة على حريّته في تقديم انسحابه متى شاء، وبرغم شدّته في الإجراءات لم يكن سافك دم ولكنّه كان عنيدًا، من مآثره المشكورة تجديد بناء جامع القائد صفر سفير بن عبد الله بحي القصبة، وتأسيسه لجامع دار السلطان البرّاني، حصلت في أيامه الأولى فتن في أنحاء من القطر معاكسة للسلطة الحاكمة، فأزال الخلاف وقضى على المشوّشين وساعده في ذلك أعوانه مثل يحي آغا وباي وهران وقسنطينة. ينظر: عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج3، مرجع سابق، ص335،336،337.

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 194.

بعد غياب النساء عنهم"[1]. كانت هذه بعض الإشارات المتفرّقة في الرواية التي تعطينا فكرة عن سياسة **الباشا حسين** الداخلية في حكمه للجزائر. وكلّها معلومات استقاها الروائي من كتب التاريخ لأنّه بصدد الحديث عن شخصيّة تاريخيّة لايمكنه التصرّف في أفعالها وأقوالها بقدر كبير.

نطالع في فصول ديبون لمحات عن التقاء الشرق بالغرب في وصفه لشخصية **الباشا حسين** وهيئته الخارجيّة، ونظرته إلى حياة الأوربيين حينما كان موجودا في باريس، يقول **ديبون** عن شخصية **الباشا حسين:**" عرفت أنه لم يعاقر الخمر إلا في شبابه...كان يشاع عن الأتراك محبّتهم للنساء، وقد تزوّج الباشا امرأة واحدة، مثلما اختلف عن الأتراك فقد كان مُقبلا على الحياة الأوروبية، يتجوّل في شوارع باريس ومسارحها...العيونُ كانت تتعلّق به كلّما دخل مسرحًا أو دار الأوبرا، تظلّ ملتصقة بلباسه وعمامته الكبيرة، وإلى الخاتم الذي لبسه، وإلى الخنجر المذهّب الذي تقلّده"[2].

ويسرد لنا عبد الوهاب عيساوي في روايته على لسان **ابن ميّار** الأخطاء الاستراتيجيّة التي وقع فيها **الباشا حسين** والتي أدّت في النهاية إلى سقوط مدينة الجزائر، كتخلّصه من القائد المحنّك **الآغا يحي** من على رأس الجيش، وتولية **الآغا إبراهيم** الفاقد للخبرة العسكرية، بالإضافة إلى رفضه شروط الصلح بينه وبين القنصل الفرنسي، يقول **ابن ميّار:**" لجأت السفن المحاصرة إلى الصلح، وبعثوا برسولهم، ولكن الباشا رفض شروطه، كانوا يريدون إرسال مبعوثين من أعيان المدينة إلى الملك الفرنسي، وظل الباشا مصرّا على توقيع الصلح دون شروط"[3].

يتجلّى المتخيّل السردي في عرضه لشخصيّة **الباشا حسين** في ذلك الصراع في الرؤى والمواقف بين الشخصيات في مواقفهم من **الباشا حسين،** فقد كانت لكلّ شخصية من الشخصيات نظرتها إلى الباشا، بين من يقدّره ويعظّمه ويسعى إلى عودته ويحنّ إلى زمن حكمه ودولته مثل **ابن**

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص305.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 321،322.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 134.

ميّار، ومن يرى فيه مجرّد عنصر أجنبي جاء لفرض الضرائب ونهب خيرات البلد وهو بذلك لا يختلف كثيرا عن الفرنسيين وهذه نظرة **السّلّاوي**، ومن يراهُ قرصانا يستعبد المسيحيّين يجبُ التخلّص منه ومن دولته مثلما يرى **كافيار**.

2-2-2 بورمون*:

قائد الحملة الفرنسية على الجزائر، ورد في رواية الديوان الإسبرطي خصوصا في الأقسام الخاصّة بالصحفي **ديبون**، فقد كان معجبا به كثيرا ويرى فيه القائد الأمثل للحملة؛ لأنّه يحمل روح دعوات المسيح ويدعو إلى تحرير الإنسان المضطهد، وليست له تلك الرغبة المحمومة في سفك الدّماء، وممّا يدلّ على ذلك خطابه للجنود في الحملة الذي يقول فيه:" إن الرجل العربيّ قد عاش سنوات طويلة مضطهدا من زمرة غاشمة وسيجد فينا نحن المحرّرين، وسيلتمس تحالفنا وبهذا لن تدوم الحرب إلا زمنا قليلا، ولن تسفك إلا دماء أقل"[1] .

وتتعزّز هذه الصورة لدى **ديبون** عندما يرى تضحية **بورمون** الكبيرة من أجل نجاح الحملة، فقد قُتل ولداه في أرض المعركة في شهر واحد فقط، يقول **ديبون:** ودعها مع جثمان ابنه في

* – دي بورمون واسمه الكامل " Louis Auguste Victor , comte de Ghaisne de Bourmont " ولد في 2سبتمبر 1773م تخرّج من المدرسة العسكريّة Sorèze، عيّن في الحرس الملكي، شارك ضمن جيش نابليون في العديد من الحروب خارج فرنسا، عيّن وزيرًا للدفاع في عهد الملك شارل العاشر، قاد الحملة الفرنسيّة على الجزائر، وقّع مع الداي حسين معاهدة الاستسلام في 5جويلية1830م بعد انتصاره في معركة سطاوالي، وبعد سقوط الملك شارل العاشر رفض دي بورمون أداء القسم للملك لويس فيليب، غادر الجزائر منفيّا إلى إسبانيا ثم عاد إلى فرنسا سنة 1840، لبث هناك حتى وفاته سنة1846م. ينظر:

Narcise faucon, le livre d’or de l’algerie (histoire politique, militaire, administrative évènement et faits principaux, biographie des hommes ayant marqué dans l’armée les sciences, les lettre, etc. De1830 A 1889, Paris-France, Challamel Et éditeurs, 1889, p108,109,110,111.

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 107.

المعركة، كان يوما قاسيا، لكنه تحامل على نفسه، وواصل قيادة الجيش...هل يستوعب مجد هذه الأمة أن يفقد عظيم مثله ابنين في شهر واحد! هل ستنسيه الأوسمة مصرعهما[1].

أما نظرة **كافيار لبورمون** فقد كانت مختلفة تماما، فقد كان يرى أنه لا يستحقّ قيادة الحملة على الجزائر، وأنه مجرّد خائن اختار الانسحاب أمام الانجليز في معركة واترلو وخذل قائده **نابليون**، وأن الحملة لم تكن لترى النور وتنجح لولا مشاركة جنود **نابليون** المخلصين فيها، يقول **كافيار** عنه:" سنوات طويلة قضيتُها أشتُمه في داخلي. حطّم كل أحلامنا في واترلو من أجل منصب الوزير، ثم هاهو يُعيّن قائدا للحملة، لم تكن لتنجح لولا جنود **نابليون**. بدءا من **بوتان** وانتهاء بي"[2].

ويلفت الروائي انتباهنا إلى حقيقة تاريخيّة مهمّة متعلقة **ببورمون** على لسان **كافيار** إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية حين نجده ـ وبالرغم من كرهه **لبورمون** ـ يعترف بخبث هذا الأخير ودهائه بقبوله معاهدة الاستسلام التي تنص على صون مساجد ودور وأموال الجزائريين كي يضمن سقوط المدينة بأسرع وقت، مستغلا عاطفتهم الدينيّة وحرصهم على المساجد، ليضرب بكل هذه الوعود عرض الحائط بعد احتلال المدينة، يضيف **كافيار**:" اكتشفت كم كان بورمون أكثرنا خبثا، ظنّ الجميع أنه جامل الأتراك وأهالي المدينة بأن سمح لهم بممارسة طقوسهم الدينيّة وصون أموالهم مقابل خزينة الباشا؛ لأنّه كان يعرف إلى أيّ درجة يتعلّق بعض المور والأتراك بمساجدهم، فضمن أن يدخل المدينة دون مقاومة، ومن أبوابها جميعا، وحتى في زمن لايكفيهم أن يمدّوا أيديهم إلى كنوزهم، وما إن تجاوزت الجيوش الأبواب حتى نهب جنده القصبة"[3].

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص316.

[2] ـ المصدر نفسه، ص107.

[3] ـ المصدر نفسه، ص339.

ونُفي **بورمون** بعد الانقلاب على الملك، ليجد نفسه مُجبرا على استئجار سفينة تقله إلى منفاه، وقد وجد **كافيار** في ذلك فرصة للتشفّي منه حين قال:" أتريد منا أن نقلك بالمجّان، لم نر من صناديق الذهب التي سرقتها ولو قطعة واحدة، أتريد الالتحاق بملكك المنفي في إنجلترا على نفقتنا، لا يا سيد بورمون، اذهب واستأجر سفينة تقلّك...تستحق كل هذا يا خائن واترلو أمثالك لا يصلح لهم سوى النفي عند هؤلاء الإنجليز"[1].

وبرغم أنّ **بورمون** شخصيّة تاريخيّة إلا أنّنا نلمس بعض تجلّيات المتخيّل في عرضه لهذه الشخصيّة ومنها أنّ الروائي أراد أن يبرز حجم إثارة هذا القائد للجدل في الأوساط الفرنسيّة إبّان الاحتلال الفرنسي للجزائر واختلاف الآراء بشأن أهليّته وكفاءته لقيادة الحملة على الجزائر، وذلك عن طريق الحديث عنه في الرواية بلساني **ديبون** و**كافيار** كي يُظهر لنا حجم الاختلاف في الآراء من النقيض إلى النقيض بشأن الرجل، فبينما يعدّه **ديبون** مخلّصا أتى لينشر نور الربّ في الجزائر ويكسرَ شوكة الأتراك، يعدّه قسم أخر من الفرنسيين ومن بينهم **كافيار** مجرّد خائن لنابليون فرّ بجلده من المعركة وأنّ شرف قيادة الحملة كبير على أمثاله. وبين هؤلاء وهؤلاء يتجلّى الاغتراب وخيبة المسعى للقارئ حين يتتبّع سيرة شخصية **بورمون** طوال مسار السرد في الرواية، رجلٌ يضحي بكل شيء حتى بولديه اللذين قتلا في الصفوف الأولى للمعارك من أجل نجاح الحملة على الجزائر ليكون مصيره في الأخير النفي منها بطريقة مهينة ومذلّة.

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص340.

3-2-2 دوفال*:

ارتبط اسم القنصل الفرنسي **دوفال** باحتلال الجزائر، فهو القنصل الذي ضربه **الباشا حسين** بمروحته في الحادثة المعروفة بحادثة المروحة، يصف **ابن ميّار** شخصية القنصل **دوفال** بقوله:" الكلّ كان يعرف القنصل، حتى من الفرنسيين، يجمعون على وقاحته وسوء طبعه، ورآه الباشا شخصا يغيّر لونه حسب ما تقتضيه مصالحه الخاصة"[1] . يسرد **ابن ميّار** موقف القنصل مع **الباشا حسين** يوم حادثة المروحة، وكيف تحدث بتلك الجرأة والوقاحة أمام دهشة الجميع، قائلا:" أقبل القنصل الفرنسي دوفال، تقدم بخطوات ثم هنّأ الباشا، فردّ التهنئة ثم سأله: لماذا تأخر ملككم في إيفاء الديون، ولماذا لا يجيب على رسائلي العديدة؟ تفوه القنصل بما أدهش الجميع: الملك في باريس لا يلتفت إلى شخص مثلكم، ولم ينتبه الباشا إلى نفسه إلا وهو يقف، ومن ثم يضرب القنصل بالمروحة التي كانت بيده، فهم القنصل بسل سيفه لكن الحرّاس قبضوا عليه"[2] .

إذن لا غرابة أن يعجب **كافيار** بالقنصل **دوفال**؛ لأنّه سرّع وتيرة مخطط احتلال الجزائر بتصرفه أمام **الباشا حسين**، وما تبعه من أزمة بين الجزائر وفرنسا، يقول **كافيار** عنه:" كان في نهاية الخمسينات من عمره، نحيف الجسد دقيق الملامح، جلس يهذر بأشياء كثيرة. تحدّث عن **نابليون**، وعن واترلو وعن علاقة اليولداش بالباشا والمور. فأيقنت أنني أمام رجل يخبر كل صغيرة

---

* - هو يبار دوفال Pierre Deval عُيّن سفيرًا لفرنسا بالجزائر سنة 1815، وقد حمل إلى الباشا هدايا تقدّر ب 112.924 فرنكا تضم مجوهرات وساعات وأقمشة وأسلحة، كان ابنًا لمترجم فرنسي يعمل في السفارة الفرنسيّة في إسطانبول، كان يتكلّم العربيّة والتركيّة، وبرغم مواجهته لبعض الصعوبات في بداية مهمّته في الجزائر فقد كان يمتاز باتّباع سياسة التعفّن الاجتماعي والتوريط وخلف الوعد، وكان دوفال يعتبر هذه الوسيلة هي طرق النفاذ إلى الباشا والتأثير عليه وكسبه. ينظر: أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث(بداية الاحتلال)، مرجع سابق، ص22.

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 131،132.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 131.

وكبيرة في هذه المدينة. ويفهم الأتراك أكثر من أنفسهم، ما يحبون وما يكرهون، كنت أصغي إليه بصمت"[1].

يمثّل القنصل **دوفال** نقطة التقاء مهمّة بين المتخيّل والتاريخي في الديوان الإسبرطي، إذ يمكن عدُّه منعطف تحوّل في كليهما، إلى أنّ درجة أنّ الروائي جعل اللوحة التي تمثّل حادثة المروحة التي تسبّب فيها **دوفال** غلافا لروايته، وهذا يؤكّد على أهميّة هذا الحدث وتأثيره، فالملاحظ أنّ الأحداث أخذت تتسارع نحو الأسوأ بعد حادثة المروحة منبئة باحتلال وشيك لمدينة الجزائر وهو ما كان.

4-2-2 ميمون:

تاجر من سكان المحروسة وأعيانها، كان يكره بني عثمان ويتمنى زوال حكمهم في الجزائر، لعب دورا خطيرا بعد الاحتلال الفرنسي بتعيينه في المجلس البلدي، ومنحه مسؤولية الأوقاف في المدينة، اتهمه **ابن ميّار** ببيع القمح لليهوديّين مخالفا بذلك أمر الباشا الذي يقضي بعدم بيع القمح لغير الجزائريين حتى يزول القحط، فحذره **ابن ميّار** قائلا:" كيف يمكنك بيع القمح للفرنسيين بينما يتضوّر الناس جوعا؟؟ ومن قال هذا ياسيد **ابن ميّار**؟ أنا بعته لليهوديّين!! وكنت تدري أنهما سيبيعانه هناك؟ وما دخلي أنا في الذي يبيعانه له؟! ولكنك تدري أن الباشا منع بيع القمح لغير الجزائريين حتى تزول هذه الجائحة"[2].

ميمون مثال للرجل البراغماتي المتلوّن مع كل عصر، فسرعان ما بدأ يعرض خدماته على الفرنسيين والجزائريّين أيضا، يدلّ الفرنسيين على أجمل البيوت والضياع والمساجد ويأخذ الأموال من الجزائريين ويوهمهم أنه سيعيدُ ضياعهم المنهوبة، فيحقّق الفائدة من الطرفين، خدمات يلخّصها

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 197.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 58.

ابن ميّار في قوله:" حرص ميمون على اختيار أفضل البيوت لمقام ضباطهم، وأجمل المساجد كي يحولوها إلى مخازن وثكنات...يبتسم ببرودة، لا يخجل من كوني أعرف الحقيقة، ومقدار الأموال التي يأخذها من الأعيان ليرجع إليهم ضياعهم، مثلما أنا متيقّن أنه لن يعيد شيئا، يوهمهم حتى يأخذ مزيدا من المال"[1] . ومما يدلّ على تلوّنه وبراعته في تقمص الأدوار، قول **ديبون** عنه:" بدا لي مريبا، يتكلم بسرعة وبفرنسية لا تعتريها لكنة عربية، قدّرت أنه عاش طويلا في فرنسا، كان يلبس مثلما نلبس نحن الأوربيون"[2].

يتجلّى المتخيّل في عرضه لشخصية **ميمون** بوصفه يمثّل فئة من المخادعين الذي لا يعرف إلا مصالحهم، ويسعون إلى تحقيقها بكل طريقة ممكنة دون مراعاة للمبادئ والأخلاق والمثل العليا، وهو يلتقي في ذلك مع **كافيار** الذي يعبّر عن إعجابه به قائلاً:" لذا فضّلت دوما ميمونا، يفكر ذلك الرجل بعقلانية ويعيش الزمن الأوربي، يفصح عن مصالحه في حضوري، يفاوض على مزيد منها، لا يتخلّص من عقلية التاجر حتى وهو يناقش أمور السياسة"[3].

جسّد **ميمون** نقطة التقاء مهمّة في الرواية بين المتخيّل والتاريخي، فهو يمثّل الدور الخطير الذي لعبه اليهود في تلك الفترة، ومساهمتهم في تأجيج الوضع بين **الداي حسين** والفرنسيين في مسألة ديون فرنسا المستحقة للجزائر عند حصولها على القمح، بالإضافة إلى تعاونهم الكبير مع سلطات الاحتلال الفرنسي بمجرّد إحكام سيطرتها على مدينة الجزائر.

5.2.2- المزوار:

المزوار رجل يدير المبغى في المحروسة، وهو يمثّل بحقّ في الرواية ذلك الجانب المظلم من المدينة، يصف **ابن ميّار** هذه الشخصية وطبيعة عملها بقوله: " كان **المزوار** ضابطًا مسؤولاً عن

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص283.
[2] ـ المصدر نفسه، ص257.
[3] ـ المصدر نفسه، ص340.

المبغى، يعُدّ نساءه ويحصّل الضرائب منهنّ. وظلّ محتقرًا من الجميع، حتى من الخزناجي الذي يجني له دراهم البوجو" [1]. شخصية **المزوار** تمثّل الإنسان الخائن، فقد باع المحروسة وخانها بتعاونه مع الفرنسيّين، كما تسبّب في نشر البغاء بين نساء المدينة[2]، وذلك عن طريق المبغى الذي ظلّ يديره زمن حكم الأتراك وحتى بعد الاحتلال الفرنسي.

شكّل **المزوار** نقطة تحوّل في حياة شخصيتين رئيستين من شخصيات الرواية، وهما **دوجة** و**السلاوي**، بالنسبة إلى **دوجة** كان **المزوار** يُمثّل أكبر مأساة تعرضت لها في المحروسة، فهو من اغتصبها ثم أجبرها بعد ذلك على العمل في المبغى، وكان يعيدها في كلّ مرة تحاول فيها الهرب، مما شكل لها جرحًا غائرًا حتى إنّ قتله من قبل **السلاوي** لم يشف غليلها تمامًا، إذْ تقول: " لو كنت معي يا **سلاوي**، فإنك ستقتله أكثر من مرّة، يحتاج المزوار إلى آلاف من الحيوات كي تقتله فيها، ولن يتغيّر شيء، ما إن يموت حتى يظهر **مزوار** آخر" [3] . وهذا السبب الذي حدا **بالسلاوي** أن يحقد على **المزوار** حقدًا شديدًا، فنجده يترصده ويتحيّن الفرصة لقتله. فهو الهاجس الذي طالما أرّق السلاوي وقض مضجعه، وأضحى مسكونًا به، يقول السلاوي في ذلك: " وجْه **المزوار**. مازلتُ أراهُ في الحلم واليقظة، يجوب الشوارع، ويقفز من مكان إلى آخر يطارد البغايا، يجرّهنّ من شعورهنّ، ويعيد من تهرب إلى غرفتها " [4].

يصوّر لنا الروائي **المزوارَ** شخصيةً متلونةً، تركب الموجة وتستغلّ الظروف وما تلبث أن ترجع بصورة أشدّ قبحًا من ذي قبل، فقد اختفى في الفترة الأولى من احتلال المحروسة لكنه سرعان ما رجع أكثر سوءًا وجرأة من السابق، يقول عنه **السلاوي:** " وبالرغم من اختفائه في الشهر الأول

---

[1] ـ عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 35.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص54.

[3] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 242.

[4] – المصدر نفسه، ص 72.

من احتلال المدينة، إلا أننا رأيناه يطوف الحي للمرّة الثانية، جمع النساء في الساحة، وألقى عليهنّ خطابًا يعلمهنّ فيه بقانونه الجديد، ولم يلبث أن غزا الجنود الحي، وبدأت المدينة تستقطب وجوهًا لنساء من أمكنة عديدة، حملن معهنّ لهجاتهنّ المختلفة، وأضحت المحروسة مبغى كبيرًا أصبح **المزوار** أميرًا عليه " [1]. حتى أنّ **المزوار** استغل الوضع الجديد في المدينة وقلّت أمامه الروادع التي كان يحسب لها حسابًا في الماضي، فهو بعد الاحتلال أكثر جرأةً من السابق، فقد صار يتفحص أجساد النساء المرشحات للعمل في المبغى على مرأى من الجميع. يصف **السلاوي** مشهدًا من هذه المشاهد فيقول: " نادى عليها المزوار فتقدّمت حافية، ووقفت أمامه، وشرع يتفحّص جسدها بيديه، ما كان يفعله في وقت بني عثمان خفية، صار اليوم يفعله أمام الجميع " [2].

كانت نقطة التحوّل بالنسبة إلى **حمة السلاوي** في الرواية هي قتله **للمزوار** بعد سنوات من الترصّد والمراقبة، يصف لنا **السلاوي** مشهد قتله **للمزوار** بقوله: " كانت يدي تقبض على الخنجر، ثم هويت بها بكل جهدي، الطعنة الأولى في الصدر، سريعةً اخترقته، سمعت تكسّر ضلعيه حين انغرز بينهما وسحبته، ليقطع جزءًا من لحمه، ثم رفعته بالسرعة نفسها، وبرق مرّة أخرى في عينيه المفزوعتين، وقد صارت حمراء، وغرزته في بطنه ثم أحنيته، فتدفّق الدم حارًّا من فمه، وانهمر الدم من بطنه ما إن سحبت الخنجر، لم أدر كم كان عدد الطعنات التي سدّدتها إليه ليخرّ فوقي، واتسعت مساحة الدم حتى ظننت أنّ باحة الحارة ستغدو بلونه "[3]. لم تعد حياة **حمة السلاوي** مثلما كانت عليه من قبل قتله **للمزوار**، فبعد أن كان يجوب شوراع المحروسة بكل حرية، أصبح خائفًا مترقبًا متوجسًا لايطوفها إلا بالليل متسورًا البيوت والجدران، حينها أدرك **السلاوي** أنّه لم يبق له مُقام بالمدينة، وعليه أنْ يُغادرها ليلتحق بجيش **الأمير عبد القادر**.

---

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 72.

[2] – المصدر نفسه، ص 294.

[3] – المصدر نفسه، ص 297.

المزوار شخصية متخيّلة ابتكرها عبد الوهاب عيساوي عبر تخييل التاريخ، مستغلا وجود إطارها التاريخي وهو حقيقة وجود مبغى في مدينة الجزائر في ذلك العصر، حيث انطلق الروائي من هذه الحقيقة التاريخيّة لينسج خيوط هذه الشخصية ويجعلها علامة فارقة في حياة شخصيتين رئيستين من شخصيات الرواية، وهما **دوجة** و**السلاوي**، فقد انقلبت حياة دوجة رأسا على عقب بعد تعرفها على المزوار ولم تذق سوى القهر والألم على يديه، فانتقم لها **السلاوي** بقتله وتخليص المدينة من شرّه.

6.2.2 إبراهيم آغا*:

وهو القائد المسؤول عن الجيش في أواخر عهد **الباشا حسين**، لم يكن الكثير من أهل المحروسة راضين عن تعيينه في هذا المنصب ومن بينهم **ابن ميّار**، وذلك بسبب السّمعة الطيّبة التي تحلى بها خلفه **الآغا يحي**، فقد كان أهل المحروسة يحترمونه ويقدّرونه، وأغلب التحصينات التي بنيت على أطراف المحروسة هو الذي أشرف على بنائها، وقد كلّلت كلّ مهماته بالنجاح في المعارك التي خاضها، على حين كانت تولية **الآغا إبراهيم** بداية انحدار المحروسة، فهو لم يعزّز تحصينات المدينة طوال فترة الحصار البحري التي سبق احتلال المدينة، **يقول ابن ميّار**: " **إبراهيم**

* – صهر الداي حسين، عُيّن على رأس الجيش الجزائري بعد ضرب السفينة الفرنسيّة لابروفانس في 3أوت 1829م، وهذا بعد تنحية الأغا يحي، وسلّم له خطّة الفرنسيّين وبرغم ذلك لم يفعل شيئا، ظلّ يدّعي أنّه هو القادر وحده على ردّ الحملة الفرنسيّة، وأنّه حضّر 5000مغامر ليدخلوا معسكر العدوّ ليلاً فينشروا فيه الفوضى العارمة، وبرغم الأموال الضّخمة الي سلّمها له الداي حسين لم يجهّز المقاتلين كما يجب، فقد أعطى كلّ جندي عشر رصاصات فقط، ولمّا لامه حمدان بن عثمان خوجة في ذلك ردّ بأنّ هذه الكميّة كافية لقتل نصف الجيش الفرنسي، لم يأخذ بنصائح من معه كأحمد باي الذي اقترح عليه خطّة لحصار الفرنسيّين وحين اشتدّت المعركة فرّ ليختبئ في إحدى المزارع، يقول حمدان خوجة عنه: عندئذ اقتنعت بنفسي أنّ قيادة الجيش أسندت إلى رجل لايعرف الفنّ العسكري، واعتبرت الإيالة قد ضاعت. ينظر: كمال بن صحراوي، معجم المقاومة الجزائريّة منذ بداية الاحتلال الفرنسي حتى منتصف القرن19(شخصيات . أماكن . أحداث . معارك)، ط1، قسنطينة . الجزائر، ألفا للوثائق، 2020، ص19.

آغا لم يضف حجرةً أو سورًا إلى التي شيّدها يحي آغا "[1]. ثم يسرد بمرارة كيف كان **الآغا إبراهيم** يتعامل بعدم اكتراث مع الحصار الذي كان مضروبا على مدينة الجزائر في قوله: " **الآغا إبراهيم** يرتشف قهوته في بيته، ويحشو غليونه بالتبغ كلّما خبا وظلّ يردّد: إنّهم يا ابن ميّار لن يجرؤوا على النزول إلى الأرض، وإن نزلوا سننتهي منهم في يومين أو ثلاثة " [2] . وقد كانت نتيجة هذا الاستهتار بحجم قوة العدو، هزيمة قاسية في سيدي فرج، حتى الجيش كان في حالة يرثى لها، فقد كانت البنادق قديمة، والطعام سيّئا، وحتى رواتب الجنود أجّلت لما بعد المعركة، يصف لنا **ابن ميّار** هذه الحال قائلاً: " كان الجنود في حالة يُرثى لها، بدا طعامهم سيّئا، والبنادق التي حملوها كانت قديمة اقتربت من أحدهم، كان يقف إلى جوار خيمة صغيرة وسألته: أوصلتكم هديّة الباشا؟ لا لم يصلنا أيّ شيء، حتى رواتبنا أجّلت إلى ما بعد المعركة ... إنهم لايريدون تسليم العزّل بنادق، والذين معهم بنادق سلّموهم عشر خراطيش فقط، عدا الطعام الشحيح " [3].

إبراهيم آغا شخصيّة تاريخيّة وظفها الروائي في الديوان الإسبرطي ليبرز بعض الحقائق التاريخيّة المتعلّقة بالأخطاء الاستراتيجيّة التي ارتكبها الجزائريّون في دفاعهم عن المحروسة ضد الحملة الفرنسيّة، مثل الاستهتار بحجم العدوّ، وضعف تسليح الجيش الجزائري، وتضييع الوقت في التحصّن عوض النزول برّا والاستعداد لمواجهة الفرنسيّين، أخطاء عجّلت بسقوط المحروسة، وجعلت **ابن ميّار** يوقن أنّ تولية **إبراهيم آغا** على رأس الجيش كان من أكبر الأخطاء التي عجّلت بسقوط المدينة.

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص111.

[2] – المصدر نفسه، ص 130.

[3] – المصدر نفسه، 140،141.

2ـ 2ـ7 لالّة مريم:

مُغنية من سكان المحروسة، على رأس فرقة غنائية تحيي الأعراس في المدينة، لعبت **لالّة مريم** دورًا خطيرًا في حياة **دوجة** فقد كان " بنو عثمان يستعينون بها لتحيي حفلاتهم، تُردّد أنهم يجزلون لها العطاء، ومن يعرف **لالة مريم** لا يمكنه إلا فعل ذلك، فلا تمكث المغنيات عندها زمنًا ثم يختفين زمنا ليظهرن في حي المبغى " [1] . وهذا بالضبط ما حصل مع **دوجة**، فقد انضمت إلى فرقة **لالة مريم** الغنائية لتكتشف فيما بعد أنّها كانت مجرّد حلقة وسيطة، تجلب الفتيات إلى فرقتها من أجل الغناء، ثم تسلمهن بعد ذلك إلى **المزوار** الذي يجبرهن على امتهان البغاء، تقول **دوجة** عن ذلك : " في الأيام الأولى من دخولي هذا البيت، انتبهت إلى أنّ الفتيات الموجودات به، كنّ جميعهنّ صبايا، ولم يكن مقامهنّ يتجاوز السنة، يذكر الجميع أنّ **لالّة مريم** اشتغلت بالغناء مند أكثر من عشر سنوات، البنات لا يحكين كلّ شيء، يخفن من غضب **لالّة مريم**، وربما من طردهنّ من البيت، لم أدرك الحقيقة إلاّ فيما بعد، حين التقيت في المبغى بكثيرات عملن في فرقتها، ثم تحوّل مصيرهنّ فجأة إليه " [2].

يتجلّى المتخيّل في رسمه لملامح شخصية **لالّة مريم** بوصفها تمثّل الوجه القبيح والمظلم من المحروسة مثلها مثل **المزوار**، وهاتان الشخصيتان بالذات شكلتا محطّتين مفصليّتين في حياة دوجة، **فدوجة** قبل التحاقها بفرقة **لالّة مريم** وإجبارها على البغاء ليست **دوجة** التي أصبحت عليها بعدهما، فقد ذاقت مع **المزوار** القهر والظلم والاغتصاب، ورأت مع **لالّة مريم** كيف أنّها كانت تعيش كذبة كبيرة، وأنّ وجودها في الفرقة الغنائية لم يكن إلاّ مقدّمة لتسليمها من أجل العمل في

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 70.

[2] – المصدر نفسه، ص 240.

المبغى. صفعتان كبيرتان متتاليتان، جعلتا من **دوجة** أبعد ما تكون عن تلك الطفلة البريئة التي رسمت أحلامًا جميلة عن المحروسة.

وخلاصة القول إنّ عبد الوهاب عيساوي لم يكن اختياره للشخصيّات التاريخيّة والمتخيّلة في راويته اختياراً اعتباطيّا، فقد انتقاها بطريقة تخدم رؤيته، فهذه الشخصيّات تعبّر عن مواقف وقضايا سياسيّة واجتماعيّة وإنسانيّة لها جذور في التاريخ وعلاقة بإشكالات الراهن وتحدياته، **فديبون** شخصيّة تمثّل المثقّف الفرنسي المتعاطف مع مأساة الشعب الجزائري، وشخصيّة **كافيار** تمثّل وجه الاستعمار القبيح والحاقد، وشخصيّة **ابن ميّار** تمثّل المثقّف الجزائري الذي يسعى إلى الدفاع عن حقوق الجزائريّين من مظالم المستعمر الفرنسي بطريقة سلميّة ودبلوماسيّة، وشخصيّة **السّلاوي** تمثّل الجزائريّ الحرّ الثائر ضد المستعمر باستعمال كلّ الطرق المتاحة، وشخصيّة **دوجة** التي تمثّل المرأة البريئة التي لجأت إلى المحروسة فلم تجد إلا الظلم والاستغلال، ثم وجدت الحضن الإنساني عند **لالّة سعديّة** و **لالّة زهرة**، وشخصيّة **المزوار** تمثّل الشخص الخائن الذي يتعاون مع العدوّ طمعا في الجاه والمال والحظوة[1]. وغيرها من الشخصيات التاريخيّة والمتخيّلة التي وظّفها الروائي بعناية لتمثّل وجهات النظر والمواقف الفكرية والسياسيّة والاجتماعية المتعدّدة التي طبعت تلك الفترة المفصليّة من تاريخ الجزائر.

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص52.

3- تعدّد الأصوات في رواية الديوان الإسبرطي بين سلطة التاريخ وفضاءات التخييل:

شهدت الرواية التاريخيّة العربيّة تحوّلات مفصليّة عديدة عبر مسارها، فبعد أن كانت رواية خادمة للتاريخ، هدفها تقديمه في صورة مشوّقة مثلما نجده في روايات جرجي زيدان، تطوّرت لتصبح رواية تستحضر التاريخ وتستلهم أحداثه وشخصياته وأمكنته خدمة لرؤية الروائي وغاياته الفنيّة ليصبح التاريخ خادما للرواية، مثلما نجده في روايات نجيب محفوظ ومن جاء من بعده. وبعد أن كانت الرواية العربية تستند إلى نظرة أحاديّة يمثلها الراوي العليم الذي يفرض سلطته على المتن السردي، انتقلت بفعل التجريب إلى رواية تتعدّد فيها الأصوات متحرّرة من سلطة الراوي المركزي وأحاديّة السرد المتأثرة بنمط السرد التاريخي، وهذا ما نجده في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، فهي رواية تقوم في بنائها على خمس شخصيات رئيسة تتبادل أدوار السرد في كل قسم من الأقسام الخمسة للرواية وهي: **ديبون**، و**كافّيار**، و**ابن ميار**، و**حمة السلاوي**، و**دوجة**. يتناوبون على سرد فترة زمنية معينة تبتدئ من هزيمة **نابليون** في واترلو سنة 1815م إلى غاية قدوم اللجنة الإفريقية إلى الجزائر سنة 1833م.

بناء على ما سبق نسعى في هذا المبحث إلى الإجابة عن مجموعة من التساؤلات أهمها: ما المقصود بتعدّد الأصوات؟ وبأي شكل يتجسّد في الرواية؟ كيف أعاد عبد الوهاب عيساوي تشكيل الخطاب التاريخي عبر تعدّد الأصوات في رواية الديوان الإسبرطي؟ ماهي أشكال تمظهر تعدد الأصوات في الرواية؟ وإلى أي مدى وفّق الروائي في إبراز تعدّد الأصوات في روايته؟

3-1 مفهوم تعدّد الأصوات:

يعرّفه "جيرالد برنس" في المعجم السردي بالحوارية بقوله: " هو سرد يتميّز بتداخل أصوات متعدّدة، وأكثر من وعي وآراء حول العالم لا يمتلك أي منها تفوقا أو سلطة على غيره، سرد متعدّد الأصوات " [1]. ثمّ يؤكد في التعريف الفكرة القائلة بأن تعدّد الأصوات يناقض الأحاديّة أو الذاتية، فلا يمكن أن يكون السرد متعدّد الأصوات وأحاديّا في الوقت ذاته، مؤكدا الفرق الجوهري بينهما، ضاربا المثل برواية "الإخوة كرامازوف" **لدوستويفسكي** بقوله:" والحواري على نقيض الذاتي أو الأحادي ، فإن آراء السارد وأحكامه وحتى معرفته لا تشكل المرجع النهائي بالنسبة للعالم المعروض ولكن مجرد إسهام بين إسهامات أخرى ومشاركة في حوار قد تكون أقل أهمية وإدراكا من بعض الشخصيات الأخرى، ووفقا **لباختين** فإن رواية الإخوة كرامازوف تقدم مثالا جيدا للسرد الحواري " [2] .

وقد استعير مصطلح تعدّد الأصوات من مجال الموسيقى حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات، أما أوّل ظهور له في النقد فقد كان في دراسة باختين لروايات **دوستويفسكي** مستعملا مصطلحا رديفا للتعدّد الصوتي هو الحواريّة، ومن أهم ما يعنيه هذا المصطلح أنّ أي قول يقال يشتمل على أصوات وآراء منسوبة إلى آخرين غير الذي قال القول، ولذلك فالقائل في نطاق الكلام لا يكون مصدرا ثابتا للمعنى القائم في قوله، وإنما قدره أن يكون قائلا مشاركا يسهم في عملية اجتماعيّة لإعادة بناء قارة للدلالة من خلال عدد لا ينتهي من الخطابات[3].

---

[1] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار مراجعة وتقديم محمد بريري، ط1، القاهرة . مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص59.

[2] – المرجع نفسه، ص 59.

[3] – ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط1، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010، ص101.

تعدّد الأصوات كما يؤكد **باختين** ليس مجرّد تعدّد لأصوات جوفاء وليس تعدّدا من أجل التعدّد، بل هو تعدّد لأصوات مشحونة بأيديولوجيات مختلفة، فالرواية من هذا النوع بحاجة إلى قائلين يحملون إليها خطاباتهم الإيديولوجيّة الخاصّة. فقول المتكلم يمكن أن يشتمل على أصوات مختلفة، وكل صوت يتميز بصورة إيديولوجية مخصوصة[1]. فتعدّد الأصوات بهذا المفهوم هو ما سنركّز عليه في هذا البحث؛ لأنّ رواية "الديوان الإسبرطي" تمثل أبرز مثال للرواية المشحونة بأصوات متعدّدة ومتباينة على عدة مستويات من حيث اختلافها في الظروف وفي زاوية النظر وفي الإيديولوجيا التي تنطلق منها وتعبّر عنها.

3-2 الديوان الإسبرطي وإعادة تشكيل الخطاب التاريخي عبر تعدّد الأصوات:

إنّ من أهمّ ما تميزت به رواية "الديوان الإسبرطي" هو إقصاؤها تماما لدور الراوي المركزي العليم الملمّ بأحداث الرواية، والمتتبع لشخوصها عبر مسار السرد، فإنّه وإن اختلفت رؤى الشخوص وتعدّدت أصواتهم في الرواية المعتمدة على الراوي المركزي فإنهم سيظلون في النهاية أسرى له، حيث يوجه مساراتهم عبر السرد، ويؤوّل أقوالهم ويفسرها كيفما أحبّ وبما يخدم وجهة نظره ورؤيته. وهذا ما تفطن له عبد الوهاب عيساوي في روايته، ولم يشأ أن يقع في فخّه، فقد جعلها تقوم أساسا على خمس شخصيات تتناوب على سرد الأحداث بلسانها الخاص في كل قسم من أقسام الرواية، مما يفتح الباب أمام القارئ لرؤية الأحداث عبر أكثر من زاوية نظر، فتتشكل لديه رؤية أشمل وأعمق للأحداث وللمواقف، وبما أن الديوان الإسبرطي رواية تاريخية فهي رواية يتنازعها أمران التوثيق والفن، أو المرجعية والجمالية، ويتصل الأمر الآخر بطاقة هذا النوع من

[1] – ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مرجع سابق، ص101.

الإبداع وقدرته على التجدّد؛ لأن الفن لا يوجد خارج الواقع[1]. ولا يمكننا أن نتصوّر متخيّلا خالصًا مبرّأً من خارجه، فهذا لا وجود له إلا إذا كان هذيانا أو ثرثرةً فارغة[2].

وينبغي أن نشير في هذا السياق إلى نقطة مهمّة وهي أنه بالرّغم من أن الرواية التاريخية محكومة بإطار واقعيّ مرجعي فلا يعني هذا أنّ همّنا يكون منصبّا على أن نحكم للرواية أو عليها بمدى وفائها للتاريخ فهذا عمل المؤرّخ، وإنّما نريد من خلال إبراز صورة التاريخ أن نتبيّن الغاية التي حدت بالروائي إلى استحضاره في نصه[3]. وذلك يتطلّب منا أن نقرأ بين سطور المتن الروائي لتبيّن هذه الغايات التي استُحضر التاريخ لخدمتها.

بناء على ما سبق ذكره فإن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: كيف أعاد عبد الوهاب عيساوي تشكيل الخطاب التاريخي في روايته " الديوان الإسبرطي" عبر تعدد الأصوات؟ وللإجابة عن هذا السؤال ينبغي علينا العودة إلى الخطاب التاريخي والتأمّل فيه، حيث نجد أنّه يتخذ نسختين على الأكثر : نسخة يكتبها المنتصر، ونسخة يكتبها المهزوم. أما الخطاب الروائي فالهدف منه " أن ينسج من التاريخ الرسمي خيوط التاريخ المهمش" [4] . ويتجاوز ثنائية المهزوم والمنتصر في الخطاب التاريخي، وهذا ما جسّده عبد الوهاب عيساوي في روايته عن طريق توظيفه لمادّة بيوجرافية (سيريّة) وتاريخيّة ومزجها بمادّة أدبيّة متخيّلة، ليكشف عن جدال القوى التاريخيّة وأصوات ذلك العصر[5]. فقد سرد الأحداث بلسان خمس شخصيات في كل قسم من أقسام روايته، حيث إنّ القارئ سيتعرف على الأحداث عبر ثلاث شخصيات جزائريّة وهي : **ابن ميّار** وهو أحد أعيان

---

[1] – ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 62.

[2] – ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص 22.

[3] – ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 58.

[4] – المرجع نفسه، ص 55.

[5] – ينظر: ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، تر: جميل نصيف ـ مر: حياة شرارة، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب، دار توبقال للنشر، 1986، ص56.

مدينة الجزائر، و **حمة السلاوي** شاب من أهالي المدينة، و**دوجة** فتاة ريفية تدفعها ظروفها الصعبة إلى العيش في المحروسة، ولكل واحد من هذه الشخصيات نظرته الخاصّة للأحداث التي حصلت بمدينة الجزائر **المحروسة** في الفترة ما بين 1815م و 1833م ، أما من الجانب الفرنسي فنجد شخصيّتين فرنسيّتين سردتا الأحداث على لسانيهما وهما: **ديبون** وهو صحفي مرافق للحملة الفرنسية على الجزائر، و **كافيار** أحد قادة الحملة، وبهذا نجد أنّ عبد الوهاب عيساوي يحاول أن يعيد تشكيل الخطاب التاريخي ويصهره بالمتخيّل بما يخدم غاياته الفنيّة ورؤيته عبر تعدّد الأصوات، كي يتحرّر من سطوة الخطاب التاريخي الأحادي ويتجاوزه إلى قول ما همّشه التاريخ عبر شخصيات الرواية.

3-3 تمظهرات تعدّد الأصوات في رواية " الديوان الإسبرطي":

إنّ المتأمّل في رواية الديوان الإسبرطي، يلحظ جليًّا تلك الثنائيات الضديّة بين شخوصها، في مبادئهم وتفسيراتهم ومواقفهم من الأحداث، وأول هذه الثنائيات هي بين **ديبون و كافيار**، ثم بين **ابن ميّار و السلاوي**، ثم تأتي **دوجة** وحدها بعد الثنائيتين السابقتين مجسّدة الصوت النسوي في الرواية. وقد قصد عبد الوهاب عيساوي أن يجعل هذه الثنائيات متتالية في المسار السردي، كي يتعرّف القارئ على الآراء المتضادة ويقابل بينها، في كل قسم من الأقسام الخمسة للرواية.

3-3-1 بين ديبون وكافيار:

ديبون صحفي فرنسي رافق الحملة الفرنسية على الجزائر، منذ انطلاقها من شواطئ طولون إلى غاية نزول الجيش الفرنسي بسيدي فرج وسقوط مدينة الجزائر، وهو من الشخصيات الخمس الرئيسة في الرواية، نجده في أول جزء من كل قسم من الأقسام الخمسة في الرواية، كان **ديبون** يرى بأنّ الحملة الفرنسية يجب أن تكون لإعلاء كلمة الرب ونشر المسيحية والنور إلى الضفة الأخرى، تحدوه في ذلك روح دينيّة قويّة، يقول عن ذلك: " نحن مطالبون أن يكون لنا قسم

من إعلاء كلمة الرب... نحن من سيحمل هذا النور إلى الضفة الأخرى"[1]. وبالمقابل يردّ **كافيار** على هذا الادّعاء ويسخر منه بقوله: " أما ادّعاؤك أننا هنا من أجل النّور فهذا وهم آخر. المال هو إله كل هؤلاء الناس الذين تراهم من حولك، قباطنةً وبحارةً وجنودًا... حتى الملك وخائن واترلو، ما يغريهم ليس أمجاد الرب، بل صناديق الذهب التي يخبئها باشا الجزائر" [2].

ديبون وبعد مرافقته للحملة الفرنسيّة، وصدمته حين رؤيته لجرائم الفرنسيّين أثناء احتلال مدينة الجزائر تحوّل إلى صوت يتبنّى وجهة النظر التي تقوم على تأثيم الفعل الاستعماري الذي يمعن في سحق أهل المحروسة ويستبيح حرماتهم، كما أنّه يحاول باستمرار استنهاض ضمير الأمّة الفرنسيّة داعيا إلى رفض انتهاكات المستعمر[3]. حتى إنّه أحسّ بالندم على اليوم الذي رافق فيه الحملة الفرنسيّة، يقول **ديبون:**" شعرت بمقدار من الكراهية لنفسي، ولكلّ الذين حملتهم السفن إلى المحروسة، كم كان قاسيا اكتشاف الحقائق بعد فوات الأوان"[4]. ثم يصرخ في وجه **كافيار** قائلا:" اللعنة عليك يا **كافيار**، اللعنة على نابليون الذي أفسد الجميع بجنونه"[5]. فيردّ عليه **كافيار** باستهزاء داعيا إيّاه للعودة إلى مرسيليا لأنّ القيم والمثل التي يتغنّى بها لا تنطبق على مستعمرات جنوب البحر المتوسط فهناك كلّ شيء مباح. يقول كافيار:" عُدْ يا **ديبون** إلى مرسيليا، وعش حياتك، ودعك من أوهامك! إفريقية ليست أوروبا، حين تتجاوز البحر فكلّ شيء مباح، لا شيء هنا لله، كلّ شيء للقيصر"[6].

---

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص182.

[2] – المصدر نفسه، ص183.

[3] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، ص135.

[4] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص329.

[5] – المصدر نفسه، ص329.

[6] – المصدر نفسه، 329.

ولم يكن هدف الحملة فقط نقطة الخلاف الوحيدة بين الرجلين، بل نجد أنّ هذه الثنائيّة الضديّة تستمر بين **ديبون وكافيار** طوال أحداث الرواية، فمن نقاط الخلاف بينهما أيضًا هو موقفهما من **نابليون، فكافيار** يقدسه ويعتبره مثله الأعلى، فقد كان من جنوده المخلصين كما أنّه يعدُّه قائد أوربا العظيم الذي لم يأت التاريخ بمثله، يقول **كافيار** مخاطبًا نفسه: " ولكنّك يا **كافيار** لو ظللت مؤمنًا أنّ **نابليون** كان مجرّد قائد عاش عمرًا من الانتصارات ثم هزم، فقد تكون مخطئًا. **نابليون** أكبر مما تعتقد، إنّه فكرة لا تفنى يجب أن تؤمن بها، مثلما آمنت به قائدًا عظيمًا طوال السنوات الماضية " [1]. على حين يرى **ديبون** أنّ **نابليون** ليس سوى مجنون قاد العالم وفرنسا إلى الهلاك يقول مخاطبًا **كافيار**: " سأصرخ بما أريد، وإذا شئت بعدها اقذف بي من أعلى أسوار المحروسة، لن أتوقف ولن أسايرك، هُزم **نابليون** في واترلو واحتفظتَ به منتصرٍا في قلبك، بينما مازلتُ أراه مجنونًا كاد يقود العالم إلى الهلاك"[2].

وقد كان من الطبيعي أن ينسحب خلاف **ديبون وكافيار** بشأن **نابليون** إلى الموقف من الإنجليز، فقد كان يعدّهم **ديبون** أمة متحضّرة تسعى إلى إلغاء الرقّ، تلك التجارة التي جلبت العار لأوروبا، يقول **ديبون** عنهم: " لطالما كنتُ مؤمنًا بمجد هذه الأمة، بينما كان الجميع يراها عدوًّا لدودًا لنا، لكني أبصرت بجلاء كيف سعوا إلى إنهاء العار الذي بقي لصيقا بنا نحن الفرنسيين، أن يستعبد الإنسان إنسانا آخر؛ لأنّه يختلف عنه في لون البشرة، أو لأنّ أسباب الحضارة لم تجتمع لديه، أصرّ العالم المتحضّر على الاحتفاظ بهذا العار"[3]. بينما نجد أنّ **كافيار** يعتبر الإنجليز العدوَّ اللدود والأبدي، فقد هُزم على أيديهم في معركة واترلو عندما كان جنديًّا في جيش **نابليون**، وبالرغم

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 265.

[2] – المصدر نفسه، ص 27.

[3] – المصدر نفسه، ص 101.

من إنقاذهم له من العبودية في حملة اللورد **إكسماوث** إلاّ أنه بقي على عدائه لهم فبالنسبة إلى **كافيار** " الإنجليز هم الإنجليز، هم سبب الهزيمة كلّها"[1].

يلخّص لنا **ديبون** أغلب نقاط الخلاف بينهُ وبين **كافيار** مخاطبًا إيّاه في قوله: " هُزم **نابيلون** في واترلو واحتفظتَ به منتصرًا في قلبك، بينما مازلتُ أراهُ مجنونًا كاد يقود العالم إلى الهلاك، وانتصرتَ للملك الجديد ومازلتُ وفيًّا لعائلة **البوربون**، وكنتَ ميّالاً للبحرية، بينما افتخرتُ في كتاباتي بالمُشاة واحتضنتَ العَلَم الثلاثي الألوان، ولم يُغادرني حبي للعَلَم الأبيض، وفُتنتُ أنا بالأمة الإنجليزية لكنّك سخرتَ منها، فافترقنا منذ التقينا " [2]. انطلاقا ممّا سبق يتبيّن لنا الاختلاف الصارخ بين شخصيّتين فرنسيّتين انطلقتا في حملة واحدة إحداهما تحلم بحمل النور والحضارة إلى الضفة الأخرى فيخيب ظنّها في النهاية، والأخرى تحمل معها الظلام والدّمار والموت[3]. وقد كانت الغلبة في النهاية لرؤية **كافيار**، فقد كان صخرة الواقع المرّ والأليم المبني على القوّة والخداع والغدر، صخرة تحطّمت عندها أحلام **ديبون** ونظرته المثاليّة للحياة، ليحمل حقائبه ويعود إلى مرسيليا، بينما يستمرّ **كافيار** في تنفيذ خطط الغزو، بتبديله لمعالم المحروسة.

3-3-2 بين ابن ميّار وحمّة السّلاوي:

ابن ميّار رجل من أعيان المحروسة وأثريائها ومن المقربين من **الباشا**، يأتي ثالثًا بعد **ديبون وكافيار** في كل قسم من أقسام الرواية، ويأتي بعده مباشرة **حمّة السّلاوي** وهو شاب من أهالي المحروسة يعمل في المقهى عن طريق تقديم عروض ترفيهية لروّاده بدمى العرائس، شكّل **ابن ميّار** مع حمّة **السّلاوي** ثنائيّة حواريّة مهمّة في الرّواية مثل **ديبون وكافيار**. وقد تباينت

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 122.

[2] – المصدر نفسه، ص 27.

[3] – ينظر: خالد ربعي وعبد القادر طالب، البوليفونيّة والسرد التاريخي في رواية الديوان الإسبرطي للروائي الجزائري عبد الوهّاب عيساوي، مجلّة النص، المجلّد 08، العدد02، 2022، ص 388.

مواقفهما في العديد من القضايا، من أهمها مسألة الوجود التركي في الجزائر، فقد كان **ابن ميّار** من الموالين للأتراك، ويعتبر فترة حكمهم عصرًا ذهبيًّا عاشته الجزائر. على العكس من ذلك يرى **السّلاوي** أنّ الوجود التركيّ في الجزائر لا يختلف عن الوجود الفرنسي، كلاهما أتى لنهب ثروات الجزائر والتسلّط على الأهالي، فهم ـ حسبه ـ لم يكونوا يومًا كبقيّة السكان: " كبرياؤهم لا حدود له، ميّالون إلى إهانة الناس، كانت بيوتهم أجمل من بيوتنا، ومزارعهم أوسع من مزارعنا، ومُفتيهم له الكلمة الأخيرة عند الباشا الكبير. بالرغم من أنّنا أكثر عددًا "[1].

وبانتقالنا بالزمن إلى ما بعد الاحتلال الفرنسي للمحروسة، نلاحظ تباين المواقف بين الشخصيّتين بشأن مسألة كيفية مواجهة هذا الاحتلال والتعاطي معه، فقد كان **ابن ميّار** يتخذ نهجًا سياسيا دبلوماسيًّا في الاحتجاج على جرائم الاحتلال، فيرسل العرائض إلى الحاكم الفرنسي بالجزائر، وقد كانت هذه العرائض تتضمّن: " نساءً يُردن استعادة رجالهنّ من الأتراك الذين رحلوا. وأطفال يردون آباءهم. وتجار أخذت ضياعهم ومتاجرهم. وشيوخ المساجد يبكون حال أوقاف آلت إلى غير وجهتها"[2]. أمّا **السّلاوي** فقد اختار نهج المقاومة المسلّحة فهو: " من الذين قاتلوا في سيدي فرج ثم سطاوالي وأخيرًا في الحرّاش"[3]. **فابن ميّار** و**السلاوي** رغم التقائهما في حبّ المحروسة ومحاولة الدفاع عن أهلها، لكنّهما لم يلتقيا في أسلوب التعبير عن هذا الحبّ الذي جسّده **حمّة السلاوي** نضالاً مسلّحا ضد الفرنسيّين ومن عاونهم من الخونة مثل **المزوار**[4]. **وابن ميّار** الذي عبّر عن هذا الحب من خلال نضاله السياسي السلمي المتمثّل في العرائض والشكاوى التي كان يرسلها باستمرار إلى حكّام المحروسة من الفرنسيّين.

---

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 66.

[2] – المصدر نفسه، ص 133.

[3] – المصدر نفسه، ص 19.

[4] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص99.

وقد كان من آثار خلافهما في النهج الذي يجب أن يتبع في مواجهة الاحتلال، تضارب رأييهما في نظرتهما إلى **الأمير عبد القادر** وإعلانه الجهاد ضد فرنسا، فقد كان **ابن ميّار** يرى أنّ " الأمير اغتصب الملك من الناس. أو ربّما ما هو إلا قاطع طريق آخر تحول بالصدفة إلى أمير" [1] . بينما كان **حمة السلاوي** معجبًا جدًّا بالأمير، فقد رأى أنّ بينهما صفات مشتركة كثيرة فكلاهما يؤمن بضرورة العمل المسلح لدحر المحتل، وكلاهما يكره بني عثمان، يردّد **السلاوي** في أحلام يقظته مشهدًا له مع الأمير بقوله:" سأقف أمامه، وأهتف بحياته، وأعاتبه طويلاً. لن يغضب لحظتها، بل سيبتسم، وربما يدنو مني، ويقول: أنت الذي أبطأت الوصول يا **حمة**، كنّا ننتظرك منذ أيام، بل منذ احتلال المحروسة "[2].

استنادًا إلى ما سبق يتبيّن للباحث الاختلاف الجذريّ في التوجّهات والرؤى بين شخصيّتي **ابن ميّار والسلاّوي**، وهذا رغم كونهما يتّفقان على الكثير من الأهداف مثل مقاومة الاستعمار الفرنسي وفضح جرائمه ومظالمه، والدفاع عن المحروسة إلّا أنّ كل شخصيّة اختارت طريقا مختلفًا لتحقيق هذه الأهداف، **فابن ميّار** شخصيّة برجوازيّة من أعيان المدينة كان مقّربًا من **الباشا حسين**، فلذلك نراه يدافع عن الأتراك وحكمهم للجزائر ويقاوم المستعمر الفرنسيّ بالطرق السلميّة الدبلوماسيّة، أمّا **السّلاوي** فشخصيّة من العامّة، كان شاهدًا على مظالم الأتراك وجرائم الفرنسيّين، فنراه يمقت الوجود الأجنبي في الجزائر برمّته، مهما كان انتماء صاحبه، ويسعى إلى مقاومته بكافّة الطرق ولو بقوّة السلاح، ومن خلال ما سبق يتّضح لنا أنّ اختلاف هاتين الرؤيتين عائد إلى اختلاف طبقتيهما في المجتمع، ومركزيهما الاقتصادي والاجتماعي، فكما يقول **تودوروف:**" أنّ الشخصيّة الإنسانيّة تصبح حقيقيّة وواقعيّة تاريخيًّا، ومنتجة ثقافيّا، بقدر ما تكون جزءًا من الكلّ

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 161.

[2] – المصدر نفسه، ص221.

الاجتماعي، من طبقتها، ومن خلال طبقتها"[1]. أي أنّ مواقف الشخصيات في الرواية لها علاقة بمركزها وطبقتها في المجتمع، **فابن ميّار** المقرّب من الباشا والذي يحظى عنده بالمكانة والحظوة لن يكون بالتأكيد موقفه من الأتراك مشابهًا لموقف **السلاوي** الذي كان شاهدًا على مظالم الأتراك وإثقالهم كاهل الجزائريّين بالضرائب، فالأوّل دافع عن وجود الأتراك وسعى إلى عودتهم لحكم الجزائر حتى بعد الاحتلال الفرنسي، والثاني كان يرى في وجود الأتراك احتلالًا أجنبيّا مثل الاحتلال الفرنسي وإن كان أقلّ منه وطأة على الجزائريّين.

3-3-3 صوت المرأة في الرواية:

أفرد عبد الوهاب عيساوي قسمًا كاملا من الأقسام الخمسة في روايته كي يعبّر فيه عن صوت المرأة الجزائريّة، وقد اختار شخصيّة دوجة لتجسيد هذا الدور في الرواية، فقد وظّفها الروائي بوصفها شخصية رئيسة، تسرد حكايتها في كلّ قسم من الأقسام الخمسة للرواية كآخر الشخصيات التي تتناوب على السرد في كل قسم من أقسام الرواية.

تمثل **دُوجة** في رواية الديوان الإسبرطي صوت المقهورين المُهمشين، الذين لا يحفل التاريخ بذكر قصصهم، فهي تجسّد الصوت الغائب في التاريخ والحاضر في النص[2]. كما أنّها جسّدت الصوت الأنثويّ في الرواية فهي رمز للمرأة الجزائريّة الريفيّة، الفقيرة، المقهورة، ورغم أنّ **دُوجة** لا تحيل إلى شخصيّة تاريخيّة بعينها إلاّ أنّها مثلت صوت المرأة الجزائريّة المغتصبة، كما أنّها كناية عن أرض الجزائر المغتصبة، جسّد صوت **دُوجة** في الرواية حال نساء الجزائر اللواتي تعرّضن لكلّ أنواع الاستغلال والقهر[3]. **فدوجة** في الرواية فتاة تتقاذفها الظروف القاسية إلى مبغى

---

[1] – تيزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2، عمّان ـ الأردن، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، 1996، ص70.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص110.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص93.

المحروسة بعد وفاة والدها الذي مات قهرا وحسرة بعد صفعة **كافيار**. لم تكن **دوجة** الصوت الأنثويّ الوحيد في الرواية فقد كان هنالك **لالّة سعديّة**، ولالّة **مريم**، و**زهرة اليهوديّة** لكنّ حضور هذه الأصوات كان محتشمًا في الرواية ولم تستوف حقّها من الظهور[1]، عكس **دوجة** التي استأثرت تقريبا بخُمس مساحة السرد في الرواية.

دوجة فتاة عاشت القهر والظلم والمآسي منذ صغرها، فقد فقدت أمها وهي طفلة بسبب طاعون حلّ بالمحروسة والمناطق المجاورة لها. وتستمر المآسي بموت أخيها منصور أيضا بعد أن لازمه المرض مدة طويلة تستذكر **دوجة** وفاته قائلةً: " بكيتُ حين غاب وجهه بعد أن سُقّف القبر، وبكينا طويلاً ونحنُ نُكوّم التراب فوق جسده الهزيل"[2]. ثم توفي أبوها بعد فترة من ذلك متأثرًا بلطمة كافيار، تقول **دوجة** عن وفاته: " انتهى الرجلان من الدّفن، ورشّا القبر ببعض الماء، ثم رحلا، وبقيت ذلك اليوم وحيدة مع أبي حتى أظلمت، عدت بخطى بطيئة، ألتفت عند كلّ مسافة أقطعها، فأرى أبي يشيّعني من هناك ويبتسم" [3].

لم تتوقف مأساة **دوجة** عند هذا الحد بفقدانها أمها وأخاها وأباها ، بل استمرت مصائبها ومآسيها حتى بعد رحيلها إلى المحروسة، فبعد فترة من التشرد ثم العمل خادمة في بيوت الأغنياء، التحقت **دوجة** بفرقة **لالة مريم** الغنائية، لتكتشف فيما بعد أنّ انضمامها لهذه الفرقة ليس سوى تمهيد لتسليمها إلى **المزوار**، ليقوم باغتصابها ثمّ إجبارها على العمل بغيًّا، مهنة لطالما أبغضتها **دوجة**، ودعت الله أن يخلصها منها، وحاولت الهروب من المبغى مرارًا لكنّ **المزوار** كان ينجح في كلّ مرة في إيجادها وإعادتها إليه، حتى تحقق لها ما أرادت وأنقذها **السلاوي** من العمل في المبغى، **السلاوي** الذي أحبته **دوجة** لكن لم يكن لها نصيب من هذا الحب غير الانتظار، تلخص لنا **دوجة**

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص73.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 166.

[3] – المصدر نفسه، ص 233.

كل تلك المعاناة والمصائب التي مرت بها في قولها : " سنوات وأنا أبحث عن فرصة لأقول كلّ شيء، أحكي له حكايتي منذ ولدت، إلى اليوم الذي التقينا فيه. عليه إدراك أن المسافة بين القرية والمحروسة كانت كلّها قبورًا، دثّرت أمي، وأتبعتها أخي، ثم غاب أبي، لأجد نفسي وحيدةً أمام قبره. لم أتوقّع يومًا أنّ الأوجاع التي كنت أحملها ستعينني على تحمّل المبغى، ثم أتحوّل إلى امرأة لا تعرف سوى الانتظار "[1].

وخلاصة القول إنّ أهم ما اعتمدت عليه رواية "الديوان الإسبرطي" هو توظيفها لتعدّد الأصوات ، وإقصاؤها تمامًا لدور الراوي المركزي العليم الملمّ بأحداث الرواية والمتتبع لشخوصها حيث يجعلنا مقيّدين بمنظوره وقراءته لمواقف الشخصيات وحركتها في المتن السردي، فعلى العكس من ذلك استخدم عبد الوهاب عيساوي تقنية تعدّد الأصوات وجعل روايته تقوم أساسا على خمس شخصيات مختلفة الرؤى والاتجاهات تتناوب على سرد الأحداث في كل قسم من أقسام الرواية، ممّا يعطي هامشا أكبر للروائي كي يسرد وقائع التاريخ من وجهات نظر مختلفة، ويفتح الباب أمام القارئ لقراءة الأحداث عبر أكثر من زاوية نظر، فتتشكل لديه صورة أوضح ووعي أشمل بالأحداث التاريخيّة وإرهاصاتها ومسبّباتها ونتائجها، وفهم أعمق للمواقف والرؤى المختلفة إزاءها.

وقد كان عبد الوهّاب عيساوي موفّقا إلى حدّ كبير في اختيار شخصياته المتناوبة على السرد، فهي تمثل وجهات نظر مختلفة من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال[2]. سواء كان ذلك في الطرف الجزائري أو الطرف الفرنسي.

والملاحظ أنّ رواية الديوان الإسبرطي لا تكرّس مفهوم البطولة الفرديّة بالمعنى المألوف في الكثير من الروايات البوليفونيّة التي تزاوج بين الرؤية الجماعيّة، والخصوصيّة الفرديّة لأبطالها، ذلك

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 89.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص23.

أنّ هذه الشخصيات وبطولاتها، تذوب داخل النّسيج الروائي، متجاوزة نزعتها في البطولة الفرديّة لتؤسّس لمفهوم البطل الجماعي الملحمي، المتمثّل هنا في مدينة الجزائر[1]. التي تعلّقت بها مصائر هذه الشخصيات وآمالها وآلامها ومواقفها ورؤاها السياسيّة والفكريّة والاجتماعيّة بشكل أو بآخر عبر فصول الروية.

كما انّ الرواية قد عرضت وجهات النظر المختلفة والمتباينة، والمتعارضة أحيانًا عن طريق تعدّد الأصوات، فقد جعل كلّ شخصية تتحدث عن نفسها وهذا يتيح لنا أن نرى الأحداث من زاويتها، وأن نفهم سلوكاتها ومبرّراتها ومنطلقاتها، وقد آثر الروائيّ البقاء خلف الستار، فكان بمثابة قائد الأوركسترا الذي ضبط إيقاع فرقة الحكّائين، وتجلّى حضوره في منحه مطلق الحريّة للشخصيات الخمس الرئيسة، فقد كان عبد الوهاب عيساوي ذائبا في شخوصه لا العكس، فلم يقوقعها بأيّ لون من التفكير أو التوجه الإيديولوجي[2]، ومن هنا يتجلّى دور التخييل في تجاوز سلطة التاريخ عن طريق سرد الأحداث وفق منظورات ورؤى واتجاهات متعدّدة، بالإضافة إلى تسليط الضوء على الأصوات المهمّشة تاريخيّا، ومنحها منبرًا كي تبوح بالمسكوت عنه في الخطاب التاريخي الرسمي.

4ـ دلالات استحضار الشخصيات التاريخيّة في رواية الديوان الإسبرطي:

إنّ رواية الديوان الإسبرطي تستند إلى التاريخ وتجعل منه مساحة ورافدًا للتخييل، ومن جملة ما تستمدّه الرواية التاريخيّة من التاريخ هو استحضارها للشخصيات التاريخية والمزج بينها وبين الشخصيات الروائية المتخيّلة في علاقة تكاملية " فالشخصية التاريخيّة حين تستحضر في العمل الروائي تتصاع لشروطه، والشخصية الروائية حين تُحاط بسياج التاريخ تتمثل لقالبه" [3]. وبما

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص60.

[2] – المرجع نفسه، ص26.

[3] – ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 73.

أنّ دلالة الرواية التاريخية لا تتأسس على ما يقوله نصّها وحسب، وإنما على ما يُحيل إليه النص التاريخي الثاوي في أعطافها [1]. فإن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا يستحضر عبد الوهاب عيساوي شخصيات تاريخيّة بعينها في روايته؟ وما هي دلالات هذا الاستحضار؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذا المبحث.

4-1 نابليون بونابارت[2]*:

يعدّ **نابليون بونابارت** من أهم الشخصيات التي استحضرها عبد الوهاب عيساوي في رواية الديوان الإسبرطي، لدرجة أنه جعل الزمن الذي تبدأ منه الرواية هو هزيمة جيش **نابليون بونابارت** في معركة واترلو سنة 1815م، فقد كانت آخر معارك الإمبراطور الفرنسي، لما تكاثر عليه جنود الإنجليز وأجهزوا على جيشه. ولما فقد الأمل بالدفاع هرب إلى باريس ثم سلّم إلى الإنجليز الذين نفوه إلى جزيرة سانت هيلانة وسط الأطلنطي وكتب هنالك مذكراته لمدة ستة أعوام حتى توفي هنالك أسيرًا وحيدًا في بلاد الغربة [3]. ولاستحضار هذه المعركة التي تمثّل بداية تنطلق منها الرواية دلالة مهمة، ففرنسا ـ بعد هذه المعركة ـ ليست فرنسا التي قبلها، بل إن هذا التأثير قد امتدّ إلى أوروبا بأكملها، فبعد انهزام **نابليون بونابارت** في واترلو استولت على الغرب حركة رجعية

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

* - امبراطور فرنسا (1804م ـ 1815م) ولد في أجاكسيو سنة 1769م. من أسرة بونابارت اشتهر في حملة إيطاليا الأولى 1794م والثانية 1796م. قاد حملة على مصر 1798م فانتصر في معركة الأهرام. جلب من الفاتيكان إلى مصر أوّل مطبعة عربية (بولاق). ربط الكنيسة الكاثوليكية الفرنسية بالدولة (الكونكوردا 1801م) نشر القانون المدني وسمي إمبراطورًا 1804م. اشتهر بانتصاراته في أوسترلز وبينا وفريدلاند و وفاغرام. عُزل 1814م، ثم عاد إلى باريس بعد شهور قليلة فتحالفت أوروبا ضده فهزم في معركة واترلو 1815م بعد حكم المئة يوم، نفي إلى جزيرة القديسة هيلانة حيث توفي سنة 1821م. لويس معلوف، المنجد في اللّغة والأعلام، ط43، بيروت . لبنان، دار المشرق، 2008، ص574.

[3] - ينظر: جفري برون، تاريخ أوروبا الحديث، ترجمة علي المرزوقي، دط، عمّان ـ الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع، 2006، ص409.

ضد كل ماجاءت به الثورة الفرنسية، ففسر الناس فوز الحلفاء بانتصار الملكية المستبدة وطبقات رجال الدين والأشراف وتراجع الطبقة الوسطى[1].

ومن أكثر المواضع التي يجري فيها استحضار شخصية **نابليون بونابارت** في الرواية هي الأقسام التي تتحدث فيها الشخصيتان الفرنسيتان **كافيار** و**ديبون**، وقد استحضر عبد الوهاب عيساوي **نابليون** في كلامهما وجهتي نظر كانتا سائديتين في ذلك الوقت في فرنسا حول **نابليون**، بين من يقدّسه ويعتبره أحد أعظم القادة في التاريخ وهذا التيار يمثله **كافيار** في الرواية، فقد كان يعتبره رجلاً لن يأتي الزمان بمثله مرة أخرى، يقول عن ذلك: " صار مقدّرًا علينا انتظار **نابليون** آخر. فهل ستلد أوروبا رجلاً مثله؟ لم أؤمن بهذه الفرضية السخيفة، بعض الرجال لا يُعوضون، مثل أنصاف الآلهة في الملاحم الإغريقية، لايموتون، إلا بقدر مايغرسون آلافًا من الأشجار في الذين من حولهم " [2]. حتى إنّ **كافيار** أصيب بالصدمة لم يصدق خبر موته حين قال: " صرختُ غير مُصدّق. هل يُعقل أن يموت رجلٌ مثل **نابليون** في جزيرة نائية في الأطلسي؟ هل قدّر لعظيم مثله أن يدفن هناك بعيدًا عن أوروبا؟ أعجزُ عن تخيُّل جسده صامتًا وباردًا في صندوق خشبي"[3].

أمّا وجهة النظر الثانية والتي يمثلها **ديبون** في الرواية فقد كانت ترى أنّ **نابليون** " بحروبه التي شنّها وتوسّعاته لم يكن إلاّ مجنونًا يركض خلف أحلام لاحدود لها"[4]. فقد جلب لفرنسا أعداءً كثيرين، مثل روسيا وألمانيا وإنجلترا وغيرهم كانت فرنسا في غنى عن محاربتهم، كما أنه كبّد جيشه خسارةً مُذلّة أمام الإنجليز وألقى بجنوده في أتون حربٍ غير متكافئة بعدما تحالفت أغلب قوى أوروبا ضده.

[1] - ينظر: جفري برون، تاريخ أوروبا الحديث، مرجع سابق، ص410.
[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 190.
[3] – المصدر نفسه، ص 264.
[4] – المصدر نفسه، ص 96.

لم يكن استعراض وجهتي النظر السابقتين حول **نابليون** وإرثه هو السبب الوحيد الذي حدا بعبد الوهاب عيساوي إلى استحضار **نابليون** في الرواية، فنحن نلاحظ أنّه استحضره في مواضع ليسلّط الضوء على بعض الأماكن الخفيّة والمثيرة للاهتمام في التاريخ، ومن ذلك ذكره كيف أن **نابليون** كان يمنّي النفس باحتلال مدينة الجزائر حتى إنّه أرسل جاسوسًا للمدينة، يردّد **كافيار**: " كانت لفظة الجزائر تتردّد كثيرًا حتى في السنوات الأولى **لنابليون**، وحلم بفتح هذه المدينة وخاب أمله في الشرقيين بعد عودته من مصر، لكنّه ظلّ يتوق إلى معرفة كلّ شيء عنها، ثم أرسل أفضل جنوده جاسوساً، مكث أشهرًا يعدّ التقارير وفي عودته قبض عليه الإنجليز، الذين كعادتهم يحبون السطو على جهود غيرهم دونما تعب، ولكنّهم لم يحرّكوا ساكنًا"[1]. لكنّ الرواية مع ذلك لم تذكر تفاصيل تاريخيّة مهمّة فيما يخص علاقة **نابليون** بالجزائر، فلم نجد في الرواية مثلا تهديد **نابليون** للداي **مصطفى باشا** سنة 1801م بتدمير الأسطول الجزائري. كما أغفلت الرواية ذكر إرسال **نابليون** فرقة بحريّة سنة 1805 بقيادة أخيه **جيروم** لتحرير 231 أسيرا إيطاليّا عادت بهم الفرقة مقابل دفع مبلغ 80000 فرنك **للباشا أحمد**[2]. وقد يكون هذا الأمر مفهومًا من جهة أنّ أحداث الرواية تبدأ من 1815 تاريخ معركة واترلو، أي أنّ الأحداث السابقة كانت قبل الإطار الزمني العام للرواية، لكنّ هذه الأحداث من جهة أخرى كانت ستعطينا خلفيّة تاريخيّة مهمّة، كي نفهم طبيعة العلاقة بين **نابليون** والجزائر، وكيف أنّه خطّط لغزوها مرات عديدة لكن منعته الظروف المحليّة والدولية.

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 37.

[2] – ينظر: أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث(بداية الاحتلال) مرجع سابق، ص19،20.

4-2 عبد الرحمن الثعالبي[1]*:

لطالما ارتبط اسم **عبد الرحمن الثعالبي** بالمحروسة حتى أضحى رمزًا من رموزها، فقد قضى فيها جزءًا كبيرًا من حياته وبها استقرّ وعلّم وتخرج على يده العلماء، وهذا ما جعل عبد الوهاب عيساوي يستحضره في الرواية رمزا لمدينة الجزائر، وشاهدا على أيام أمنها ورغدها واستقرارها، يلجأ الناس إلى ضريحه يشكون له ما حلّ بالمحروسة بعد احتلالها من قبل الفرنسيين، **كابن ميّار** في إحدى زياراته للضريح قائلاً: " ثم دنوتُ من ضريح سيدي **عبد الرحمن الثعالبي** وهمستُ: هم لايريدون إبقاء أحد في مدينتك. رحل أكثر من ثلثي المدينة والذين بقوا أغلبهم من الفقراء، وكل من رحلوا أُخذت ديارهم وأسكنت، ولا نستطيع أن نفعل شيئًا " [2]. ولشدّة تعلقهم **بعبد الرحمن الثعالبي** وتقديسهم لضريحه، نراهم يحاولون يائسين القبض على أي إشارةٍ تعينهم على

---

* – هو أبو زيد عبد الرحمن بن محمد بن مخلوف الثعالبي الجعفري، نسبة إلى عبد الله بن جعفر بن أبي طالب رضي الله عنه. ولد سنة 786هـ/1385م بناحية وادي يسر جنوب شرقي العاصمة، ثم ارتحل إلى بجاية وأخذ عن علمائها، ثم انتقل إلى تونس ولقي بها جلّة من أكابر العلماء. ثم انتقل إلى مصر وأخذ عن علمائها ومنهم البلالي وعبد الله البساطي، ثم ارتحل إلى بورصة من بلاد الترك، ويمم الحجاز فحج وأخذ هناك عن علمائه، ثم عاد إلى الجزائر معتكفًا على نشر العلم وهداية الخلف والانقطاع للعبادة والتأليف. فتخرج على يده العديد من العلماء منهم حجة علماء الكلام الإمام محمد بن يوسف السنوسي، والإمام أبو الحسن علي التالوتي، والشيخ أحم زروق، ومحمد المغيلي التلمساني وغيرهم. كان رحمه الله رأسًا في العبادة، وغرّة لامعة في الزهد والعلم، فقد ترك مايزيد على التسعين مؤلفًا في الفقه والتفسير والحديث واللغة والتراجم والتاريخ والرقائق والتذكير... ومن هذه المؤلفات كتبه في التفسير " الجواهر الحسان في تفسير القرآن" و "روضة الأنوار ونزهة الأخبار" في الفقه، وكتاب " جامع الهمم في أخبار الأمم" في سفرين ضخمين والعديد من الكتب الأخرى، وافاه الأجل سنة 875هـ/1471م ودفن ب "جبانة الطلبة" حيث ضريحه الشهير به إلى اليوم بالجزائر العاصمة [1]. ينظر: عبد الرحمن بن محمّد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج2، من ص360إلى365.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 54.

التخلص من حيرتهم، واتخاذ القرارات المهمة، كتفسير **ابن ميّار** لمشهد طائر اللقلق عندما حط فوق المسجد، ثم مضى تجاه الضريح ليحلق مجددا نحو البحر على أنها إشارة من سيده **عبد الرحمن** بوجوب سفره من المحروسة، وعندما جاء قرار نفي **ابن ميّار** تذكر لحظة مغادرته مشهد الطائر حين قال: " قد تحققت إشارة سيدي **عبد الرحمن**، وانتصر **كافيار** يا **لالّة سعدية**، وقُدّر علينا الرحيل عن المحروسة مجبرين"[1].

يمثّل **عبد الرحمن الثعالبي** في رواية الديوان الإسبرطي ذاكرة المحروسة، يشدّها بقوة إلى جذورها مهما تطاولت بها الأزمان، ومهما طرأت عليها الحوادث، ومهما حاول المحتلّ أن يسلخها عن هويّتها وإرثها الحضاري والثقافي، بتهديمه المساجد وتحويل بعضها الآخر إلى كنائس وثكنات، وتغيير أسماء الشوارع وهندسة البنايات والطرقات والساحات، تغييرات كانت لتمسخ أيّ مدينة أخرى فتفقد هويّتها، لكنّ هذا لم يحدث للمحروسة.

4-3 الأمير عبد القادر[2]*:

لم يذكر **الأمير عبد القادر** في رواية الديوان الإسبرطي إلا مرات قليلة، ويعود ذلك لسبب بسيط وواضح وهو أنّ الفترة الزمنية التي تسرد الرواية أحداثها هي مابين 1815م إلى 1833م،

---

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 55.

* – عبد القادر بن محي الدين بن مصطفى بن محمد بن المختار، الحسني الجزائري، أمير مجاهد، شاعر أديب، عالم، صوفي، ولد في القيطنة من قرى وهران بالغرب الجزائري وتعلم فيها، أدى فريضة الحج مع والده وزار بغداد ودمشق ثم عاد إلى الجزائر، بايعه الشعب سنة 1833م وولاه القيادة والقيام بأمر الجهاد، وخلع عليه لقب الإمارة، خاض عددا من المعارك مع الفرنسيين وانتصر فيها مما حدا بفرنسا إلى طلب الصلح فعقد معهم معاهدة سنة 1834م تفرغ فيها لتنظيم شؤون دولته، ثم نقضت فرنسا المعاهدة سنة 1835م ، واستمرت الحرب بين جيش الأمير والفرنسيين حتى هادن سلطان المغرب الأقصى فرنسا، فضعف أمر الأمير وحوصر، ثم استسلم في 31ديسمبر1847م ونفي إلى طولون ومنها إلى أمبواز ، ثم توجه إلى سورية واستقر بدمشق إلى حين وفاته سنة 1883م. له " ذكرى العاقل" وهي رسالة في العلوم والأخلاق، وله " المواقف" في التصوف طبع في 3 أجزاء، وديوان شعر مطبوع، كما ألّف" المقراض الحاد لقطع لسان الطّاعن في دين الإسلام من أهل الباطل والإلحاد" مطبوع. ينظر: عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، ص104،103.

وحتى في أواخر هذه الفترة قد كان **الأمير عبد القادر** لايزال في بداية أمره، يُعدّ العدّة ويحاول إقناع القبائل للانضواء تحت لواء دعوته إلى الجهاد ضد فرنسا. مع ذلك فإنّه يجدُر بنا أن نتساءل عن الغاية التي حدت بعبد الوهاب عيساوي إلى استحضار شخصية الأمير في روايته، وسرعان ما يتّضح لنا شيء من هذه الغاية حينما نطالع الفصول التي يتحدث فيها **حمّة السلاوي** عن نفسه، فقد كان **السلاوي** من أشد المعجبين بالأمير، **السلاوي** الذي آمن بالعمل المسلح سبيلا وحيدا من أجل التخلص من ربقة الاحتلال، كان يرى في الأمير كلّ ما يصبو إليه فكلاهما يؤمن بالعمل المسلح لدحر الاحتلال وكلاهما يكره بني عثمان، فنراه يتتبع أخباره بكل اهتمام قائلاً: " إنّ الكلمة قد اجتمعت على الأمير الشاب، وبايعه الناس على قيادتهم، والآن يحارب الفرنسيين حتى أضحت مدن كثيرة تحت لوائه، ويقولون أيضًا إنّه أكثر الناس كراهيةً لبني عثمان "[1].

ومثلما استحضر عبد الوهاب عيساوي شخصية **نابليون بونابارت** كي يبرز لنا وجهتي النظر المتعارضتين في الطرف الفرنسي بشأنه، نجد هذا الأمر أيضًا يتكرر مع شخصية **الأمير عبد القادر**، **فالسلاوي** ـ كما رأينا سابقًا ـ كان معجبًا بالأمير ويودّ أن يلتحق بجيشه، على حين **ابن ميّار** لم ير في الأمير سوى أعرابي لا يفقه شيئًا في الإمارة وتقاليدها فهو لم يؤمن يومًا بقدرته على التصدي للمحتل وإعلان الجهاد ضدّه: " لم أؤمن بالأمير يومًا، وما اعتقدت فيه الإمارة، كيف يفقه هؤلاء البدو تقاليدها. أيمكن أن تجتمع حفنةٌ من الناس ويعلنوا رجلاً من بينهم أميرًا؟! أين كان يعيش هؤلاء الناس، خارج سلطان بني عثمان أم داخله؟ كان أولى لهم نصر باي وهران، لكنهم تخلوا عنه، فالبدو بطبيعتهم يحبّون الحريّة، مثلما كانوا يكرهون الأتراك"[2]. لم يكن **ابن ميّار** لا يثق

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 221.

[2] – المصدر نفسه، ص 347.

في قدرة **الأمير عبد القادر** على مقاومة المستعمر فقط بل كان يتّهمه بأنّه:" اغتصب الملك من الناس. أو ربّما ما هو إلاّ قاطع طريق آخر تحوّل بالصدفة إلى أمير"[1].

انطلاقًا ممّا سبق يرى بعض الباحثين أنّ عبد الوهّاب عيساوي تعمّد إهمال ذكر الأمير عبد القادر والتقليل من قدره في روايته حتى أنّه لم يذكره بالاسم، وعبّر عنه بعبارة" الأمير الشاب"، فقد توارى خلف شخصية **ابن ميّار**، وتبنّى خطابًا يدسّ السمّ في العسل وراح يحمّل شخصياته أفكارًا ورؤى هدّامة، فقد طعن على لسان **ابن ميّار** في شخصيّة جزائريّة عظيمة شهد لها العالم بالبطولة والشجاعة في محاربة العدوّ الفرنسي، فهو يتّهمه بأنّه قاطع طرق و مغتصب للملك، فكيف ينعت بهذه النعوت رمزًا مثل **الأمير عبد القادر** اعترف به العدوّ قبل الصديق، فهو بذلك يتّخذ نهج المستدمر في هدمه لرموز الوطن وهويّته وثوابته[2]. فكيف لشخصيّة جزائريّة تقف في وجه انتهاكات المستدمر الفرنسي وتدافع عن حقوق الجزائريّين مثل **ابن ميّار** الذي استلهمه الروائي من شخصية **حمدان بن عثمان خوجة** أن تنعت الأمير عبد القادر بهذه النعوت المخزية. في الحقيقة وإنّه بالرجوع إلى التاريخ نجد أنّ موقف **حمدان بن عثمان خوجة** من الأمير عبد القادر كان سلبيّا في البداية فقد استهان بمقاومته واستصغر شأنها ووصف الأمير بأنّه مدّع للولاية هو وأبوه، لكنّ نظرة حمدان تغيّرت نحو الأمير عبد القادر مع مرور الوقت، خصوصا بعد إقامته في إسطنبول، ففي سنة 1836 تواصل **حمدان** مع **الأمير عبد القادر** بمراسلات وديّة يدعوه فيها إلى طلب الدعم من الباب العالي لإعانته في حربه ضدّ الفرنسيّين[3]. ويستنتج من هذا أنّ الروائي اطّلع على موقف **حمدان بن عثمان خوجة** السلبي من **الأمير عبد القادر** في بداية أمره من مصادر تاريخيّة وبنى

[1] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص221.

[2] – ينظر: مرسلي رشيدة وآغا عائشة وحكوم مريم، تأويل الاستعارة في رواية "الديوان الإسبرطي"، دراسات معاصرة، المجلّد07، العدد02، ديسمبر 2023، ص 187،188.

[3] – خير الدين سعيدي، أضواء جديدة على مواقف حمدان خوجة من المسألة الجزائريّة من خلال مراسلتين إلى الباب العالي(1834–1835)، أسطور، العدد21، تمّوز/ يوليو 2024، ص222،223.

عليها موقف شخصيّة **ابن ميّار** من الأمير ومقاومته، وإن كان قد بالغ في الجزئيّة المتعلّقة بوصفه للأمير بأنّه قاطع طرق ومغتصب للملك.

فالأمير عبد القادر على قلّة ذكره في الرواية، إلا أنّ هذا الاستحضار لشخصيته لم يخل من بعض الدلالات، وقد كان من بينها انّ الأمير يمثّل نهج الثورة المسلحة والاحتكام إلى منطق القوّة في التعامل مع الاحتلال، متمثّلاً قوله تعالى: ﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اَسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ اِلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ اَللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ ﴾ (الأنفال:60) وهو النهج الذي يفضّله **السلاوي**، على حين لم يقتنع به بعض الجزائريين خصوصًا من الموالين لبني عثمان، الذين كانوا يرون فيه مجرّد طالب للإمارة ولن ينجح في مساعيه، فهو حديث عهدٍ بالحكم ولا خبرة له بأمور الإمارة وشؤون تصريف الدولة عكس بني عثمان الذين لهم باع في هذا الشأن. وهي وجهة النظر التي كان يتبناها **ابن ميّار** وأمثاله.

4-4 كلود دو سان سيمون[1]*:

ورد ذكر **كلود دو سان سيمون** في الرواية في المشهد الذي قابل فيه **ديبون** شخصًا غريبًا في المقهى، ثم تبيّن له أنّ الرجل من أتباع **سان سيمون** أو من يسمّون أنفسهم بالسيمونيّين، والسانسيمونيّة هي مذهب ظهر في فرنسا وغيرها من البلدان الأوروبيّة أوائل القرن19 على يد سان سيمون، جاء ليسهم في حلّ المشاكل الاجتماعيّة والاقتصاديّة الطارئة على المجتمع الأوروبي جرّاء اختلال التوازن الطبقي، وغياب العدل في توزيع الثروات، فجاء السيمونيّون بأفكارهم المثاليّة، وبشّروا بمجتمع يسوده العدل والنظام والانسجام، عن طريق التشارك والعمل الجماعي الذي يؤدي

* – فيلسوف اجتماعي واقتصادي فرنسي، ولد في باريس سنة 1760م. قطع صلاته بأسرته النبيلة وتنازل عن لقبه وأنفق ثروته على منتدى العلماء. نادى بدين جديد، دين العلم والتفوق الصناعي. صاحب مدرسة، له مبادئ اشتراكية تخطيطية علمية، وصناعية وتقنية. اشتهر بمؤلفاته " رسائل مقيم في جنيف إلى معاصريه " و"عقيدة الصناعيين" و " المسيحية الجديدة " استهوت مبادئه مجموعة من الشباب المتحمسين فأنشأوا حركة اجتماعية تأثر بها فيما بعد الفكر الاشتراكي الحديث ". لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، مرجع سابق، ص293.

بالضرورة إلى التشارك في الثروة والربح عن طريق حماية الدولة[1]. حيث يسرد **لديبون** بعض مبادئ فلسفتهم ومذهبهم الفكري قائلاً: " لايهمّ يا سيد **ديبون** أن أكون **إسماعيل** أو **توماس**، أو حتى مسيحيًّا أو مسلمًا المهم أن أكون معك إنسانًا... نحن الذين سنعيد للإنسان قدسيّته "[2]. هذا الحوار الذي دار بين الشخصيتين يعطينا لمحة دقيقة عمّا يهدف إليه **توماس** الذي يبدو أنّه ملمّ بكثير من تفاصيل المدينة من خلال كلامه، هذا النسق المضمر الذي تبيّن من خلال بحثنا عن هويته باعتباره شخصية حقيقية* مرّت على الجزائر، فبعد الصراع الديني بين الإسلام والمسيحية في نص الرواية برزت شخصية ثنائية الانتماء للمسيحية والإسلام من خلال حمله لإسميين **توماس** و**إسماعيل**[3].

ومن دلالات استحضار كلود سان سيمون في الرواية هو أنّ الروائي أراد أن يبيّن لنا حجم تأثير المذهب الذي بشّر به الرجل وتحمّس له بعض الشباب الفرنسيين في ذلك الوقت، وهو مذهب يدعو إلى المساواة والسلام ونبذ استعباد الإنسان لأخيه الإنسان، وهي المبادئ التي فُتن بها **ديبون** ممّا جعله يؤمن أنّ هذا المذهب لو قُدّر له الانتشار سيردم هذه الهوّة بين الشرق والغرب وسيعيش

[1] – أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ط1، بيروت ـ لبنان، دار الغرب الإسلامي، 1998، ج6، ص437.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 323.

* – المقصود هو إسماعيل عربان(توماس أوربان) فرنسي من مواليد كايان، أبوه فرنسي من تجّار مرسيليا وأمه من كايان، في سنة 1833م رافق أوفنتان إلى لإقامة التجارب التشاركيّة التي كان يؤمن بها السانسيمونيّون وهنالك تأثر بالسانسيمونيّة، وتعرّف على الإسلام واعتنقه، عمل مترجمًا عسكريّا وكاتبًا لعدد من الجنرالات، وفي سنة 1840م تزوّج امرأة عربيّة من قسنطينة اسمها "جرمونة"، وأنجبت له بنتًا سمّاها "باية"، عاش حياته مسلم العقيدة عربيّ المظهر واللسان، احتقره بعض الفرنسيّين لاعتناقه الإسلام وزاوجه من عربيّة ولون بشرته وميلاده غير الشرعي، عُيّن مديرا للشؤون الجزائريّة في باريس 1841، كلّف بالشؤون العربيّة بوزارة الحربيّة 1845، عُيّن مستشارًا ومقرّرًا في مجلس الدولة سنة1860 وهو أعلى منصب وصل إليه. غادر الجزائر سنة1871، وقد كان يتابع أخبارها ويمنّي النفس بالرجوع إليها، حتى وافته المنيّة وهو بفرنسا سنة 1884. ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج6، مرجع سابق، ص441،442،443،444.

[3] – نور الدين خنيش وبلخامسة كريمة، الخطاب الديني والفكر السانسيموني في رواية الديوان الإسبرطي، مجلّة إشكالات، مجلد11، عدد3، 2022، ص135.

الجميع في سلام حيث يقول: " الآن فقط يمكن لأهالي المحروسة انتظار السيمونيين ليشيّدوا معالم مجتمع جديد يعمّه السلام والمساواة مع الفرنسيين وكل الأوربيين، يكون العمل جماعيًّا، والربح يتقاسمه الجميع بعدل"[1].

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 324.

الفصل الثالث: الزمن والمكان في رواية "الديوان الإسبرطي" بين الوظائف والدلالات

1- النّسق الزمني وتشكّلات السرد:

1-1 أشكال بناء السرد وتأثيرها في سيرورة الزمن في رواية الديوان الإسبرطي:

1-1-1 السرد الدائري:

و المقصود بالسرد الدائري هو أن يعمد السارد إلى تناول أحداث فترة زمنيّة معيّنة ثم يعود بالزمن إلى فترة زمنيّة سابقة، ثم يتقدّم زمنيّا في سرد الأحداث حتى يختتم أحداث راويته من النقطة الزمنيّة التي بدأ منها، وهذا ما يصطلح عليه كذلك بالرواية الدائريّة circular Novel وقد اعتمد عبد الوهاب عيساوي على هذا النمط في بناء السرد، فالرواية تبدأ سرد أحداثها في قسمها الأول من سنة 1933، لتعود في الأقسام الثلاثة التالية إلى سنة 1930 وهي سنة احتلال مدينة الجزائر، إذ تمّ تسليط الضوء فيها على الأوضاع السياسيّة والعسكريّة والاجتماعيّة للجزائر إبّان تلك الفترة من وجهات نظر الشخصيات الخمس الرئيسة بالإضافة إلى سرد رؤاهم ومواقفهم من تلك الأوضاع والأحداث، لتعود الرواية مجدّدًا في القسم الخامس إلى النقطة الزمنيّة التي بدأت منها وهي سنة 1833 فتستكمل الرواية نسق الدائرة الزمنيّة للأحداث[1]. والإشكال الذي يُطرح في هذا السياق أنّ أحداث هذه الفترة من الزمن في الرواية ترويها خمس شخصيات في كلّ قسم من أقسامها نظرًا إلى كونها رواية متعدّدة الأصوات. فنجد أنّ الحدث الواحد ترويه أكثر من شخصية في الأقسام التي تتناوب على السرد فيها. فالسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما الذي حدا بالسارد إلى اختيار هذا النمط من السرد؟ فهذا الخيار يمكن أن ينطوي على مخاطرة كبيرة وهي أن يقع الروائي في فخ الحشو والتكرار واجترار نفس التفاصيل التي قد تصيب القارئ بالملل عند قراءته نفس الأحداث في الرواية عبر شخصيّات مختلفة. وما تأثير هذا النمط من السرد في سيرورة الزمن وحركيّته في الرواية؟

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص66.

للإجابة عن السؤالين السابقين وجب أن ندرس مضامين محكيّات الشخصيات الرئيسة في رواية الديوان الإسبرطي، حتى نستطيع أن نتبيّن مدى وقوع السرد في فخ الحشو والتكرار من عدمه، فتناول الحدث أكثر من مرّة لا يعني بالضرورة تطابق تفاصيله في تلك المواضع، فالأمر يحتاج إلى تأنٍّ وتمحيص وتدقيق في مضامين محكيّات الشخصيات، ثم المقارنة بينها والحكم على مدى تشابهها أو اختلافها حتى لانظلم النص.

تناولت رواية الديوان الإسبرطي الفترة الممتدّة ما بين 1815 تاريخ معركة واترلو التي هزم فيها نابليون إلى غاية 1833 تاريخ قدوم اللجنة الإفريقيّة إلى الجزائر، ويرى محمد الأمين بحري أنّ الغريب في هذه الرواية المطوّلة ذات 384 صفحة، هو قلّة أحداثها، فهي لا تتجاوز ثلاثة أحداث كبرى وهي:

- إرهاصات ما قبل الحملة الفرنسيّة على الجزائر.
- إبحار الأسطول الفرنسي نحو الجزائر.
- إمضاء معاهدة الاستسلام وتسليم الجزائر للفرنسيّين.

ويتخلّل هذه الأحداث الكبرى محكيّات ضمنيّة تدور فيها تفاصيل حياة الشخصيات في الجزائر[1].

ولتبيّن مدى صحّة هذا الرأي، أنشأنا خمسة جداول متتبّعين مضامين محكيات الشخصيات الرئيسة عبر مختلف أقسام الرواية، وعلاقتها بالأحداث الكبرى فيها:

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص12.

جدول1 مضامين محكيات ديبون في الرواية:

القسم الأوّل	القسم الثاني	القسم الثالث	القسم الرابع	القسم الخامس
من 13 إلى29 ـ حادثة سرقة عظام الجزائريّين لاستخدامها في مصانع السكر	من93إلى108 ـ إبحار الأسطول الفرنسي متجها من طولون إلى الجزائر	من171إلى188 ـ إبحار الأسطول الفرنسي متجها من طولون إلى الجزائر	من245إلى260 ـ نزول الجيش الفرنسي بالجزائر ـ سقوط المدينة وتوقيع معاهدة الاستسلام	من315إلى330 ـ يوميّات ديبون في الجزائر بعد الاحتلال

جدول2 مضامين محكيات كافيار في الرواية:

القسم الأوّل	القسم الثاني	القسم الثالث	القسم الرابع	القسم الخامس
من30إلى47 ـ أحداث معركة واترلو ـ أسر كافيار في الجزائر	من109إلى126 ـ سرد كافيار ليومياته أسيرا في الجزائر	من189إلى203 ـ ملاحظات كافيار عن الجزائريّين ـ تخطيط كافيار لغزو الجزائر	من261إلى274 ـ يوميّات كافيار في بيت القنصل السويدي	من331إلى343 ـ يوميات كافيار في الجزائر بعد الاحتلال

جدول3 مضامين محكيات ابن ميّار في الرواية:

القسم الأوّل	القسم الثاني	القسم الثالث	القسم الرابع	القسم الخامس
من48إلى62 ـ انتهاكات الفرنسيين بعد الاحتلال ـ مطالب العرائض	من127إلى143 ـ حادثة المروحة ـ حصار الجزائر ـ نزول الجيش الفرنسي بالجزائر	من204إلى216 ـ أحداث سقوط مدينة الجزائر ـ توقيع معاهدة الاستسلام	من275إلى287 ـ سرد ما حصل لمساجد المحروسة بعد الاحتلال ـ تسليم العرائض إلى ملك فرنسا	من344إلى357 ـ قدوم اللجنة الإفريقيّة ـ نفي ابن ميّار إلى إسطنبول

جدول4 مضامين محكيات السّلاوي في الرواية:

القسم الأوّل	القسم الثاني	القسم الثالث	القسم الرابع	القسم الخامس
من63إلى75 ـ معاملة الأتراك للجزائريّين ـ حال المحروسة قبل وبعد الاحتلال	من144إلى154 ـ نزول الجيش الفرنسي بالجزائر ـ معركة سطاوالي ـ سقوط المدينة	من217إلى230 ـ سرد أحوال مدينة الجزائر بعد احتلالها	من288إلى299 ـ أحداث قتل السلاوي للمزوار	من358إلى371 ـ وداع السلاوي لدوجة ـ رحيل السلاوي عن المحروسة

جدول5 مضامين محكيات دوجة في الرواية:

القسم الأوّل	القسم الثاني	القسم الثالث	القسم الرابع	القسم الخامس
من 76إلى90 ـ لقاء السلاوي بدوجة ـ زيارة ضريح الثعالبي	من155إلى167 ـ دوجة في بيت شيخ الحي ـ دوجة في بيت تاجر النحاس ـ وفاة منصور	من231إلى242 ـ وفاة والد دوجة ـ انضمام دوجة لفرقة لالة مريم ـ اقتياد دوجة إلى المبغى	من300إلى312 ـ سرد يوميّات دوجة في المبغى ـ عودة السلاوي	من372إلى384 ـ توديع دوجة للسلاوي وابن ميّار وزوجته وبقاؤها في المحروسة

إنّ المتأمّل في الجداول السابقة والتي تمثّل سير الأحداث في رواية الديوان الإسبرطي عبر مختلف أقسامها من منظور الشخصيات الخمسة الرئيسة، يلاحظ أنّها في مجملها تدور حول الأحداث الثلاثة الكبرى التي ذكرناها سابقا، وهي إرهاصات ما قبل الحملة على الجزائر، تحضيرات الحملة وإبحار الأسطول الفرنسي، سقوط مدينة الجزائر وتوقيع معاهدة الاستسلام، وهي التي إستأثرت بحصة الأسد من السرد، بالإضافة إلى الحدث الذي ذُكر في آخر الرواية وهو قدوم اللجنة الإفريقيّة إلى الجزائر. حيث إنّ أحداث نزول الجيش الفرنسي واحتلال مدينة الجزائر سُردت تفاصيلها أكثر من مرّة، وذلك من قبل ثلاث شخصيات **(ديبون، ابن ميّار، السلاّوي)**، وحتى وإن اختلف منظور كلّ شخصيّة من هذه الشخصيات في تناولها لهذه الأحداث، فإنّ هذا النمط التناوبي للسرد جعل أحداث الرواية دورانيّة، فالحدث يدور حول نفسه مع كلّ شخصية ولا يتطوّر، ممّا شلّ حركة السرد وأوقع الروائي في التكرار والاجترار[1]. بالإضافة إلى وقوع الرواية في الحشو خصوصا في سرد **ديبون** لتفاصيل رحلة السفينة **لوناجور** ضمن الحملة الفرنسيّة على الجزائر في عشرات

[1] – ينظر: ضيف الله البشير وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص16.

الصفحات، وهي تفاصيل لم تستحق كلّ هذا الحجم من مساحة السرد بالقياس إلى أحداث أخرى أكثر أهميّة في الرواية.

والمتمعّن في الجدول5، وهو جدول سيرورة الأحداث من وجهة نظر **دوجة** في رواية الديوان الإسبرطي، يلحظ جليّا كم كانت **دوجة** عبئًا على حركيّة السرد في الرواية، ورغم أنّنا نفهم أنّ الروائي أراد أن يمنح بُعدًا عاطفيّا للرواية، ويُدرج فيها صوتًا نسويّا يمثّل صورة المرأة الجزائريّة في تلك الفترة عن طريق شخصيّة **دوجة**. إلاّ أنّ المشكلة تكمن في أنّ **دوجة** كانت إحدى الشخصيات الخمس الرئيسة في الرواية؛ أي أنّ الروائي قد خصّص لها خمسة أقسام كاملة من الرواية. خصوصًا وأنّ جُلّ ما كانت ترويه في الرواية هو حياتها الخاصّة، فقد كانت مثقلة بقصص هامشيّة لا علاقة لها بأحداث النص الكبرى، مثل قصة وفاة أمّها وأبيها وأخيها، وقصّتها مع تاجر النحاس وزوجته المهووسة بالنظافة، وقصة انضمامها إلى فرقة **لالّة مريم** الغنائيّة واقتيادها إلى المبغى ثم إنقاذها منه، وسردها لهواجسها في انتظار عودة **السلاوي**، كان هذا مجمل ما روته **دوجة** عبر فصول الرواية. ولم يكن الإشكال في إدراج صوت يمثّل العنصر النسوي في المتن السردي، وإنّما يكمن في طريقة توظيف هذه الشخصية والتي لم تفد الرواية؛ لأنّها عطّلت حركيّة السرد وأثقلته بقصص خرجت بها عن حبكة الرواية وعقدتها[1].

وخلاصة القول إنّ خيار الروائي بإقصائه التام للراوي العليم المفارق للشخصيات، ومنحه الفرصة الكاملة للشخصيات الرئيسة كي تتناوب على سرد الأحداث نفسها في الكثير من الأحيان وذلك في كلّ قسم من أقسام الرواية، وجعْله **دوجة** شخصيّة رئيسة رغم أنّ محكيّاتها لاعلاقة لها غالبا بالأحداث الكبرى للرواية، كلّها خيارات كلّفت الرواية غاليا وأثّرت في سيرورة الزمن وحركيّته،

[1] – ينظر: ضيف الله البشير وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص17،18.

فقد أعاقت حركة السرد وجعلت الأحداث تدور حول نفسها مع كلّ شخصيّة، ممّا جعل سير الزمن بطيئا في الرواية؛ لأنّه افتقد زخم الأحداث المتلاحقة التي تثري السرد وتبعث فيه حيويّته وحركيّته.

1-1-2 السرد الاستبطاني:

الاستبطان في اللغة مأخوذ من " استبطن أمره: وقف على دَخْلتِه والبِطانة بالكسر: السريرة[1]. فمعاني هذ الكلمة في اللغة كلّها تدور حول العلم بباطن الشيء، أمّا اصطلاحا فهو مأخوذ من علم النفس والمقصود به: " تأمّل داخليّ يقوم الشخص فيه بفحص أفكاره ودوافعه ومشاعره الداخليّة"[2]، ويعرّفه علماء النفس كذلك بأنّه: "منهج يتلخّص في ملاحظة الفرد المدقّقة لإدراكاته ومشاعره وخبراته وانفعالاته ملاحظة متعمّدة صريحة، تهدف إلى وصف هذه الحالات وتسجيل هذه الملاحظات وتحليلها"[3]. ومن هذا المعنى استعير هذا المصطلح في النقد الأدبي للدلالة على السرد الذي يركّز على العوالم الداخلية للشخصيات، فهو خطاب يحكى من منظور باطنيّ عن كلّ شخصية، وليس من منطلق وصف وسرد خارجيّين[4]. ويشيع هذا النمط من السرد خصوصًا في الروايات متعدّدة الأصوات، التي يغيب فيها دور الراوي العليم، وتتجلّى فيها ـ بالمقابل ـ أصوات الشخصيات المتحدّثة بلسانها في السرد، وينتج عن ذلك سرد يركّز على العالم الداخلي للشخصيّات من مشاعر ورؤى وتوجّهات وأفكار أكثر من تركيزه على الحدث ذاته. والسؤال المتبادر إلى الذهن في هذا الصّدد هو: بما انّ رواية الديوان الإسبرطي رواية متعدّدة الأصوات، إلى أيّ مدى سيطر عليها نمط السرد الاستبطاني؟ وكيف كان تأثير ذلك في الحدث وسيرورة الزمن في الرواية؟

---

[1] – الفيروزابادي، القاموس المحيط، مرجع سابق، مادّة: بطن.

[2] – موفق كروم وسرير أحمد بن موسى، الاستبطان في علم النفس: من الأصول إلى المختبر، مجلّة علوم الإنسان والمجتمع، المجلّد10، العدد2، 2021، ص417.

[3] – عبد الفتاح محمد دويدار، مناهج البحث في علم النفس، ط2، الإسكندريّة ـ مصر، دار المعرفة الجامعيّة، 1999، ص51.

[4] – ينظر: البشير ضيف الله، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص11،13.

وللإجابة عن السؤالين السابقين وجب أن ندرس نماذج من الرواية تناولت فيها الشخصيات الرئيسة أحداثا متنوّعة عبر مسار السرد، وهذا كي نستطيع الحكم على مدى تأثير السرد الاستبطاني في هذه المحكيّات. ونبدأ بتناول الشخصيات لأهمّ حدث في الرواية وهو سقوط مدينة الجزائر في أيدي الاحتلال الفرنسي. حيث يعبّر عنه الصحفي الفرنسي **ديبون** بقوله:" أشقّ شوارع المدينة، أرى الشيوخ يفترشون الأرض، ينظرون إلى جنودنا الراكضين، والأطفال يصرخون في أحضان أمّهاتهم، والرجال نكسوا رؤوسهم. أين فرحة المسيح ونوره الذي آمنت به، يوم رحيلي عن مرسيليا مثل حاج يهدف إلى أورشليم"[1]. ويقول في موضع آخر:" صلّيت في نفسي كي لايسيل مزيد من الدّم، وتستسلم المدينة دون مقاومة، خشيت أن يتكرّر ما حدث في سطاوالي، حينها لن أسامح نفسي أنّني سرت في ركاب الحملة، وسيلازمني تأنيب الضمير ماحييت"[2]. نلاحظ أنّ **ديبون** في هذين المقطعين السرديّين يربط ما حدث لمدينة الجزائر بما يجول داخله من مشاعر وأحاسيس وأفكار، فهو يشعر بخيبة الأمل والصدمة من جرائم الاحتلال التي عايشها ورآها بعينيه، لكنّ سرده الاستبطاني يطغى من حيث مساحته في الرواية على سرد الحدث في حدّ ذاته.

وإذا انتقلنا بالحديث إلى شخصية **ابن ميّار** وكيفية سرده لأحداث سقوط مدينة الجزائر، نجد أنّ سرده أكثر حيويّة وتسارعا نظراً إلى الأحداث المتسارعة التي عجّلت بسقوط المدينة، فهو هنا لا يلجأ كثيرا إلى التأمّل والأحاديث الباطنيّة، إلاّ فيما ندر. ومن ذلك وصفه لضحايا المعارك الأخيرة قبل سقوط المدينة قائلاً:" تجاوزت البوّابة، أرى حركة الناس يسحبون الجرحى...وبغايا يستلقين على الأرض بعضهنّ موتى، وأخريات يسرن منحنيات، يتشبّثن بعضهنّ ببعض. الضجيج يتعالى من أفواه الناس وأصوات بكاء الأطفال...لا أدري ما الذي انتابني، حاولت إخفاء دموعي لكنّها

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص260.

[2] – المصدر نفسه، ص254.

طفرت"[1]. ففي المقطع السابق غلب الوصف من منظور خارجي على السرد الاستبطاني الذي لم نره إلاّ في الجملة الأخيرة، ولذلك تكثر الأحداث في الأقسام التي يتحدّث فيها **ابن ميّار** مقارنة ببقيّة الشخصيات في الرواية، نظرًا لتركيزه على سرد الأحداث أكثر من وصف ردّات فعله وعواطفه تجاهها.

أمّا بالنسبة إلى شخصية **السلاوي** في الرواية فإنّه حين سماعه سقوط المحروسة في أيدي الفرنسيّين يقول:" ـ والمحروسة؟ هل من أخبار عنها؟ ـ للأسف سلّمها الأتراك للفرنسيّين ... أتضيع المحروسة بهذا اليسر؟ لماذا يا الله يحدث هذا تحت سمائك؟ ألم تكن المحروسة تحتفي بك في شوارعها وأعيادها وجوامعها التي تكتظّ بها المدينة؟ كيف لم تستجب لأولئك الشيوخ الذين كانوا يرفعون أيديهم إليك لتحفظ المحروسة من كلّ معتد؟"[2]. فالحديث هنا ينتقل مباشرة من سرد الحدث خارجيّا إلى تأثيره الداخلي في الشخصيّة، **فالسلاوي** بعد سماعه مباشرة خبر سقوط المحروسة يعبّر عن صدمته ومرارته، وحزنه الشديد على سقوط المدينة التي طالما كانت عصيّة على الغزاة حتى سُميّت بالمحروسة، وبالانتقال إلى السرد من منظور شخصية **دوجة** في الرواية يتّضح جليّا أنّ جُلّه تأمّلات ووصف للمشاعر والأحاسيس والهواجس، تقول في سردها لأحد هواجسها في انتظارها للسلاوي:" أيّ دُروب غيّبتك يا **حمّة؟** أتُراك التحقت بالثوار مثلما ظلّ يردّد **ابن ميّار؟** شيء ما بداخلي يجزم أنّك ستفعلها، منذ ذلك اليوم الذي غبت فيه، حاملاً صرّة طعامك، وعابرًا شوارع المحروسة الضاجّة بالناس، بعض شبابها كانوا إثرك يتصايحون بالموت للفرنسيّين. هممت بالركض خلفك، وأكون إلى جانبك في سيدي فرج"[3]. فالملاحظ في المقطعين السابقين هو تركيز الرواية على ردّات أفعال الشخصيات على مجريات الأحداث، وسرد رؤاهم ومشاعرهم، ووصف

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص208.

[2] – المصدر نفسه، ص152.

[3] – المصدر نفسه، ص87.

عوالمهم الداخليّة ونفسيّاتهم، وقد أخذ هذا السرد الاستبطاني مساحة مهمّة من الرواية. ممّا أثّر في وتيرة سير الأحداث وجعل سيرورتها تتقدّم ببطء.

1-2 تقنيات الزمن السردي في رواية الديوان الإسبرطي بين الوظائف والدلالات:

وهي تقنيات يلجأ إليها الروائي من أجل إحداث المفارقات الزمنيّة ويكون ذلك عندما " يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه"[1]. ودراسة هذه المفارقات تكون عن طريق "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيّة نفسها في القصة"[2]. بالإضافة إلى استنتاج دواعي توظيف الروائي لهذه المفارقات الزمنيّة، ورصد دلالاتها المختلفة عبر مسار السرد في الرواية.

فالكاتب في المفارقات الزمنيّة السرديّة لا يكتفي بتغيير اتجاه الزمن من الحاضر إلى الماضي مثلا، وإنما يقوم أيضا بتعديل اتجاه السرد من السرد النمطيّ الخطيّ إلى سرد متكسّر أو متقطّع يخالف فيه توقعات القارئ، الذي يحسّ ـ حين توقُّف الراوي وتغيير الاتجاه ـ بتوق شديد إلى معرفة الجديد الذي تؤول إليه هذه الحركة "[3]. فهذه المفارقات كثيرا ما تكسر أفق التوقّع عند القارئ فتجعله مشدودًا باستمرار نحو الرواية وأحداثها، فكأنّها امتحان مستمرّ يفرضه النص لتقييم قدرات القارئ على التوقّع حين يحاول أن يتوقّع الأحداث القادمة ولابدّ له من الانتظار كي يبرهن على صدق تنبّئه، فالنص هنا مثل الآلة الخامدة التي تبعث فيها تكهّنات القارئ الحياة[4]. وهذا الكسر لأفق

---

[1] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي . تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص 88.

[2] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّى، ط2، القاهرة ـ مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص47.

[3] – إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ط1، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1431هـ/2010م، ص 103.

[4] – ينظر: حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، مرجع سابق، ص72.

التوقّع عند القارئ يخلق نوعا من الانزياح السردي الذي يخدم غاية محدّدة عند الروائي ولا يكون بطريقة عشوائيّة.

كثيرًا ما يلجأ السارد في الرواية التاريخيّة إلى كسر الرتابة السرديّة والنظام الخطي المتتابع المعتاد، باعتماده المفارقات الزمنيّة، وهو لا يفعل ذلك فقط من باب الخروج عن المألوف في سرده للوقائع والأحداث فحسب، بل يعطي لكلّ مفارقة سرديّة في الرواية وظيفة تؤديها، ودلالة تحيل إليها في المتن السردي، وهذه الوظيفة ما كانت لتحصل لو أنّ الروائيّ اتبع النظام المعتاد في سرد الأحداث، وهذا ما نروم الكشف عنه في دراستنا لتقنيات الزمن السردي في رواية الديوان الإسبرطي، ولوظائف ودلالات العدول عن السرد الخطي بتوظيف المفارقة السردية بمختلف تقنياتها.

1-2-1 الاسترجاع:

يعدّ الاسترجاع أحد التقنيات التي يعتمدها الروائي في إحداث المفارقة الزمنية وكسر رتابة السّرد ويتمثّل في" مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق"[1]. فالاسترجاع بناء على ما سبق ـ يشكل بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها ـ حكايةً ثانية زمنيا [2]. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما الدور الذي يضطلع به الاسترجاع في الرواية المخيّلة للتاريخ؟ حين نتأمل رواية الديوان الإسبرطي نجد أنّ الاسترجاع أخذ حصة الأسد من بين كل تقنيات الزمن السردي فهو الأكثر استخداما في الرواية، وهذا يعود إلى تعدّد وظائفه فيها ومن أهمها:

أ. الوظيفة التذكيريّة (التكراريّة): ويعمد فيها الرّوائي إلى توظيف الاسترجاع من أجل تذكير القارئ بأحداث حصلت سابقا في الرواية فهي " تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص" [3]. وقد وُظّف

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، بيروت . لبنان، دار النهار للنشر، 2002، ص 18.

[2] – ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية . بحث في المنهج، مرجع سابق، ص60.

[3] – المرجع نفسه، ص 64.

هذا النوع من الاسترجاع التذكيري كثيرًا في الديوان الإسبرطي، ومن أمثلته تذكّر السلاوي لمغامراته مع الأتراك وكيف كان يسخر منهم ثم ينجو في كل مرّة إذ يقول: " اندهش الجنود حين رأوني متشبثا بعهد السلطان، كانت ألسنتهم تتدلى من التعب، ووجوههم متورّدة يملأها الغيظ فليست المرة الأولى التي أفلت منهم، إما بعهد يتجاوز أوجاقهم*، أو بمال يشتري ضباطهم "[1]. وتكمن دلالة هذا الاسترجاع في أنّ السارد أراد أن يبرز جانبًا من جوانب الاختلاف بين حكم الأتراك لمدينة الجزائر وحكم الفرنسيين لها، مثل سلسلة الأمان إبّان الحكم التركي التي يتشبّث بها من يخاف على نفسه، فيُعطى الأمان بعهد السلطان.

كما نجد أنّ الروائيّ يوظّف هذا النوع من الاسترجاع حين يعيد التذكير بواقعة سُردت من قبل ليتجنّب الحشو، فيذكر الواقعة بإيجاز في المرة الثانية بعد أن فصّل ذكرها فيما سبق كاسترجاع **دوجة** لأيّامها العصيبة في المبغى بقولها: " أمدّ رجلي أمامه وأقول: يجب أن تعرف أنّ ذلك الأسبوع الذي قضيته مع المزوار كان يعادل كلّ أوجاعك "[2]. ومجمل القول أنّ هذا النوع من الاسترجاعات تقنية يوظّفها الروائي من أجل تجنّب التكرار وتذكير القارئ بأحداث سابقة ذُكرت من قبل في الرواية وذلك لربط تلك الأحداث بما يعقُبها، مّما يبقى خيط السرد متّصلا ببعضه.

ب . الوظيفة التاريخيّة: تهدف الاسترجاعات في هذا الباب إلى لفت نظر القارئ لبعض الحقائق والأحداث التاريخيّة والمواءمة بينها وبين التخييل، وهذه الوقائع والأحداث هي ما يعطي الانطباع بأن الرواية تاريخيّة، أي أنّها وإن كانت تعتمد على تخييل بعض الأحداث والشخوص والأمكنة، إلاّ أنها تبقى محكومة بإطار تاريخي. ومن أمثلة ذلك في رواية الديوان الإسبرطي تذكير ابن ميّار أحد

* – يطلق مصطلح أوجاق في تلك الفترة غالبا على الوحدة العسكريّة الكبيرة في الجيش الانكشاري أو على الجيش النظامي. ينظر: بن جبور محمد، التنظيم العسكري لإيالات الجزائر من خلال الكتابات الفرنسية، المجلة الجزائريّة للدراسات الإنسانيّة، المجلد2، العدد1، جوان2020، ص328.

[1] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 63.

[2] - المصدر نفسه، ص 302.

الفرنسيّن ببعض الحقائق التاريخيّة عن أفضال الجزائر على فرنسا ومساعدتها لها حين يقول: " تعلّمت لغتكم وتاريخكم بالقدر الذي أذكّرك فيه أن بلادي كانت أوّل دولة تعترف بالثورة الفرنسيّة، وحينما قاطعتكم أوروبا كنا نحن نزودكم بالقمح كدين طويل المدى"[1]. ففي هذه العبارة تذكير بحقيقتين تاريخيّتين وهما اعتراف حكومة الجزائر بالثورة الفرنسيّة حين قيامها، ومساعدتها لفرنسا بتزويدها القمح مقابل دين طويل المدى، أوردهما الروائي في سياق حديث **ابن ميّار** مع الحاكم الفرنسي للجزائر.

ويلجأ الروائي إلى الاسترجاع التاريخيّ كي يسدّ بعض الفراغات في الرواية أو يزيل اللّبس والحيرة اللذين ينشآن عند القارئ، فمثلا قد يتساءل القارئ حين يقرأ أحداث احتلال مدينة الجزائر عن سبب عدم اعتماد الباشا حسين في تصدّيه للحملة على جيوش العمالات الأخرى كوهران وقسنطينة، فيأتي الاسترجاع هنا كي يزيل هذا اللّبس ويذكّر ببعض الحقائق التاريخيّة على لسان **ابن ميّار** في قوله: " قبل شهر من نزول الفرنسيين كان الباشا قد أرسل إلى العمالات الثلاث يطلب جنودًا، ولكن الوقت لم يسعفهم، فلم تمض إلا أيّام قليلة حتى اقتحم المجلس الضابط المشرف على قلعة طوري شيكا، وجثا أمام الديوان، وقال: قد بدأوا الإنزال"[2].

وخلاصة القول إنّ الاسترجاع ذا الوظيفة التاريخيّة يأتي في الرواية ليبصّر القارئ ببعض الحقائق التاريخيّة كي يسهل عليه فهم بعض المواقف والأحداث ووضعها في سياقها الصحيح، وهو من المواضع التي يستعين فيها الروائي بالتاريخ ويستلهم أحداثه ممّا يعطي للرواية صبغتها التاريخيّة، فهو نقطة تقاطع مهمّة بين التاريخيّ والمتخيّل في الرواية، وهذا لا يتعارض مع كونها عملا فنيّا يقوم على الخيال والإبداع.

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 60.

[2] – المصدر نفسه، ص 137.

ج . الوظيفة المرجعيّة: وهي استرجاعات خارجيّة في أغلبها، أي أنها تتوغل بعيدا في التاريخ قبل بداية الفترة الزمنية لسرد أحداث الرواية، وتتمثل أهميّتها في كونها تعطينا فكرة عن مرجعيّة الشخصيات ومنطلقاتهم، ممّا يجعلنا نفهم بشكل أكبر مواقفهم ووجهات نظرهم حول مختلف القضايا، ومن أمثلة ذلك في رواية الديوان الإسبرطي بعض الاسترجاعات التي تعطينا فكرة عن أسباب كره **السلاوي** للأتراك وموقفه السّلبي من حكمهم للجزائر حين قال: " الطاعون سحب ثلثي المحروسة*، ووقف الأتراك يطالعون الأيتام، ولا يفعلون لهم شيئا"[1]. وحين اتّهمهم بأنهم أخلفوا وعدهم باستعادة الأندلس في قوله: " مرت ثلاثة قرون ولم ترجع الأندلس مثلما وعدونا، لماذا لا ينشغلون بنا نحن أهل المحروسة "[2]. فالسّارد هنا قد وظّف أحداث التاريخ وجعلها خلفيّة تنطلق منها شخصياته لتبرير مواقفها، ومن هذه الأحداث وباء الطاعون الذي أصاب مدينة الجزائر سنتي 1817و1818 وكان من أسوأ موجات الطاعون التي أصابت الجزائر حينها.

يجعلنا هذا النوع من الاسترجاع ذي الوظيفة المرجعيّة نفهم الخلفيّات التي تنطلق منها بعض الشخصيات في تفكيرها وتحليلها للأحداث، مثل شخصية **ديبون** الذي كان يرى أن الحملة الفرنسيّة على الجزائر جاءت لتحمل النور والخلاص إلى الضفة الأخرى منطلقًا في ذلك من خلفيّة دينيّة، فنراه يستحضر شخصية المسيح ويشبّه الفرنسيين بالحواريّين قائلا: " والرّب كان في ركابهم، ثم تحركت السفن تجاه إفريقية، تحمل التعاليم الجديدة التي ستغيّر الناس. سنكون حتمًا مثل أولئك

* – المقصود الطاعون الذي أصاب الجزائر سنتي 1817-1818 إذ أودى بحياة أكثر من 13030 شخصاً، من بينهم 2048ضحية في مدينة الجزائر وحدها وقد دام مدة شهر بمعدّل 150وفاة في اليوم. ينظر: علامة صليحة، تاريخ الأوبئة في الجزائر (الطاعون ـ الجدري ـ التيفوس ـ المالاريا)، مجلة القرطاس، العدد2، جانفي2015، ص211.

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 153.

[2] – المصدر نفسه، ص 134.

الحواريّين الذين تفرّقوا في بقاع الأرض لنشر كلمة الرب " [1]. وعندما أوضح له **كافيار** بأن هذه الأفكار لا تعدو أن تكون أوهامًا يجب عليه التخلص منها نرى **ديبون** يعود مجدّدًا إلى قصص الكتاب المقدّس يسترجع منها بعض الأحداث كي يدعم موقفه حين يقول: " صرخ المسيح يومًا في أورشليم واتهموه بأنه يتوهم، وبعد أن كان مرسلاً لخراف بني إسرائيل، أضحت كلّ الأمم تعتنق أفكاره. لا تبدأ الحقائق الكبيرة إلا باتهامات على أنها أوهام"[2]. يكتسي الاسترجاع ذو الوظيفة المرجعيّة أهميّة كبرى في الرواية، فهو إضاءات على المتخيّل السردي بها نستطيع فهم منطلقات الشخصيات ومحمولات أفكارهم وتوجّهاتهم، فهمًا يعيننا على تتبع كرونولوجيا الأفكار ومدى تأثيرها في الأحداث وسلوك الشخصيات.

د . الوظيفة التوسيعيّة: تهدف الاسترجاعات في هذا الباب إلى " البسط في سرد بعض الوقائع أو تأطيرها بشكل يوفّيها حقها، فتتوسّع الرواية فيما سردته أو تسرد، بإضافة وقائع أو توصيفات من الماضي " [3]. أي أنّ الروائي يتوسّع في ذكر حدث من الأحداث التاريخيّة ويفصّل فيه، وذلك لعدّة أغراض منها تسليط الضوء على حدث تاريخي نظرًا إلى أهميته، وربط هذا الحدث بمرحلة من حياة شخصيّة في الرواية، مثل الجزء الذي استرجع فيه كافيار معركة واترلو وفصّل في سرد أحداثها في أكثر من صفحة وربع من الرواية، ويأتي هذا التوسع نظرًا إلى أهمية هذا الحدث في المتن السردي لدرجة أنه جُعل العتبة الزمنيّة الأولى التي تنطلق منها أحداث الرواية.

قد يلجأ الروائي أيضًا إلى الاسترجاع التوسيعي لإضاءة بعض الجوانب التاريخيّة المهمّة للقارئ، مثل سرد القصة التي تبيّن كيفية حدوث نكبة الكراغلة ونجاح الباشا في إبعاد تأثيرهم

---

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 171.

[2] – المصدر نفسه، ص247.

[3] – عبد الله بن صفية، المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية . جدليّة المرجع والمنجز السردي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة باتنة 1، 2017/2016م، ص 168.

السياسي ، وذلك عن طريق استعانته ببني ميزاب الذين ساروا نحو الحصن الذي يتحصن به الكراغلة متقنّعين في ألبسة نسائيّة، مستجيرين بالكراغلة من قهر الأتراك، فصدّقهم الكراغلة وأدخلوهم إلى الحصن ليفاجأوا بهجوم بني ميزاب عليهم، فقتلوا بعضا منهم ونفى الباشا آخرين إلى أزمير والإسكندرية، منذ ذلك اليوم أصدر الباشا قرارًا باحتكار بني ميزاب فتح المخابز والحمّامات في المحروسة [1]. وهذه الحادثة مذكورة في كتب التاريخ، ولعلّ من أهم من ذكرها حمدان بن عثمان خوجة في كتابه "المرآة" حين ذكر أنّه في سنة 1630 وضع الكراغلة مشروعًا للاستيلاء على الحكم وطرد الأتراك من كافة المناصب، وحين علم الأتراك بهذه المؤامرة فكّروا في إحباطها عن طريق إلباس عدد من العمّال من بني ميزاب ملابس نسائيّة؛ حيث تدثروا بالملاحف مخفين أسلحتهم وذخيرتهم، ثم تقدموا إلى حصن الكراغلة مدّعين أنهم نساء قد هربن من جور الأتراك وبمجرّد دخولهم الحصن هاجموا الكراغلة بمساعدة فوج كان يتبعهم، فأخضعوهم وأحبطوا مشروعهم للاستيلاء على الحكم[2]. لكنّ الأمر المهم الذي لم يذكره الروائي هو أنّ هذه الحادثة هي التي تسبّبت في إبعاد الكراغلة عن الحكم وعدم السماح لهم بشغل المناصب السياسية السامية، فقد عُزل كلّ من كان يشغل منهم وظيفة حسّاسة، ومن حينها فإنّ كلّ كرغلي كان يُعزل بمجرّد وصوله إلى المرتبة السابعة وبهذا لم يصل أحد منهم إلى البلاط[3]، ولم تقم لهم قائمة بعدها وأبعدوا عن شغل المناصب العليا في الدولة.

هـ . الوظيفة المقارنة: يقوم هذا الاسترجاع على عقد مقارنة بين حدثين، أحدهما هو الحدث المسترجع والثاني هو الحاضر الذي تعايشه الشخصية، وذلك إمّا لإبراز التشابه أو لبيان حجم الهوة والاختلاف الكبير بينهما، نجد هذا في عدّة مواضع من رواية الديوان الإسبرطي، من بينها

[1] - ينظر: عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 71.
[2] – ينظر: حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، مرجع سابق، ص116.
[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص117.

استرجاع **ديبون** لحادثة المروحة وردّة فعل الفرنسيين تجاهها، ومقارنتها بحادثة سرقة عظام الجزائريين وسكوت الفرنسيين المخزي عن هذه الجريمة حين يقول: "بالأمس الكلّ ينتفض من أجل سُمعة هذه الأمة العظيمة حين أُهين قُنصلها، واليوم هل تُراهم ينتفضون من أجل الشيء نفسه؟ صناديق من عظام الأطفال والشيوخ تسحق لتزيد السكر بياضًا؟! "[1]. ويُظهر هذا الاسترجاع حجم بشاعة جرائم المستعمر الفرنسي، وكيله بمكيالين فيما يخصّ الجزائر، فمن جهة يدّعي الفرنسيّون أنّ حادثة المروحة كانت إهانة لفرنسا وجب الانتقام لها، ومن جهة أخرى لم يحرّكوا ساكنا أمام جريمة نهب مقابر الجزائريّين واستخدام عظام موتاهم في صنع السكر.

تتجلّى حاجة الروائي إلى الاسترجاع المقارن حين يريد أن يبرز حجم الاختلاف الكبير بين فترتين متعاقبتين في نظر شخصيّة من الشخصيات، **كابن ميّار** حين يسترجع أيّام المحروسة زمن حكم بني عثمان ويقارنه بزمن حكم الفرنسيين للمحروسة قائلاً: "حين واجهتني بوّابة القصبة، انتبهت إلى مكان السلسلة، اقتربت ومددت يدي أبحث عنها، وتذكرتُ ركض **السلاوي** وإمساكه بها، ترى هل ستنفعه الآن؟ بالأمس كان يقول ما يريد ثم يطلب عهد السلطان، والآن من سينادي باسمه كي ينقذه؟!"[2].

انطلاقًا ممّا سبق نخلص إلى أنّ الروائي يوظّف الاسترجاع المقارن من أجل إبراز الاختلافات والتعارضات بين زمنين مختلفين لوصف تبدّل الأحوال والأحداث عبر مسار السرد، ويتجلّى المتخيّل حين يلجأ السارد إلى هذه المقارنات لبيان تأثير هذه الأحداث المتغيّرة على مواقف شخصيات الرواية ورؤاها وتوجّهاتها، فالاسترجاع المقارن بهذا الوصف يعدّ من نقاط التقاطع بين

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 24.

[2] – المصدر نفسه، ص 347.

المتخيّل والتاريخي فكلاهما خاضعان لسنّة التغيير المستمر، خصوصا فيما تعلّق بالرواية التاريخيّة؛ لأنّها تستلهم التاريخ وتستحضره.

1-2-2 الاستباق:

يُعدّ الاستباق أحد مظاهر المفارقة الزمنيّة ويتمثّل في"مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد"[1]. فندلّ بمصطلح استباق على " كل حركة سرديّة تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدّما"[2]؛ أي أنّ كل حدث تتمّ الإشارة إليه مسبقا قبل وقوعه في الرواية يدخل في باب الاستباق. أمّا على المستوى الوظيفي فتكمن أهمية الاستباق في كونه تمهيدًا أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، كما أنّها قد تأتي في هيئة إعلان عما ستؤول إليه مصاير الشخصيات [3]. ويسمّيه حسن بحراوي بالسرد الاستشرافي. ويعدّ الاستباق إذا ما قارنّاه ببقية التقنيات الأقل ورودًا في رواية الديوان الإسبرطي، وقد تجلّى حضوره في الرواية ضمن نمطين أساسيّين: استباق بوصفه تمهيدًا، واستباق بوصفه إعلانًا.

أ. الاستباق بوصفه تمهيدًا:

يأتي الاستباق بوصفه تمهيدًا على عدّة أشكال من أهمّها وروده بصيغة تطلّعات مجرّدة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص عن طريق إطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه[4]. فالاستباق التمهيدي "حدث أو ملحوظة أو إيحاء أوليّ يمهّد لحدث أكبر منه سيقع لاحقًا وقد يأخذ شكل الحلم أو حدث عابر مجزوء"[5]. ومن أمثلة ذلك في رواية الديوان الإسبرطي تلك الرؤيا التي رأتها **دوجة** عندما كانت في طريقها إلى المحروسة حين تقول: "استيقظت فزعةً من حلم

---

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص 15.

[2] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 51.

[3] – ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 132.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 133.

[5] – نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 166.

مخيف، تراءت ذئاب تحيطني من كل جهة، حاولت الركض ولكنها أحاطت بي، ثم شرع كل واحد ينهش من جسدي. كان بعض لحمي في أفواهها، ثم تناهى إليّ دويّ، ورأيتها تسقط من حولي الواحد تلو الآخر"[1]. فقد أتى هذا الاستباق تشويقًا للقارئ وحثّا له على محاولة التكهّن بمسار الأحداث، وتمهيدًا لما سيحدث **لدوجة** من معاناتها وإجبارها على العمل في المبغى، وتعرّفها على **السّلاّوي** الذي ينقذها. ولمّا يتعرّف القارئ على هذه الأحداث سيدرك تفسير الحلم، وحينها سيصدقُ تكهّنه السابق أو يخيب ممّا يجعله مشاركا في العملية السرديّة لا طرفا سلبيّا فيها.

وبعض الاستباقات تأتي على شكل تكهّنات واستشرافات لما سيؤول إليه مصير الشخصيات على لسانها الخاص، مثل **كافيار** حين حصل على خرائط الجاسوس **بوتان** وراح يسرحُ بخياله فيما سيفعله بمدينة الجزائر حين يقول مخاطبًا نفسه: " الآن يا**كافيار** بدأت رحلتك في ردّ الصفعات وضربات السياط. ستعيد رسم الخرائط، بل إنك ستشارك في تغييرها...كل شيء من حولك سيعينك على غزو هذه المدينة "[2]. وهو ماحصل فعلاً فقد كان **كافيار** من قادة الحملة الفرنسيّة على الجزائر وعمل في الإشراف على إعادة تصميم شوارع وأبنية المحروسة.

وقد تأتي الاستباقات بوصفها تمهيدًا تأتي أحيانًا على هيئة تنبؤات تتنبؤها شخصية ما عن شخصية أخرى مثل تنبؤ **كافيار** **لديبون** بأنّه سيصبح بعد الحملة مدافعًا عن الجزائريين وحقوقهم حين يقول مخاطبًا **ديبون:** " أخشى أن تتحول بعد أيام إلى مُدافع أيضًا عن هؤلاء البرابرة "[3]. ومجمل القول إنّ الاستباق بوصفه تمهيدا جاء في الديوان على عدّة أشكال منه ما كان إيحاء وإشارة إلى أحداث لاحقة دون ذكر تفاصيلها، ومنه ما كان تكهّنا من الشخصية لمصيرها في المستقبل، أو استشرافها لمصير شخصيّة أخرى.

---

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 234.

[2] – المصدر نفسه، ص 199.

[3] – المصدر نفسه، ص 247.

ب . الاستباق بوصفه إعلانًا:

يقوم هذا النوع من الاستباق "بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"[1]. وهو بذلك يختلف عن الاستباق التمهيدي الذي لايعدو أن يكون إشارة ضمنية غير دالّة لما سيحدث بالتفصيل. ومن النماذج السرديّة التي تقوم على استباقات إعلانيّة في رواية الديوان الإسبرطي إعلان **كافيار** لحظة مغادرته ميناء الجزائر بعد فترة بقائه فيها أسيرًا ثم محرّرًا أنّه لن يعود إلى المحروسة إلا غازيًا يضعُ القيود في أيدي أهاليها قائلاً: " الرحيل عن إسبرطة، هو نوع آخر من العودة إليها، يدخلها **كافيار** المقيّدُ بالأغلال، ليعود إليها من أجل وضع الأغلال في أرجل الأتراك والمور"[2]. ففي هذا إعلان صريح وواضح لما سيحدث لاحقًا في الرواية، إذ إنّ **كافيار** سيعود إلى المحروسة بوصفه أحد قادة الحملة الفرنسيّة على الجزائر.

ومن الاستباقات الإعلانيّة الواضحة أيضًا في الرواية ذكر **السلاوي** للطريقة التي سيُقتل بها المزوار في قوله: " كيف لي إذن أن أشبع جسده بالطعنات؟ لن تكون طعنة وحيدة، تحتاج يداي أن تنال من جسده قطعًا كثيرة "[3]. وهو ما تحقّق فيما بعد بالضبط في الرواية، كما ذكره **السلاوي** حيث قتل **المزوار** وأشبعه بطعنات خنجره.

إنّ السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصّدد هو: ما الذي يجعل الروائي يلجأ إلى إيراد مثل هذا النوع من الاستباقات الإعلانية الواضحة في المتن السردي؟ والجواب يتّضح عندما نرى الأمر من زاوية القارئ، فإنّ دور الإعلانات في تنظيم عملية السرد هو خلق "حالة انتظار في ذهن القارئ"[4] تبقيه مشدودًا إلى الرواية، قد يطول هذا الانتظار وقد يقصر حسب زمن الاستباق وزمن

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 137.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 274.

[3] – المصدر نفسه، ص 289.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 137.

وقوعه في السرد. عمومًا لم يرِدْ هذا النوع من الاستباق في رواية الديوان الإسبرطي إلاّ نادرًا وهذا أمر مفهوم ومبرّر، فالإكثار من إيراد الاستباقات الإعلانيّة يضعف القصة فيصبح كل شيء متوقّعًا ومفهومًا ويغيب عنصر التشويق، وهو من أهمّ العناصر التي تبقي القارئ مشدودًا إلى قراءة الرواية حتى نهايتها. ممّا يجعل الروائي يتجنّب توظيف هذا النوع من الاستباق إلاّ فيما ندر، ويوظّف بالمقابل الاستباق التمهيديّ الذي لا يعلنُ صراحة عن الأحداث اللّاحقة ويكتفي بالإشارة إليها ضمنيّا ممّا يبقي على عنصري التشويق والغموض في الرواية.

وخلاصة القول إنّ الروائي قد وظّف تقنيّتي الاسترجاع والاستباق عبر فعل التخييل لإضفاء مزيد من التشويق في سرد أحداث الرواية، والخروج بها عن الأسلوب التقليدي المتمثّل في الزمن التصاعدي في السرد، حيث إنّ الرواية تبدأ في مارس1833، ثمّ تعود إلى الفترة الممتدّة ما بين1815و1830، ثم تعود مجدّدا لتختتم في 1833 مع التركيز على السنوات الثلاث الأخيرة[1]. فترات تناوبت على سرد أحداثها شخصيات الرواية باستباقاتها و استرجاعاتها للأحداث، ممّا يعطي للرواية المرونة في القفز بين فترات زمنيّة متباعدة لأغراض ووظائف متعدّدة.

1-2-3 وظائف ودلالات الإيقاع السردي في "الديوان الإسبرطي":

بعد استعراضنا لتقنيّتين سرديتيّن مهمّتين يستخدمهما السارد في الرواية المخيّلة للتاريخ وهما الاسترجاع والاستباق، ودراستنا لنماذج منهما في رواية "الديوان الإسبرطي"، نتناول في هذا المبحث الإيقاع السردي لتسليط الضوء على أهمّ وظائفه ودلالاته في الرواية. " وقد اقترح جيرار جينيت في كتابه "خطاب الحكاية" مجموعة من التقنيات الواصفة التي تكشف البعد الإيقاعي لزمن الرواية من خلال مقارنته بزمن القصة الحقيقي وهي:

أ ـ تسريع السرد: الخلاصة

[1] – البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص25.

الحذف (القطع)

ب ـ تعطيل السرد: المشهد

الوقفة الوصفية (الاستراحة) " [1]

1-2-3-1 تسريع السرد:

يلجأ الروائي إلى استخدام تقنيتين سرديتين لتجاوز أحداث وتفاصيل غير مهمة والوصول مباشرة إلى النقطة الزمنية التي يريدها فيذكر الأحداث بشكل مجمل أو يقفز مباشرة إلى زمن معين في مسار السرد، ويتحقّق له ذلك بالخلاصة والحذف.

أ ـ الخلاصة: تقنية كثيرا ما يلجأ إليها الروائي خصوصا في الرواية التاريخيّة وتتمثل في " سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض إلى التفاصيل"[2] . نجد أنّ عبد الوهاب عيساوي في روايته اعتمد كثيرًا على الخلاصة، فقد ساعدته على الانتقال من فترة إلى أخرى حين يتطلّبُ السرد هذا الانتقال، ومن الأمثلة على ذلك في الرواية تلخيص ابن ميّار للفروق بين حكام الجزائر من الفرنسيين طوال فترة ثلاث سنوات تعاقبوا فيها على حكم المدينة حين قال: " كان بورمون يصغي إلينا، وكلوزيل يطردنا، وبيرتزن ألهته أحلام التوسع إلى عنابة ووهران والتيطري، أما روفيغو فكان مضطهدنا فما الذي سيفعله بنا فوارول؟ "[3]. تختزل لنا هذه العبارة الحكام الذين تعاقبوا على حكم الجزائر طوال فترة ثلاث سنوات، وتعطي سمات عن شخصيّة كلّ من هؤلاء في تعامله مع الجزائريّين، استنتجها الروائي من مطالعاته في كتب التاريخ عن سياسة هؤلاء الحكام في أوائل فترة الاحتلال الفرنسي.

[1] – نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 170.

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 76.

[3] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص56.

ومن المواضع التي يلجأ فيها الروائي إلى تسريع السرد عن طريق الخلاصة هي عندما تطول المدّة الزمنيّة ولا يطرأ أيّ جديد على الأحداث، مثل وصف **ابن ميّار** للمفاوضات المتعثّرة بين الفرنسيّين و**الباشا حسين** وعدم توصلهم إلى أيّة نتيجة تذكر حين يقول: " كانوا يريدون إرسال مبعوثين من أعيان المدينة إلى الملك الفرنسي، وظل الباشا مُصرّا على توقيع الصلح دون شروط وهكذا داوم الرسول على مرسى المحروسة ذهابا وإيابا عامًا آخر يحمل الشروط نفسها، وظلّ الباشا متمسّكًا برأيه"[1]. كما ترد الخلاصة حين تخرج إحدى الشخصيات باستنتاج بعد ما عايشته من أحداث، كقول **دوجة** عن رجال المحروسة: " بعد أشهر فقط، استوعبت كيف ينظر رجال المحروسة إلى النساء، مع أن جلّهم كانت لديهم أكثر من امرأة في بيته"[2].

وترد الخلاصة أحيانًا من أجل تقديم صورة مجملة عن مسار حياة الشخصية، والتذكير بأهمّ محطاتها، وقد ورد ذلك تقريبا مع كل الشخصيات الرئيسة في رواية الديوان الإسبرطي، ومن بينهم **كافيار** الذي يلخص لنا سيرة حياته قبل أن يصبح نائبًا لقائد الهندسة المدنية في الجزائر: " الآن يا **كافيار** قد بدأت رحلتك التي قدّرت لك، منذ عودتك من واترلو مهزومًا، ثم تحمّلت العبودية. ولكن أنسيت يا **كافيار** أصبعك التي خلّفتها في محجر الرّخام؟ "[3]. فقد أشار الروائي هنا إلى أحداث مفصليّة في حياة الشخصية كي يعطينا نبذة عنها، وهذه الأحداث هي التي شكّلت في النهاية ملامح هذه الشخصيّة فلا يمكن فهم سلوكاتها وتفكيرها إلاّ في إطار هذا السياق الذي شكّلها عبر مسار السرد. وقد يقدّم الروائيّ سردا مختصرا عن حياة شخصيّة ما من أجل الإشارة إلى حدث تاريخيّ معيّن بشكل غير مباشر مثل تلخيصه حياة **ميمون** أحد شخصيات الرواية بدءًا من عمله في سوق الميّارين حيث كان يجمعُ القمح، ثم سفره إلى مرسيليا حيث أصل تجارته، ثم عودته مع

[1] - عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 134.
[2] - المصدر نفسه، ص 160.
[3] - المصدر نفسه، ص 189.

اليهوديّين تاجريْ القمح، وحين أضحى القمح شحيحا كان دائم الحركة بين الميناء وسهول متيجة، حيث ابتاع كلّ ما وصلت إليه يداه ليختفي من المدينة ثم يعود بعد أيّام[1]. ففي هذه الخلاصة إشارة إلى دور اليهود في أزمة شحّ القمح التي شهدتها الجزائر فقد باعوا القمح سرّا للفرنسيين ممّا تسبّب بأزمة بين الجزائر وفرنسا كانت لها تداعيات خطيرة من بينها حادثة المروحة التي أدّت بدورها إلى احتلال الجزائر[2]. ففي هذه الخلاصة لم يكن ذكر هذه الأحداث لمجرّد تقديم صورة عن مسار الشخصيّة في السرد فحسب، وإنّما تجاوز ذلك إلى دلالة تاريخيّة مهمّة وهي الإشارة إلى ضلوع اليهود في إحداث أزمة القمح التي أسفرت عن احتلال الجزائر في النهاية.

ب . الحذف: وهو تقنية أخرى يوظّفها الروائي في تسريع السرد، ويتمثل في: "إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرّق إلى ما جرى فيها من وقائع وأحداث"[3]. أمّا مواضع الحذف فيشار إليها بعبارات زمنيّة من قبيل:" مرّت أسابيع" أو مضت سنتان"[4]. ورغم أنّ رواية الديوان الإسبرطي لم تكن حافلة بالأحداث بشكل كبير إذ إنّها تتناول فترة قصيرة نسبيّا (1815- 1833م) إلا أنّ ذلك لم يمنع الروائي من توظيف الحذف في عدّة مواضع من الرواية، من أبرزها المواضع التي يقفز فيها السارد قفزة زمنيّة نظرًا إلى خلوّها من الأحداث التي تستدعي الذكر، مثل قول ديبون في الرواية: " رحلتُ عن المقهى، متسائلا عن جدوى بقائي في مرسيليا ولعامين لم يحدث شيء، مدينة تستيقظ وتنام على تجارتها"[5]. وقد يأتي الحذف لبيان الرتابة وانقطاع الأمل من التغيير، فتحذف تفاصيل تلك المدة، فهي لا تستحق الذكر، كقول **ابن ميّار** عن عدم التفات السلطان في

---

[1] – ينظر: عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص58.

[2] – ينظر: زروال عائشة وبريكة بومادة، أثر الإيديولوجيا في تكوين الزمن السردي في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، مجلة المدوّنة، المجلّد8، العدد1، مارس2021، ص1041.

[3] – حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 156.

[4] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص 94.

[5] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 27.

اسطنبول إلى الجزائر: "ما الذي يؤخّرهم عن استعادة المحروسة؟ وقد كان السلطان يحتفي بها، ويراها ثغرًا من ثغور الجهاد؟ لم أستوعب كيف يحدث هذا، ثلاث سنوات ولم يتغيّر شيء! "[1]. **فابن ميّار** هنا يحذف ذكر تفاصيل هذه المدّة الزمنيّة نظرًا إلى خلوّها من أيّ جديد بخصوص ردّ السلطان العثماني على مطالبه في استعادة الجزائر بعد الاحتلال الفرنسي.

وقد يترك الروائي الحكم للقارئ في تحديد الفترة الزمنيّة المحذوفة فلا يذكرها بدقّة، كقول كافيار في الرواية: " فضربنا حتى جثونا وأعادوا جرّنا إلى الغرفة حيث لا أدري كم يومًا قضينا، ما أذكره هو أننا في اليوم الأخير كنّا على سطح السفينة "[2]. لم يحفل السارد بتوظيف تقنية الحذف في الرواية، نظرا إلى كونها تتناول فترة قصيرة نسبيّا يتعذّر معها كثرة الحذف إلاّ في القليل من المواضع التي ذكرناها سابقا والتي وُظّف فيها الحذف حين لا يطرأ أيّ حدث يستدعي الذكر في تلك المدّة المحذوفة.

1-2-3-2 تعطيل السرد:

على العكس من التسريع يعمل تعطيل السرد على " توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، أهمها المشهد والوقفة"[3]. ونظرًا إلى كون رواية "الديوان الإسبرطي" غير حافلة بالأحداث الكثيرة المتلاحقة بسبب تناولها فترة قصيرة نسبيًّا، فقد عوّض الروائي ذلك بتوظيف تقنيات تعطيل السرد فجاءت الرواية حافلة بالمشاهد والوقفات والحوارات الداخليّة تعويضًا عن افتقادها لزخم الأحداث المتلاحقة.

---

[1] - عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 280.

[2] - المصدر نفسه، ص 42.

[3] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص94.

أ ـ المشهد: ويقصد به " أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدّم الشخصيات في حال حوار مباشر"[1]. وينشأ عن هذا " توقف السرد فيُسند السارِدُ الكلام إلى الشخصيات لتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته. في هذه الحالة نسمي السرد بالسرد المشهدي" [2]. حيث إنّ المشاهد تمثّل" اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدّة الاستغراق"[3]. وقد كانت الرواية حافلة بالمشاهد الحواريّة نظرا إلى بطء وتيرة السرد فيها كونها تتناول فترة قصيرة نسبيّا، ومن أمثلة هذه المشاهد في الرواية الحوار الذي يلوم فيه **ابن ميّار ميمونًا** على بيع القمح لليهود قائلا:

" كيف يمكنك بيع القمح للفرنسيين بينما يتضوّر الناس جوعا؟

ـ ومن قال هذا يا سيد ابن ميّار؟ أنا بعته لليهوديين!!

ـ وكنت تدري أنهما سيبيعانه هناك؟ ـ وما دخلي أنا في الذي يبيعانه له؟

ـ ولكنك تدري أنّ الباشا منع بيع القمح لغير الجزائريين حتى تزول هذه الجائحة"[4].

ففي الحوار السابق إشارة من الروائي إلى حدث تاريخيّ مهم وهو أزمة القمح بين فرنسا والجزائر والتي لعب اليهود دورا فاعلا فيها، إذ كانت لها تداعيات خطيرة على العلاقة بين الجزائر وفرنسا، ومن أهمّ هذه التداعيات حادثة المروحة التي اتخذتها فرنسا من اهمّ الذرائع لاحتلال الجزائر.

وفي مشهد حواري آخر يعاتب السلاوي ابن ميّار على قبوله تعيين الفرنسيين له في مجلس البلديّة قائلاً: " ما الذي تفعله بينهم، مجلس أنشئ لأخذ مالنا، وفوق كل هذا على رأسه ميمون!

---

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص 145.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص 95.

[3] – حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص78.

[4] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص58.

ـ قبلتُ بالمنصب لأحافظ على ما تبقى من مساجدنا، ومن أجل تعويض الناس الذين سلبت منهم بيوتهم وبساتينهم.

ـ هيهات يا صديقي أن تحصّلوا شيئا منهم! "[1].

وممّا يشدّ الانتباه في هذا المقطع هو نسق المشاهد الحواريّة الذي اختاره الروائي في الديوان الإسبرطي، وذلك في محاولته البعد عن السرد المعتاد للأحداث، فقد كان يستطيع في المثال السابق أن يسرد حدث خيانة ميمون لقرار الباشا على لسان ابن ميّار دون اللجوء إلى الحوار، لكنّ سرْد الحادثة بهذه الطريقة سيجعلها أشبه بالسرد التاريخي للأحداث، فكان لا بدّ للروائي من أن يوظّف التخييل لسرد الواقعة عن طريق الحوار والسرد المشهدي، كي يشدّ القارئ للحدث ويحثّه على تخيّل الموقف والتفاعل معه. أما في المثال الثاني فقد أراد الروائي أن يبرز الثنائية الضدية بين **ابن ميّار والسلاوي** في موقفهما في التعامل مع انتهاكات الاحتلال الفرنسي، فكان الحوار هو الصيغة المناسبة لإبراز هذه الضديّة في المواقف.

ب . الوقفة: هي ما يطرأ على السرد " من توقّفات وتعليق، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأمّلات"[2]. مما يتسبّب في إبطاء وتيرة السرد أو حتى تعطيله كليًّا، فالوصف يعدّ بمثابة عملية استطراد واسعة يضطلع بها الخطاب الروائي ويتوسع على حساب الزمن الحقيقي للحكاية [3].

إنّ المتأمّل في رواية الديوان الإسبرطي يلحظ اعتمادها ـ بشكل لافت ـ على الوقفات الوصفيّة على لسان الشخصيات الرئيسة التي تتبادل دور الراوي عبر مختلف أقسام الرواية. ويتجلّى ذلك في وصف الشخصيات للفضاءات المكانية المحيطة بها كقول كافيار عن مدينة الجزائر: " تراءت لي في بياضها الرخامي، وشكلها المثلث المنحدر. صفوف من السطوح يرتفع بعضها فوق بعض،

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 283.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص 96.

[3] – ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 182.

وتتوزع القباب والمنائر والقصور داخلها"[1]. فالملاحظ هنا هو توقّف حركة السرد وفسح المجال أمام الوصف لاستثارة خيال القارئ، ورسم صورة في ذهنه للمدينة التي تُعدّ فضاء تتحرّك فيه شخصيات الرواية وتجري فيه أحداثها.

و لا يقتصر الوصف في الرواية على ما هو ماثل أمام الشخصيات من فضاءات فحسب، بل يتعدّى ذلك ليأتي على هيئة تذكّر واشتياق إلى الماضي كحنين **السلّاوي** إلى ما كانت عليه المحروسة قبل احتلالها حين يقول: " الصيّادون يتصايحون عند الميناء يصلحون شباكهم أو يتخاصمون على أسعار السمك، التجار يسيرون في خطواتهم التي لا تكاد تسمع، في عجلة يفتحون دكاكينهم، البخار المتصاعد من الحمّامات، وعيون الرجال تترقب خروج النسوة من بابه، رائحة الخبز المنبعثة من بداية درب الخبازين، والأطفال يركضون على أحجاره كلّ يحمل في يده قطعة، مزيج من الأصوات واللهجات في سوق الكتان، حتى حانات المحروسة كانت لها نكهتها المختلفة"[2]. فالمقطع السابق وإن كان مندرجًا في خانة الوصف فإنّه لا يخلو من حركيّة أضفت على السرد حيويّة فالروائي هنا يصوّر لنا مشهدا سينمائيّا ينبض بالحياة.

ومن أهمّ وظائف الوقفات الوصفيّة في الرواية في العديد من المواضع تشكيلها لنافذة منفتحة على الآخر ومساحة للتعرف عليه واكتشاف عوالمه من عادات وتقاليد وأنماط عيش وسلوك. كوصف كافيار للخيول العربيّة في قوله: " إنها أفضل حتى من الخيول الأوروبية، رأسها صغير، وعيونها واسعة، وأجسامها منسجمة، ولا تتعب من المسافات الطويلة"[3]. ووصفه لرئيس البحريّة التركي حين قال: " ونحن نحمّل في قوارب إلى رئيس البحريّة، كانوا يلقّبونه الباشا، كان يتّكئ على أريكة وثيرة، من منظره تدرك كم يحب الأتراك مظاهر البذخ، كان يلبس معطفا مطرّزا بالذهب،

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 42.

[2] – المصدر نفسه، ص 74.

[3] – المصدر نفسه، ص200.

حتى أزراره من المعدن نفسه، وسروالاً قصيرًا وعمامة أكبر حجمًا وأجمل من تلك التي يرتديها الضباط"[1]. فهذه الوقفة أكّدت البعد المشهدي للعمليّة التخيّليّة عن طريق إكساب المشاهد عمقا دراميّا من خلال الوصف الدقيق لخلفيات الشخوص الفاعلين في المشهد، فمعطيات هذا المشهد تكشف لنا عن دلالات المواقف، فالأريكة الوثيرة، والمعطف المطرّز بالذهب وأزراره الذهبيّة، تدلّ على مظهريّة الأتراك وحرصهم على إظهار هيمنتهم على الآخرين، كما تبيّن لنا النظام الطبقي التراتبي الذي كان متّبعا عند الأتراك حينها، من خلال المبالغة في إظهار الزخرف والفخامة والتميّز عن الآخرين لإبراز السلطة والقوة[2]. كما أنّ هذه الوقفة الوصفيّة حملت دلالات حضاريّة، إذ شكّلت جسرًا بين الأنا والآخر بكلّ ما يحمله من اختلافات، سواء تعلّق الأمر بعاداته وتقاليده أو لباسه وأنماط عيشه أو ديانته وثقافته.

لا عجب أنّ راوية الديوان الإسبرطي كانت حافلة بالوقفات الوصفيّة بسبب قلة زخم الأحداث المتلاحقة ممّا ترك المجال مفتوحا للوصف، فاستأثر بحيّز لا بأس به من الرواية وذلك لتصوير بعض الفضاءات والشخصيات باستلهام التاريخ تارة وباعتماد التخييل تارة أخرى، فالوصف نقطة تقاطع مهمّة بين التاريخيّ والمتخيّل في الرواية.

وخلاصة القول إنّ عبد الوهّاب عيساوي استخدم تقنيات الزمن السردي في رواية الديوان الإسبرطي لوظائف متعدّدة حسب ما يقتضيه المقام منه، فقد خالف في روايته الزمن الخطي المعتاد، ولجأ إلى كسر رتابة السرد عن طريق الاسترجاعات والاستباقات، فكان مضيّ الزمن في الرواية بطريقة متكسّرة أو معكوسة أحيانًا، برغم ما يكتنف ذلك من مخاطرة تتمثّل في فقدان لذّة المفاجأة والدهشة حين يتعرّف القارئ على النتائج قبل الوقائع والأسباب، وإن كان ذلك مفهومًا إلى

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص ص43.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص138.

حدّ ما في الرواية التاريخيّة بحكم أنّ الروائي لا يملك أن يبدّل أحداث التاريخ الكبرى، وإنّما ينصبّ تركيزه على شرح أسبابها العميقة وتداعياتها، وتأثيراتها على شخصيات الرواية. ومن هنا يكتشف القارئ ألوانًا أخرى من المتعة الجماليّة غير الدهشة، منها تذوّق براعة الوصف ودقّته، وتأمّل سبر أغوار الشخصيات، وإحكام المنطق في ربط الأحداث، ومحاولة اكتشاف الأبعاد النفسيّة والاجتماعية والثقافيّة[1] المبثوثة في ثنايا الرواية، والإبحار بفكره وخياله في عوالم السرد وجماليّاته.

2- التشكيلات المكانيّة في رواية "الديوان الإسبرطي" وظائفها ودلالاتها:

2-1 مفهوم المكان الروائي وأهميته:

يمثّل المكان مكوّنا أساسيًّا ومحوريّا في بنية السرد، وهو أحد الأضلاع الأساسيّة التي لا يمكن تصوّر رواية من دونها، فلا توجد حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، فكل حدث لابدّ له من أن يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن[2]. وهذا ما يعطي للمكان أهميّته الكبرى في السرد الروائي، فهو عنصر أساسي في الرواية.

ويستمدّ المكان أهميّته في الرواية من كونه يجعل من أحداثها شيئًا محتمل الوقوع، بمعنى أنه يوهم بواقعيّتها، فهو يقوم بنفس الدور الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح. ومن الطبيعي أنّ أيّ حدث لا يمكن تصوّر وقوعه إلا ضمن إطار مكانيّ معيّن، ولذلك فالروائي بحاجة دائمًا إلى التأطير المكاني. غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى[3]. كما أنه يكتسي أهمية أكبر بالنسبة إلى الرواية التاريخيّة فهو إطار يجري فيه مزيج من أحداث واقعيّة ومتخيّلة، كما أن توظيفه لا يخلو من دلالات ومحمولات متعدّدة يريد الروائي أن يوصلها في نصه باختياره لفضاءات مكانية محدّدة دون غيرها.

---

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص144.

[2] – ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص87.

[3] – ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص65.

إذا رأينا المكان في الواقع يتحدّد بعلاقاته ومفاهيمه المكانية (أعلى، أسفل، داخل، خارج...) فإنّ المكان الروائي ـ بالإضافة إلى الأبعاد السابقة ـ يتميّزُ بكونه فضاء لفظيّا بامتياز، فهو يختلف عن الأماكن في فضاءات السينما والمسرح التي تُدرَك بالبصر والسمع، ويتميّزُ عنها بوصفه موضوعًا للفكر الذي يخلقُه الروائي. وهو كذلك فضاء ثقافي يتضمّن كل التصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها. كما أنه فضاء متخيّل يتشكّل داخل عالم حكائي في قصة متخيّلة تتضمن أحداثًا وشخصيات، حيث يكتسب معناه ورمزيّته من العلاقات الدلاليّة التي تضفيها الشخصيات عليه، ومن هنا فإنّ الفضاء المكاني في السرد ـ بالإضافة إلى بنيته الجغرافية المكانية ـ يملك جانبًا حكائيّا تخيليًّا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسيّة، لذلك حتى لو كان الفضاء المكاني في الرواية له امتدادات واقعيّة ـ كما هو الحال غالبًا في الروايات التاريخيّة ـ فإن ما يهمّ في السرد هو الجانب الحكائي التخييلي للمكان، أي الدور الحكائي النصي الذي يقوم به داخل المتن السردي[1]. وعلاقته بباقي مكوّنات الرواية، بالإضافة إلى الدّلالات التي يُضفيها على السرد عن طريق تفاعله مع الشخصيّات والأحداث في الرواية. وهذا ما نروم التطرق إليه في المباحث القادمة في تناولنا المكان الروائي في رواية الديوان الإسبرطي، عن طريق دراسة الفضاء المكاني في السرد وعلاقته بشخصيّات الرواية وبأحداثها، بالإضافة إلى محاولة فهم دلالات استحضاره وتوظيفه في الرواية فضلاً عن استجلاء دلالاته النفسيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة والحضاريّة.

2-2 وظائف المكان في الديوان الإسبرطي بين المتخيّل والتاريخي:

2-2-1 المكان المركزي:

2-2-1-1 مدينة الجزائر(المحروسة):

تمثّل مدينة الجزائر المكان المركزي في رواية الديوان الإسبرطي، وفيها تدور أغلب أحداث الرواية، وحتى عنوان الرواية نفسه يشير بقوة إلى هذه المركزيّة والأهمية التي تكتسيها المدينة في

[1] - ينظر: محمد بوعزة، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 99،100.

هذا المتن السردي، فرواية الديوان الإسبرطي تحيلنا إلى إسبرطة، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما علاقة إسبرطة المدينة اليونانية القديمة بعنوان الرواية؟ وهل لذلك علاقة بمدينة الجزائر؟ هذا ما يجيبنا عنه **عبد الوهاب عيساوي** في الرواية على لسان **ديبون** في قوله: " وظهر العنوان فجأة يحاصرني: الديوان الإسبرطي. ما الذي يحويه ذلك الكتاب؟ هل هو سيرة لمدينة إسبرطة؟ وربما ثقافة صديقي تتّسع حتى تشمل التاريخ القديم؟! وما غرض رجل قضى جزءًا من حياته في إفريقية أن يطّلع على تاريخ اليونان؟ هل يقارنهم بالإنجليز؟ بدت لي المقارنة بعيدة، ثم تراءى لي الأمر جليّا، نعم هو كذلك، الإسبرطيون كانوا أشبه بالعثمانيين في إفريقية. أمّة لا تقوم إلا على قوّة السلاح، والأتراك فقط من يمتلك كل شيء. أما العرب فلم يكونوا إلا عمّالا في مزارعهم. ربما كان الأتراك أنفسهم أقرب إلى الدوريّين، بينما كان العرب مثل الأيونيين، ولكن الحقيقة التي اتفق الجميع حولها أنّ تلك المدينة البائدة لم تكن إلا ثكنة كبيرة. كانت هذه المقارنة تكاد تكون حقيقية في ذهني"[1].

فسِرُّ تسمية الرواية بهذا الاسم يقوم على هذه المقارنة التي ذكرها **ديبون**، حينما شبّه مدينة الجزائر بإسبرطة من ناحية كونهما مدينتين يعتمد اقتصادهما على ما تجلبه الجيوش من الغنائم وما تفرضه من الإتاوات، فمثلما أرعبت إسبرطة العالم القديم بجيوشها فالحال نفسه ينطبق على الأسطول الجزائري الذي كان يثير اسمه الرّعب في البحر المتوسط الذي هيمن عليه لفترة طويلة من الزمن. إذن فالشيء المشترك الذي يجمع مدينة الجزائر وإسبرطة هو أنّهما مدينتان قائمتان على الحرب وعلى السلاح.

ومن الأمور التي تدلّ على هيمنة المحروسة ومركزيّتها على امتداد المتن السردي عبر فصول الرواية، هو الأهمّية القصوى التي تحظى بها عند كل الشخصيات الرئيسة، فهي تمثّل حلم

[1]- عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 184،185.

فرنسا والأوروبيين، حلم طال انتظاره وطالما سعوا إلى تحقيقه، وهي بالنّسبة إليهم معقلُ القراصنة الذي يجب أن ينتهي كي يتخلّصوا من الهيمنة التي كان يفرضها الأسطول الجزائري في البحر الأبيض المتوسط، يقول **ديبون** عن ذلك: " الكتيبة التي تعبر بوّابات مدينةٍ ظلت حلمًا مشتهى لأوربا كلّها. حتى **نابليون** الذي نصّب نفسه إلهًا، وقادهُ طموحه إلى أقصى الشرق، منّى نفسه طويلاً بدخولها. المدينة البيضاء أو الرخاميّة أو معقل القراصنة، أو ربوة الدم، أو مضطهدة الأوروبيين ومُستعبدتهم"[1]. وكذلك هو الحال بالنسبة إلى **كافيار**، فهو يشعر بحقد كبير على المدينة فقد أُسِر فيها واستُعبد، وكان دائمًا يعدّها ربوة القراصنة التي يجب التخلص منها في أقرب وقت والقضاء عليها، يقول:" مدينة تسطو على المدن التي تجاورها، وتستعبدُ المسيحيين، ليعينوها على بناء أساطيل جديدة، كنت أكتشفها كل يوم، والسياط تُلهب جسدي"[2].

وحينما ننتقل بالحديث عن الشخصيّات الجزائريّة في الرواية، يتجلّى لنا مقدار تعلّقهم بها في مختلف مراحل حياتهم، وحسرتهم وأساهم على ما آل إليه حال المدينة بعد الاحتلال الفرنسي لها، فها هو ذا **ابن ميّار** يأسفُ على حال المحروسة بعد غزوها ويستذكرُ أيّام مجدها بقوله:" كانت المحروسة عُرسًا لنا ولهم، وبعد رحيلهم أضحت مدينةً تختلط فيها الدماء بالغبار، تُرى لِمَ حدث هذا؟ ولِمَ رحلوا، وأين سلطان البرّ والبحر؟؟ "[3]. كما أنّ **ابن ميّار** كان شاهدًا على نهب كنوز المدينة وبيوتها، وسرقة كل ثمين فيها، حيث يقول:" اقتحموا البيوت الجميلة أوّل الأمر، ثم صارت البيوت كُلها مشاعًا لهم... كان الجنود في كل مكان، كلّ جندي سعيدٌ بما لديه، السيوف الجميلة، والبنادق الموشاة بالجواهر، ولباسُ نساء الأتراك، وحتى أعمدة الأسرّة النحاسية كانوا يحملونها، والسّاعات التي كان الباشا يُحبّها ويحتفظ بها في ركنٍ قصيّ من بيته، والأفرشة الشرقية، وامتدّت

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 258،259.

[2] – المصدر نفسه، ص 113.

[3] – المصدر نفسه، ص 48.

أيديهم إلى الأواني الخزفيّة، لم يتركوا شيئًا "[1]. كما يتحسّر **ابن ميّار** على حالة الفوضى وانعدام الأمن اللذين حلا بالمحروسة محتجّا على **كافيار** بقوله:" المحروسة التي كنتم ترونها موطنًا للبرابرة لم يكن بها لصوصٌ، ولا قطّاع طرق، كانت شرطتها تسهرُ على حراستها ليلاً ونهارًا. عليكم الاعتراف أنّها كانت آمن مدينةٍ في العالم يوم كان بنو عُثمان يحرسونها"[2]. وعندما ضاق الفرنسيون ذرعًا بعرائض **ابن ميّار** واحتجاجاته المستمرّة، وقّع الحاكم الفرنسي في الجزائر على قرار نفيه إلى إسطنبول، ويدرك ابن ميّار أنّها آخر لحظاته مع المحروسة فيقول مودّعًا:" صعدتُ السفينة تتلوني زوجتي، ورحلت بنا تاركين المحروسة لهم. تتراءى لي المحروسة من هنالك مدينةً بيضاء، مثل غيمة لم تفقد لمعتها، أُصرُّ على الاحتفاظ بها على صورتها تلك، ألوّح لها كلّما أقترب منها أو ربما أبتعد عنها ... غابت المحروسة عن عيني، لكنّها لا يمكن أن ترحل عن القلب، غيمةٌ بيضاء ينادي عليها طفل كان اسمه ابن ميّار"[3]. فقرة تشخّصُ لنا حجم تعلّق سكّان المحروسة بمدينتهم وحزنهم وحسرتهم على حالها بعد الاحتلال الفرنسي، عبّر عنها الروائيّ عن طريق شخصية **ابن ميّار** أحد أعيان المدينة، وهنا تكمن قدرة التخييل في التعبير عن حقائق تاريخيّة، بصورة إبداعيّة تختلف جذريّا عن الخطاب التاريخي النمطي.

أمّا بالنّسبة إلى **حمّة السلاوي** فقد كانت نظرته إلى المحروسة مختلفة عن **ابن ميّار**، فهو يرى أنّ مدينة الجزائر محتلّة حتى قبل الغزو الفرنسي، فالأتراك في نظره ليسوا إلا غرباء عن المدينة جاءوا لنهب خيراتها، واستغلال أهلها وإرهاقهم بالضرائب، بينما هم ينعمون بالامتيازات والقصور الفاخرة، فيقول عنهم:" بسهولة تكتشف طبع هؤلاء الأتراك، كبرياؤهم لا حدود له، ميّالون إلى إهانة الناس، كانت بيوتهم أجمل من بيوتنا، ومزارعهم أوسع من مزارعنا، ومُفتيهم له الكلمة

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص213.

[2] – المصدر نفسه، ص 278.

[3] – المصدر نفسه، ص 356،357.

الأخيرةُ عند الباشا الكبير. بالرغم من أنّنا أكثرُ عددًا"[1]. وهذا حسب **السلاوي** ما عجّل بنهايتهم، فهم لم يكسبوا حبّ الأهالي واحترامهم، وحتى تلك الأسوار التي بنوها لم تفدهم في تجنّب الاحتلال في النهاية، فالحقيقة أنّهم كانوا يحمون بها أنفسهم وليس المدينة، هذا ما أدركه السّلّاوي بعد رؤيته أسوار المحروسة المحطّمة قائلاً: " واليوم لا يتراءى لي السّور بذلك العلو، مثلما لم أعد أشعُر أنّه يحمينا كما أوهمونا في السابق، ليست الأسوار من يحمي المدن بل محبّة أهلها هي التي تحميها، والأتراكُ لم يكونوا من أهلها لذا كانوا أكثر حرصًا على بناء الحصون والأسوار"[2]. ففي المقطع السابق نقد لسياسة الأتراك في الجزائر، وإبراز لموقف فئة من الجزائريين الذين تبرّموا بسياسة الأتراك في الحكم وأخطائهم المتعاقبة التي أدّت في النهاية إلى احتلال المدينة.

وبرغم هذا الموقف الذي يبديه **حمّة السلاوي** من الوجود التركي وعدّه كيانًا أجنبيًا غريبًا عن المدينة، فإنّه لم يخف تحسّرهُ على ما آلت إليه الأوضاع بعد الاحتلال الفرنسي، فالفرنسيون أسوأ بكثير، وقد تبدّلت الكثير من معالم المدينة بعد الاحتلال، فحتى أسماء الشوارع والأحياء والحارات تغيّرت في المحروسة، يعبّر السلاوي عن ذلك بمرارة فيقول: "غابت أصوات الموتى لكنّ الحقيقة لم تغب، تقرؤها عند كلّ منعطف للمحروسة، شارع شارل الخامس، شارع دوكين، شارع دوربا، شارع كليبر، باب فرنسا، لم تعد الأسماء نفسها، وبعض الحواري اختفت أشكالها القديمة، ونبتت أخرى وبأسماء مختلفة "[3]. تتجلّى نقطة التقاطع بين المتخيّل والتاريخي في هذا المقطع السردي في ربطها العلاقة بين المكان والشخصيّة حيث إنّ **السّلّاوي** أحسّ بالغربة في المحروسة رغم أنّها مدينته، وذلك بسبب تبدّل معالمها وأسماء شوارعها وحاراتها، فكأنّها أضحت بذلك تمثّل الآخر وتعبّر عنه.

---

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 66.

[2] – المصدر نفسه، 67.

[3] – المصدر نفسه، ص67.

أمّا بالنسبة إلى شخصية **دوجة** فقد كانت فتاة ريفيّة ترسم في مخيّلتها صورةً ورديّةً عن المدينة عندما كانت مجرّد طفلة صغيرة بقولها: " كانت المحروسة حكايةً تُروى لي، وبيوتًا كثيرةً بيضاء، وحوانيت تبيعُ القُماش الجميل، والمناديل التي تُفضّلها أمي، وحلوى الطحين التي يُحبّها منصور، منذ طفولتي رقصت المدينة في مُخيّلتي بعد أن حدّثني أبي طويلاً عنها، قال إنّ الباشا رجلٌ طيّب يحبّ رعاياه، وأنّ الناس هناك يحبّون الخير، ويرتادون المساجد على الدّوام، يحثّ منصور أن يكبر كي يرسله إلى الجامع الكبير ليحصّل علم سادته المالكية، فأهل العلم دومًا مقدّمون بين الناس وعند الباشا"[1]. لكن سرعان ما تضمحلّ هذه الصورة الورديّة التي كوّنتها **دوجة** عن المحروسة عندما ما تطأ قدماها المدينة، فقد عاشت فيها أوّل الأمر مشرّدة، ثم خادمة من منزلٍ إلى منزل، ثم مغنّية في فرقة **لالّة مريم**، ثم تُسلّمها إلى المبغى، فقد مثلت المحروسة لدوجة القهر والاستغلال والبؤس والخذلان بكافّة الصور والتجلّيات،" **دُوجة** التي فرّت إلى المحروسة، ولكنّها لم تكنْ إلاّ قبْرًا لها"[2].

وبرغم هذه المأساة التي عاشتها **دوجة** في المدينة، فإن إنقاذها من المبغى من طرف **حمّة السلاّوي** والتجاءها إلى بيت **ابن ميّار** شكّلا لها خيط الأمل في أن تعيش حياة أفضل، فمثلما وجدت الأسى والظلم في المحروسة، وجدت الحبّ أيضا، حتى وإن كان هذا الحب ممزوجًا بلوعة انتظار **السلاوي**، هنا تتغير نظرة **دوجة** إلى المحروسة بعض الشيء وتتشكّل لديها بعض الروابط بالمدينة، فنراها مثل غيرها من شخصيات الرواية تتأسّفُ على ما آل إليه حالها بعد الاحتلال الفرنسي حين تقول: " شوارع المحروسة لم تعد مثلما في السابق، القليل منها احتفظ بنظافته،

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 234.

[2] – المصدر نفسه، ص 369.

فالغبار الخانق يملأها. كل يوم يهدمون بيتًا جديدًا، عدا حي المبغى، لم يتغير فيه شيء، بل أضحى أكثر ضجّة"[1].

بناء على ما سبق تتجلّى لنا المحروسة في قلب المتن السردي للرواية، فهي المكان المركزيّ والمحوريّ الذي تدور فيه أغلب أحداثها، كما أنها تحتلّ أهمية كبيرة ورمزيّة خاصّة بالنسبة إلى الشخصيات الرئيسة في الرواية، وترتبط بمراحل هامّة من حيواتهم، فهي ربوة القراصنة وحلم فرنسا بالنسبة إلى **كافيار** و**ديبون**، وهي المدينة المنكوبة التي ضاع مجدها مع زوال حكم الأتراك بالنسبة إلى **ابن ميّار**، وهي المدينة التي لم تنعم يومًا بحكم أهلها، فمصيرها الدائم أنْ يحكمها الأجانب، الأتراك وبعدهم الفرنسيون بالنسبة إلى **حمّة السلاوي**، وهي المدينة التي مثّلت المأساة والمعاناة ثم خيط الأمل في حياة أفضل بالنسبة إلى **دوجة**. فالمكان واحد وهو المحروسة، لكنّ تجليّاته متعدّدة حسب علاقته بكلّ شخصيّة في الرواية، فقد وظفّه السارد حسب رؤيته عبر فعل التخييل، مُضفيا عليه بُعدًا جديدًا في كلّ مرّة، وقد ساعده على ذلك تعدّد الشخصيات الناطقة بلسانها، بالإضافة إلى استغلاله مساحة التخييل للتعبير عن بعض الحقائق والآراء عبر شخصيات الرواية.

2-2-2 الأماكن الثانوية:

وهي فضاءات مكانيّة لم تحتل حجمًا كبيرًا في المتن السردي، جاء ذكرها عابرًا في حديث الشخصيات عنها، منها ما يكون دائرًا في فلك المكان المركزي وهو مدينة الجزائر، مثل المساجد والحارات والقلاع والحصون، ومنها ما كان مستقلاّ عن المكان المركزي، كمرسيليا وطولون وباريس وقسنطينة وغيرها من الأماكن التي سنقتصر على ذكر ما تكرّر منها في الرواية، مستقصين وظائفها في السرد، ودلالات ذكرها في كل موضع من تلك المواضع.

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 82.

1-2-2-2 مساجد المحروسة:

ورد ذكر مساجد المحروسة في الرواية في سياق الحديث عن الكوارث والأضرار التي حلّت بالمدينة في أعقاب احتلالها، ونجدها ترد خصوصا في الفصول التي يتحدّث فيها **ابن ميّار**، وذلك لسببين مهمّين: أوّلهما أنّ **ابن ميّار** كان أحد أعيان مدينة الجزائر، وكان الناس من أهالي المدينة يقدمون شكاويهم إليه كي يوصلها إلى الحاكم الفرنسي في الجزائر، وكان الكثير من هذه الشكاوي متعلّقا بانتهاك حرمات المساجد وتحويلها إلى ثكنات أو كنائس أو تدميرها، والسبب الآخر أن ابن ميّار عُيّن لفترة عضوًا في مجلس مدينة الجزائر، فرأى أنّ من واجبه الدفاع عن مساجد المحروسة، لكنّ كلّ جهوده هذه باءت بالفشل، يعبّر **ابن ميّار** عن ذلك بمرارة قائلاً : " كنتُ حزينًا على المساجد والأوقاف التي أخذت عندما حلّ **بورمون** وبعده **كلوزيل**، ومضت سنوات ثلاث لم نستطع استرجاع أيّ منها، جامع الباديسان، جامع الرابطة، والصبّاغين، وجامع القبائل، وجامع الرّحبي، و**علي خوجة**، وسيدي **عمّار التنسّي**، وجامع **عبدي باشا**، لا يمكنني إحصاؤها كلّها"[1].

ثم نرى **ابن ميّار** تشتدّ حسرته وحُرقته حين يتحدّث عمّا حصل لمسجد السيّدة، وذلك نظرًا إلى قيمته الكبيرة تاريخيًّا وحضاريًّا بالنسبة إلى المحروسة وأهلها، يقول بشأنه : " وكان أجملها جامع السيّدة، قرونًا ثلاثة وحكامنا يصلّون به، تؤخذ البيعة لهم هناك، وقد بُني قبل مجيء الأتراك لا يمكننا تخيّل المحروسة دونه، ثم يأتي كافيار وببساطة يُقرّر تعويضه بساحة مثل التي في باريس ... نهبوا كلّ ما فيه، سُرق منبره، وكُتبٌ لا يعون منها شيئًا، وألواح الرخام المنقوشة بأسماء الله الحسنى، والأفرشة التي كانت أجمل ما فيه، ثم ارتفعت المعاول في السماء، وطفقت تهدّ جدرانه، وظلّت على تلك الحال حتى سوّته بالأرض، وبقيت مئذنته شاهدةً، كل يوم أمرّ بها، ولعامين

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 276.

آخرين تركوها على تلك الحال، تقف وحيدة في ساحة خاوية من أيّ شيء"[1]. وللإشارة فإنّ جامع السيّدة كان يعتبر من المساجد السبعة الرئيسة بالعاصمة منذ القرن 16، حيث أنّ أقدم الوثائق التي تتحدّث عنه تعود إلى 1564، وقد كان يعتبر من مساجد الدرجة الأولى نظرًا لجماله وفخامته، وقد اتخذه الباشوات مصلّى لهم لقربه من قصر الجنينة، وقد كان أوّل مسجد يُهدم بعد الاحتلال الفرنسي بالمطارق والفؤوس خوفًا من أن يتّخذه المسلمون مركزًا لهم ونقطة تجمّع ومظاهرات. وهذا يدلّ على الأهميّة المعنويّة الكبرى التي يحظى مسجد السيّدة عند الجزائريّين[2]. ولذلك سارع الفرنسيّون إلى هدم هذا المسجد نظراً لأهميّته الاستراتيجيّة والمعنويّة في وجدان الجزائريّين، فكان أوّل مسجد تطاله أيدي الفرنسيّين بالهدم والتخريب.

أمّا الحدث الأكثر مأساويّة بخصوص ما حصل لمساجد المحروسة، هو الجريمة التي وقعت بجامع **كتشاوة** عند اعتصام المصلين به واقتحامه من قبل الجنود الفرنسيين ثم قتلهم كل المصلين، وإحراقهم للمصاحف في مشهد يصوّر لنا الاحتلال في أبشع صوره، يقول **ابن ميّار** عن الحادثة: "ولم يختلف الأمر مع جامع كتشاوة. علت ضجّة الناس ما إن سمعوا قرار تحويله إلى كنسية ... اجتمعوا أسفل المدينة وقصدوا المسجد للصلاة. كان الدوق **روفيغو** حينها قد فصل في الأمر، ثمّ أحاط به الجنود من كلّ جانب، واعتصم المصلّون به يرفضون مغادرته، وما كان من الجنود إلا أن اقتحموه"[3]. يواصل **ابن ميّار** بحسرة سرد تفاصيل تلك الجريمة بقوله: "حطّموا أبواب المسجد، وأخرجوا الناس من داخله بالقوّة، كانوا يتدافعون وهم يغادرونه، حتى اجتمعوا بالباحة، ثم أطلقوا عليهم الرصاص، ركضوا في كلّ جهة، ثم سقطوا جميعًا مُضرّجين بدمائهم، أما بقيّة الجنود فقد كوّموا كتب القرآن ثم أحرقوها. لا أذكر أحدًا من أهالي المحروسة لم يفْقد قريبًا، وبعْد أيّام كنّا

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 277.

[2] – أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، مرجع سابق، ج5، ص13،14.

[3] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 277.

نصغي مُرغمين لأجراس الكنيسة الجديدة التي حلّت محلّ مسجدنا"[1]. تبرز لنا في هذا المقطع العلاقة القوّية بين الإنسان والمكان، فمسجد كتشاوة كان يمثّل الكثير لسكّان المحروسة، ولذلك هبّوا يُضحّون بأنفسهم في سبيل الدفاع عنه، فهو مكان صلاتهم وتعبّدهم، وهو انتماؤهم الديني والحضاري الضارب في أعماق التاريخ والذاكرة الجماعيّة.

ومن المساجد القليلة التي أبقى عليها الاحتلال الفرنسي هو الجامع الكبير، لكن حتى مع إبقائه فقد أفرغ من دوره الرساليّ واالمجتمعي، وماعاد يضمّ حلقات العلم، التي كانوا يتدارسون فيها المتون والعلوم الشرعية يفتح فقط أوقات الصلاة ثم يغلق مجدّدًا، يعبّر **ابن ميّار** عن حسرته على ما آلت إليه حال هذا المسجد بقوله: " التفتُّ إلى الجامع الكبير، انتظرت رؤيتهم هناك مجتمعين يقرأون البخاري، أو يتدارسون مختصر خليل أو رسالة القيرواني، بيد أنّه كان خاويًا منهم ومن الناس، صار مثل أيّ مؤسسة فرنسيّة، يفتح ويغلق في أوقات الصلاة المعلومة"[2].

وخلاصة القول إنّ عبد الوهاب عيساوي قد استعان بالحقائق التاريخيّة في سرده لأحوال مساجد المحروسة بعد الاحتلال الفرنسي على لسان شخصيات الرواية، ممّا شكّل نقطة تقاطع بين التاريخيّ والمتخيّل، بالإضافة إلى بيانه للرمزيّة الحضاريّة والدينية والثقافية التي كانت تمثّلها تلك المساجد بالنسبة إلى سكان المحروسة، وبيان مدى تعلّقهم بهذه الأماكن المقدّسة وحسرتهم على ما حلّ بها بعد الاحتلال الفرنسي، عبر توظيفه للمخيال السردي في ربطه العلاقة بين الشخصيات والأمكنة في الرواية.

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 278.

[2] - المصدر نفسه، ص 52.

2-2-2-2 المبغى:

من متناقضات المحروسة وعجائبها أن تضمّ كلّ تلك المساجد والأوقاف، وتضم أيضا دارًا للبغاء، يشرف عليها **المزوار** ، كان الهدف من إنشاء هذه الدار ـ كما يبدو ـ هو كسب ولاء جنود اليولداش وكفّ شرورهم، فهم يمثلون غالبية زبائن المبغى، ثمّ كثرت مطالبات السكان وشيوخ المساجد بإغلاقه، فأغلق لفترة من الزمن إبّان فترة حكم **الباشا علي خوجة** ، لكنّ **الباشا حسين** أعاد فتحه من جديد تحت ضغط من جنود اليولداش، تقول **دوجة** عن ذلك : " شيوخ المساجد كانوا يلحّون في مطالبهم من الباشا أن يغلق المبغى، يترحّمون على الباشا السابق، إذ جرؤ على غلق الحي وطرد النساء إلى الرّيف، وأعادهنّ إليه الباشا الجديد، لم يتحمّل سطوة اليولداش، إشاعات انتشرت في المحروسة، أنّهم أضحوا يدهمون بعضهم ليلاً وربما اعترضوا بعض نساء المدينة"[1].

لقد احتل هذا الفضاء المكانيّ حيّزًا لا بأس به من السرد خصوصًا في الفصول التي تتحدث فيها **دوجة**، فهذا المكان هو الذي كان شاهدًا على مأساتها وتعرّضها للاغتصاب من قبل **المزوار**، ثم إجبارها على العمل في البغاء، تسرد **دوجة** خواطرها في أول يوم لها في المبغى قائلةً: "تذكرت أبي، لو ظلّ حيًّا لما كان هذا مآلي، ولما جَرُؤ أحد على سجني في غرفة وحيدةً عاريةً، ولما قاسيتُ أكثر مما قاساه العبيدُ الذين كانوا يجولون في المدينة، وينظّفون الشوارع والإسطبلات"[2] . وكانت **دوجة** كلّما حاولت الهرب من هذا الجحيم يبحث عنها **المزوار** ويعيدها إليه مرّة أخرى، وهو المكان الذي تعرّفت فيه على **السّلاوي** لينقذها منه في الأخير. وحتى بعد انتهاء مأساة **دوجة** في هذا المكان كان يفدُ إليه فتيات ونساء مثلها، وقد ازدهرت أحوال المبغى خصوصًا بعد الاحتلال الفرنسي، تقول **دوجة:** " كان الجنود الفرنسيون يقبلون عليه، مثلما تقبل عليه بنات من خارج

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 86.

[2] – المصدر نفسه، ص 302،303.

المحروسة، كنّ صغارًا ولم يجدْن ما يأكلْنه. مثلما شاهدتُ بنات من أهل المحروسة يتسللن إلى هناك"[1].

وظّف الروائي هذا المكان في الرواية كي يصوّر المعاناة التي عاشتها النساء اللواتي أجبرن على العمل في المبغى في تلك الفترة، عن طريق سرده لقصّة دوجة بوصفها عيّنة منهنّ، كما أنه أراد أن يعرّي فساد الحكام، ويبرز نفاق المجتمع الذي يُدين الضحايا من النساء العاملات بالمبغى. فقد كان بعض الأهالي يساعدون المزوار في القبض على الهاربات منه، لكنّهم في المقابل لا يجرُؤون على الاحتجاج لدى **الباشا حسين** من أجل غلقه وهم يعلمون أنّه هو من أعاد فتحه.

ينفتح المبغى في رواية الديوان الإسبرطي في المستوى الدلالي على تأويلات متعدّدة، منها أنّه شكّل فضاء لرجال المحروسة يحاولون فيه إثبات رجولتهم، والتعويض عن سكوتهم على مظالم الأتراك وجرائم المستعمر الفرنسي من خلال الهيمنة على المرأة[2]، فقد جاء في الرواية على لسان السلاّوي:" نحن الرّجال دائما هكذا، حين يضطهدنا الحكّام نبحث عن أقرب امرأة لنثبت لأنفسنا أنّنا أقوياء، مع أنّ البغاء الحقيقي هو ما يُمارسه هؤلاء الحكّام علينا"[3].

3.2.2.2 المقهى:

بعض الأمكنة تتمتّع بأهميّة خاصّة وحضور مميّز ممّا يجعلها دائمًا مادة أساسية في الرواية ومنها: المقهى، ولو تتبعنا تاريخ الرواية سواء في الغرب أو العالم العربي، لوجدنا لهذا المكان حضورًا كبيرًا [4]. حظي المقهى في رواية الديوان الإسبرطي باهتمام خاصّ، حيث نجد أنّ إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية وهو **حمّة السّلاّوي** الذي يعمل بالمقهى ويؤدي فيه عروض

---

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 82.

[2] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص124.

[3] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص70.

[4] – ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 72.

عرائس الدمى، كما كان لتوظيف هذا المكان دلالاته الخاصة في الرواية، فالمقهى يمثل **للسّلّاوي** مورد رزقه، كما كان متنفسًا له لسبّ الأتراك والاستهزاء بهم بطريقة غير مباشرة عن طريق التندّر على لهجتهم بدمى العرائس، يقول **السّلّاوي:** " هل تنصفك اليوم عرائسك مثلما أنصفتك من الأتراك؟ تغدو وجوههم ورديّة، وهم يسمعون حواراتها السّاخرة، حينما تجعل مؤخّراتهم وعمائمهم كبيرة الحجم، أو عندما تجعل النساء يمتطين ظهورهم ويضعن اللجم في أفواههم ثم تهذر بصوت نسائي ببذاءات لغتهم الأناضولية، يُوشكون الهجوم عليك لكنهم يتردّدون، ثم يرتفع ضحكهم على مشاهدها"[1]. فالمقهى هنا ليس مجرّد مكان لاحتساء القهوة والترفيه عن النفس، بل كان متنفّسا لطرح بعض الآراء السياسيّة حتى وإن كانت مبطّنة في ثوب السخرية.

أمّا المقهى بالنسبة إلى **كافيار** فقد كان مكانًا للاستكشاف وفهم عقلية الأتراك والجزائريين ولغتهم وعاداتهم وطرق تفكيرهم واهتماماتهم، لفهم الشرق بصفة عامة، خصوصًا في الفترة التي قضاها في المدينة قبل الحملة الفرنسية. يقول **كافيار** في إحدى هذه الملاحظات:" أنضم إليهم في المقهى، أدخّن معهم غلاييهم، مازالوا يحبونني مادمت أدفع عنهم ثمن ما يشربون. يهتفون حين يرونني مقبلا: كافار كافار. أتفطن كيف يُميل بعضهم لسانه باسمي قصدا، حتى يتوافق مع كلمة كافر... نستمتع بمصّ الغلايين، ومشاهدة المغنيين وهم يتلوّون بالألحان. هؤلاء الشرقيون يميلون إلى الاسترخاء والتلذّذ بالحياة"[2]. إذن فالمقهى ـ في المشهد السابق ـ ليس مجرّد مكان لشرب القهوة بل مكان يلتقي فيه الشرق والغرب ويحصل بينهما التواصل والتلاقح والتأثر والتأثير، وهذا ما لاحظه **السلاوي** بعد الحملة الفرنسية، كيف أنّ بعض الفرنسيين ومن كثرة ترددهم على المقهى تأثّروا بمرتاديه فأصبحوا يقلّدُون الأتراك والجزائريين في اللّباس والتصرّفات. يقول **السلاوي** عن

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 67.

[2] – المصدر نفسه، ص 162.

ذلك: " وقفت عند باب المقهى، بعض الوجوه الأوروبية الشقراء في ثياب بني عثمان وعماماتهم، وآخرون أطلقوا لحاهم، يريدون تقليدهم أيضا في ذلك، يحتلّون مكانا في المقهى، يتّكئون على شاكلتهم، يحتسون القهوة ويمصّون غلاييهم بالطريقة نفسها، يبحثون في ذلك عن اللذة التي يجدها الأتراك أو المور حين يقلدون تصرفاتهم بتفاصيلها الدقيقة"[1]. ففي هذا المشهد تعبير عن تأثّر بعض الأوروبيين الوافدين إلى الجزائر بعادات أهلها في ارتياد المقاهي، وتقليدهم في اللباس. فالمقهى مثّل في هذا المشهد فضاء للتلاقح الحضاري بين الشرق والغرب.

ولم يكن المقهى في الديوان الإسبرطي مكانًا لالتقاء الشرق بالغرب فحسب، وإنما كان فضاء لتبادل الأفكار والرؤى حول القضايا المختلفة، فقد التقى **ديبون** في المقهى بتوماس أحد أتباع **هنري دو سان سيمون**، الذين يُسمّون بالسيمونيين، وفي المقهى تعرف **ديبون** على مبادئ دعوتهم وأعجب بها قائلاً: " الآن فقط يمكن لأهالي المحروسة انتظار السيمونيين ليشيدوا معالم مجتمع جديد يعمه السلام والعدل والمساواة مع الفرنسيين وكل الأوربيين"[2].

وبناء على كلّ ما سبق يتجلّى المقهى في رواية الديوان الإسبرطي فضاءً يهربُ فيه الناس من ضغوط الحياة ومشكلاتها، يسترقون فيه لحظات من اللّذة والمتعة، ومكانًا يلتقي فيه الشرق والغرب بكل مكوّناتهما وأطيافهما، فيحصل بينهما التواصل والتلاقح والتأثّر والتأثير، مكانٌ لتبادل الآراء الفكريّة والسياسيّة والتعبير عنها، مكانٌ تستيقظ فيه أحلام البعض وتموت أحلام آخرين، لم يكن المقهى في الرواية إلا صورة عن المحروسة وتجلّيا من تجلياتها، لكنّه كان صورة أكثر صدقًا من فضاءات أخرى، فالناس لا يلجؤون إلى النفاق والمجاملات حين يتعلق الأمر بطلب اللّذة والترويح عن النفس والهروب من الواقع الأليم.

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 228.

[2] – المصدر نفسه، ص 324.

4.2.2.2 السجن:

السجنُ ذلك المكان الضيّق المعتم المحدود، يُسلَب فيه الإنسان حُريّتهُ فينصرف إلى التفكير والهواجس والذكريات، والصّراعات الداخلية بينه وبين نفسه، مكان مصارحة الذات، ومكان القهر والعذاب، وأشدُّها أن تُسلب منك حريّتك. والسجن من الأمكنة التي أولاها الروائيّون الجزائريّون عناية كبيرة، فهو فضاء إشكاليّ وظاهرة متميّزة حضورًا وتشكّلاً، إذا ما قورن حضوره مع حضور الفضاءات الأخرى[1]، خصوصًا حينما يتعلّق الأمر بالروايات التي تستلهم التاريخ وتوظّفه.

ذُكر السجن في رواية الديوان الإسبرطي في الأجزاء التي يسرد فيها **كافيار** قصّته، فقد هوجمت السفينة التي كان على متنها من قبل إحدى سفن الأسطول الجزائري، فقُبض عليه واقتيد أسيرًا إلى مدينة الجزائر. يصف **كافيار** هذا المكان في سياق الرسائل التي يبعث بها إلى **ديبون** قائلاً: " كنت أتحسّس القيْد في ظلمة العنبر، الذي لم أستطع تحديد مساحته، وتوقّعت كم كان ضيقًا، مزيجٌ من الروائح الكريهة للأجساد ورائحة البول تعبّئ الغرفة، التي تزداد ضيقا حينما تضغط الأجساد أكثر على صدري، لا أدري كم من عبد جثم فوقي، أو كم رفسني أحدهم بقدميه ... أنادي على الضوء أن يقبل مسرعًا ولا جواب غير أنفاسٍ حارة تنبعث من أفواهٍ جائعةٍ"[2].

كما رأينا من قبل أنّ المقهى مثّل جسرًا للتواصل بين الشرق والغرب، فكذلك هو الحال بالنسبة إلى السجن في رواية الديوان الإسبرطي، إذ إنّ **كافيار** يكتشفُ أنّ السجن لم يضم فقط الأسرى الذين كان يأسرهم الأسطول الجزائري، وإنما ضمّ أيضًا نُزلاء من الجزائريين الذين تخلّفوا عن دفع ضرائبهم للأتراك، ممّا جعله يفهمُ المزيد عن طبيعة العلاقة بين الأتراك والجزائريين فيقول: " العرب يخشون الأتراك بصورة عجيبة، إذْ يضطهدونهم مثلما يفعلون مع العبيد الذين يأسرونهم

[1] – ينظر: عبد الله بن صفية، المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية . جدلية المرجع والمنجز السردي، ص142.
[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 112،113.

... أسمع **ويليام** من خلفي: هم لم يدفعوا ضرائبهم فقط، العرب هنا لايختلفون عن العبيد إلا في كونهم مسلمين مثل الأتراكّ"[1]. وفي السجن يكتشفُ **كافيار** صلاة المسلمين ويتعرّف إليها من خلال مراقبته لأحد الحراس الأتراك في صلاته، يقول في ملاحظاته: " طريقة صلاتهم كانت فيها رتابة وحركات متكررة كأنها تدريب على شيء ما، خصوصًا إذا ما تكررت في اليوم الواحد"[2]. في المقطعين السابقين مثّل المكانُ نافذة على الآخر وجسرًا من جسور التعرف عليه، فلم يكُن **كافيار** ليدرك طبيعة العلاقة بين الجزائريّين والأتراك، ولم يكن ليتعرّف على صلاة المسلمين لولا دخوله إلى السجن، فالسجن قد فتح عينيه على عوالم جديدة مكّنته من فهم المحروسة أكثر وإدراك جوانب من طبيعة العلاقة بين أهلها.

وللسجن في الديوان الإسبرطي علاقة وطيدة بشخصية **كافيار**، فهو يمكّننا من فهم بعض آرائه وأفكاره ومنطلقاته، فمنذ خروجه من السجن أصبح الانتقام هاجسه، حتى إنّه أصبح يبرّر قسوته على الجزائريين من خلال سرد قصّته عندما أُسر واقتيد إلى المحروسة، يقول مخاطبًا صديقه **ديبون:** " ليتك قاسمت معي يا **ديبون** سطح السفينة، لأرى وجهك حينها، وأثر الحبال في يديك، وأصغر جندي تركي يمكنه ركلك حتى تسقط على فمك... آمنت بنفسي رغم كل ماحدث وتيقّنت من عودتي وثأريّ"[3]. فالسجنُ هنا ليس مجرّد مرحلة عابرة في حياة **كافيار**، بل هو نقطة تحوّل مفصليّة شكّلت جزءًا كبيرا من ملامح شخصيّته، وجعلت شغله الشاغل في الحياة أنْ ينتقم ممّن سجنوه، ويحقّق حلم قائده **نابليون** باحتلال الجزائر.

يُعدُّ السجن في رواية الديوان الإسبرطي علامة فارقة في حياة الشخصيات، **فكافيار** قبل السجن ليس **كافيار** الذي أصبح عليه بعده، فقد تغيّر حاله من صيّاد رنكة في المتوسط وجندي

[1] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 116.
[2] - المصدر نفسه، ص 118.
[3] - المصدر نفسه، ص 42.

سابق من جنود **نابليون** إلى قائد من قادة الحملة الفرنسيّة يسعى للانتقام من سجّانيه. كما أنّ السجن في الرواية أضحى فضاء منفتحًا على دلالات متعدّدة، فهو مكان مثّل نافذة **لكافيار** على الشرق، اطلع فيه على بعض عادات أهله وشعائرهم ومعاملاتهم، وهو المكان الذي رأى فيه القسوة وسوء المعاملة، فقرّر منذ ذلك الحين الانتقام من المحروسة وحكّامها وأهلها.

3- دلالات المكان في رواية "الديوان الإسبرطي":

إنّ المكان وبصفته مكوّنًا أساسيا في أيّ عمل سردي، يكتسي أهميّة أكبر حينما يتعلّق الأمر بالرواية التي تستلهم التاريخ وتوظّفه، إذ يُمثّل مرفأ وفضاء تتلاطم فيه أمواج المتخيّل والتاريخي. فالروائيّ يختار بدقّة الفضاءات المكانيّة التي تتحرّك فيها شخوصه وتجري فيها أحداث روايته، ومن المؤكّد أنّ هذا الاختيار ليس اعتباطيّا، فالمكان ليس مجرّد فضاء تتحرّك فيه الشخصيات وتجري فيه الأحداث في الرواية التاريخيّة، فهو يحمل دلالات نفسيّة واجتماعيّة وتاريخيّة وحضاريّة لها علاقة وطيدة بمكوّنات المنجز السردي الأخرى.

والروائي حين يوظّف المكان في منجزه السردي عبر فعل التخييل، لا يمكن أن يكون مكانا ذا أبعاد هندسيّة وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر[1]. أي أنّ المكان يتجاوز كونه مجرّد فضاء مؤطرا للشخصيات والأحداث، فهو يحوي ضمن فضاءاته ذكريات مختزنة وقيمة رمزيّة لها علاقة ببقيّة عناصر السرد الأخرى من شخصيات وأحداث، ممّا يضفي على هذه الأمكنة حمولة دلاليّة تتوزع عبر مختلف المستويات المتعلّقة بالإنسان فرديّا وجماعيّا ومنها النفسية والاجتماعيّة والتاريخيّة والحضارية والدينيّة وغيرها، دلالات نروم تقصّيها واستجلاءها في الديوان الإسبرطي عبر مختلف أقسام الرواية.

[1] – ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، بيروت ـ لبنان، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، 1404هـ/1984م، ص31.

3-1 الدلالات النفسيّة:

للمكان حضوره وسلطته على باقي مكوّنات الرواية، بل إنّه لايمكننا أن نتصوّر وقوع أيّ حدث إلاّ ضمن إطار مكاني معيّن، لذلك فالرواية بحاجة دائمة إلى التأطير المكاني[1]. وإنّ من أهمّ ما يجب التطرّق إليه في دراسة المكان هو:" استكشاف ما يضيفه الإنسان من قيم وصور متخيّلة ومشاعر على المكان، ويترتّب عن ذلك ألاّ نعتبر المكان شيئا مفصولا عن تجربة الإنسان في الوجود"[2]. أي أنّ للمكان حضورًا طاغيًا في نفس الإنسان في مختلف مراحل حياته، به ترتبط ذكرياته وما يبعثه في الذاكرة من صور ومشاعر وأحاسيس وقيم إنسانية، ممّا ينشئ روابط نفسيّة وثيقة بين الأماكن والشخصيات في الرواية، روابط تحثّ الباحث على الوقوف عندها وتقصّي دلالاتها وهو ما سيأتي تفصيله.

إنّ رواية الديوان الإسبرطي تتناول أساسًا أحداث الحملة الفرنسية على مدينة الجزائر، فقد استولت المدينة على حصة الأسد من الأماكن المذكورة في الرواية، فهي المكان المركزيّ الذي تجري فيه أغلب الأحداث، وبه تعلّقت نفوس شخصيّاتها من سكان المحروسة تعلّقا شديدًا، فها هو ذا **حمّة السّلّاوي** من شدة صدمته بعد احتلال المدينة وتعلّقه بها يرفض تقبّل هذا الواقع الجديد قائلا:" أتضيع المحروسة بهذا اليسر؟...قلبي لا يمكنه التفكير بمحروسة أخرى غير التي عرفتها"[3]. وحينما رأى سرعة تكيّف الجزائريين من سكان المدينة مع الاحتلال وعدم استماتتهم في الدفاع عنها وتقبّلهم للوضع الجديد بسرعة استنتج أنّ المحروسة لا تستحقّ سكانًا كسكانها فهي أفضل منهم حين قال:" بعض المدن أفضل من أهلها، ودائمًا كانت المحروسة أكبر من ساكنيها"[4].

---

[1] – ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 65.

[2] – محمد بوعزّة، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 104،105.

[3] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 152.

[4] – المصدر نفسه، ص 154.

ونجد الروائيّ في موضع آخر من الرواية ينشئ علاقة قويّة بين المكان والشخصية إلى حدّ التماهي والتطابق بين حال الشخصية وحال المكان، يقول **حمّة السلاوي:**" لو أعاد صديقي **ابن ميّار** سيرة **دوجة** فقط لأدرك بسهولة أنّها لا تختلف إلاّ بالقدر اليسير عن هذه المدينة"[1]. فكما أنّ **دوجة** في الرواية اغتصبت ثم أجبرت على العمل في البغاء، فإنّ حالها لا يختلف كثيرًا عن حال مدينة الجزائر التي احتلّت غصبًا فاستبيحت أراضيها وبيوتها وشرّد أهلها ونكّل بهم ونهبت أموالهم وأملاكهم.

إنّ المكان ـ بصفته عنصرًا أساسيا في الرواية ـ يسهم في خلق المعنى داخلها وذلك عن طريق تحويله إلى أداة للتعبير عن موقف الشخصيات من العالم المحيط بهم[2]. ومن أمثلة ذلك في الرواية ملاحظةُ **السلاوي** تغيّرَ حال مدينة الجزائر وبعض مقوّمات هويتها من العربية إلى الفرنسية حين قال:" كنت أقرأ كلّ يوم اسما أوروبيا جديدا على شوارع المحروسة، أتهجى الحروف الحادّة للغة، لم تحمل انحناءات حروف العربيّة، ولكنّها في كلّ يوم تتكاثر من حولنا، وبتُّ أسمع رطانتها حتى بين أطفال المحروسة"[3]. كما أنّ المكان يسهم في تصوير ما يجول في نفوس الشخصيّات من مشاعر وأحاسيس نراها منطبعة عليه متماهية معه، يعبّرُ عنها ويُجلّيها، ومثال ذلك في الرواية قول "ابن ميّار":" إنّها المحروسة. تخيّلتها سحابة بيضاء تطوي الأفق، ثم توقفتْ وأضحى لونها أشدّ قتامة وأنا أطالعها في عودتي من مرسيليا"[4]. نلاحظ هنا كيف صوّر لنا الروائيّ ما يختلجُ في نفس الشخصيّة من مشاعر عن طريق ربطها بحال المكان، وكيف أنّ **ابن ميّار** ربط خيبة أمله وحالة

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 70.

[2] – ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص70.

[3] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 73.

[4] – المصدر نفسه، ص344.

الحزن التي تخيّم عليه بقتامة سماء المحروسة وذلك لارتباط نفسه بها. فالمكان هنا يتجاوز كونه فضاء تتحرّك فيه الشخصيات ليكون مرآة عاكسة لحالها.

إنّ المتأمّل في علاقة الفضاءات المكانيّة بالشخصيات في رواية الديوان الإسبرطي يلحظ جليّا ذلك المسلك الهروبيّ للذات في علاقتها بالمكان، ومن أمثلة ذلك في الرواية إحساس كافيار بالعار من هزيمته في واترلو حتى إنّ هذا المكان أصبح فوبيا بالنسبة إليه[1]، فنراه يحاول عبثا الفرار من ذكرى الهزيمة في واترلو، لكنّ ذكراها ظلّت تطارده أينما حلّ وارتحل. يقول **كافيار**:" صحيح أنّني فررت بعيدا عن واترلو لكنّها بقيت في داخلي حتى وأنا أجوب المتوسّط باحثا عن الرنكة[2]" ففي هذا المقطع تتجلّى لنا سطوة المكان على الشخصيّة، لارتباطه بذكرى الهزيمة. فيكون الهروب من هذا الألم النفسي هو ردّة فعل الذات وهو ما فعله **كافيار** عن طريق تركه للجيش والعمل صيّادا للرنكة في عرض المتوسّط، لكن كلّ هذه الجهود تبوء بالفشل، فالأثر النفسي للهزيمة لا يمحى بتلك السهولة. وفي موضع آخر في الرواية يعود فعل الهروب لكن من شخصيّة أخرى هذه المرّة وهو **السلاّوي** حين يشاهد قلعة طوري شيكا التي مثّلت بداية الهزيمة في معركة الجزائريّين مع الفرنسيّين أثناء دفاعهم عن المحروسة، يقول **السلاّوي**:" تراءت لي القلعة أعلى التلّ، طوري شيكا كانت بداية الهزيمة، تجاوزتها في عجلة وأسرعت تجاه البحر، فوحده البحر يهب النسيان"[3].

ويلجأُ الروائيّ في كثير من الأحيان إلى التلاعب بصورة المكان في الرواية، فيسقط الحالة الفكريّة أو النفسيّة للشخصيات على المحيط الذي توُجد فيه وذلك يُعطي للمكان دلالة تفوق دورهُ المألوف كديكور مؤطّرٍ للأحداث[4]. نجدُ ذلك في رواية الديوان الإسبرطي في تصوير **ابن ميّار**

---

[1] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص133.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص37.

[3] – المصدر نفسه، ص75.

[4] – ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص71.

لمشهد تناثر كتب القرآن والفقه المالكي بعدما اقتحم الجنود الفرنسيون أحد المساجد قائلاً:" شاهدتُ بقايا الكتب تتناثر في باحة أوّل مسجد اقتحم، جمعتها كلّها، لاتكاد تشبه الورقة أختها...تنبّأت ذلك اليوم أنّ المحروسة ستتحوّل إلى كتاب لا ينتمي بعضُه إلى بعض"[1]. نلاحظ هنا كيف ربط الروائي بين المشهد الذي رآه **ابن ميّار** ـ الكتب المتناثرة ـ وتوقّعه لحال مدينة الجزائر بعد احتلالها متلاعبًا بصورة المكان عبر بلاغة التخييل عن طريق التشبيه وذلك للتعبير عمّا يجول في داخل الشخصية من هواجسَ وأفكار. فالمكان في رواية الديوان الإسبرطي له ارتباط وثيق بالأحوال النفسيّة للشخصيات، إنّه مثّل مرآة عاكسة لدواخلهم وهواجسهم وأفكارهم، فكأنّهم ولشدّة ارتباطهم بالمكان وتعلّقهم به، نشأت بينهم علاقة فريدة، جعلت فضاءهم المكاني انعكاسًا لما يختلج في أنفسهم من مشاعر وهواجس وأفكار.

3-2 الدلالات الاجتماعيّة:

لا يقتصر المكان في بسط حضوره على المستوى الفردي والنفسي لأبطال الرواية وشخصياتها وحسْب، بل يتعدّى ذلك إلى البنية الاجتماعيّة، فتنشأ بينه وبين المجتمع روابط تحدّدها طبيعة العلاقة بين المكان الروائي والمجتمع الذي يعيش فيه ويتحرّك ضمن فضائه، تطالعنا في رواية الديوان الإسبرطي لمحات عن هذه العلاقة وتجلّياتها في قول **ابن ميّار**:" كانت المحروسة عرسا لنا ولهم، وبعد رحيلهم أضحت مدينةً تختلط فيها الدّماء بالغبار"[2]. فقد شبّه هنا علاقة المحروسة بأهلها قبل الاحتلال كأنّها عرس لهم بفضل ما يجدونه فيها من رغد العيش والأمن قبل أن يتبدّل الحال جذريّا بعد احتلالها من قبل الفرنسيين. علاقة الإنسان بالمكان تبقى قائمة حتى بعد أن يرحل عنه، وكما ينطبق هذا على الفرد فإنّه ينسحب أيضًا على المجتمعات، فها هو ذا **ابن ميّار** يصفُ حال الشارع الكبير في المحروسة ومقدار حنين أهله إليه بقوله:" فرّ أهله منه ولا

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص205.

[2] – المصدر نفسه، ص48.

يقتربون إلا حينما يضطرّون لذلك. يسحبهم الحنين إلى بيوتهم القديمة وإلى دكاكينهم التي احتلّها الأوروبيون"[1]. فالمكان في هذا المقطع وهو شارع المحروسة الكبير شكّل ذاكرة جماعيّة عند سكّانه من الصعب عليهم محوها، فنراهم يعبُرون تلك الأزقّة رغم طردهم منها، يشدّهم إليها حنين الذكريات المحفورة في وجدانهم.

ومن الأمثلة على التحوّلات التي تطرأ على علاقة الشخصيات بفضاءاتهم المكانيّة، نظرا لتغيّر تمثلات هذه الأمكنة في وجدان سكان المحروسة، وصف **السلاوي** لأسوار المحروسة قائلا:" سنح لي خاطر أن أطوف المحروسة مثلما كنت أفعل صغيرا، تبدو لي أسوارها عالية كأنّها تناطح السحاب، واليوم لا يتراءى لي السور بذلك العلوّ، مثلما لم أعد أشعر أنّه يحمينا كما أوهمونا في السابق، ليست الأسوار ما يحمي المدن بل محبّة أهلها هي التي تحميها"[2]. فهذا التغيّر في موقف **السلاوي** من أسوار المحروسة أفرزته التجارب القاسية التي مرّ بها أثناء احتلال المدينة، فحينها أدرك أنّ الأسوار لم تنجح في صدّ هجوم الفرنسيّين وأنّها كانت مجرّد وهم سوّقه حكّام المدينة، وأدرك أنّ ما يعوّل عليه في حماية المدن تضامن أهلها ومحبتهم واستعدادهم للدفاع عنها بكلّ السبل المتاحة.

ويأتي المكان في الكثير من الأحيان ليظهر التناقضات في المجتمع الواحد، وهذا ما يسمى بالتقاطبات* المكانيّة، وتتجلّى هذه التناقضات عن طريق البحث في دلالات الأمكنة بحيث تعبّر

---

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص53.

[2] – المصدر نفسه، ص67.

* – التقاطبات هي: " العلاقات التقابليّة والثنائيّات الضديّة التي تجمع المتناقضات بين الأشياء والموضوعات، فينشأ جرّاء هذا الصدام علاقات أخرى تتسم بالتوتّر والتنافر محمّلة بالطاقات المعرفيّة والدلاليّة، والتي يمكن استثمارها في تحليل النصوص الأدبيّة، خاصّة بعد ملاحظة الحضور المكثّف لهذه الثنائيّات على مستوى النصوص الروائيّة". تقار فوزيّة، التقاطب المكانيّ ودلالاته في رواية" أصابع الاتهام" لجميلة زنير، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، المجلّد13، العدد3، 2021/11/04، ص393،394.

عن علاقات وتوتّرات بين قوى وقيم متعارضة[1]. وهذا ما يتجلّى في بعض المواضع من الرواية منها قول **حمّة السلاوي:**" كلّ يوم تظهر متناقضات جديدة في المحروسة، تقبعُ الشريفات في بيوتهنّ، وتخرُج البغايا للموت، ويفرُّ المُوسرون عند أوّل طلقة للمدافع، وينحدرُ الفقراء في إثري"[2]. فالمحروسة بوصفها مكانًا تتحرك في إطاره شخصيات الرواية، قد أظهرت لنا هذه المتناقضات في القيم والسلوكات بين أفراد المجتمع الواحد متجاوزة دورها الكلاسيكي بوصفها ديكورًا وفضاء مؤطّراً للشخصيات والأحداث. وينطبق الأمر كذلك على رؤية الشخصيات للمكان حسب المجتمع الذي ينتمون إليه فمدينة الجزائر عند الجزائريين هي المحروسة المحفوظة بحفظ الله العصية على الغزاة والمعتدين، أمّا عند الفرنسيين فهي كما يسمّيها **كافيار** ربوة القراصنة ومستعبدة المسيحيين.

المكان في الرواية ـ كما هو في الواقع ـ صورة معبّرة عن المجتمع الذي يعيش ويتحرّك ضمن فضاءاته، وهو كتاب مفتوح لمن يحسن قراءته واستجلاء دلالاته، ويكتسي هذا الأمر أهميّة أكبر حينما يتعلّق بالرواية التاريخيّة، فهي تحيل إلى أمكنة لها وجودها في الواقع، وهذه الأمكنة بدورها تحمل دلالات معبّرة عمّن يعيش ضمن إطارها، وتحفر عميقا في وجدان وذاكرة أفراد المجتمع، لتشكّل جزءا أصيلا من ثقافتهم وقيمهم التي تميّزهم عن المجتمعات الأخرى.

3-3 الدلالات التاريخيّة:

كما أنّ المكان في الرواية حافل بدلالاته النفسيّة والاجتماعيّة كما أسلفنا، فمن باب أولى ـ مادام الأمر متعلّقا بالرواية التاريخيّة على وجه الخصوص ـ أن يكون النصّ الروائيّ المخيّل للتاريخ زاخرًا بالدلالات ذات الطابع التاريخي التي تُستشفّ من الإشارات التاريخيّة المبثوثة فيه. إشارات يمكن تشبيهها بالأوتاد التي تضمنُ عدم إباق النسيج الروائيّ وخروجه عن مرجعيّته التاريخيّة.[3]

[1] – ينظر: محمّد بوعزّة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص101.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص147.

[3] – ينظر: محمّد القاضي: الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص96.

ذُكر في الديوان الإسبرطي العديد من الأمكنة التي لها رمزيّتها التاريخيّة، وإذا اخترنا أن نبدأ زمنيًّا حسب الأحداث التي تتناولها الرواية، فإنّ البداية سوف تكون من واترلو*. واترلو هي المكان الذي يمثّل الخيبة والهزيمة في رواية الديوان الإسبرطي، فقد ارتبط اسم هذا المكان بالهزيمة التي تلقّاها جيش **نابليون** على يد الإنجليز ومن بينهم أحد أبطال الرواية وهو **كافيار** **إذ** إنّنا نجده في العديد من المواضع في الرواية يتذكّر هذه الهزيمة بمرارة؛ لأنّه كان أحد ضبّاط **نابليون** المخلصين، يقول **كافيار** عن نفسه:" سألتُ نفسي ما الذي تبقّى لك؟ وقد أضحت واترلو مثل شبح يطاردك"[1]. هزيمة جعلت **كافيار** يكنّ حقدا كبيرا على الإنجليز ويودّ الانتقام من الضبّاط الذين خانوا **نابليون** ولاذوا بالفرار من المعركة، فواترلو هنا ليست مجرّد مكان حصلت فيه معركة حاسمة بالنسبة إلى **كافيار** بل هي معركة مفصليّة في التاريخ تغيّرت بعدها خارطة أوروبا وتغيّر وضعها السياسي والاستراتيجي بأكمله، وهي مكان الهزيمة والخيبة والخيانة ولذلك قرّر **كافيار** بعد هذه المعركة التخلّي عن بدلته العسكرية والفرار من البرّ إلى البحر كصيّاد رنكة في المتوسّط.[2] لكنّ هذه المعركة بقيت محفورة في ذاكرته، تطارده أينما حلّ وارتحل، فهي تتجاوز كونها مكانا حصلت فيه معركة وحسب بالنسبة إلى **كافيار**، لتتغيّر إلى نقطة تحوّل فارقة في تشكيل وعيه وشخصيّته.

إنّ رواية الديوان الإسبرطي بوصفها رواية تاريخيّة، فإنّ للأمكنة فيها بعدًا تاريخيّا مهمّا مختلفا عن الروايات المنفلتة من إطار التاريخ، فهي أماكن لها وجودها في الواقع، وما حدث في هذه الأماكن مدوّن في كتب التاريخ ومنه استقى الروائي مادة نصّه، حتى وإن سلّمنا بكون الرواية عموما لا تعدّ وثيقة تاريخيّة نظرًا لطابعها التخييلي، فإنّها تعيد كتابة التاريخ بطريقتها الخاصة

* – مدينة في بلجيكا جنوبي بروكسل، شهدت انتصار الإنجليز والبروسيّين على جيش نابليون ـ ينظر: لويس معلوف وآخرون، المنجد في اللغة والأعلام، مرجع سابق، ص615.

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص33.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص33.

وتضيء منه جوانب يغفلها ويهمّشها. من أمثلة ذلك سرد **ابن ميّار** لما حدث من تغييرات في المحروسة عقب احتلالها قائلا:" أخطو في أعقابهم فيرتفع قصر الجنينة أمامي. كم من الباشوات مرّوا بك وحكموا المحروسة؟ التفتُّ أبحث عن جامع السيّدة، فلا أرى إلا الفراغ، هدموه وسوّوا أرضه كي تغدو ساحة مثل التي رأيتها في باريس ولندن"[1]. فتعاقب الباشوات على القصر وتهديم جامع السيدة وتشييد الساحات في المحروسة كلّها أحداث تاريخيّة مرّت على المدينة مدوّنة ومبثوثة في كتب التاريخ لكنّ الرواية تتناولها بطريقة مختلفة، إذ إنّها تربطها بالشخصيات ومواقفها ومشاعرها وتكشف الرابط الذي يربط هذه الأماكن بالإنسان، فتكون هنا قد أضاءت الجانب الإنسانيّ فيها، وهو جانبٌ كثيرا ما يهمّش ويُغفل عنه في الكتابة التاريخيّة.

3-4 الدلالات الدينيّة والحضاريّة:

يصوّر ديبون في الرواية مشهدًا من مشاهد تحضيرات الفرنسيّين للحملة ضدّ الجزائر بقوله:" أصرّ تجّار مرسيليا وطولون على إرسال جزء من سفنهم لدعم الحملة، بينما انحنى الصيّادون أمام القس، طلبوا مباركة الربّ قواربهم، ثمّ تحرّكت السّفن تجاه إفريقية، تحمل التعاليم الجديدة التي ستغيّر الناس"[2]. مشهد يحمل في طيّاته الكثير من الدّلالات، فالحملة الفرنسية على الجزائر وهي المكان المركزي في الرواية لم تكن مجرّد احتلال مدفوع بأطماع اقتصاديّة، فهي تتجاوز ذلك لتحمل أبعادًا دينية وحضاريّة وكأنّها فصل آخر من فصول الحرب الصليبيّة، وشواهد هذه الأبعاد كثيرة في الرواية، من أهمها تلك التسميات التي كان يطلقها **كافيار** على مدينة الجزائر، فقد كان يسمّيها ربوة القراصنة ومستعبدة المسيحيين، ولا أدلّ على هذه الروح الدينيّة الصليبيّة للحملة الفرنسيّة من وصف الروائي لمشهد مباركة قسّ كنسية طولون للجنود الفرنسيين وهم متوجّهون إلى الميناء قبيل حملتهم على الجزائر، يقول القسّ مخاطبًا قائد الحملة:" أنا حزين يا سيّدي القائد، فلو

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص53،54.

[2] – المصدر نفسه، ص171.

لم أجاوز سنّ الشباب لأبحرت معكم، أصلّي لكلّ خطوة تخطونها، وأمنحكم مباركة الربّ لمشروعكم في نشر كلمته وإعلائها في إفريقية...وهتف: المجد للربّ"[1]. وفي مشهد آخر يقف **ديبون** معاينا ضحايا معركة سطاوالي ويقول:" لأوّل مرّة أرى وحلا من الدّماء، ولم أدر إن كانت دماء مسيحيّة أو محمديّة، أمام الموت يستوي الجميع"[2]. فوصفه هنا لطرفي المعركة بالمحمّديّين والمسيحيّين عوضًا عن كلمتي الجزائريّين والفرنسيّين فيه دلالةٌ على البعد الديني للحملة الفرنسيّة، وكأنّه يصوّر لنا فصلاً آخر من فصول الحروب الصليبيّة ضدّ المسلمين في الجزائر.

يُعدّ الاستثمار في نقاط الاتصال الحضاري من أكثر الأمور التي اشتغلت عليها رواية الديوان الإسبرطي، وقد تجسّد ذلك مكانيّا في مدينة الجزائر، وزمانيّا سنة 1830 مع بداية احتلال الفرنسيّين لها، فالرواية تسلّط الضوء على ما تؤول إليه الأمور في فترات التحوّل الزمنيّة الكبرى[3]، فالفرنسيّون ومن أوّل يوم وطئت أقدامهم أرض الجزائر حاولوا بكلّ ما استطاعوا طمس الهويّة الحضاريّة للشعب الجزائري، وإلباسهم رداء الحضارة الغربيّة بكلّ محمولاتها الفكرية والدينيّة والثقافيّة. لذلك نجد عبد الوهّاب عيساوي يذكّرنا في كلّ مرّة بما آل إليه حال المحروسة وتبدّل أحوالها بعد احتلالها على لسان شخصيّات روايته، فها هو ذا **حمّة السّلاوي** يقرّ بهذه الحقيقة في قوله:" **حمّة** يا **حمّة**، شئت أم أبيت، المحروسة التي كُنت تدافع عنها بالأمس لم تُصبح محروسة اليوم"[4]. ثم يواصل كلامه في سرد بعض هذه التغييرات ومنها تبدّل أسماء الشوارع في المحروسة إلى أسماء فرنسيّة حين يقول:" غابت أصوات الموتى لكنّ الحقيقة لم تغب، تقرؤها عند كلّ منعطف للمحروسة، شارع شارل الخامس، شارع دوكين، شارع دوربا، شارع كليبر، باب فرنسا، لم

[1] – عبد الوهّاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص98.

[2] – المصدر نفسه، ص 253.

[3] – ينظر: البشير ضيف الله وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، مرجع سابق، ص86.

[4] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص67.

تعد الأسماء نفسها، وبعض الحواري اختفت أشكالها القديمة، ونبتت أخرى وبأسماء مختلفة"[1]. هذا المقطع يؤكّد الفكرة القائلة إنّ اللغة ليست مجرّد أصوات دالّة على معان لكنّها تتجاوز ذلك كونها وعاء حضاريّا يحوي في طيّاته كل المحمولات الثقافيّة والفكريّة والسياسيّة والتاريخيّة التي تنطوي عليها الأمّة التي تتكلّم بها، فتبدّل أسماء الشوارع والحارات والأزقّة في المحروسة ليس مجرّد تغيير شكلي لكنّه محاولة من الفرنسيّين لسلخ المدينة عن هويّتها وطمس انتمائها الحضاريّ.

لقد تكرّر كثيراً في رواية الديوان الإسبرطي مصطلحا الشرق والغرب في سياق الحديث عن بعض الأماكن، ولا يخفى على المتأمّل ما لهذين المصطلحين من دلالات حضاريّة، فالشرق يمثّل الحضارة الإسلاميّة بجميع أطيافها ومكوّناتها، والغرب يمثّل أوروبا المسيحيّة، وكما أنّ للشعوب انتماءً حضاريّا يُعرف من دياناتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأنماط سلوكهم، فإنّ للأماكن أيضا انتماءها الحضاري الذي يأبى إلّا أن يتجلّى ويظهر فيها، مثال ذلك قول **ابن ميّار** عمّا يميّز بنايات مدينة الجزائر في سياق مقارنته بينها وبين أبنية باريس:" الله حاضر دومًا معنا في زخرفتنا، كأنّنا نستغفره على الأخطاء التي نبيح لأنفسنا اقترافها، فنحتفي باسمه على الدّوام، ونجعل اسم النبي الكريم أيقونة بخطوط مختلفة نعلّقها في بيوتنا ومساجدنا"[2]. فالمكان هنا ليس مجرّد فضاء للعيش فيه وحسب، بل له انتماء حضاري يعبّر عنه، ويصرّح به، ويتجلّى فيه.

لم يكتف الروائي ببث إشارات عن الانتماء الحضاري للأماكن في روايته، فقد ذهب إلى أبعد من ذلك حين جعل تلك الأماكن مشدودة إلى أصلها وانتمائها، إلى درجة أنّ القارئ للرواية يحسّ بأنّ المكان يعبّر عن انتمائه الحضاري ويعتزّ به، وهنا يظهر دور التخييل في الرواية التاريخيّة فهذه نقطة تقاطع مهمّة بين التاريخي والمتخيّل في المتن السردي. من أمثلة ذلك في الرواية وصف

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص67.

[2] – المصدر نفسه، ص275.

ابن ميّار لمشهد تحطيم الفرنسيّين لصومعة جامع السيّدة في مدينة الجزائر حين قال:" أحاطوها بالزّفت والخشب، وأشعلوا نارًا حولها كي تتفتّت جُدرانها، وهوت بها تجاه الشرق، ولم يكن الشرق بالنسبة لنا مجرّد جهة، بل إنّنا كلّ يوم نتجه بأجسادنا المنحنية إلى تلك الجهة"[1]. وبالعودة إلى التاريخ نجد أنّ صومعة مسجد السيّدة بقيت قائمة بعد هدم المسجد سنة1830 حتى 1832 حين هدمت الصومعة وأسقطت باتجاه الشرق بعد محاولات عديدة استخدم فيها الفرنسيّون عدّة وسائل مثل الفؤوس الكبيرة والمطارق والحبال، ثمّ لجأوا إلى تلغيم الصومعة ونسفها نسفًا[2]. فالروائيّ وظّف هذه الحقيقة التاريخيّة كي يصوّر هذا المشهد الذي يعبّر فيه المكان عن انتمائه إلى الشرق وإلى الحضارة الإسلامية، وحتى وهو في لحظاته الأخيرة أثناء تحطيمه بقي وفيّا لهذا الانتماء، وذلك بسقوط صومعته تجاه الشرق الذي يمثّل جهة انتمائه وعُمقه الديني والحضاري.

[1] – عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص277.

[2] – ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص14.

خاتمة

اشتغل هذا البحث على موضوع المتخيّل السردي في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهّاب عيساوي، عن طريق محاولة الإجابة عن مجموعة من الأسئلة تنضوي تحت إشكاليّة كبرى تمحورت أساسًا حول تجليّات المتخيّل، وآليّات تخييل التاريخ في الرواية. وقد خلُصت الدراسة إلى النتائج التالية:

اعتمد عبد الوهاب عيساوي في راوية "الديوان الإسبرطي" على آليات واستراتيحيّات متنوّعة في استحضاره للتاريخ وتشكيله للمادة المتخيّلة، وقد كان أقلّ اعتماده هو النقول التاريخيّة المباشرة من النصوص المقدّسة ومن كتب التاريخ، أمّا الاستراتيجيّة الثانية التي اعتمدها فتتمثّل في إعادة تشكيله للخطاب التاريخي عبر بلاغة التخييل، وذلك عن طريق استحضار أحداث تاريخيّة وإعادة صهرها في المتن السردي، كالتعديل الذي أدخله على اليوميّات مثل بعض الأقسام الخاصة بشخصية **ديبون** في الرواية، وربط بعض الأحداث التاريخيّة بمواقف الشخصيات ورؤاهم وتوجهاتهم، أمّا الاستراتيجيّة الأخيرة فتتمثل في التشكيل التخييلي الصرف وذلك عن طريق الحوارات والمشاهد واللوحات الوصفيّة، وخلاصات تجارب الشخصيات ورؤاهم ومواقفهم وغيرها من التشكيلات المتخيّلة بعيدا عن قيود المرجع ومحدّداته.

لم يقتصر المتخيّل في رواية الديوان الإسبرطي على وظائفه السرديّة المتمثّلة في سدّ فراغات الخطاب التاريخيّ بتسليطه الضوء على المهمّش تاريخيّا فحسب، بل تجاوز ذلك إلى تقديم رؤى أيديولوجيّة مختلفة، بل ومتعارضة أحيانا بثها السارد عبر شخصيّات الرواية، مقدّما نماذج من أصوات تتفق أحيانا وتتعارض أحيانًا أخرى، لم يقوقعها بلون أيديولوجيّ معينّ، فقد كان الروائي ذائبًا في أصوات شخوصه متواريًا خلفها، ممّا جعل البعد البوليفونيّ متحكّمًا في صياغة الرؤية النهائيّة للأفكار والتوجّهات المبثوثة في ثنايا المتن السردي، والتي تصبّ كلّها في إطار رؤية

شاملة توخّاها الروائي في اختياره لهذه الرؤى والتوجّهات الأيديولوجيّة، وتحديده لطبيعة العلاقة بينها في الرواية.

تمحورت أحداث رواية الديوان الإسبرطي حول فترة محدّدة من التاريخ تتراوح بين سنتي 1815م إلى 1833م، وقد كان لاختيار الروائي هذه الفترة بالذات دلالات تُستشَفّ من أحداثها، بدءا من أوّل حدث فيها وهو معركة واترلو إلى آخر حدث وهو قدوم اللجنة الإفريقية إلى الجزائر، وقد مثّل الاحتلال الفرنسي لمدينة الجزائر الحدث الرئيس في الرواية، فكلّ ما قبله من أحداث تمهيد له، وكلّ ما أعقبه نتيجة مترتّبة عنه.

تميّزت راوية الديوان الإسبرطي بلغتها الأدبية، وأسلوبها السلس المتقن من غير تعقيد ولا تكلّف، فقد كانت حافلة بالصور التخييليّة التي أضفت على الرواية مسحة شعريّة وجماليّة، ومن أهمّها الانزياحات بمختلف أشكالها، والرموز وأوّلها عنوان الرواية، واللّوحات الوصفيّة مع حضور أقلّ للتناص والأسطورة.

شكّلت الشخصيات في رواية الديوان الإسبرطي نقطة تقاطع بين المتخيّل والتاريخي، بدءا من الشخصيات الواقعيّة التي استحضرها الروائي من المدوّنة التاريخيّة، **كالأمير عبد القادر** و**عبد الرحمن الثعالبي** و**الباشا حسين** و**دو بورمون** و**نابليون** و**سان سيمون**، مرورا بالشخصيات المتخيّلة المستلهمة من شخصيات تاريخيّة واقعيّة مثل الصحفي **ديبون** والقائد العسكري **كافيار** و**ابن ميّار**، انتهاء بشخصيات متخيّلة مثل شخصيّتي **السلاوي** و**دوجة**.

تميّزت رواية الديوان الإسبرطي بكونها رواية متعدّدة الأصوات، غاب فيها دور الروائي العليم الملمّ بالأحداث وتفاصيل الشخصيات، وحضر فيها بالمقابل خمس شخصيات رئيسة تتحدث بلسانها الخاص بالتناوب في كل قسم من أقسام الرواية وهي على الترتيب: **ديبون**، و**كافيار**، و**ابن ميّار**، و**السلاوي**، ثم **دوجة**. وقد قصد الروائي أن يجعل الشخصيات على هذا الترتيب كي يبرز

حجم التعارض واختلاف الرؤى والتوجّهات بينها، عن طريق ثنائيّتين ضديّتين في كلّ طرف، **ديبون** و**كافيار** في الطرف الفرنسي، و**ابن ميّار** و**السّلاّوي** في الطرف الجزائري، أمّا **دوجة** فقد وظفها الروائي لتمثّل صورة المهمّشين المقهورين، الذين لا يحفل التاريخ كثيرا بذكر قصصهم، كما أنّها تمثّل الصوت الأنثويّ في الرواية.

كان لتوظيف عبد الوهّاب عيساوي خيارات سرديّة محدّدة في روايته تبعاتٌ على نسق الأحداث وسيرورة الزمن في الرواية، فقد اعتمد في سرده لأحداث الرواية على نمط السرد الدائري، إذ إنّ الشخصيات الرئيسة في الكثير من الأحيان تتناوب على سرد الأحداث نفسها، ممّا جعل الحدث يدور على نفسه في كلّ مرّة، وقد أسهم ذلك في بطء وتيرة الزمن في الرواية، حيث إنّها رغم حجمها الكبير البالغ 384صفحة، لم تتناول إلاّ فترة قصيرة نسبيّا من 1815إلى 1833، كما أنّ هذا الخيار السردي أوقع أحداث الرواية في بعض الحشو والتكرار. وقد تجلّى الحشو خصوصًا في الأقسام الخاصّة **بدوجة** التي كانت عبئا على حركيّة السرد، فجلّ ما كانت ترويه هو أحداث حياتها الخاصة والتي لا علاقة لها في الغالب بأحداث الرواية الكبرى.

اعتمد الروائي كذلك على نمط السرد الاستبطاني أيْ أنّ تركيزه كان منصبّا في الرواية على وصف العوالم الداخليّة للشخصيات، من مشاعر وهواجس ورؤى وأفكار أخذت حيّزا مهمّا من مساحة السرد في الرواية، وقد تسبّب ذلك في تهميش الحدث الخارجي ممّا عطّل حركيّة السرد وأبطأ من وتيرة الأحداث، فكان الإيقاع السردي بطيئا نسبيّا، بسبب افتقاد الرواية لزخم الأحداث المتلاحقة، وقد عوّض الروائي ذلك بالتركيز على المشاهد والوقفات الوصفيّة التي أخذت حظا وافرا من مساحة السرد.

رواية الديوان الإسبرطي أبعد ما تكون عن نمط السرد الخطّي للأحداث، فقد خالف زمن السرد فيها ترتيب أحداث القصة، وذلك عن طريق توظيف بعض تقنيات الزمن كالاسترجاعات

والاستباقات قصد إحداث المفارقات الزمنيّة وكسرًا لرتابة السرد، وتشويقا للقارئ كي يبقى مشدودًا إلى الأحداث حتى النهاية، حيث إنّ مسار الأحداث يبدأ في الرواية من سنة 1833 ليسير بعدها في خط زمنيّ متكسّر ـ تارة إلى الوارء وتارة إلى الأمام ـ حتى تنتهي الأحداث في السنة نفسها التي بدأت منها.

تنوّعت التشكيلات المكانيّة في رواية الديوان الإسبرطي، اختارها السارد لتكون فضاء تتحرّك فيه شخوص الرواية وتجري فيها أحداثها، حيث مثّلت مدينة الجزائر المكان المركزي في الرواية بمختلف الأماكن الفرعيّة المتضمّنة فيها، كالمساجد والمقهى والسجن والمبغى وغيرها، بالإضافة إلى حضور أقلّ لأماكن أخرى مثل طولون ومرسيليا وباريس، وقد شكّل المكان في الديوان الإسبرطي نقطة تقاطع بين التاريخي والمتخيّل، فهو فضاء ينصهر فيه مزيج من الأحداث الواقعيّة والمتخيّلة.

لم يكن المكان في الديوان الإسبرطي مجرّد فضاء تجري فيه أحداث الرواية وتتحرك ضمنه شخوصها، فقد تجاوز ذلك بحمله لدلالات نفسيّة واجتماعيّة وتاريخيّة ودينيّة وحضاريّة، تجلّت في علاقته بشخصيّات الرواية ومحمولاته في رؤاهم وأفكارهم وتصوّراتهم، فمدينة الجزائر مثلا هي ربوة القراصنة ومستعبدة المسيحيّين بالنسبة إلى **كافيار** و**ديبون**، وهي المحروسة بحفظ الله التي كانت تنعم بالقوّة والعز في ظلّ حكم الأتراك بالنسبة إلى **ابن ميّار**، وهي المدينة التي قدرُها أن يحكمها الأجانب ويتسلّطوا على أهلها الخاضعين المتخاذلين عند **السّلاّوي**، وهي المدينة التي تمثّل المأساة بكلّ تجلياتها بالنسبة إلى **دوجة**. فالمكان واحد ودلالاته متعدّدة حسب خلفيات الشخصيات ورؤاهم وتوجهاتهم.

ـ والله الموفّق والهادي إلى سواء السبيل ـ

الملاحق

1- نبذة عن الروائي:

عبد الوهاب عيساوي روائي جزائري من مواليد 1985 بالجلفة. خرّيج جامعة زيّان عاشور، ولاية الجلفة، بشهادة مهندس دولة تخصص الكتروميكانيك، عمل مهندس صيانة في مؤسسة عمومية للمنشآت الفنيّة، ثمّ عُيّن مديرًا للمكتبة الرئيسيّة للمطالعة العموميّة "عبد الرحمان بن حميدة بولاية بومرداس.

1-2 أهمّ مؤلّفاته وجوائزه:

1- رواية "سينما جاكوب" صدرت سنة 2013 حصلت على الجائزة الأولى في مسابقة رئيس الجمهورية لفئة الرواية سنة 2013.

2- رواية "سييرا دي مويرتي" صدرت سنة 2015 حصلت على جائزة آسيا جبّار للرواية الجزائريّة سنة 2015.

3- رواية "الدوائر والأبواب" صدرت سنة 2017 حصلت على جائزة سعاد الصباح للرواية سنة 2017.

4- رواية "سفر أعمال المنسيّين" صدرت سنة 2018 حصلت على جائزة كتارا لفئة الأعمال غير المنشورة سنة 2017.

5- رواية " الديوان الإسبرطي" صدرت سنة 2018 حصلت على الجائزة العالميّة للرواية العربيّة "البوكر" سنة 2020[1].

[1] - ينظر: موقع الجائزة العالميّة للرواية العربيّة، الرابط: https://www.arabicfiction.org/ar/node/1604، مقال تم الاطلاع عليه بتاريخ: 2024/11/24 على الساعة:23:14.

ملخّص الرواية

2- ملخص رواية "الديوان الإسبرطي":

رواية "الديوان الإسبرطي" لكاتبها عبد الوهّاب عيساوي، تقع في 388 صفحة، صدرت سنة 2018 عن دار ميم للنشر، وتتكوّن من خمسة أقسام، يتناوب على السرد فيها خمسة شخصيّات رئيسة في كلّ قسم من أقسام الرواية، وهم على التوالي حسب ترتيبهم في الرواية: ديبون، كافيار، ابن ميّار، حمّة السّلاوي، دوجة. تتناول الرواية في إطارها الزمني الأحداث في الفترة الممتدّة ما بين 1815وهو تاريخ معركة "واترلو"، إلى غاية سنة 1833 وهو تاريخ قدوم اللّجنة الإفريقيّة إلى الجزائر. أمّا الفضاء المكاني للرواية فيهيمن عليه مدينة الجزائر أو المحروسة كما يسمّيها سكّانها، حيث أنّ أغلب أحداث الرواية تجري في هذه المدينة، بالإضافة إلى أمكنة أقلّ حضوراً مثل: مرسيليا وطولون وباريس وقسنطينة.

تبدأ الرواية في قسمها الأوّل بسرد ديبون للتحقيق الذي أجرته الحكومة الفرنسيّة في إشاعة انتشرت في ذلك الوقت، تتعلّق باستخدام الفرنسيّين لعظام الجزائريّين في صنع السكر وذلك عن طريق نبش المقابر في المحروسة وما حولها، ثم شحن هذه العظام عبر السفن إلى الموانئ الفرنسيّة لتستعمل في مصانع السكر، ليتأكّد ديبون في النهاية من صحّة هذه الإشاعة عندما كان شاهدا على عثور الطبيب الفرنسي على صناديق تحمل عظامًا بشريّة، حينها يصاب **ديبون** بالصدمة ويكتب مقالا عن هذه الحادثة في صحيفة " لو سيمافور دو مارساي"، فيثير مقاله جدلا في الأوساط الفرنسية. يبدأ سرد " كافيار" للأحداث في القسم الأوّل من الرواية باستذكاره لمعركة واترلو، حيث كان حينها ضابطا في جيش نابليون الذي هزمه الإنجليز، فقرّر كافيار أن يتخلّى عن بدلته العسكريّة، وعمل بعدها صيّادا في عرض المتوسّط ليقع أسيرا في قبضة الأتراك، حيث اقتيد إلى سجون المحروسة. لتنتقل الرواية بعدها إلى ابن ميّار وهو من أعيان مدينة الجزائر حيث يسرد في هذا القسم الانتهاكات التي ارتكبها الفرنسيّون بعد احتلالهم للمدينة مثل نهب المنازل و الضّياع،

وتحويل المساجد إلى كنائس أو ثكنات، وإلغاء نظام الأوقاف. فقد كان يرسل العرائض دون كلل إلى الفرنسيّين يطالبهم فيها باحترام بنود معاهدة الاستسلام بينهم وبين الجزائريين. ويرسل عرائض أخرى إلى العثمانيّين يدعوهم فيها إلى استرجاع الجزائر وتخليصها من الاحتلال. ثم ينتقل السّرد إلى شخصيّة السّلاوي وهو من سكّان مدينة الجزائر الذي يروي في هذا القسم بعض انتهاكات الأتراك تجاه الجزائريّين ومعاملتهم بدونيّة وعنصريّة، ويقارن بين حكم الأتراك والفرنسيّين للمدينة التي أصبحت أحوالها أكثر سوءا بعد الاحتلال الفرنسي. لتختتم الرواية القسم الأوّل بحديث دوجة عن الهواجس والأفكار التي تنتابها أثناء انتظارها للسّلاوي، وتستذكر يومياتها في المبغى قبل أن يخلّصها السّلاوي من جحيمه.

يبدأ القسم الثاني بسرد ديبون لتحضيرات الحملة الفرنسية بدءا من انطلاقها من ميناء طولون حيث عمل مراسلا صحفيّا لتغطية أحداث الحملة، ويصف في هذا القسم تحضيرات الجيش الفرنسي للحملة منذ انطلاقه من ميناء طولون، وقد رافقهم ديبون في إحدى السفن وهي سفينة لوناجور. يسرد لنا كافيار بعدها يوميّاته في الأسر وبعض ملاحظاته عن علاقة الأتراك بالجزائريّين، ثمّ يتطرّق إلى حدث مهم وهو حملة اللورد إكسموث على الجزائر التي كان من نتائجها تحرير الأسرى المسيحيّين في الجزائر، ومن بينهم كافيار الذي حرّره الإنجليز من الأسر في هذه الحملة، فنراه يتأسّف على نيل الإنجليز لهذا الشرف الذي تمنّى لو ناله الفرنسيّون. ثم يتناول إبن ميّار السّرد متطرّقا إلى حادثة المروحة كونه شاهدا عليها، فيرى أنّ صفعة الدّاي للقنصل الفرنسي كانت ردّ فعل طبيعي لاستفزازات القنصل، ثم يتطرّق إلى تداعيات هذه الحادثة مثل حصار الجيش الفرنسي للجزائر وضرب الجزائريّين لسفينة المفاوضة، حتى يصل إلى إنزال الفرنسيّين بسيدي فرج معدّدا بعض الأخطاء التي وقع فيها الباشا في إدارته للمعركة. ثم ينتقل السرد بعد ذلك إلى السلاوي ليروي بعض المشاهد من معركة مفصليّة وهي معركة سطاوالي التي انهزم فيها الجزائريون

ضد جيش الاحتلال الفرنسي، ويقع السلاوي جريحا في المعركة فينقذه شيخ ويداويه، ثم يسمع السلاوي خبرا وقع الصاعقة عليه ألا وهو توقيع الباشا لمعاهدة الاستسلام واحتلال الفرنسيّين لمدينة الجزائر. وختام القسم الثاني من الرواية كان مع سرد دوجة لأحداث مرض أخيها منصور ثم وفاته، وتستذكر بعدها قصة عملها في بيت تاجر النحاس وزوجته المهووسة بالنظافة.

يواصل ديبون في القسم الثالث سرد أحداث الحملة الفرنسيّة على متن سفينة لوناجور حيث يلتقي كافيار في ركاب الحملة، ويتناقشان بشأن أهدافها، ورؤاهما المتناقضة حولها، لينتهي حديث ديبون عند وصول الأسطول الفرنسي إلى مشارف شواطئ مدينة الجزائر. ثم تنتقل الرواية بعدها إلى كافيار الذي يسرد في هذا القسم ملاحظاته عن الجزائريّين وعلاقتهم بالأتراك وباليهود، كما يسرد لقاءه بالقنصل الفرنسي في الجزائر "دوفال" حيث أنّ هذا الأخير أعطى كافيار خرائط للجاسوس "بوتان" رسمها ودوّن ملاحظاتها تمهيدًا لتحقيق حلم نابليون باحتلال الجزائر، ففرح كافيار بهذه الخرائط كأنّه حصل على كنز ضائع. ثم يكمل ابن ميّار سرده لأحداث احتلال مدينة الجزائر، حيث أنّه بعد معركة سطاوالي بدأت تظهر بوادر الهزيمة وتسارعت بعدها الأحداث حتى انتهت بتوقيع الباشا حسين لمعاهدة الاستسلام التي نصّت على حفظ أنفس الجزائريّين وأموالهم ومساجدهم، وما أن دخل الجنود أبواب المدينة حتى استباحوها ضاربين بنود المعاهدة عرض الحائط. لينتقل السّرد بعدها إلى الأحداث من منظور السّلاوي الذي يصف في هذا القسم أحوال المحروسة والتّغييرات التي طرأت عليها بعد الاحتلال الفرنسي، كتبدّل أسماء الشوارع والساحات، وتوافد المعمّرين من كل أنحاء أوروبا. كما يؤكّد عزمه على الالتحاق بجيش الأمير عبد القادر. ثمّ تحكي دوجة في هذا القسم أحداث وفاة والدها متأثّرا بصفعة كافيار، حيث وجدت نفسها مضطرة للرحيل إلى المحروسة لتلتحق هنالك بفرقة لالّة مريم الغنائيّة، هذه الفرقة التي لم تكن إلا تمهيدا لانضمامها إلى المبغى، الذي أجبرت على العمل فيه، وأحبطت محاولاتها للهروب منه مرّات كثيرة.

يبدأ القسم الرابع من الرّواية بسرد ديبون لمجريات سقوط مدينة الجزائر فيعبّر عن صدمته لوحشيّة الاحتلال الفرنسي، وفظاعة المجازر التي ارتكبها في معركة سطاوالي ليتّضح له شيئا فشيئا أنّ الحملة لم تكن لنشر النور وقيم الحضارة، بل كانت من أجل نهب الأموال والأراضي والرغبة في الانتقام. ثمّ يواصل كافيار بعد ذلك سرد تأمّلاته حول التخطيط لغزو الجزائر أثناء إقامته ببيت القنصل السّويدي تحدوه الرغبة في الانتقام وتحقيق حلم قائده نابليون في غزو الجزائر. أمّا ابن ميّار فيستمرّ في سرده لتداعيّات احتلال الفرنسيّين للمحروسة، وقد ركّز خصوصا على ما حدث لمساجد المدينة وأهمّها مسجد كتشاوة الذي حوّله الفرنسيّون إلى كنيسة، ومسجد السيّدة الذي هدمه الاحتلال ولم يبقى له أثر. ثمّ يواصل ابن ميّار سعيه في الدّفاع عن حقوق الجزائريّين بإرساله لعريضة إلى ملك فرنسا يحمل فيها تظلّمات الجزائريّين وشكاويهم. أمّا فيما يتعلّق بالسّلاوي فقد سرد في هذا القسم أحداث قتله للمزوار في إحدى الليالي المقمرة. ثمّ تواصل دوجة في هذا القسم سرد ذكرياتها في المبغى، فيقطع السّلاوي هذه التّأملات والخواطر بعودته إلى البيت جريحا بعد قتله للمزوار.

يبدأ القسم الخامس من الرّواية بسرد ديبون ليوميّاته في الجزائر بعد احتلالها، ومن بينها زياراته المتكرّرة إلى كافيار رفقة ابن ميّار للمطالبة باحترام بنود المعاهدة، فيطردهما كافيار ويرجعان بالحسرة والخيبة. ثمّ يروي لنا كافيار في هذا القسم تنفيذه لمخطّطاته في غزو المدينة بتبديل أسماء الشّوارع، وبناء السّاحات، كما أنّه كان من الموقّعين على قرار نفي ابن ميّار من الجزائر نظرا لشكاويه و عرائضه التي أضحت مزعجة للفرنسيّين. ثم يروي ابن ميّار في هذا القسم أحداث وصول اللّجنة الإفريقيّة التي قدمت إلى الجزائر من أجل التّحقيق في انتهاكات الاحتلال الفرنسي، لكن سرعان ما يخيب أمل ابن ميّار في اللّجنة فقد أحرق كافيار كتابه أمامها دون أن تحرّك ساكنا، ليتفاجأ ابن ميّار بعد أيّام قليلة بقرار نفيه إلى إسطنبول موقّعا من عدوّه اللّدود

كافيار. يختتم السّلاوي سرده في الرّواية بوداعه لدوجة قبل مغادرته المحروسة في طريقه للانضمام إلى جيش الأمير عبد القادر. كما تنهي دوجة آخر صفحات الرّواية بوداعها لابن ميّار وزوجته المنفيّيْن إلى تركيا، حيث أنّ دوجة آثرت البقاء في بيت لالّة زهرة اليهوديّة على أمل عودة السّلاوي إليها مرّة أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع المدني.

أوّلا: المصادر:

1- عيساوي عبدالوهّاب، الديوان الإسبرطي، ط1، ميم للنشر، 2018.

ثانيا: المراجع:

أ- المراجع العربيّة:

2-إبراهيم عبد الله، التخيل التاريخي (السرد والإمبراطورية ، والتجربة الاستعمارية) ، ط1، بيروت ـ لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011.

3-إبراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دط، القاهرة ـ مصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دت.

4- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد بن محمد، مقدمة ابن خلدون، مصر ـ القاهرة، دار ابن الجوزي، 1431هـ/2009م.

5-أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، عمّان ـ الأردن، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2007.

6-أبو علية عبد الفتاح حسن و أحمد ياغى إسماعيل، تاريخ أوروبا الحديث والمعاصر، ط3، الرياض ـ المملكة العربيّة السعوديّة، دار المرّيخ للنشر، 1413هـ/1993م.

7-أحمد محمّد فتّوح، الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر، ط2، القاهرة ـ مصر، دار المعارف، 1984.

8-أقلمون عبد السلام، الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، ط1، بيروت ـ لبنان، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2010.

9-التميمي عبد الجليل، بحوث ووثائق في التاريخ المغربي (تونس . الجزائر . ليبيا من1816إلى1871)، ط1، تونس، الدار التونسيّة للنشر، مارس1972.

10-الجيلالي عبد الرحمن، تاريخ الجزائر العام، دط، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، دار الأمّة للطباعة والنشر والتوزيع،2014.

11- الزعبي أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، عمّان ـ الأردن، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، 1420ه/2000م.

12- السيد شفيع، اتجاهات الرواية العربية ، ط3، القاهرة ـ مصر، دار الفكر العربي، 1998.

13- الشريم عدنان علي محمّد، الخطاب السردي في الرواية العربيّة، ط1، إربد ـ الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2015.

14-الشمالي نضال محمد، الرواية والتاريخ، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2006.

15-العروي عبد الله، مفهوم التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط4 ، 2005.

16-العناز عادل، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، ط1، الشارقة ـ الإمارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة، 2019.

17- العيد يمنى ، الرواية العربيّة المتخيّل وينيته الفنيّة، ط1، بيروت ـ لبنان، دار الفارابي، 2011.

18–القاضي محمّد، الرواية والتاريخ (دراسات في تخييل المرجعي) ، ط1، تونس، دار المعرفة للنشر، 2008.

19– بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، ط1، بيروت ـ لبنان، المركز الثقافي العربي، 1990.

20– بلقاسم مولود قاسم نايت ، شخصيّة الجزائر الدوليّة وهيبتها العالميّة قبل سنة 1830، ط2، الجزائر، دار الأمّة، 2007، ج1.

21– بوعزة محمد، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ط1، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، منشورات الاختلاف، 1431هـ/2010م.

22– خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، ط1، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1431هـ/2010م.

23– خمري حسين، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ط1، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، منشورات الاختلاف، 2002.

24– خوجة حمدان بن عثمان، المرآة، تقديم وتعريب وتحقيق محمد العربي الزبيري، تصدير عبد العزيز بوتفليقة، دط، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، منشورات ANEP، 2006.

25– داود أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دط، القاهرة ـ مصر، مكتبة عين شمس، دت.

26– دراج فيصل، الرواية وتأويل التاريخ، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب، المركز الثقافي العربي، 2004م.

27– دويدار عبد الفتاح محمد، مناهج البحث في علم النفس، ط2، الإسكندريّة ـ مصر، دار المعرفة الجامعيّة، 1999.

28- رشيد أمجد مجدوب، السرد الأنساق السيميائية والتخييل (دراسة نقدية تطبيقية)، ط1، بغداد ـ العراق، منشورات أحمد المالكي، 2019.

29- زكي أحمد كمال، الأساطير، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، دط، القاهرة ـ مصر، مارس1967.

30- سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دط، دمشق . سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

31-سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، ط1، بيروت ـ لبنان، دار الغرب الإسلامي، 1998.

32- سعد الله أبو القاسم، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، ط3، الجزائر، الحركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، 1982.

33- شعراوي عبد المعطي، أساطير إغريقية (أساطير البشر)، دط، القاهرة ـ مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

34- ضيف الله البشير وآخرون، مقاربات في الديوان الإسبرطي، دط، الجلفة ـ الجزائر، فهرنهايت451 للنشر والترجمة، 2022.

35- عيّاد محمد كامل، تاريخ اليونان، دط، القاهرة ـ مصر، دار الفكر، 1980.

36- كامل مجدي، أشهر الأساطير في التاريخ، دط ، القاهرة ـ مصر، دار الكتاب العربي ،2003.

37- لحمداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب، المركز الثقافي العربي، 2003.

38- لحمداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، بيروت ـ لبنان، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، آب 1991.

39- ماضي عزيز شكري، في نظرية الأدب، ط1، بيروت ـ لبنان، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، 2005م.

40- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دط، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.

41- منيف عبد الرحمن، رحلة ضوء، ط3، بيروت ـ لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012.

42- ناظم حسن، مفاهيم الشعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، بيروت . لبنان، المركز الثقافي العربي، 1994.

43- هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دط، القاهرة . مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر 1997.

44- وتار محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا، 2002.

45- يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، الدار البيضاء ـ المغرب، المركز الثقافي العربي، 2001.

46- يقطين سعيد، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب ، المركز الثقافي العربي، 1997.

47- يقطين سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود) ، ط1، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، منشورات الاختلاف ، 1433هـ/2012م.

ب ـ المراجع الأجنبيّة المترجمة إلى العربيّة:

48- باختين ميخائيل، شعريّة دوستويفسكي، تر: جميل نصيف ـ مر: حياة شرارة، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب، دار توبقال للنشر، 1986.

49- بارت رولان، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، ط3، الدار البيضاء ـ المغرب، دار توبقال للنشر، 1993.

50- باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، بيروت ـ لبنان، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، 1404هـ/1984م.

51- برنس جيرالد، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار مراجعة وتقديم محمد بريري، ط1، القاهرة ـ مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

52- برون جفري، تاريخ أوروبا الحديث، ترجمة علي المرزوقي، دط، عمّان ـ الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع، 2006.

53-بييقي وغروس ناتالي، مدخل إلى التّناص، تر عبد الحميد بورايو، دط، سورية ـ دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 1433هـ/2012م.

54- تودوروف تزفيطان، الشعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء ـ المغرب، دار توبقال للنشر، 1990.

55- تودوروف تيزفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2، عمّان ـ الأردن، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، 1996.

56- تودوروف تيزفيطان، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، ط1، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، منشورات الاختلاف، 2005.

57-جينيت جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّى، ط2، القاهرة ـ مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

58- فاليط برنار، النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، دط، باريس ـ فرنسا، منشورات ناثان، 1992.

59- لوكاتش جورج، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، ط2، بغداد ـ العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

60- كريستيفا جوليا، علم النص، تر فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب، دار توبقال، 1991.

ج ـ المراجع الأجنبيّة:

61- Narcise faucon, le livre d'or de l'algerie (histoire politique, militaire, administrative évènement et faits principaux, biographie des hommes ayant marqué dans l'armée les sciences, les lettre, etc. De1830 A 1889, Paris-France, A Challamel, 1889.

ثالثًا: المعاجم:

62-الإفريقي ابن منظور، لسان العرب، دط، القاهرة ـ مصر، دار الحديث، 1434هـ ـ 2013م.

63- الجوهري أبي إسماعيل بن حماد، الصّحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) ، دط، القاهرة ـ مصر، دار الحديث، 1430هـ/2009م.

64- الفيروزابادي مجد الدين محمد بن يعقوب، دمشق ـ سوريا، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة ناشرون، 1433هـ/2012م.

65- القاضي محمد وآخرون، معجم السرديات، ط1، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010.

66- كمال بن صحراوي، معجم المقاومة الجزائريّة منذ بداية الاحتلال الفرنسي حتى منتصف القرن19(شخصيات . أماكن . أحداث . معارك)، ط1، قسنطينة ـ الجزائر، ألفا للوثائق، 2020.

67- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، بيروت . لبنان، دار النهار للنشر، 2002.

68- نويهض عادل، معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، ط2، بيروت ـ لبنان، مؤسّسة نويهض الثقافيّة للتأليف والترجمة والنشر، 1400هـ/1980م.

69- وهبه مجدي و المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت ـ لبنان، مكتبة لبنان، 1984.

رابعًا: المجلاّت والدوريّات:

70- أبو طالب إبراهيم محمد و سيف الحسامي عبد الحميد، شعريّة اللغة في القصة القصيرة جدا . نماذج لكتاب منطقة عسير، مجلة الذاكرة، العدد العاشر، يناير2018م.

71- إدريس سامية، التخيّل التاريخي واستدعاء الذاكرة في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، مجلة الخطاب، المجلّد 17، العدد1، جانفي 2022.

72- آمري مرسال، استغلال عظام المسلمين في تصفية السكر، المجلّة التاريخيّة المغربيّة، العدد1، جانفي 1974.

73- بن جبور محمد، التنظيم العسكري لإيالات الجزائر من خلال الكتابات الفرنسية، المجلة الجزائريّة للدراسات الإنسانيّة، المجلد2، العدد1، جوان2020.

74- بن خليفة عائشة ، السّرد والتاريخ . تواطؤ الحقيقة والمتخيّل في الرواية التاريخيّة، مجلّة الآداب والعلوم الاجتماعيّة، المجلّد20، العدد01، 2023.

75- بن سعدة هشام، التعدد الصوتي وتسريد المرجع في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، مجلة دراسات معاصرة، المجلد6، العدد1، جوان 2022.

76- بن عمومة فتيحة، الدلالة الرمزية في كتابات ركن الدين الوهراني، مجلّة آفاق علمية، المجلّد12، العدد3، 2020.

77- بوشيبة الطيب و بويش منصور، مستويات توظيف الأسطورة في رواية" البئر" لإبراهيم الكوني، مجلة(لغة. كلام)، المجلد2، العدد3، جوان2019.

78- تقار فوزيّة، التقاطب المكانيّ ودلالاته في رواية" أصابع الاتهام" لجميلة زنير، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، المجلّد13، العدد3، 2021/11/04.

79- جلاب صليحة، شعرية اللغة الروائيّة وجماليّة التلقّي (رواية براري الحمى لإبراهيم نصر الله أنموذجا)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد10، عدد2021،3.

80- خنيش نور الدين وبلخامسة كريمة، الخطاب الديني والفكر السانسيموني في رواية الديوان الإسبرطي، مجلّة إشكالات، مجلد11، عدد3، 2022.

81- ربعي خالد و طالب عبد القادر، البوليفونيّة والسرد التاريخي في رواية الديوان الإسبرطي للروائي الجزائري عبد الوهّاب عيساوي، مجلّة النص، المجلّد 08، العدد02، 2022.

82- رشيدة مرسلي و عائشة آغا و مريم حكوم، تأويل الاستعارة في رواية "الديوان الإسبرطي"، دراسات معاصرة، المجلّد07، العدد02، ديسمبر 2023.

83- زروال عائشة و بومادة بريكة، أثر الإيديولوجيا في تكوين الزمن السردي في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، مجلة المدوّنة، المجلّد8، العدد1، مارس2021.

84- سعيدي خير الدين، أضواء جديدة على مواقف حمدان خوجة من المسألة الجزائريّة من خلال مراسلتين إلى الباب العالي(1834-1835)، أسطور، العدد21، تمّوز/ يوليو 2024.

85- طلحة عبد الباسط، التاريخ المفهوم والاستثمار في الرواية، مجلة المقال، عدد7، ماي2018.

86- علامة صليحة، تاريخ الأوبئة في الجزائر(الطاعون ـ الجدري ـ التيفوس ـ المالاريا)، مجلة القرطاس، العدد2، جانفي2015.

87- لفتة محمد نجيب، ولتر سكوت والرواية التاريخية، المجلّة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد 41، آذار، 1997.

88- لونيسي رابح، قانون 23 فيفري 2005 الأهداف والرهانات، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، العدد7، 2013.

89- موفق كروم و سرير أحمد بن موسى، الاستبطان في علم النفس: من الأصول إلى المختبر، مجلّة علوم الإنسان والمجتمع، المجلّد10، العدد2، 2021.

90- ميلي علي و زيقم مداني، جدل الإيديولوجي والجمالي في رواية "الديوان الإسبرطي، مجلّة أبوليوس، المجلّد11، العدد01، جانفي 2024.

خامسًا: الرسائل الجامعية:

91- طعام شامخة، التخييل التاريخي في الرواية المغاربيّة (الجزائر. المغرب . تونس)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب المعاصر، جامعة وهران، 2014م.

92- عبد الله بن صفية، المتخيّل التاريخي في الرواية الجزائرية . جدليّة المرجع والمنجز السردي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة باتنة 1، 2017م.

93- مصطفى عبيد، الجزائر في كتابات توماس (إسماعيل) أوربان 1884/1812 دراسة تاريخيّة تحليليّة، مذكّرة لنيل درجة الماجيستير في التاريخ المعاصر، جامعة الجزائر، 2008.

سادسًا: المواقع الإلكترونيّة:

94- موسوعة GALLICA الفرنسية، الرابط:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328671932/date1830.r=

95- موقع الجائزة العالميّة للرواية العربيّة، الرابط:

https://www.arabicfiction.org/ar/node/1604