مجلة علمية دولية محكّمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة جامعة تيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-9882 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297
Contemporary Studies is a bi-annual open access International double-blind journal. It is published by the University of Tissemsilt, Algeria.

المجلد:06/ العـدد:01/ جوان 2022، ص515/524

التعدد الصوتي و تسريد المرجع في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي

The polyphony and reference Narrativisisation in the novel"Aldiwan Alisbarthi"by Abdelwahab Issawi

د.هشام بن سعدة
bensaada.hichem@cu-tipaza.dz
المركز الجامعي مرسلي عبد الله تيبازة
(الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2022/01/05 تاريخ القبول: 2022/04/12 تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخّص:
تشتغل هذه الدراسة على موضوع التعدد الصوتي داخل المتن الروائي، و قد بنت أساساً ابستمولوجياً جديداً يبحث في كيفية تحوير المرجع "الخارجي" تخييلياً، و لما كان النص الأدبي و الإبداعي تحديدا هو معرفة مركبة، جاءت حاجة البحث إلى اختيار أنموذج الرواية المجسد لهذه الخصوصية و المتغيرات الحاصلة على مستوى النص السردي العربي، من خلال رواية الديوان الإسبرطي للكاتب الجزائري عبد الوهاب عيساوي. إنها قراءة في متن تنفتح على "السرديات التلفظية" لتتبع أشكال الوعي اتجاه الحدث التاريخي الذي يمتح مضامينه من الصراع الحقيقي بين الجزائر المحروسة و قوى العدوان الأجنبي، و ذلك بالبحث في كيفية تحوير المرجع تخييلياً، مادام هذا الصراع يتشخص كتعارض ميتافيزيقي بين القمع و المعرفة، بين القوة و الخيال.
الكلمات المفتاحية: التعدد الصوتي، تسريد المرجع، الديوان الإسبرطي، عبد الوهاب عيساوي.

Abstract :

This study works on the issue of polyphony within the narrative text, and it has Established *a new epistemological basis that examines how to narrate the external reference imaginatively. Since the literary and creative text in particular is a compound knowledge, the research needed to choose the novel model that* Formulates *this specificity and the variables that* Occurs *at the level of the Arabic narrative text, through the novel "Aldiwan Alisbarthi" by the Algerian writer Abdelwahab Issawi.It's a reading in a text which* Looks after *to verbal narratives* To spy on *the forms of awareness towards the historical event whose contents are examined from the real conflict between the* Algiers *and the forces of the foreign* enemy, and that is to look for this conflict which appear as a metaphysical *conflict between oppression and knowledge, power and imagination.*
Keywords: *polyphony, the reference Narrativisisation, Aldiwan Alisbarthi, Abdelwahab Issaw*

1- مقدمة الورقة البحثية :

تطمح هذه الورقة البحثية لدراسة نمط جديد من أنماط التفكير الفني داخل المتن الروائي، في ضوء ما أصطلح عليه **"تعدد الأصوات"** و علاقة ذلك بالمرجع المحال إليه في الواقع الخارجي، و يتحدد موضوع العلاقة أكثر عن طريق إثراء "السّرديّات التلفظية" التي تبحث في المضامين و المضمرات داخل المتن الروائي، خصوصاً حين نتعرف

على ما تحيل إليه الذات الفاعلة نحو الحدث التاريخي. إن إنتاج ملفوظ ما في أي خطاب روائي، هو إعلان عن ميلاد الصوت السارد، الذي يحيل في مقام تلفظي على مراجع بعينها و ما تثيره من إحداثيّات جديدة في عالم التخييل.

و لعل ما يحفزنا أكثر في مساءلة الوقائع المسرودة و الموصوفة في هذا النص، هو طبيعة المتن الروائي الجزائري ذاته، وما يحيل إليه من مراجع تعلقت بالتحولات المتسارعة و المشاهد المشحونة التي عرفتها الجزائر إبّان القرن ال 19، و هو رهان سردي يُفسح المجال لطرق مختلفة من القول، تغني الخطاب الروائي و تضيف إليه. إن الرواية عبر اشتغالها السردي هي أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تقديم الملامح الأساسية للإنسان المعاصر في مختلف تجلياته السياسية و التاريخية و الإنسانية، و لما صار المتكلم يبدي وجهة نظره في ما يروي و يقول، وجب على القارئ أن يحسن القراءة و أن يحسن الإنصات، لأن " من يحسن الإنصات/(من يحسن القراءة) لابد أن يدرك صوت الكاتب، صوت الراوي، و صوت الشخصيات و صوت المتلقي، و في بعض الحالات حتى صوت المقدم و صوت المصدر "[1]، من خلال جهات التقويم و التعبير و غير ذلك من موجّهات القول التي يتم رصدها.

و قد لا نبالغ إذا قلنا، بأن المُتغيرات التي طرأت على الرواية الجزائرية في عقودها الأخيرة، فجّرت من خصائصها الفنية، باتت غامضة تطلب جهدا في تأويل، حيث أصبح النص الروائي بقدر ما هو مشبع بالتخييل فهو أيضاً مثقل بالسرد الإحالي، و هنا يأتي دور القارئ الذي "يجد في السرد من بين إشارات و رموز أخرى وساطته الأثيرة، و تقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محولة قصة الحياة إلى قصة خيالية "[2]، تخرق القوانين و المعايير الجمالية الثابتة بجمالية مثيرة للأسئلة، لا تطمئن إلى النهائي، بل تغدي التفكير و تقدح زناده، بما يسمح بنمو الحركة السردية و يدفع بها إلى الأمام.

وفق هذا الطرح، جاءت حاجة البحث إلى اختيار أنموذج الرواية المجسد لهذه الخصوصية و المتغيرات الحاصلة على مستوى النص السردي، من خلال مدونة جزائرية فائزة بالجائزة العالمية للرواية العربية في طبعتها **13** و الموسومة **الديوان الإسبرطي** للكاتب عبد الوهاب عيساوي، حيث تشتغل ذاكرة النص بين الفترة الممتدة من 1815م إلى سنة 1833م، و البداية ستكون من معركة واترلو La bataille de waterloo الشهيرة التي وقعت في الثامن عشر من شهر حزيران / يونيو 1815، حين تمكن الإنجليز من هزيمة جيش نابليون بونابرت Napoleon Bonaparte في معركته الأخيرة، إلى أن تصل الرواية عند تاريخ مغادرة اللجنة الإفريقية أرض الجزائر، و بين هذين التاريخين و عبر مسار الحكي نتعرف على أعمال منكرة قام بها الاستدمار الفرنسي في حق الجزائر (المحروسة)، و منظور الإنسان و مواقفه تجاه الأحداث الدائرة حوله، ثم استيعاب كيفية تمثيل تلك الأحداث داخل المتن الروائي.

و قبل البدء في قراءة النص يجب علي أن أضع أمامي مجموعة من المعالم أجدها تثير الأسئلة المركزية التالية :

- كيف يسمح تعدد الأصوات مع ما لها من عوالم، بادراك طبيعة المراجع المحال عليها؟
- ما هي أهم الطرق التي صاغ بها عيساوي تلك المراجع، قبل أن تحلّ في عالم التخييل؟

2- التعدد الصوتي و توزيع المضامين في الديوان الإسبرطي:

حين نلج عالم **الديوان الإسبرطي** فنحن أمام حالة وجدانية خاصة، تضع الرواية من الوهلة الأولى ضمن الأعمال التي تتخذ من هاجس التاريخ حافزاً للكتابة، حين تصوّب نظراتها بوعي بين الفترة الممتدة من 1815 إلى 1833 من تاريخ مدينة الجزائر (المحروسة). هذا التحديد الزمني، يوفر للمتخيل السردي مادة حكائية ثرية تغري أي باحث بدراستها، و أحسب أن وجهات النظر التي برعت يد عبد الوهاب عيساوي في تصريفها، تكشف عن نفسها " فيما وراء هذا التعدد الصوتي : إنه يدخلها إلى عمله. إنه يستخدم خطابات مأهولة مُسبقاً بنوايا الآخرين الإجتماعية، و يرغمها على خدمة نواياه الجديدة "[3]، بما يتجاوز أحادية التشخيص المباشر للعالم وفق رؤية يقيم دعائمها الصوت السارد.

استنادا إلى هذا التأطير الأولي – و هو فرضية للقراءة لا غير – يمكن قراءة هذه الرواية، و هي تستعيد لحظة البداية "اثنا عشر عاما انقضت على موت نابليون، و ثلاث سنواتٍ بعد سقوط الجزائر، و ما زالتْ هذه الكلمات تضجُّ في رأسي، صديقي القديم لم يشأ أن يُغيرها في كل خطاب. أجوب شوارع مرسيليا، الناس تناسوا ضجيج السَّنوات الماضية، و زيارة ولي العهد، آه آسف لم يعد وليًا للعهد بعد أن انقلبوا عليه و صار هو الآخر منفيًا، أو ظِلا

ضئيلًا تبدّد في الذّاكرة الضعيفة للنّاس. في المُلك لا فرق بين عشرين دقيقة أو عشرين عاماً، و لا بين لويس التاسع عشر أو نابليون !! من يا ترى بقي يحتفظ بأحلام المجنون الذي أراد أن يُتوّج ملكًا على العالم ؟!... "[4].

ضمن هذا الحوار الاستبطاني، أو حديث الذات، ينفتح محكي الأحداث، على أقرب تماس بين الشرق الحضاري و الغرب الحضاري و بالضبط في الفترة التي تمتد بين نهاية التواجد العثماني بالجزائر و بداية الاستعمار الفرنسي، و حتى يتم تسريد هذه الفترة يجب على الكاتب أن "يدفع الظروف التاريخية إلى خلق وضع وجودي جديد لشخوصها يمكّن من فهم التاريخ في حد ذاته و تحليله بوصفه وضعاً إنسانياً ذا مدلول وجودي"[5]، إنها خصيصة جوهرية لاستيعاب الحدث التاريخي، و إننا نُقدر مدى الجهد والعناء اللذين يلقاهما المؤلف وهو يسعى في اتجاه جمع عدة إرادات باتجاه حادثة في فترة بعينها و التذكير بها، " إن الكاتب المثقف لم يكن أبدا على هامش التاريخ، بل كان أحد فاعليه من خلال ما يخطه من حفريات عمودية في مخازن الذاكرة نتعرف على جانب من حيثياتها على ألسنة الشخصيّات "[6] و في الوقت نفسه يكشف عن غنى مضامينها فنياً.

إن لعبة الأصوات التي تحاول رواية "الديوان الاسبرطي" الاستناد إليها، تقوم بخلق عوالم نصية منفصلة عن بعضها البعض من حيث الرؤية السردية، فنتعرف في بداية المتن على شخصية **ديبون الصحفي الفرنسي** الذي يرمز إلى الإنسان المتعاطف مع الشعب الجزائري، يقول "غادرت الغرفة إلى سطح لوناجور، و تراءى لي الجنود متسمّرين يحدّقون تجاه لابروفانس. نزلت إلى الرصيف متجها إليها، و حين اقتربت كان بورمون يستعدُّ لخطابه، و علق بذهني بعضه : إن الرجل العربي قد عاش سنواتٍ طويلة مُضطهدًا من زمرةٍ غاشمة، و سيجد فينا نحن المحرّرين، و سيلتمس تحالفنَا و بهذا لن تدوم الحرب إلا زمنًا قليلا، ولن تُسفك إلا دماء أقل. خطابه غمرني بالسّعادة في كل جملة يتوطّد ما بيني و بين هذا القائد، يحمل في روحه الدّعوات التي أتى بها التّاصري، لا يريد إلا تحرير الإنسان الذي اضطهد، و لا يريد مزيدًا من سفك الدّماء"[7].

واصل الصحفي ديبون مراسل جريدة (لوسيمافور دي مارساي) (Le Semaphore de Marseille) مسيرته إلى غاية النهاية، و أثناء هذه المسيرة التي واكبت الحملة يغير الكثير من أرائه، و هو الذي كان شاهدا على الكثير من التجاوزات اللانسانية التي اقترفها الفرنسيين في حق الجزائر (المحروسة)، حين يُضمن خلف طبقات السرد إحدى اعترافاته في حوار بينه و بين توماس "و همس لي توماس :

- لا تنظر إلى الأمور بذاتية يا ديبون، إني أراك تُحيي مجد الإنسان، و هذا يحتاج الصبر و الأناة زمنا طويلًا من أجل تحقيق أهدافنا، ألم تقرأ هذا في مبادئه ؟

أومأت له برأسي موافقًا، ثم تأمّلت الزرقة أمامي و قلت :

- نعم إنك محقٌّ، كي نُغير العالم نحتاج إلى أفكارٍ كبيرة نؤمن بها، و نُقبل على الموت في سبيلها بسعادة "[8].

إن فلسفة التغيير التي يؤمن بها ديبون و كفاءة أفكاره، هي عبارة عن دعامة فنية وُفق الكاتب عبد الوهاب عيساوي في توظيفها حتى يثير مختلف الأصوات السردية الأخرى التي تشكل لنا التقاطعات المختلفة داخل النص الروائي، خصوصا و نحن أمام حملة فرنسية لها أبعاد اقتصادية و سياسية و اجتماعية و دينية، فلا جرم أن نتعرف على صوت آخر ممثلا في شخصية الجندي "كافيار" الذي يرمز إلى الفرنسي الحاقد، نتيجة عذاباته في سجون الأتراك، و هو الذي تسلّق من جنديّ في الحملة على الجزائر ليغدو أحد القادة فيها، يقول كافيار "لم يكن مُجديا أن أُسأل عن اسمي القديم، أو عن مهنتي. تذوب الألقاب يا ديبون حينما تقبض السّلاسل على رجليك، و يُصبح تاريخك هراءً. لذا لم يكن في صالحي التفوه بكلمة عما أعمله أو أتقنه، الصمت و ادّعاء الجهل هو سبيل آخر للنجاة في هذه المدينة المتوحشة، كانت القيود تُثقل يدي، يسحبها السجين الذي يسبقني فأُوشك أن أسقط، أُصغي إلى الصوت الحاد، ثم يدنو الظل مني، و فجأة أصرخ من حرارة الألم، و لا أجرؤ على الالتفات. ثم يواجهني الحارس التركي، يُكور البَلغم في فمه و يقذفه على وجهي. أُحدّق بوجهه في تحدٍ فيزداد حنقه، و يهمُّ أن يهوي بالسوط عليّ، لولا نداء حارسٍ آخر، ترتخي يده و يعدو نحوه، متوعدًا إياي بتأجيل العقاب"[9].

ينقلنا هذا المستوى من الحدث إلى حالة وجدانية خاصة بمضامين حالكة، يستعيد فيها **كافيار** كل ما التقطته الآذان و شهدت عليه الأعين على شكل قصة خاصة، تعيد صياغة ردود أفعال الشخصية أمام نفسها و أمام

الجلاد. أما بالنسبة لي كباحث فهي تشكل زاوية الرؤية التي أرصد من خلالها مختلف التحولات التي تطرأ على الذات، لعل أوضحها ما يرد على لسان كافيار ، حيث يقول : "وأنا الذي ذُقت من الهزائم ما يكفيني، واترلو قَصَمت ظهري، ثم أسرني الأتراك مُتقزّزين منّي، صيّروني عبدا و قد كنت قائدا على كتيبتي، لكن ما الذي أفعله أمام أوهامك ! لم يعد العالم الآن يحتمل أصحاب الفضيلة، سيكون جحيمًا لهم، و لعلّي كنت فاضلا بما يكفي، فمن يذق شرّ العالم لا بد له من التحلي بجزء منه. الإنسان فيه من الشرّ ما يُغريه بإشعال الحرائق في العالم، لكن شيئا ما يمنعه، شيء غامض في خبيئته"[10].

إن درامية المشهد يستمد قوته من طبيعة و كفاءة البرنامج السردي لكل شخصية، أما بقاء النفس السردي متواصلًا على مسار الأحداث فيأتي من طبيعة المعرفة الواردة و ما تثيره من انفعالات و هواجس داخل المتن الروائي، " في سياق قدرة الرواية على امتصاص و تحوير المرجع التاريخي لإنتاج لغة خاصة تمتلئ بكلمات الآخرين "[11] و بالفعل فإن كلتا الشخصيتين ديبون و كافيار تمثلان حالات سلطوية تأتي بها رواية الديوان الإسبرطي لتفسير وجهات نظر كل منها تجاه الأحداث.

و ليس غريبا أن نكتشف ضمن مكونات هذا الوعي، وعي آخر يمتلك صوره الإنسانية و يحتضن كل الصفات التي يمكن أن تسند للبطل المناضل. فشخصية حمّة السلاوي الثائر ضد الاستعمار تم انتقاؤها بعناية لأنها مرتبطة بالأرض و المصير الإنساني يقول حمّة : "أثناء عبور السّهل فكّرت في ابن ميّار، و في المحروسة، و في دُوجة التي تعدُّ عرائس جديدة، بعد التي خلفتها في المقهى، حين هاجمني الجنود الفرنسيون، كانوا يتّهمونني مثلما اتهمني الأتراك، أنني أدعو الناس للثورة عليهم، غير أن أهل المحروسة خانعون و منذ سنواتٍ كانوا يطأطئون رؤوسهم و يتجنّبون الأتراك في الشوارع. المدينة تجعل الناس أكثر جبنًا و تقبلًا للغزاة، ألم يفرّ المُوسرون ما إن رأوا طلائع الجيش تعبر الأبواب ؟ ! لم أر أحدا منهم في سيدي فرج، و في انحدارنا إلى سطاوالي سمعنا أن بعضهم غادر المدينة ليلًا "[12].

ابتداء من هذه اللحظة تتحدد طبيعة العلاقة المضطربة بين **حمّة السلاوي** الرافض لواقع المحروسة في خنوعها و جبنها أمام الغزاة، و الواقع الثاني المسيطر الذي يفرضه الغزاة على أهالي المحروسة المسالمين، و بين الحالتين يزداد الضغط أكثر فتصبح تهمة التمرد تجاه الشخصية تهمتين، تهمة الأتراك و تهمة الفرنسيين بعد ذلك. إذا نحن أمام لحظة من لحظات الانفصال الحاسمة، إما القبول بالوضع أو الرفض، و لكن حمّة أخذ موقفه الحاسم من دون تردد "ما أزال أسلك الدرب المؤدّي إلى المدينة، مُحتدّا من الأتراك، و أكثر تشوّقا إلى الالتحاق بالأمير، سأقف أمامه، و أهتف بحياته، و أعاتبه طويلا. لن يغضب لحظتها، بل سيبتسم، و ربما يدنو مني و يقول : أنت الذي أبطأت الوصول يا حمّة، كنا ننتظرك منذ أيام، بل منذ احتلال المحروسة"[13].

ثمة صراع و اختبار للقوة، يثيره الواقع المستجد داخل هذا المتن، تفسره حالة القلق الدائم الذي تعيشه مختلف الشخصيات المحورية في الرواية، مما يضطرها أن تطرح رؤية نقدية حيال كل ما يجري في التاريخ و المجتمع، يظهر ذلك جلياً حين يختار حمّة السلاوي وضعية الإنصراف ليستحضر شوقه في الانضمام إلى جيش الأمير عبد القادر الجزائري "إن المرور من مستوى سردي إلى آخر لا يمكن مبدئيا أن يضمنه إلا السرد، و هو فعل يقوم بالضبط على إدخال معرفة وضع في وضع آخر بواسطة الخطاب "[14]، و هو في ذلك يقترب إلى حد ما بالرؤية الموضوعية التي أساسها المرجع التاريخي.

إن "عبد الوهاب عيساوي" و هو يستنطق التاريخ من ألسنة صانعيه، يفتح إمكانيّات غير محدودة في عالم المتخيّل الروائيّ، حتى يتسنى له إبداع صورة فنية متكاملة، فنجده مثلا "يصور جميع مشاكل الحياة الشعبية التي تؤدي إلى الأزمة التاريخية التي مثلها. وحين يكون قد خلق منا مشاركين في هذه الأزمة متعاطفين ومتفهّمين"[15] يدفع إلى مسرح الأحداث موقف جديد من الحقيقة التاريخية و طريقة في صياغتها، فنتعرف على شخصية **ابن ميّار** التاجر و السياسي المحنك الذي يتقارب في مواقفه مع موقف حمّة السلاوي "لم يكن همّي على ما فقدت من ضِياع، بقدر ما كنت حزينا على المساجد و الأوقاف التي أُخذت عندما حل بُورمون و من بعده كلوزيل، و مضت سنوات ثلاث لم نستطع استرجاع أي منها، جامع الباديسيان ، جامع الرابطة، و الصبّاغين، و جامع القبائل، و جامع الرّحبي، و علي خوجة، و سيدي عمّار التّنسي، و جامع عبدي باشا، لا يمكنني إحصاؤها كلها. كان أجملها مسجد السيدة، قرونا ثلاثة

و حكّامنا يُصلّون به، تُؤخذ البيعة لهم هناك، و قد بُني حتى قبل مجيء الأتراك. لا يمكننا تخيّل المحروسة دونه، ثم يأتي كافيار و ببساطة يُقرّر تعويضه بساحة مثل التي في باريس، على الدوام لم نعتقد نحن المسلمين إلا في ديننا كخلاصٍ، و لم نرَ في المدنية الأوروبية أي فائدةٍ"[16].

حينما يروي ابن ميّار الحكاية بنفسه فإن الحقيقة التاريخية تدفع القصة إلى الأمام، من خلال التنوع الصوتي على الصعيد الدلالي، صوت السلطة الذي يمثله كافيار و قراراته العدوانية، و الصوت الآخر هو صوت الآهالي الخافت في الرواية، أما الصوت الثائر فهو صوت حمّة السلاوي إحدى الشخصيات المركزية، التي تعيش أمال التغيير و الحلم به، يظهر ذلك جلياً في موقفه الرافض من تعيين ابن ميّار ضمن عضوية المجلس الذي شكله الاستعمار الفرنسي "غضِب السّلّاوي حين رآني معهم. و خاطبني :

- ما الذي تفعله بينهم، مجلسٌ أُنشيء لأخذ مالنا، و فوق كل هذا على رأسه ميمون !
- قبلت بالمنصب لأحافظ على ما تبقّى من مساجدنا، و من أجل تعويض الناس الذين سُلبت منهم بيوتهم و بساتينهم .
- هيهات يا صديقي أن تحصّلوا شيئا منهم !

ربما كان السّلّاوي محقًا يومها، و لم يغظني أن يأخذ الفرنسي ضِياعي. بقدر ما آلمني أن يضع أحد أهالي المحروسة نفسه في خدمتهم، حرص ميمون على اختيار أفضل البيوت لمقام ضُباطهم، و أجمل المساجد كي يحولوها إلى مخازن و ثكنات"[17].

بهذه الصيغة و أمثالها تحاول الرواية ربط مختلف الأهواء و الهواجس ضمن خطاب واحد، يملك القدرة على جمع المتناقضات، بين الثوري المخلص لوطنه و الخائن الذي باع وطنه بثمن بخس، عن طريق "الأسلوب المباشر الحرّ الذي ينهض على تداخل مستويات الخطاب و تعديد الأصوات للدلالة على تعدّد التبئير بين داخليّ و خارجيّ. و بتقنية الانزلاق في الأصوات هذه تتأكّد خصوصيّة النصّ الذي يفارق أحديّة الإخبار التاريخيّ إلى شعريّة التأثير الروائيّ"[18]. حيث يتم من حين إلى آخر، تحويل حالات وجدانية خاصة إلى فرجة حياتية، و ضمن هذه الحلقة تدخل شخصية **دوجة** إلى مسرح الأحداث، فنتعرف على تفاوت وعي التجربة الحياتية في الصوت و الرؤية بين من ينتمي إلى تجربة "المذكر" و من ينتمي إلى تجربة "المؤنث"، تقول : "جلست في مُقابلته يتوسّطُنا القنديل، امتدّت يدانا إلى قِطع الخُبز نغمسها بالزيت ثم نحملها و نمضغها مُبتسمين، و ارتفعتْ يده إلى فمي بقطعة الخبز، و ما إن لامستْ أصابعه فَمي، حتى عضضت عليها، و رفضت إفلاتها، كان يصرخ ضاحكا، و يخفق قلبي أكثر، سعيدا بتلك اللحظات، راغبا ألا تنقطع، و أسرعتْ يد السّلّاوي الأخرى إلى جسدي تدَغدغني، و في نوبة الضحك الممزوجة بالاشتهاءِ أفلتُّ أصبعه، أشعلتْ يده كل الحرائق في جسدي، ... "[19].

إن العلاقة الحميمية التي تربط شخصية دوجة بالسلّاوي في ضوء المشهد السابق، هي نموذج للأمان العاطفي و الحب الحقيقي، الذي يحيل عبر التناظر الرمزي إلى العلاقة الطبيعية الموجودة بين الأرض و أهلها الحقيقيين الذين يواجهون الخونة و الغزاة في كل زاوية و حين، بينما نجدها في الطرف الآخر من المتن، ضمن علاقات ملتبسة يعوزها التآلف و الإنسجام، إنها المعادل الموضوعي لمدينة الجزائر المحروسة التي استباحها الغزاة، مثلما استباح الآغا جسد دوجة و قبله المزوار - الضابط المكلف بحماية محنة البغاء في المدينة - و لهذا فإن المشاهد و ما تحويه من إيحاءات جنسية لا قيمة لها في ذاتها، إنها نماذج انتهاكية تمتلك الأجساد و لا تمتلك أية امرأة.

تروي "دوجة" مشهد من الملاحقة التي تعرض لها السلّاوي من طرف الجنود الفرنسيين "قبل أن أصل إلى البوابة، تراءى لي السلّاوي يعبر قوسها فارًا تجاهي، يلاحقه الجنود الفرنسيون، ارتجفت في مكاني لكثرتهم، ثم مرَّ بي مثل برق، و لكنهم لم ينتظروا طويلًا بعد أن استَوت لهم الطريق و خلَت، توقّفُوا قربي، صوّبوا بنادقهم نحوه، و أطلقوا النار دُفعة واحدة، بدا لي أنهم لن يُخطئوه، رجوتُهم أن يتوقفوا، و هممت بالوقوف بين بنادقهم و بين السّلّاوي الراكض، لكن رجلّي خانتاني، ثم تعالى الدويُّ في الفضاء، و سقطت على الأرض فزِعة، و حين رفعت رأسي نحوه، كان

يترنّح في آخر الخطوات، ثم سقط أرضا، و هبّوا إليه حين كان يزحف على الأرض، كلما اقتربوا منه يزداد ارتعاش قلبي، و عندما أحاطوا به فقدت الوعي"[20].

إن القوة الرمزية للسرد في رواية الديوان الإسبرطي، تأتي عبر استقطاب ثنائي لمراكز القوة و مراكز الرفض، حيث تتمتع كل شخصية بالحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية و الموضوعية. إنها رواية متعددة الأصوات "ذات طابع حواري على نطاق واسع. و بين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي : إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر"[21]، بأصوات منظور محلي، يسمح ببعث منطق الارتياب، خصوصاً وضعية كل طرف بالطرف الآخر (ديبون/كافيار)، (ابن ميّار/ السلّاوي)، (السلّاوي /دوجة)، و هذا يحيلنا إلى استنتاج مفاده أن زاوية رؤية الراوي في "الديوان الإسبرطي" يتحكم فيه مظهران أساسيان، الأول هو (الرؤية مع) حيث الراوي (السارد البطل) يكون مصاحباً للشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، و يتخلل هذا المظهر المهيمن، مظهر ثان هو (الرؤية من الخارج) الذي يأتي في سياق خلق عوالم منفصلة من حيث الرؤية السردية في صياغة الحدث ونشر المعرفة.

3- تمثيل المرجع و حدود التخييل في الديوان الإسبرطي:

تحكي رواية "الديوان الإسبرطي" تاريخ مدينة الجزائر(المحروسة) ، حيث يظهر التلازم القوي بين فضاء المدينة و ذاكرتها المثقلة بالأحداث، على مستوى الشخوص و أفعالهم، بشكل معبّر و مقنع ينسجم مع حقيقتهم التاريخية. أما الحديث عن المادة الحكائية وطرق السرد فيها، فهذا ما تسعى إليه الورقة البحثية، و هي ترصد أهم الطرق التي صاغ بها عيساوي تلك الحمولات المعرفية التي يتّكئ عليها الخطاب صراحة أو ضمنا على مستوى تقديم القصّة، وقد حسم الفيلسوف **روجر سكروتون** في الأمر، حين رأى أن العمل الجيد لابد له "أن يوضح ما الذي يسهم في قيمته من بين عناصره. وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله الحسي، أو وضوح بنائه الشكلي. أو عمق الانفعال الذي يثيره. أو دقة الحقيقة التي يعبر عنها. ولا بد له أن يبحث في عناصر العمل فرادى، وكذلك فى علاقتها بعضها ببعض"[22].

استناداً إلى هذه المعطيات الأولية، يحدد الفعل السردي بؤر انتشاره على مستوى المتن، من خلال ما يمتلكه هذا الأخير من قدرة على استيعاب ما هو برانى، وجعله جزءا منه، ليرفع من قيمة تلك المراجع المحال عليها خصوصاً التاريخية منها، التي سرعان ما تتحوّر وتتبدّل عند دخولها عالم الحكاية المصنوع من لغة التخييل. و يمكن من هذه الزاوية أن نميز بين مستويين من الصياغة :

3-1- إثارة التاريخ عبر السرد الاستبطاني:

تقدم لنا رواية "الديوان الاسبرطي" بناء سرديا خاصا، يركز فيها الكاتب على العالم الداخلي لأبطاله من خلال رسم مختلف انفعالاتهم و مواقفهم تجاه مختلف الأحداث التي تثيرها الرواية، إذ يسند الروائيّ أدوار البطولة إلى شخصيّات بعينها، قام هو نفسه بإخراجها من ضلوع الشخصيات التاريخية، ليقوم فيما بعد باستنطاق ذاكرتها الباطنية التي هي أقرب من المعرفة التاريخية. إن كل حدث يمر عبر وعي الشخصية يتم تحويله إلى عنصر وظيفي في البناء الروائيّ، مما يحدد للقارئ الأفق المنطقي و السند التاريخي لتلك الأحداث، خصوصاً حين يتخذ السرد "من نفسه و العناصر المؤلفة له و المفصح عنها (السارد و المسرود له و العملية السردية) موضوعاً للتفكير الذاتي أو الاستبطاني "[23].

إن التاريخ في الديوان الإسبرطي يضطلع بدور إقناعيّ، و دور الكاتب هو التركيز على العالم الداخلي لأبطاله، بما يوفره من سياقات و أحداث من شأنها أن تحتضن مختلف الأفعال و السلوكات، و هنا أشير، على سبيل النمذجة، إلى وجهة نظر شخصية ديبون و هي تصيغ أفكارها و مشاعرها عبر العقل الباطني "لو قُدر للذاكرة إعادة ما حدث في ميناء طولون قبل ثلاث سنواتٍ ستشي حتما بأنهم كانوا أكثر من هؤلاء، بالرغم من أن الأهواء كانت مختلفة، بالأمس الكل ينتفض من أجل سُمعة هذه الأمّة العظيمة حين أُهين قُنصلها، و اليوم هل تراهم ينتفضون من أجل الشيء نفسه، صناديق من عظام الأطفال و الشيوخ تُسحق لتزيد السُكر بياضًا ؟! المجد لكم أيها المصنّعون، المجد لك ياصديقي كافيار، بعض الهزائم تبدو انتصارات في القلوب التي أظلمت بالخطيئة، و بعض الانتصارات تجلب الخيبة لحاملها. من يريد الآن إعادة سيرة الكورسيكي المجنون و يحتل العالم ؟؟ ينفلت الصوت من داخلي :

ــ ما زال هناك الكثير منهم يا ديبون، إنهم هناك ينتظرونك في إفريقية "[24].

يؤكد لنا هذا النص الطويل نسبيًا على حضور المادة التاريخية عبر السرد الاستبطاني، حين نتعرف على تلك الأعمال المنكرة التي قام بها الاستدمار الفرنسي في الجزائر، خاصة جريمة سرقة عظام الموتى من المقابر و تحويلها في صناديق خشبية نحو مصانع الفرنسيين لتبييض السُكر، و هي حقيقة تاريخية مقززة تم تحويرها روائياً من خلال استنطاق الذاكرة الباطنية للشخصيات، يبدو أن الكاتب لقي عناء و هو ينقب في رفوف المكتبات و المجلّات القديمة لتعريفنا بتلك الفترة من تاريخ الجزائر، نذكر هنا، بعض الدراسات التي اعتمدها الكاتب من مؤلفات أبي القاسم سعد الله، و ناصر الدين سعيدوني، و نشير هنا أن الحدث الخاص بنبش قبور الجزائريين تم اعتماده من مقال المؤرخ الفرنسي Marcel Emerit و الذي نشر تحت عنوان "استغلال عظام المسلمين في تصفية السكر"، في المجلة التاريخية المغاربية عدد 1، جانفي/كانون الثاني 1974، ترجمة البروفيسور عبد الجليل التميمي .

3-2- صنعة المشهد عبر تخييل المرجع:

إنّ العلاقة بين التاريخ والإبداع السردي لم تكن يوماً علاقة تضارب أو تنافي، ذلك أن الرواية تراهن على الخيال لتحقيق الجمال والجذب في حين أن التاريخ يراهن على الحقيقة لتحقيق الصدق والإقناع، في هذا السياق لا تظل الرواية صنعة وعناصر تقنية تُكتَسَبْ، إنها قبل كل شيء، جزء من ثقافة المجتمع وتاريخه، وصياغة فنية للحوار الدائر بين الذات الساعية للمعرفة و المسكوت عنه و المغيّب "فالرواية عندما تستعيد الذات المغيبة إلى مسرح التخييل، تغدو أقدر على بلورة مقولات جديدة عن الوجود، و هذا ما يبوئها مكانة بارزة في التعبير عن التاريخ و تبدلات الأزمنة الحديثة "[25].

أما فعل التخييل الذي يتشكل داخل دينامية الملفوظ الروائي، فلا الحدث داخله مشدود إلى المرجع كما صُوّر في كتابات المؤرخين، و لا هو متحرّر منه، بل يأتي بهدف تقويض ضمنيّة الخطاب التاريخي و إثبات نسبيّته، خصوصاً حين يثير تخيلياً أسباب سقوط دول و قيام أخرى على أنقاضها، لحظتها يظهر كافيار الجندي المقاتل مع جيش نابليون الذي أسره العثمانيون في البحر قبل أن يصبح مهندس الحملة على الجزائر "الرّحيل عن إسبرطة، هو رجوع آخر إليها، دخلها كافيار المغلول، ليعود إليها كي يضع القيود في أرجل الأتراك و المُور. ردّدت الجملة و أنا أصعد السفينة راحلا عنها، ثم صحت بها ما إن قابلني خليج سيدي فرج خاليا من الجنود. آن للنهر أن يُغرق الربوة ثم ينحسر عنها لتتراءى لنا مدينة مُختلفة، أشبه بالتي خلّفناها هناك في الشّمال، و الناس أيضا، و لماذا لا يكونون آخرين غير هؤلاء المُور و الأتراك "[26].

ضمن هذا التقابل تؤسس الرواية مبناها، و ضمنه تثير ملابسات الاحتلال الأجنبي، حيث لا تقتصر على كونها لونًا أدبيًا غرضه الحكي، بل تنشد ضمن خططها السردية المعرفة التاريخية التي تحفظ لنا التفاصيل المنسية، سواء في طابعها الرسمي أو في صبغتها الهامشية، تلك التفاصيل التي يشد فيها كل شيء إلى الوراء "لكي تضطلع بدور تفسيريّ للعالم المتخيّل"[27]، و هذا كفيار يحدث نفسه و موجهاً خطابه إلى المحروسة (كنت فيك أسيرا و عدت إليك غازياً) إنها غطرسة المستعمر و سنة التدافع بين قوتين استعماريتين ــ الأتراك و الفرنسيين ــ في تاريخ المحروسة. ولكن الحدث بدوره هو بداية النهاية و اقتراب من التحول، حين نتعرف ضمن تفاصيله على أشكال من المقاومة التي يقودها حمّة السلّاوي في مواجهة العدوان الأجنبي .

إن التخييل الذي ينشده عبد الوهاب عيساوي داخل المتن، ينسجم مع التراتبية التي ظهرت عليها شخصيات الرواية، و ما تحمله من عناصر الصراع و توجهاته، فكل قسم من الرواية يحافظ على ترتيب الآتي : ديبون، كافيار، ابن ميّار، حمّة السّلّاوي، دُوجة، مما يجعل الحدث خاضع لوجهات نظر مختلفة (جزائرية، فرنسية، تركية) تقربنا من المعرفة الموضوعية و تغني السرد بفضاءات تخيلية، و لنأخذ مثالاً عن الحوادث المشهدية، حين يعبر ابن ميّار عما يختلج في وجدانه من مشاعر و ردود فعل متباينة "كان لا بدّ أن يحدث هذا منذ اليوم الأول لوصوله، لم أكن لأقدر رجلاً قتل نصف أهلي و شرّد الباقين. أردت فقط رؤيته و هو يصعد الفرقاطة التي ستحمله إلى مرسيليا أو طولون، و قفت أراقبه من زاوية في رصيف الميناء، و لمحت ضابط الهندسة كافيار يُلّوح للفرقاطة الراحلة، بدا اليوم شبيهًا بآخر قبل سنتين حينما رافقني السّلاوي لنودّع ديبون، قدم مع الحملة لكنه رحل في الأيام الأولى للدُّوق روفيغو. ليتك يا ديبون هنا، كي ترى ما الذي حلّ بذلك الرجل الذي اضطهدنا جميعًا، و لم تُستثن و أنت من بني جلدته. كافيار هو الآن في مدى بصري، ما زال يلّوح للفرقاطة حتى تغيب، أعجبُ من قدرة هؤلاء على تغيير وجوههم"[28] .

إن طبيعة المشهد في رواية "الديوان الإسبرطي" لا يحظر من باب المحاكاة و التكرار، بل هو قراءة نقدية تبحث عن وجود، وعن هوية، من أجل استدراك ما أهمله التاريخ و اعادة صياغته من جديد، و هذا ما تؤكده التقاطعات المتنوعة للشخصيات داخل المتن إن على المستوى الفردي أو على المستوى الجمعي، نذكر على سبيل النمذجة التقارب الموجود في وجهات النظر بين "ديبون" و ابن ميّار في مواجهته المباشرة لابن جلدته "كفيار"، في حين نجد مواقف متباينة بين حمّة السلّاوي و ابن ميّار حول التواجد الأجنبي، فإذا كان الأول يرى أن الثورة هي السبيل الوحيد لتغيير الأوضاع، يتجه الثاني نحو التقارب كوسيلة لبناء العلاقات وتحسينها مع العثمانيين، و هذا التقارب و التباعد داخل المتن له أهمية في إثارة الحدث التاريخي، لأن الحقائق ليست مفصولة عن السياقات التي تقود إلى بلورتها، و ضمن هذه العوالم تتحدد الخصيصة التخيلية الأهم في قدرة المتكلم على نقل الشجن و الأسى في نفس قارئه، مما يضفي على المتن خصوصية السرد التاريخي و نوعه الاستبطاني ، تأشيرة العبور إليه التخييل الفني.

خاتمة البحث:

و آخر ما نقف عنده في نهاية هذه الورقة البحثية، إن الديوان الإسبرطي، هو نص يعقد الصلة بين المتخيل و التاريخ، و تكمن خصوصيته أنه يثير سؤال الهوية (الأنا و الآخر) في فترة هامة من تاريخ الجزائر ليعيد قراءتها بجرأة أكبر، في جانب منه خطاب و في جانب آخر فعل تأمليّ إدراكيّ، نتعرف فيه على مسارات نشوء الوعي التاريخي بذواتنا و هوياتنا في تفاعلها مع النص الأدبي.

و لعل أهم ما يمكن تعيينه من نتائج في هذا البحث، النقاط التأليفيّة التالية :

1- إن تعدد الأصوات الذي أبانت عنه رواية "الديوان الاسبرطي"، و أضحى أساس انتظام منطقها السردي، جاء من أجل خلق عوالم نصية منفصلة عن بعضها البعض، حيث تمتع كل شخصية بالحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية و الموضوعية، و عبر سيرورة تلك الأحداث و المراجع التاريخية المحال عليها، يتشكل لنا استقطاب ثنائي لمراكز القوة و مراكز الرفض داخل المتن.

2- إن أساس البناء الرمزي للعالم الحكائي الذي يقدمه "الديوان الإسبرطي" يقوم – كباقي النصوص التخييلية – على تسريد قيم دلالية من خلال نظام خاص، يملك القدرة على جمع المتناقضات، نذكر على سبيل المثال، شخصية حمّة السلاوي الثوري المخلص لوطنه، الذي نتعرف من خلال أحداث المتن، شوقه للانضمام إلى جيش الأمير عبد القادر الجزائري، أما في الجهة المقابلة تظهر شخصية المزوار، الخائن الذي باع وطنه بثمن بخس، و عبر هذا التناظر الدلالي و غيره يتغلغل ضمن نسيج النص الحدث التاريخي.

3- إن مسألة حضور المادة التاريخية عبر السرد الاستبطاني، تأتي من طبيعة المادة ذاتها، التي تم الحجر عليها في الأقبية المغلقة و رفوف الأرشيف، لأنها تكشف حقيقة الاستعمار و أفعاله الإجرامية، تلك الأعمال المنكرة التي قام بها الاستدمار الفرنسي في الجزائر، خاصة جريمة سرقة عظام الموتى من المقابر و تحويلها في صناديق خشبية نحو مصانع الفرنسيين لتبييض السُكر، و هي حقيقة تاريخية مقززة، برعت يد السارد في تحويرها روائياً من خلال استنطاق الذاكرة المغيبة.

إن رواية عبد الوهاب عيساوي التي اختارت الفضاء التاريخي مرجعاً لها، لا تقول التاريخ كما ورد في كتابات المؤرخين أو على ألسنة صانعيه، بل تقوله على طريقتها عبر تحيين المادة التاريخية، و لا يتأتى ذلك و التراتبية التي ظهرت عليها شخصيات الرواية، إلا عبر تخييل عناصر الصراع و توجهاته : ديبون، كافيار، ابن ميّار، حمّة السّلّاوي، دُوجة، مما يجعل الحدث خاضعا لوجهات نظر مختلفة (جزائرية، فرنسية، تركية) تقربنا من المعرفة الموضوعية لتلك الأحداث و تدفع فيه دماء الإيحاء الآسرة التي لا يقدر عليها إلا عالم التخييل.

قائمة الإحالات :

1-أوسكار طاكا، أصوات الرواية، ترجمة: حسمي مصطفى، الحوار الاكاديمي و الجامعي، عدد4، الدار البيضاء، 1988، ص 10.

2-بول ريكور، الهوية السردية، الوجود و الزمان و السرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1999، ص 252.

[3] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، ط1987،1، ص68.

[4] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر ط1، 2018 ، ص 13 .

[5] - د. مُحَمَّد القاضي، الرواية و التاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر- تونس، ط1، 2008، ص 11.

[6] - هشام بن سعدة، ذاكرة النص الروائي – بين تسريد التاريخ و تأريخ السرد، قراءة في رواية " شعلة المايدة " لمحمد مفلاح، تقديم : عبد الله بوقصة ، دار "نور نشر" ألمانيا، ط1، 2020، ص 25.

[7] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 107 .

[8] - المصدر نفسه، ص 330 .

[9] - المصدر نفسه، ص 109.

[10] - المصدر نفسه، ص 31.

[11] - هشام بن سعدة، ذاكرة النص الروائي، ص37.

[12] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 65 .

[13] - المصدر نفسه، ص 221 .

[14] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية – بحث في المنهج - ، ترجمة : مُحَمَّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 245.

[15] - قاسم عبد قاسم : إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، ص 76.

[16] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 276 .

[17] - المصدر نفسه، ص 283 .

[18] - د. مُحَمَّد القاضي، الرّواية و التاريخ – دراسة في تخييل المرجعي، ص 42 .

[19] - المصدر نفسه، ص 42 .

[20] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 309 .

[21] - ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، ترجمة : د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 59.

[22] - جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ترجمة: فؤاد زكريا،ط1، 2006، ص 560.

[23] - جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة : عابد خزندار، مراجعة و تقديم : مُحَمَّد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2003، ص 206 .

[24] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص 24 .

[25] - إدريس الخضراوي، الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار ، ص197 .

[26] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص 331 .

[27] - د. مُحَمَّد القاضي، الرّواية و التاريخ – دراسة في تخييل المرجعي، ص 111.

[28] - عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص 50 .

قائمة المصادر و المراجع :

المصادر :

– جيرار جنيت، خطاب الحكاية – بحث في المنهج - ، ترجمة : مُحَمَّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

– جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة : عابد خزندار، مراجعة و تقديم : مُحَمَّد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2003.

– عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر ط1، 2018.

المراجع :

- إدريس الخضراوي، الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2012.

- أوسكار طاكا، أصوات الرواية، ترجمة: حسمي مصطفى، الحوار الاكاديمي و الجامعي، عدد4، الدار البيضاء، 1988.

- بول ريكور، الهوية السردية، الوجود و الزمان و السرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1999.

- جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ترجمة: فؤاد زكريا،ط1، 2006.
- مُحَمَّد القاضي، الرواية و التاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر- تونس، ط1، 2008.
- ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، ترجمة : د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، ط1987،1.
- هشام بن سعدة، ذاكرة النص الروائي – بين تسريد التاريخ و تأريخ السرد، قراءة في رواية " شعلة المايدة " لمحمد مفلاح، تقديم : عبد الله بوقصة ، دار "نور نشر" ألمانيا، ط1، 2020.