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: 07/ العـدد: 02/ ديسمبر (2023)، ص.ص.182-191

تأويل الاستعارة في رواية "الديوان الإسبرطي"
Interpretation of the metaphor in the novel “the Sparta Diwan”

مرسلي رشيدة*
morsli.rachida@univ-bechar.dz
جامعة طاهري محمد بشار
مخبر الدراسات الصحراوية
(الجزائر)

آغا عائشة
agha.aicha@univ-bechar.dz
جامعة طاهري محمد بشار
مخبر الدراسات الصحراوية
(الجزائر)

حكوم مريم
hakkoum.meriem@univ-bechar.dz
جامعة طاهري محمد بشار
مخبر الدراسات الصحراوية
(الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2022/10/15 تاريخ القبول: 2023/07/23 تاريخ النشر: 2022/12/02

ملخص:
يرنو هذا العمل إلى طرق أبواب الرواية، وبالتحديد رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي؛ رواية لها عدّة دلالات، حاول الكاتب فيها رصد مرحلة جدّ مهمة من تاريخ الجزائر، صوّر فيها الكثير من الأحداث، عملٌ بناه على خمس شخصيات رئيسة، لكل شخصية قصتها الخاصة، نسج بين هذه الأحداث، ليخرج للقارئ سرداً متكاملاً.
رواية تحمل في طيّاتها الكثير من الاستعارات؛ لذا سعت هذه الدراسة التطبيقية لرصد أهم هذه الاستعارات وتأويلها، بغية الوصول إلى المعاني المضمرة داخل هذا الخطاب، وفكّ شفراته، استعارات لا يمكن أن يصل إليها المتلقي إلاّ بتفكيكها والبحث، والغوص داخلها؛ ويستنج القارئ أنّ هذا التاص قد اعتمد على تقنية المغالطة؛ لتمرير خطابه الذي أهمل فيه الكثير من الحقائق التاريخية.
كلمات مفتاحية: التأويل؛ الاستعارة؛ المتلقي؛ الديوان الإسبرطي؛ الرواية.

Abstract:
This work goes into the ways of the doors of the novel, specifically the novel "The Spartan Diwan"; A novel that has several connotations, in which the writer tried to monitor an important stage in the history of Algeria, a work that he built on five main characters, each character has her own story, weaving these events. A novel that carries many metaphors; So this applied study sought to monitor and interpret the most important of these metaphors, that are implicit within this discourse, and to dismantle his blades, metaphors that the recipient can only reach by dismantling them, searching, and diving within them; The reader is that this corresponding was based on the technique of fallacy; To pass his speech, in which he neglected many historical facts.
Keywords: *Interpretation; metaphor; Receiver; Spartan Diwan, Novel.*

1. مقدمة:

اقترن الخطاب الروائي بالاستعارة، وصار حقلاً خصباً لها، بل وشكّلت بنية قارّة فيه، يعتمدها الروائيون في نسج خيوط رواياتهم، ممّا جعلها تستهوي الكثير من الدارسين؛ وذلك بتفكيك هذا الخطاب والبحث داخله عن

*المؤلف المرسل.

الاستعارات، التي أعطت لهذه الروايات جمالية خاصة، وروحا مجازية تزيد من جاذبيتها وسحرها، فالاستعارة تعبير مجازي وُجدت على مرّ العصور في كل الآداب؛ وهي انتقال من المعاني الحرفية للألفاظ إلى المعاني المجازية. وفي المقابل يشكّل التأويل جسرا يعبره الجميع بين طرفي المستعار والمستعار إليه، ويستوجب التأويل استحضار الموروث الثقافي والأبعاد المعرفية المحيطة بهذه الاستعارات، إلى جانب الإرادة القوية لدى المُؤوّل في فتح آفاق جديدة للتأويل بملكته الحدسية. ولم تَعُد الاستعارة حبيسة المفهوم القديم الذي ربطها بالكلمات والألفاظ، وفي أقصى تقدير بالجمل، بل تطور هذا المفهوم ليشمل نصوصاً بأكملها.

ولقد تفطن النقاد إلى أن الاستعارة على مستوى البُنى الصغرى باتت عاجزة عن تلبية طموحهم، وتحقيق آمالهم في تأويل النصوص، فانتقلوا إلى البُنى الاستعارية الكبرى، ووسّعوا نطاق البحث النقدي التأويلي، ليشمل الخطاب برمّته. ورواية "الديوان الإسبرطي" رواية تحقق للقارئ هذا المبتغى، فهي محمّلة بالدلالات والاستعارات التي تحتاج إلى وقفة تأويلية، خاصة وأنّ الكاتب قد استحضر فيها التاريخ، وشكّل منه خطاباً تخييلياً، اعتمد فيه على الاستعارة والرمز؛ لإيصال مقاصد بعينها، لذلك حاولنا أن نرصد كيفية بناء هذا الخطاب، وتأويل استعاراته وفكّ رموزه؛ محاولين بذلك استنباط مقصدية المؤلف، أو على الأقل الاقتراب منها.

ومن أجل هذا، جاءت هذه الدراسة التطبيقية المتواضعة، لإبراز الوظيفة التي تؤديها الاستعارات؛ محاولين بذلك أن نتتبع الفكرة التاريخية، التي بُنيَ عليها هذا الخطاب، والهدف الذي يطمح إليه النّاص، وبالتالي هل خدمت جمالية الاستعارة في هذا الخطاب الروائي إيديولوجية الكاتب، أم أنّها كانت لأغراض جمالية بحتة؟

وللوصول إلى النتائج المرجوة - من وراء هذا البحث - كان علينا الاعتماد على آليات التأويل بالاستناد إلى آليتي التحليل والوصف.

2. قراءة في العتبات:

يحيل عنوان رواية "الديوان الإسبرطي" القارئ مباشرة إلى تاريخ إسبرطة، وعلى العهد العثماني في الجزائر، فهو مزجٌ بين كينونتين: بين **"الديوان"** الذي يعتبر في الأصل مصطلحاً خاصاً بهيئة حكومية للدولة العثمانية، وهي لفظة شرقية، وبين لفظة غربية **"إسبرطة"**، واستحضر الحضارتين في ثنائية لغوية مركبة، شكّلت لنا **استعارة تصورية** وهي تستدعي مجالين تصوريين، لكل واحد منهما اسم خاص به "إذ يطلق على المجال التصوري الذي تؤخذ منه التعبيرات الاستعارية لفهم مجال آخر مجال **الانطلاق،** في حين يطلق على المجال التصوري المفهوم اسم مجال **الوصول."**[1] وهنا يمكننا تحديد مجال **الانطلاق** بعبارة "الإسبرطي" أو بتعبير أكثر دقّة "تاريخ إسبرطة"؛ إذ هو المقصود هنا بالاستعارة؛ ذلك أن حكام إسبرطة استعبدوا شعبها واضطهدوه، وقسّموه إلى طبقات، وهذا ما سهّل احتلالها من طرف أثينا بعد أن كانت دولة قوية، وأسقط الكاتب هذه الأحداث التاريخية على ما وقع في الجزائر قبيل احتلالها، وقد حدّد مجال **الوصول** هنا بعبارة "الديوان"؛ التي تمثّل تاريخ الجزائر إبّان العهد العثماني، فهو يرى بأنّ هاتين الحضارتين تتقاطعان في الكثير من الأحداث، وتشتركان في نفس المصير المتمثل في السقوط تحت رحمة المحتل، واضطهاد السلطة للسكان الأصليين، فهما تشتركان في مجال **المزج التصوري** " قد يكون من وراء توظيف إسبرطة ما يعكس أنها كانت تمثل عاصمة النفوذ، وأنّ الدوريين يشبهون الأتراك، في حين يشبه الأيونيون العرب...قبل أن تتدخل أثينا لتنال مبتغاها بفرض سلطانها على سواحل المنطقة"[2]؛ وبالتالي فإنّ الاستعارة تجاوزت الألفاظ للتعبير عن الفكر إلى مجال التصورات الذهنية، وإسقاط هذه الأحداث التاريخية جاء انطلاقاً من وجهة نظر المؤلف، والتصور الذي يراه لهذا التشابه؛ لذا حاول تأكيدها من أول عتبة يقف عندها المتلقي داخل المتن، وذلك باعتماده على معجم لغوي يدعم هذا التصور، نأخذ منه على سبيل المثال فقط الحديث الذي جرى بين شخصية "ديبون" وشخصية مدير جريدة "لوسيمافور دو مارساي" "ألم تكن مراسلاً للحملة التي أرادت أن تحيل **إسبرطة** إلى **أثينا** "[3]، ونتيجة لذلك، نطرح التساؤل التالي: هل بالضرورة أن يُعيد التاريخ نفسه؟ وهل نحصل على النتائج نفسها بعد أن تعرضنا لنفس الظروف؟ نحن نرى بأنّ هذا الأمر لا يمكن أن يتحقق؛ لأنّ التاريخ أثبت أنّه لا يخضع لهذه الحتمية، والكاتب هنا قد فصل في وضع المشابهة، الأمر الذي جعله يتخيّل تاريخ الجزائر إبّان الوجود العثماني على أنّه تاريخٌ استعماريٌ هو الآخر، وأنّ السلطة العثمانية كانت فيه جائرة غير عادلة، متناسياً أن الجزائر لم يكن لها

لتشبه إسبرطة أبداً، ذلك أنّ الجزائر كانت لا ترجع للدولة العثمانية في اتخاذ قراراتها في المفاوضات مع الدول الأخرى؛ إذ كانت الدولة الوحيدة التي تتميّز باستقلاليتها وسيادتها [4] وهذا بشهادة المؤرخين الأوربيين، وهنا تُستبعد هذه المشابهة بين الحضارتين، وإن كنّا لا ننكر فشل الدولة العثمانية في إدارة شؤون الجزائر في هذه الفترة، وتراجعها، لكن ليس لدرجة أنّها استعبدت سكان الجزائر.

لننتقل إلى الصورة التي وُضعت على الغلاف؛ وهي صورة ضرب الداي حسين للسفير الفرنسي بالمروحة؛ والتي تعتبر مبرراً للحملة الفرنسية على الجزائر، وكانت ذريعة نهب ثروات الجزائر، علماً أنّ هذه الحملة العسكرية سبقتها هجومات عدائية كثيرة، في كل مرة كانت تبوء بالفشل، ولم يتوقفوا يوماً عن التخطيط لاحتلال الجزائر، لكنّ دلالة وجودها كغلاف لهذه الرواية تجعلنا نتساءل، ما رمزيتها وما أبعادها التي دفعت الكاتب إلى اعتمادها خلفية لروايته؟ هل هذا إقرار بالطرح الغربي، بأنّ الداي حسين كان هو الذي أعطى لفرنسا حجّةً قويةً لاحتلال الجزائر انتقاماً لكرامة كل الفرنسيين؟! أم هذه مجرد صورة للدلالة على مرحلة من مراحل الجزائر؟ وهذا ما سيكشفه لنا تحليلنا لهذا الخطاب الروائي.

وحري بنا التطرق إلى عتبة أخرى داخل هذا الخطاب، متمثّلة في التصدير الذي استشهد فيه بمقولة جوته **Goethe** * الذي جاء في بداية هذه الرواية، عبارات يستهل بها روايته توحي للمتلقي بالتوجّه الإيديولوجي للكاتب؛ إذ يرى أنه يمكننا أن نجد الطيب والخبيث في كل مكان، ولا يجب أن نحكم على البشر انطلاقاً من مكان وجودهم أو ديانتهم "**الشرق والغرب يقدّمان إليك أشياء طاهرة، للتذوق فدع الأهواء، ودع القشرة، واجلس في المأدبةِ الحافلة، وما ينبغي لك، ولا عاراً، أن تنأى جانبك عن هذا الطعام. جوته-الديوان الشرقي-**" [5]

ولعل استحضار الكاتب لهذا المفكر في بداية روايته، يجعل القارئ يبحث عن العلاقة بين الرجلين، خاصة وأنّ العنوانين متقاربان؛ وإن كان عيساوي قد حاول المزاوجة بين الغرب والشرق، في حين جوته **Goethe** كان كتابه عبارة عن شعر وشرح وعرض لأشعار الشاعر "حافظ شيرازي" الذي تأثر به، لكن ما يهمنا الآن هو ما الرابط الذي جمع بين الكاتبين؟ إنّ جوته **Goethe** حاول الجمع بين الديانات الثلاث: اليهودية، المسيحية والإسلام في **ديوانه** وقد لمسنا هذا التوجّه في خطاب عيساوي أيضاً؛ إذ جعل الديانات الثلاث حاضرة داخل روايته، الديانة اليهودية من خلال "لالة زهرة اليهودية" التي جعلها الحضن الآمن الذي لجأت إليه دوجة، وديبون المراسل الصحفي؛ الذي كان خطابه يتميز بلغة دينية مسيحية، نذكر بعضاً من عباراته "مثلما تشبثت المجدّلية بيسوع،(...) أنار الربُّ روحك صديقي، كنت أصلي لك (...)[6] وابن ميّار المسلم، كلّها شخصيات جُمعت داخل هذا الفضاء الروائي، شكّلت رسائل إنسانية، مفادها أنه لا مكان للكراهية، وأن العالم يسع الجميع.

وهذا ما جاء في خطاب **جوته** الذي أخذ منه هذه العبارات الداعية للسلام، وبالتالي يمكن القول على هذا العنوان؛ أنّه أيضاً استعارة منوالية جاءت على منوال **"الديوان الشرقي"** شكلاً وفكراً؛ إذ "يقدم الإنجاز الاستعاري باعتباره فعلاً استراتيجياً يقوم على اختيار الاستعارة منوالاً للتعبير والإبلاغ (...) واستعارة المدونات، والنصوص القصيرة لغايات حجاجية تقوي الخطاب، أو تمنحه غنى فنياً أو جمالياً."[7] وبالفعل فاستحضاره لهذه العبارات يضيء للقارئ طريقه لتقريب الرؤية، وتعطيه بعض المفاتيح لتأويل هذا الخطاب.

3. السرد النموذج أو السرد القالب (MATRIX NARRATIVE):

اعتمد الكاتب على هذا النمط من السرد؛ ذلك أنّ الرواية ككل تندرج تحت ما يُعرف بالسرد القالب، وهو "السرد الذي يحتوي سرداً ضمنياً أو مطموراً أو تحتياً "[8] إذ تندرج فيه بقية القصص، ويتفرع عنها سرد ضمني تحتي، يتشكل من عدّة قصص. وقد تحقق هنا هذا النوع بصورة جليّة؛ إذ قسّم الكاتب هذا العمل إلى خمسة أقسام؛ وكل قسم وزّعه على خمس شخصيات يقدمها للقارئ على التوالي، فيما كان سقوط الجزائر هو الإطار الزمكاني للرواية، تندرج تحتها كل هذه القصص، ونجد أنّ لكل قصة شخصية رئيسة، لها وجهة نظر خاصة بها.

4. التكرار ومغالطة السرد:

انطلاقاً من الشّك، وعدم تقبل الشكل الذي قُدمت به الرواية، كان ينبغي لنا البحث عن الأسباب المضمرة خلف اعتماد الكاتب حبكة مفكّكة بهذا الشكل، وتكراراً جعل الخطاب مملاً لكثرته حتماً لم يكن هذا عبثاً؛ فالغاية

الظاهرة، أو البنية السطحية التي يمكن أن يقف عليها المتلقي هي التكرار؛ لتوطيد المعنى، أو حتى أن يرى فيها عيباً لا يليق الوقوع فيه، لكن قبل الخوض في البحث عن البنية العميقة، أو المعنى الممكن استخلاصه من هذه التجربة الروائية، كان لزاماً علينا الوقوف على هذه التكرارات وعلى البنية السطحية لها.

وزّع الكاتب في الديوان الإسبرطي خطابه على خمسة أقسام؛ كل قسم فيه خمس قصص للشخصيات الرئيسة للرواية، إلّا أنّ القارئ يشعر وكأنها قصص غير مترابطة؛ توحي للمتلقي أنّها كُتبت بشكل كامل ثم وُزِعت على هذه الأقسام، هناك خلل ما داخلها، بل تصدّع طال عملية بنائها، والكاتب يجب أن يكون فطِناً لعملية بناء نصه وتشكيله؛ حتى لا يصل القارئ إلى هذا السّر؛ لأن "ما يدمّر المتعة في الرواية هو معرفة كيف تمّ بناؤها."[9] والحقيقة أن القارئ يسهل عليه إعادة بناء هذا الخطاب دون عناء؛ فالقصص على تنوعها داخله يستطيع القارئ إعادة تركيبها وبنائها من جديد.

ومن زاوية أخرى، اعتمد على تقنية سردية وهي **التكرار**؛ هذه التقنية كانت ستضفي جمالية للخطاب الروائي لولا أنها شكلّت عائقاً مملاً للقارئ في تتّبع الأحداث؛ فجعلها وسيلة للربط بين هذه القصص، محاولاً إقناع المتلقي بترابطها مما جعله يشعر بثقل هذا التكرار، خاصة وأنّه شكّل **لازمة** في الرواية، فنجده يكرر حدثاً عدّة مرات في أكثر من قصة، مثلاً حادثة سفر "ابن ميّار" إلى باريس، وكيف صُدمت زوجته بالخبر، يتلقاها القارئ على لسانه في الجزء الذي جاء باسم "ابن ميّار" حين يقول "ثم صمتت زوجتي لالة سعدية، ومضت تعدُّ متاعي، في حين ظلّت دوجة تراقبني... والأسئلة معلقة في ملامحها." [10] والقصة نفسها أثقل بها السرد من جديد عندما وجدنا شخصية "دوجة" تصف الحدث نفسه من زاويتها " لم تر جدوى من رحيله، ولم تجادله، اليأس الذي تسلّل إلى قلب لالة سعدية صعد إلى ملامح وجهها، رأيت كيف غيّرها، كانت تُعد له صرَّة الطعام..."[11] وفي ضوء ذلك يعيد لنا الحادثة نفسها تقريباً، وبنفس الجمل، والأمثلة كثيرة مثل "فاوضنا على الاستسلام، وأصررت ألا تحوي المعاهدة على بند طرد أحد من المدينة..."[12] وتتكرر في "وقفت أمام الباشا، على يميني الخزناجي وعلى يساري ميمون، وسمعنا كلماته وهو يُفضي بشروط استسلامنا."[13]. ولا يمكن حصر كل التكرار الموجود داخل هذا الخطاب؛ إلّا أننا لاحظنا كيف طغى على السرد، وهذه نماذج فقط من التكرار الذي اعتمده الروائي داخل خطابه.

إضافة إلى ذلك فقد اعتمد الكاتب في الزمن على الاسترجاع والاستباق بكثافة كبيرة؛ إذ ساعده التكرار على بناءه ونسج خيوطه داخل الرواية؛ بغية ترسيخ المعنى لدى المتلقي، أو تذكيره بشخصية، أو حادثة في الماضي يستدعيها للحاضر، وقد أعطى الكثير من العلماء للتكرار شروطاً يجب الالتزام بها؛ وإلّا فإنّه سيصبح عيباً يعاب على صاحبه، فـ " للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه."[14]، وهذا ما حدث في هذا الخطاب؛ فالتكرار يكاد يكون متطابقاً، أمّا إذا ما نظرنا إليه كوسيلة من وسائل الإقناع فإنّ لعلماء النفس أيضاً رأيهم في هذا الصدد حيث إنّه "يزيد من الإقناع ولكي يكون التكرار ذا فعالية ينبغي أن يقتصر على الكلمات والعبارات الهامة."[15]، وهذا الذي غاب عن الكاتب حين وظّفه داخل خطابه، فنجده يكرّرُ جملاً بأكملها؛ ممّا يجعل المتلقي يمّل من أسلوب بهذا الشكل.

ويقيناً منّا بأنّ صيغ هذا التكرار داخل الرواية لم تكن عبثاً، بل هي مقصودة من صاحبها، ولها وظيفة غير التي تظهر سطحياً؛ إذ لا ينبغي أن ننتظر من البِناء أن يتمثل لشكل جامد مسبق يُبنى وفقه الزمن؛ بل يجب أن يخضع هذا البناء لطبيعة الخطاب، وللوظيفة التي يُنيطُه بها المؤلف داخل خطابه؛ ومنه فإنّ بنية التكرار بهذا الكم الهائل شكّلت استعارة جاء بها الكاتب لسدِّ "البياض" الذي يُفترض أن يجده المتلقي بدلاً من هذه التكرارات؛ إذ بحذفه لا يحدث خلل في المعنى؛ وأول هدف حققه هذا التكرار هو كسر أفق القارئ، وإن كان الغرض الأساس من هذه الاستعارة هو **"المغالطة"**؛ حيث عَمَدَ الكاتب إلى تضليل المتلقي، وتمويهه، عن الإيديولوجية المتَّبعة داخل خطابه؛ ذلك أن الشّكل جزء من "أجزاء المعنى من حيث إنّه يكسبه قوّة، دلالية أو فلسفية معينة"[16] وهو بهذا جعل التلاعب ببنية الزمن تخدم توجهه، وتجعل القارئ يتبع انتقاد هذا التوظيف بدلاً من الوقوف على الغاية منه، وقراءة المسكوت عنه قراءةً معمقةً، يستحضر فيها ممكنات التأويل؛ وذلك بتتبع النص والسّياق معاً، فالكاتب حتماً

لا يثقل كاهل نصّه بتكرار شاسع كهذا إلّا لغاية، تفرض على القارئ أن يجد لها مخرجاً تأويلياً يستطيع من خلاله الوصول إلى مقصدية المؤلف.

5. إقحام السرد:

وفي مقام آخر، نجد المؤلف يسعى إلى إيجاد مبررٍ لتقاطع قصة كافيار ودوجة؛ فوضع حلقة وصل بين القصتين؛ وذلك خلق حدثاً تشترك فيه هاتين الشخصيتين، لكنّ المتأمل له يجده أقحم حادثة الالتقاء هذه إقحاما، فدوجة كانت تعيش في بيتهم في الريف، ووالدها كان يعمل عند القنصل السويسري، وبعد وفاة والدتها وأخيها، اضطر الأب إلى اصطحابها للعيش معه هناك. وفي قصة كافيار بعد معاناته من العبودية عند الأتراك في الجزائر، تحدث له مفاجأة سارة ويخلصه الإنجليز منهم، ونتيجة لكرهه للإنجليز رفض المغادرة معهم، واستقبله القنصل السويسري عنده، لحد الآن الأحداث عادية، لكن طريقة حبكه للقاء دوجة مع كافيار هو الأمر الذي يجعل المتلقي يرى بأنها حادثة مفتعلة، عابرة لا علاقة لها بالأحداث، فحادثة ضربه لوالدها لوجهه بسبب لعبها داخل بستان القنصل، أثّرت على هذا الرجل لدرجة أنه توفي؟ فالوفاة هنا لا يمكن أن تكون بسبب صفعة من طرف إنسان لا تربطك به علاقة متينة، تجعل وقعها عليك كبيراً لهذه الدرجة، لهذا فرّت دوجة متجهة إلى الجزائر، وهنا انتهت القصة التي جمعتها بكافيار ولا نجد لهما لقاء ثانياً يجمعهما، وبالتالي لا مبرّر سردي أو حتى جمالي لهذه القصة.

وعلى الرغم من ذلك، فإنّ الكاتب خلق من هذا الحدث مبرراً؛ ليجعل نصه مترابطاً لكنّنا لم نلمس ذلك الترابط؛ إذ لم يصاحب هذا اللقاء لقاءات أخرى، والأصل أن تكون داخل السرد علاقة سببية بين الأحداث؛ ليشعر القارئ بترابطها، ولا يجب أن تأتي الأحداث مُرغمةً تجعله يدرك طريقة حبكها، وبالتالي يفقد السرد تلك السلاسة التي نجدها في خطابات روائية جمّة، ويمكن تعليل هذا بكسر أفق القارئ، فملخص هذه القصة هو لقاء عابر بين شخصيتين، لم يخدم بنية السرد؛ بل بالعكس قد أثقلها بهذه القصة، ويمكن أن نوجز هذا الحدث في التالي: "شعرت أن هذا الفلاح كان يتحداني بكلمات ريفية لم أعهدها؛ نهرته ولكنه لم يُغيّر جُملته الغريبة، ولم أنتبه إلى يدي التي لطمته(...) لم تعنني الإجابة عن السؤال، بقدر ما أزعجتني نظرة قاسية، تولد الخوف في داخلك(...) ولم تمض إلّا أيام قليلة حتى بُلغت بأن الفلاح قد مات تحت وطأة الحُمى، وأن ابنته فرّت في عمق الظلام."[17]

وتماشياً مع ما تم ذكره، نرى أنّ الكاتب تعمّد **استعارة أسلوب المُغالطة**؛ إذ استخدم مغالطة "رجل القش"[18] وهي حيلة تبنّاها الكاتب من أجل تمويه القارئ، وتضليله؛ إذ يجعله يتتبع أموراً ثانوية ضعيفة في خطابه، بدلاً من التركيز على الأهم الذي جاء داخل الرواية، وهنا يصبح المتلقي كالجندي الذي يتدرب على مهاجمة رجل القش بدلاً من العدو الحقيقي؛ إذ يدخله في دوامة البحث عن العيوب الشكلية البارزة في بناء الرواية، حتى يستنفذ طاقته فيها، ويشغله عن الاتجاه الإيديولوجي المُتبنى داخل الخطاب، وهكذا يتبين لنا أنّ الكاتب لا يهمه الشكل لأنّ هدفه إيديولوجي بالدّرجة الأولى، وبعد تتبعنا لبعض مغالطات هذا الخطاب — وما أكثرها- سوف نذهب إلى تأويل الإيديولوجية المتبناة هنا.

6. وحواريات النسق المضمر:

جعل صاحب الديوان الإسبرطي تاريخ الجزائر مطيّة له لكتابة روايته، اعتمد فيها على سرد متقطع للأحداث؛ سرد من خلاله قصصاً متداخلة؛ لكل قصة رؤيتها للأحداث في الجزائر في مرحلة ما بين (1833-1830) وإن كانت بعض الأحداث تسبق هذه المرحلة بسنوات.

يلاحظ القارئ لهذا العمل أنّ الكاتب بنسجه للأحداث، ينتزع منها حواريتها بين الأنا والآخر، إلّا بالقدر الذي يجعل فيه هذا الآخر متعالياً، ومتكبراً، غير قابل للحوار، هذا الآخر الذي يقصي كل ما هو شرقي، لقد وضع الأوروبي في برجٍ عاجٍ لا يصله أحد، فقسّم الخطاب إلى خمس قصص، لها أحداث تدور عن دخول المحتل الفرنسي، والمكان بين فرنسا والجزائر.

قصة ديبون الصحفي الفرنسي رغم أنّه كان يرفض حملة جيشه على الجزائر؛ نجده مجبراً على مرافقة هذه الحملة؛ لأنّه يعمل مراسلاً صحفياً، وقد كان ديبون حلقة وصل بين الشمال والجنوب؛ حلقة تحاول رأب الصدع

بينهما، أو هذا ما يمكن استنتاجه من البنية السطحية أما إذا ما تعمقنا أكثر، فإننا سنجد أن نسق الخطاب لدى ديبون هو**"نسق ديني"؛** فالمعجم اللّغوي الذي استعمله الكاتب لهذه الشخصية مليء بالعبارات الدينية المسيحية، وهنا نكتشف خطاباً مضمرا من نوع آخر، يمكن تأويله بأن الحملة لم تكن عسكرية فقط؛ بل كانت حملة صليبية تبشيرية؛ حملة تسير على اتجاهين اثنين الأول مباشر، عسكري، عنيف، وإجرامي، والثاني، خفيّ، مدني، ديني، يدّعي السلم، والمهادنة، ونبذ العنف، ولعل الألفاظ التي استخدمها ديبون تدل على ذلك "وأمنحكم مباركة الرّب لمشروعكم في نشر كلمته وإعلائها في إفريقيا(...) المجد للرّب المجد للرّب." [19].

وكافيار لا علاقة له داخل هذا الخطاب بسكان الجزائر، خاصة العرب، وبالتالي فالنسق المضمّر هنا لخطابه هو **"نسق عنف وإقصاء للآخر"** فهو يحتقرهم ولا يسميهم إلّا **"المور، البرابرة"** وأمّا أرض الجزائر كان يُطلق عليها **"ربوة القراصنة"**، وجاءت كل عباراته معبّرة عن سخطه على هذا الشعب وهذه الأرض "أمّا هؤلاء المور فمزيج غريب من حضارات متعددة(...) كم أصبو لوضع السلاسل في أرجل كل المور هنا"[20] وخطابه يعبّر عن احتقارٍ للعرب، ثم تأتي شخصية "ابن ميّار" هو من الكراغلة* متقلب الأحوال كان من حاشية الباشا، وعندما نُفي هذا الأخير أصبح يعمل مع الفرنسيين، ونسق خطابه يتسم بـ**"الحيّاد"**، فلم يكن معادياً للمحتل بالمفهوم الثوري؛ وإنّما حاول مسايرتهم، فالحوار مع الآخر اقتصر عليه. في المقابل وجدنا الكاتب لم يستحضر شخصية جزائرية تعبّر عن الرؤية الجزائرية وعن فكر راقٍ يليق بهذه الأمّة، وهذا ما يشير ضمنياً إلى أنّ الكاتب يفرض داخل الخطاب **نسقاً إقصائياً**، لهوية هذه الأمّة، فكان حرّي به أن يستحضر شخصية مثقفة تمثل هذا المجتمع، شخصية لها القدرة على الحوار والمجادلة، شخصية ثورية - وذلك في حال أراد أن يكون الخطاب عادلاً- لقد أحضر الجميع إلّا الجزائريَّ المثقّف الثائر في وجه المستعمر.

ونجد الجزائري ممثلا في "حمّة السّلّاوي" بوصفه شاباً متهوراً بذيء اللّسان، لا يحب الأتراك ولا الفرنسيين؛ مدافعاً عن نساء المبغى، وخاصة دوجة، التي كان يحبها. وفي الأخير قصة دوجة التي جاءت فارّة من الريف بعد هلاك عائلتها، وتميّز خطابها بأنّه خطاب خافت لشخصية مهزوزة ضعيفة، لا تكاد تبرز كشخصية رئيسة، وإن كان الكاتب قد أفرد لها قصةً في الحكي. والجزائريُّ صاحب الأرض؛ غائب لا تمثله سوى شخصيتين، الأولى "السّلّاوي" المتهور البذيء اللّسان، والثانية "دوجة" المرأة الضعيفة التي كانت من البغايا؛ وابن ميّار، ولا يعقل ألّا يجد الكاتب من بين الملايين من يمثل دور الجزائري العربي إلّا "السّلّاوي" وإن حاول أن يجعل منه بطلاً لكنه لم يرقَ لهذه الدرجة، ولمحاولة فهم وتأويل هذا التوظيف وقفنا على القاموس اللّغوي الذي اعتمده الكاتب؛ إذ وجدناه مكوّناً من ثنائية متنافرة، فرصدنا الكثير من الألفاظ التي تمجد الغرب وأخرى تحتقر الوطن الأم؛ مثلاً لفظة **"المور"** التي ينعت بها عرب الجزائر متوارياً خلف شخصياته؛ أمّا بالنسبة لـ "ريّاس البحر" فقد صوّرهم على أنهم مجرد **"قراصنة"**، لا يهمهم سوى المال "عليك أن ترتاح يا ديبون، سنرى ربوة القراصنة في مساء الغد، وسينزل الجنود بسيدي فرج"[21] له الحق في وصفهم على لسان الفرنسي، لكن كان عليه في المقابل استحضار وجهة نظر مغايرة تمجّد هؤلاء الأبطال، وتعطيهم حقّهم، أبطال كانوا حمّاة هذا الوطن في يوم من الأيام؛ وإن كان يرى فيهم قراصنة يستعبدون الناس ظلماً، فإن أحد المؤرخين الفرنسيين يرى عكس ذلك "لقد ظل الهولنديون، والإنكليز، والبندقيون، والجنويون، والنابليون، وفرسان مالطة، طول القرن السابع عشر، يشنون حروباً على الجزائر، ولكنها دحرتهم جميعاً بفضل تفوق بحريتها المنظمة." [22]، فهؤلاء البحارة كانوا مجبرين على ردّ الهجمات المتعاقبة عليهم من جنوب أوروبا، وقد جعلوا العالم أجمع ينحني لقوتهم وهيبتهم؛ لذا علينا أن نحيّي تراثنا، ونمجّده، في كتاباتنا حتى وإن كانت متخيّلةً؛ "لأن ما نحن عليه من اشتراك مع التراث الذي ننتمي إليه هو الذي يحدد أفكارنا المتخيّلة، ويقود فهمنا"[23]، فثقافة الكاتب حتماً حاضرة من خلال خطابه؛ لأنه يكتب انطلاقاً من قناعاته؛ ويمثل الخلفية التي يريد، ولا يمكنه أن يتقمص دور الحيّاد عندما يتعلق الأمر بالوطن.

ويبدو أنّ الكاتب لم يهمل شخصية تاريخية مثل **"الأمير عبد القادر"** المجاهد البطل، الذي لم يسلم هو الآخر من هذا الخطاب **(المحايّد)**؟؟ داخل الرواية؛ إذ تعامل معه وكأنّه شخصية عادية لم يكن لها تاريخ مثّلت أكبر مقاومة شعبية في الجزائر "إن الكلمة قد اجتمعت على الأمير الشاب، وبايعه الناس على قيادتهم، والآن يحارب

الفرنسيين حتى أضحت مدن كثيرة تحت لوائه ويقولون أيضاً إنه أكثر الناس كراهية لبني عثمان ... ولكن لماذا لم يظهر حين كان بنو عثمان يحكمون؟! يزحف بجيشه عليها، ويُعيدها إلى أهلها بعد غياب قرون؟"[24] خطاب هادم لرموز هذه الأمّة بدلاً من الذّود عن هويّتنا وتمجيد أبطالنا، راح يطعن في أعظم شخصية جزائرية؛ فهذا خطاب يشبه من دسّ السمّ في العسل؛ يحاول إقناع القارئ بأنّه يُمجّد الأمير ثمّ يستدرك ذلك؛ بتساؤل غريب عن موقف الأمير من بني عثمان [25] وهو يحمّل شخصياته أفكاراً ورؤىً عن الأمير ليتوارى خلفها "يعتقد أنّ **الأمير اغتصب المُلك** من الناس، أو ربما ما هو إلّا **قاطع طريق**"[26] فهل يحق له أن ينعت رمزاً اعترف به العدّو قبل الصديق، بقاطع للطريق؟ وهل يجوز له أن يتعامل مع الدولة العثمانية وكأنّها احتلال، ونسيَ أنّ الدولة العثمانية كانت تحكم العالم الإسلامي، وكان المسلمون معها في أوج حضارتهم.

ولعل الكاتب تناسى بأنّه بهذا الخطاب أصبح مِعولاً في يدّ العدو، يهدم هويّة وطن ضارب في التاريخ، متخذاً نهج المستدمر في ذلك؛ لأنّ "الشخصية الوطنية في الجزائر تعرّضت للمسخ والاستلاب على عهد الاستعمار الفرنسي بشكل شنيع، ولذلك كان ردّ الفعل لدى الروائيين الجزائريين قوياً في كتاباتهم التي عالجوا فيها جملة من الثوابت الوطنية مثل السيادة المستلبة"[27] وبدلا من أن يكون له دور مهم في الدفاع عن هذه الأمّة، وثوابتها أصبح يطعن في أمّته وفي هويّتها؛ ذلك أنّ ذاكرة الشعوب تحيا داخلها وداخل نصوصها الشعرية والأدبية، فالذاكرة ليست تاريخاً رسمياً فقط.

طغت في هذه الرواية ألفاظ وظّفها الكاتب خدمة لخطاب مضمر؛ إذ يستحيل أن يقبل بهذه المواصفات مُحبٌ لوطنه حتى وإن تخييلاً، فالرواية كما يراها مرتاض هي أقدر جنس أدبي يمكنه التعبير عن الهوية والدفاع عنها[28]. فالأوصاف القاسية كثيرة داخل الرواية، لأنّ القارئ حتماً سيلاحظ أنّ الكاتب استعمل أسلوباً ساخراً يحتقر من خلاله هذه الأرض وأهلها؛ حتى وإن كان على لسان كافيار الضابط الفرنسي "نوبة **زحار** واحدة كافية لإنهاء حياتك، أنا أكثر الناس دراية بهذه الأرض وهؤلاء **البرابرة**..."[29]، كانت مشكلة الكاتب هنا مع الدولة العثمانية، لا مع من ارتكب المجازر الكبرى في هذا الوطن، مثلاً مجزرة مسجد كتشاوة التي راح ضحيتها أكثر من أربعة آلاف جزائري أعزل، لم تغب عنه لكنّه مرّ عليها مرور الكرام "لم يختلف الأمر مع جامع كتشاوة. عَلَت ضجة الناس ما إن سمعوا قرار تحويله إلى كنيسة...ثم أحاط به الجنود من كل جانب، واعتصم المُصلّون به يرفضون مغادرته، وما كان من الجنود **إلّا أن اقتحموه**."[30] حادثة مثل هذه لو حدثت عند الغرب لأسالت الكثير من الحبر؛ لكنّه اكتفى بعبارة **"اقتحموه"** وكأن الكلمات خرصت، والآذان صُمَّت أمام هذه المجزرة الفظيعة في حقّ عزّلٍ، اعتصموا دفاعاً عن مقدساتهم، وقد أتقاسم الرأي مع الدكتور عبد الله شطّاح "الأمر الذي يعطي الانطباع بأن الناصَّ يحاول أن يستعير أسلوب المؤرخ الذي يقف على مسافة واحدة من الأحداث، يرويها باصطناع الموضوعية والحياد، تاركاً للقارئ مهمة التقاط الإشارات العاطفية التي تناسب هواه وثقافته وخلفيته"[31] وإن كنّا نرى أنّ القارئ الذي يُوجّه إليه هذا الخطاب حتماً ليس بين الجزائريين!!!

7. تسريد الإيديولوجية:

كثيرة هي الإشارات الموجودة داخل الرواية تدل على معانٍ ظاهرة، والكاتب يقصد بها دلالات أخرى، مثلاً شخصية "دوجة" هي فتاة جميلة ويتيمة لجأت إلى المحروسة بعد وفاة جميع أفراد عائلتها، لكنها عانت الكثير، وهو يرمز بها إلى الجزائر ففي حديث السّلاوي "لو أعاد صديقي ابن ميّار سيرة دوجة فقط لأدرك بسهولة أنها لا تختلف إلا بالقدر اليسير عن هذه المدينة."[32] ألم يجد سوى امرأة بغاء يرمز بها إلى الجزائر، غالباً ما نجد المرأة رمزاً للأوطان؛ لكنها تتصف دوماً بالنبل والنقاء والجمال، فهي تحمل دلالات هذا الوطن ولا يمكن أن تكون غير ذلك، وحتى عندما جعل لها في بيت "لالة زهرة اليهودية" الملجأ والأمان؛ فتوظيفه لليهودي كرمز للسلم والأمان والملجأ الآمن، لا يتوافق والتوجّه العام لأغلبية الجزائريين اتجاه اليهود إذن، ما الداعي إلى مثل هذه الاستعارة.

ومشهد آخر غريب داخل هذا الخطاب لا يمكن ألّا يضع القارئ في حيرة منه، خاصة وأنّه تكرر عدّة مرات، وهو مشهد مشاركة نساء دار المبغى في صدّ هجوم الحملة الفرنسية "كنت أرى بعضهن يتساقطن من حولي، وحملت أخريات بنادق الرّجال(...) فليس البغاء أن يكون جسدك مشاعاً، بل أن تبيع روحك للذي بغى

عليك وعلى أهلك."[33] هل غاب رجال هذا الوطن حتى تذود عنه مجموعة من البغايا؟ خطابه فيه نوع من التقزيم لدور المقاومة آنذاك، وهذه الحادثة تتكرر في أكثر من موضع "وأنا أرى نساء المبغى كل واحدة تحمل في يدها صُرّة طعامها وقماشاً يسرن خلف الرجال."[34] وفي موضع آخر "كانت البغايا يسرن في عجلة (...) البغايا اليوم يحرصن على شرف المحروسة؟"[35] وهذا المشهد الذي تكرّر في أكثر من موضع هو الذي أثار حفيظتنا، وجعلنا نتساءل عن معنى هذه الأحداث، وما المقصود منها؟!

خطاب يجسّد صراع الشرق والغرب؛ ولعل مفارقة هذه الرواية أنّها تقف في الضِّفة الشمالية؛ من خلال القاموس اللّغوي الذي يؤطر هذا العمل، ألفاظه كلّها سخرية وتقزيم لأبطال الجزائر، بدءاً من ريّاس البحر إلى الرجال المقاومين، وصولاً إلى الأمير عبد القادر رمز الشرف والبطولة، قاموس نسيَ صاحبه أن ينتزع منه ألفاظاً يُجرِم بها فرنسا، ويُظهر بها خيانة الإنجليز لمعاهدات الصلح التي أبرمتها مع الجزائر؛ وكيف دخلت إلى شواطئ الجزائر بخدعة العلم الأبيض علم السلام؛ ثمّ ضربت الأسطول الجزائري[36] لتسهل مهمة فرنسا فيما بعد في احتلال هذا الوطن؛ في حين برع في وصف جحيم الأسر الذي وقع فيه "كافيار" عند "ريّاس البحر"؛ وهو حتماً لا يجهل هذه التفاصيل وإنّما وظّفها خدمةً لرؤيته، ولم يجعل التاريخ شاهداً على أحداثه؛ بقدر ما جعله مطيّة لها، إلّا أنّه ومن حسن الحظ فإنّ تاريخ هذا الوطن لا يمكن إنكاره، ولا حتى تجاهله.

8. الخاتمة:

تميزت هذه الرواية بأنّها تنتمي إلى ما يعرف بالرواية التاريخية، وبالتحديد فترة دخول المحتل الفرنسي للجزائر، والصراع القائم آنذاك بين الدولة العثمانية باعتبارها الحاكم الفعلي للبلاد، وكل الدول الأوربية وعلى رأسها فرنسا، فحاول الكاتب تصوير الحملة العسكرية التي سبقت احتلال الجزائر، معتمداً في ذلك على:

1. أسلوب المغالطات، أسلوب حاول تمرير العديد من الأفكار بواسطته.
2. الأيديولوجية المنتهجة داخل هذا الخطاب، جاءت مضمرة، داخل استعاراته ورجوعه للتاريخ كخلفية لأحداثه، بوجهة نظر مغايرة لما عهده القارئ، وقف فيها موقف الحيّاد؛ إذ كانت المسافة نفسها التي تفصله عن الفريقين المتصارعين داخل الحكي، أو هو أقرب إلى الجانب الآخر، وهذا مما يؤخذ على الكاتب، كونه جزائري وكان حريّاً به أن يقف في صفّ وطنه، ولا يكون مجرد راوٍ لهذه الأحداث.
3. التركّيز على التكرار داخل متنه، بغية إدخال القارئ في متاهة البحث عن الشكل وانتقاده، وصرفه عن الفكرة الأساس التي بُنِيَ عليها الخطاب الروائي ككل.
4. تغييب الشخصية الجزائرية الوطنية، وجعلها ممثّلة في فئات لا ترقى لأن تمثّل الجزائري الثائر؛ الذي صمد في وجه المستعمر رجلاً كان أم امرأة.
5. في خطاب شخصياته على التعالي والرفعة على هذا الشعب؛ إذ كانت الألفاظ والعبارات التي استعملها لهذه الشخصيات توحي بالاحتقار والازدراء.

وفي الأخير، يمكن أن تكون أعمالنا ذات شهرة عالمية، لكن يجب ألّا تكون على حساب هويتنا وتراثنا، لهذا لا يمكن أن نتوارى خلف سرودنا، وندّعي أنّها محض تخييل ونعصف بتاريخنا وبهوّيتنا، لأنّ أغلب الأعمال الخالدة عبر تاريخ البشرية هي تلك التي تُمجّد أمّتها وتحاكي ذاتها، وهي التي ترفع أوطانها.

الإحالات:

[1] طارق النعمان، الاستعارة التصورية: قراءة في الأدبيات المعرفية، لندن، مجلة الكلمة، دراسات، العدد، 172، 2021.

[2] عبد القادر فيدوح، الذاكرة المتلاعب بها في الديوان الإسبرطي، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، الجزائر، العدد الأول، المجلد الثاني، الجزائر، 2021، ص62.

[3] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، الجزائر، دار ميم للنشر، ط1، 2018، ص15.

[4] يُنظر، مولود قاسم نايت بلقاسم، شخصية الجزائر الدولية (وهيبتها العالمية قبل 1830)، الجزائر، ج1، ط2، دار الأمة، 2007، ص 82.

* جوهان فولف جانج جوته (1832/1749)، كاتب وفيلسوف ألماني عرف بتعلقه بالشرق.

[5] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص7.

[6] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 15/14.

[7] محمد البازي، البُنى الاستعارية (نحو بلاغة مؤسعة)، ص19.

[8] يان مانفريد، تر: أماني أبو رحمة، عالم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، سورية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، 2011، ص64.

[9] بيرسي لوبوك، تر: عبد الستار جواد، صنعة الرواية، الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، 2000، ص32.

[10] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 62.

[11] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص77/76.

[12] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، 57.

[13] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص211.

[14] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ج1، ط5، 1981، ص256.

[15] هاري ميلز، فن الإقناع، مكتبة جرير،ط1، 2001، ص121.

[16] بوطاجين السعيد، علامات سردية، بيروت، منشورات ضفاف، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2019، ص154.

[17] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص266.

[18] عادل مصطفى، المغالطات المنطقية: طبيعتنا الثانية وخبزنا اليومي (فصول في المنطق غير الصوري)، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2007، ص163.

[19] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص98.

[20] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص35/33.

[*] هم أتراك من أمهات جزائريات.

[21] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 187.

[22] مولود قاسم نايت بلقاسم، شخصية الجزائر الدولية (وهيبتها العالمية قبل 1830)، ص73.

[23] هانز غيورغ، غادامير، فلسفة التأويل (الأصول، المبادئ، الأهداف)، تر: محمد شوقي الزين، لبنان، الدار العربية للعلوم، الجزائر، منشورات الاختلاف، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، ص42.

[24] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص221.

[25] ينظر موقف الأمير من الدولة العثمانية، مولود قاسم نايت بلقاسم، شخصية الجزائر الدولية، ص24.

[26] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص221.

[27] عبد المالك مرتاض، السرد السردانية، وهران، دار القدس العربي، 2019، ص284/283.

[28] ينظر، المرجع نفسه، ص283.

[29] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص14.

[30] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص277.

[31] عبد الله شطاح، هشاشة الحلم التخييلي، مجلة أبحاث، المجلد06، الجزار، العدد03، 2021، ص96.

[32] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص70.

[33] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص72.

[34] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص87.

[35] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص137.

[36] مولود قاسم نايت بلقاسم، شخصية الجزائر الدولية (وهيبتها العالمية قبل 1830).

قائمة المراجع:

1. ابن رشيق القيرواني(ت463)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ج1، ط5، 1981.
2. بوطاجين السعيد، علامات سردية، بيروت، منشورات ضفاف، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2019.
3. بيرسي لوبوك، تر: عبد الستار جواد، صنعة الرواية، الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، 2000.
4. طارق النعمان، الاستعارة التصورية، قراءة في الأدبيات المعرفية، لندن، مجلة الكلمة، دراسات، العدد 172،2021.
5. عادل مصطفى، المغالطات المنطقية: طبيعتنا الثانية وخبزنا اليومي (فصول في المنطق غير الصوري)، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2007.
6. عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، سورية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
7. عبد المالك مرتاض، السرد والسردانية، الجزائر، دار القدس العربي، 2019.
8. عبد الله شطاح، هشاشة الحلم التخييلي، مجلة أبحاث، المجلد06، الجزائر، العدد2021،03.
9. عيساوي عبد الوهاب، الديوان الإسبرطي، الجزائر، دار ميم للنشر، ط1، 2018.
10. فيدوح عبد القادر، الذاكرة المتلاعب بها في الديوان الإسبرطي، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، الجزائر، العدد الأول، المجلد الثاني، 2021.
11. محمد البازي، البُنى الاستعارية (نحو بلاغة موّسعة)، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2017.
12. مولود قاسم نايت بلقاسم، شخصية الجزائر الدولية (وهيبتها العالمية قبل 1830)، الجزائر، دار الأمة، ج1،ط2007،2.
13. هاري ميلز، فن الإقناع، الرياض، مكتبة جرير، ط1، 2001.
14. هانز غيورغ، غادامير، فلسفة التأويل (الأصول، المبادئ، الأهداف)، تر: محمد شوقي الزين، لبنان، الدار العربية للعلوم، الجزائر، منشورات الاختلاف، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، ص42.
15. يان مانفريد، عالم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، سورية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، 2011.