REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabes

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

# خياليُّ الأنا والآخر في الرّواية الجزائريّة المعاصِرة
# رواية "الديوان الإسبرطي لـ "عبد الوهاب عيساوي" أنموذجا

التّخصص: (الأدب الجزائريّ)

إعداد الطّالبتين:
1. آمنة بلعور
2. حياة جغوط

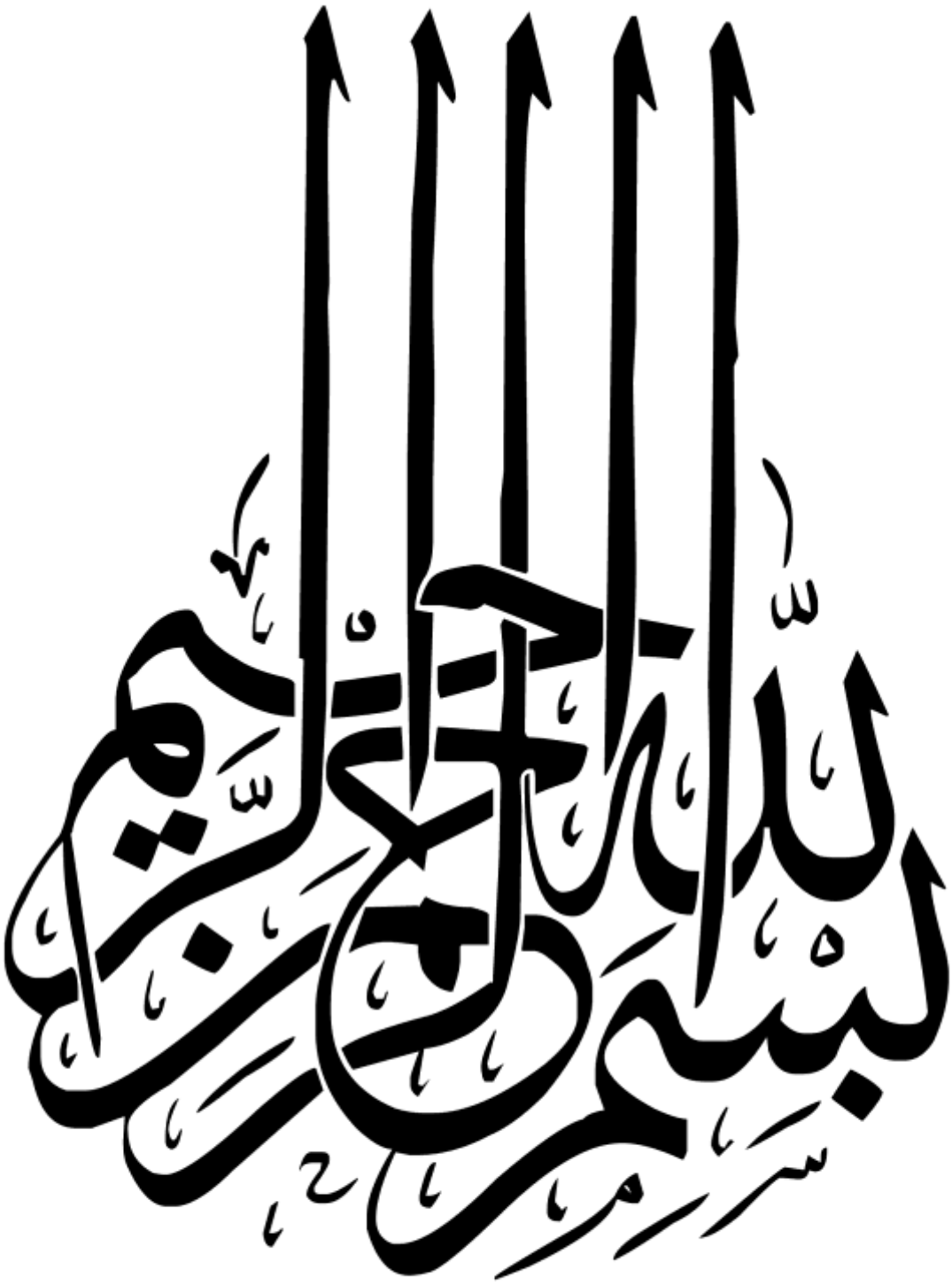
إشراف:
د. السعيد مومني

تاريخ المناقشة: 19 / 06 / 2023

أمام اللجنة المشكلة من:

| الاسم واللقب | الرتبة | مؤسسة الانتماء | الصفة |
|---|---|---|---|
| وردة معلم | أستاذ التعليم العالي | جامعة 8 ماي 1945 قالمة | رئيسا |
| السعيد مومني | أستاذ محاضر أ | جامعة 8 ماي 1945 قالمة | مشرفا ومقررا |
| بشرى الشمالي | أستاذ مساعد أ | جامعة 8 ماي 1945 قالمة | ممتحنا |

السنة الجامعية: 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «من لم يشكر الناس لم يشكر الله»

نتقدّم بجزيل الشكر والعرفان، وخالص الامتنان للأستاذ الدكتور "السعيد مومني" لقبوله الإشراف على هذه الرسالة، ولما بذله من جهد وصبر في سبيل تقويم البحث، وتصويب زلاته، نشكر عظيم فضلك علينا يا أستاذنا المحترم، فكل الكلمات لا تكفي لنوفيك قدرك، لا أضاع الله لكم أجرا، وكساكم من العافية دهرا، فبمثل دعمكم يزهر غرسنا وتعلو بلادنا

كما نتقدم بجزيل الشكر لأعضاء اللّجنة المناقِشة، ونشكر كل الأساتذة الكرام بقسم اللغة والأدب العربي، كما لا ننسى أن نشكر الوالدين الكريمين

أخيرا وليس آخرا نتوجه بالشكر إلى كل من حثّنا وساعدنا وشجعنا ولو بكلمة لإنجاز البحث

# إهداء

أهدي هذا العمل إلى:

إلى أغلى كنز في الوجود، إلى من قال فيهما الله عزّ وجلّ:

وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا ]الإسراء/23

إلى الّتي تحت قدميها الجنة غاليتي نبع الحنان الّذي لا ينضب حبيبتي وحبيبة قلبي والدتي العزيزة "ربيعة"

إلى سندي في هذه الحياة، وعوني وقدوتي ومصدر فخري، الّذي جعل من نفسه شمعة لينير دربي، وشقى من أجل راحتي وسعادتي، يا رب أطل في عمره والدي العزيز "سليم"

إلى رفيق دربي زوجي "محمد أمين" الّذي ساندني ماديا ومعنويا، أشكرك على مواقفك النبيلة، أدام الله بيننا المودة والرحمة والتقدير

إلى عائلة زوجي وأخص بالذكر أبي الثاني "السعيد" الّذي شجعني على إكمال دراستي

إلى فلذات كبدي بناتي "مرام، ميلينا"

إلى الّذين ساندوني ووقفوا إلى جانبي إخوتي "عبد الرؤوف، عبد القادر"

إلى زوجة أخي "أمينة"

إلى مديرة متوسطنا "جمام وسيلة" الّتي ساندتني وسهلت كل صعوبات العمل لأجلي

إلى الأخوات اللواتي لم تلدهن أمي صديقاتي: أميرة، مروة، بسمة، سميحة

إلى جميع أقاربي كبيرهم وصغيرهم خاصة جدتي الغالية "زكية"

إلى كل من نسيه قلمي وحفظه القلب

آمنة

# إهداء

أهدي هذا العمل:

إلى من لا تكفيهما كلمات الشكر والعرفان الوالدين العزيزين

إلى أختي الدكتورة "منال"

إلى إخوتي رامي، فوزي، عبد الغاني

إلى كلّ من علّمني حرفا، وأهداني نصيحة

إلى الزّميلة والأخت الفاضلة السّيدة "جمام وسيلة" مديرة المتوسطة

إلى من قاسمتني البحث الأخت والصديقة "آمنة بلعور" وجميع أفراد عائلتها

إلى كلّ من قدّم لي يد المساعدة على رأسهم الدكتورة "هناء داود"

إلى جميع الزّميلات والزّملاء

أهدي هذا العمل المتواضع راجية من المولى عزّ وجلّ السّداد والنّجاح والتّوفيق

حياة

# المقدّمة

ترتكز الرّواية بوصفها فنّا نثريا إبداعيا خياليا على موضوع معيّن يتضمن أحداثا متنوعة؛ حيث يقوم المتخيل بالانتقال من العالم الواقعيّ إلى الخياليّ الّذي يتمثّل في ذلك التّفاعل القائم بين المنشئ والمتلقي لإنتاج نصّ روائيّ إبداعيّ يجمع بين دلالة الخياليّ وجماله.

ركّزنا في دراستنا على فنّ الرّواية لما فيه من متعة وإثارة، مسلطين الضّوء على إحدى الرّوايات الجزائريّة للرّوائيّ "عبد الوهاب عيساوي" محاولين دراسة الأنا والآخر فيها.

ويهدف بحثنا هذا إلى اكتشاف خياليّ الأنا والآخر في رواية "الدّيوان الإسبرطي"، ويرجع اهتمامنا بهذا الموضوع في البداية إلى مجرّد فضول علمي، ثمّ تحوّل هذا الفضول إلى شغف كبير، وقد كانت لهذه الدّوافع الذّاتية أسبابا موضوعيّة أخرى ساندتها وعزّزتها، وهي رغبتنا في تقديم دراسة تطبيقيّة على دلالات خيالي الأنا والآخر، وتجلّيات جماله، محاولين الإجابة عن الإشكال الآتي: كيف تجلّى خيالي الأنا والآخر في رواية "الدّيوان الإسبرطي"؟

وعليه نطرح الفرضيات التالية:

1. ما موقف الرّوائي من التّواجد الفرنسي والتركي بعده.

2. إلى أي جهة تميل الأحداث في الرّواية؟ هل تميل إلى إدانة الفرنسيين والأتراك المتواجدين في الجزائر؟ أو هناك مواقف تدين أحد الطرفين؟

3. كيف تعامل الرّوائي مع التّاريخ؟ هل خيّله؟ أو تجاوز كثيرا من أحداثه؟ أو أنّه كان محافظا عليه؟

4. أين يظهر جمال الخياليّ في الرّواية؟

وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي الّذي تطلبته طبيعة الموضوع وصفا لتجليات الخياليّ في الرّواية.

واعتمدنا في بحثنا هذا على الخطّة الآتية:

مقدّمة وثلاثة فصول؛ حيث جاء الفصل الأول معنونا بـ "في مفاهيم البحث الأساسية"، وقد تناولنا فيه مفاهيم كل من: المخيَّل والمتخيَّل والخياليّ وبين الحداثة والمعاصرة وبين الأنا والآخر.

أمّا الفصلان الثّاني والثّالث فخصّصناهما لكيفية علاج ظاهرات بعينها من خلال رواية "الدّيوان الإسبرطي" والفصل الثّاني كان بعنوان "دلالات الأنا والآخر الخياليّ في رواية "الدّيوان الإسبرطي".

أمّا الفصل الثالث فكان بعنوان "تجلّيات جمال الخياليّ في رواية الدّيوان الإسبرطي".

وقد اعتمدنا على مجموعة من الكتب الّتي ساعدتنا على البحث وأهمها:

-مفهوم الشّعر لجابر عصفور.

-شعريات المتخيّل للعربي الذّهبي.

-موقف الحداثة ومسائل أخرى لعبد الله الغذامي.

-إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية) لماجدة حمود.

أمّا فيما يخص الصّعوبات الّتي واجهتنا أثناء إنجازنا البحث، فإنّنا لم نعرها أي اهتمام واعتبرناها جزءا مهما من البحث، ولولاها لفقد البحث العلمي أهميته ومتعته.

ونحمد الله على توفيقه لنا في إنجاز هذا العمل، ونشكر أستاذنا الفاضل وموجّهنا المشرف الدكتور "السعيد مومني" على ما قدّمه لنا من معارف أثرت البحث.

# الفصل الأول:

# في مفاهيم البحث الأساسيّة

**أولا: المخيَّل، المتخيَّل، الخياليّ.**

للخيال أهمية كبيرة في حياتنا، حيث انتقل اهتمام الإنسان من العالم الواقعي إلى العالم الخيالي، لكن كثيرًا ما تتداخل المفاهيم المرتبطة بهذا الموضوع كالمخيّل، والمتخيّل، والخيالي وغيرها، وهذا ما جعلنا نقف على كل مصطلح محاولين تقديم تعريفات دقيقة قدر الإمكان، بالإضافة إلى الفصل في الفروقات الموجودة بينها.

## 1.مفهوم المخَيَّل:

### أ. وضعًا:

ورد في لسان العرب لابن منظور: خَيّلَ: خَالَ الشّيءَ يَخالُ خَيْلاً وخَيْلَةً وخَالاً وخَيْلاً، وخَيَلاناً ومخالةً ومخيِّلةً وخَيْلُولَة، ظنَّهُ...

ويُقال ما أخالُكَ سرقت؛ أي ما أظنُّكَ، وخَيّلَ فيه الخيرَ وتخيَّلهُ: ظنَّه وتفرسَه، وشيء مُخَيَّلٌ أي مُشَكلٌ، أو تخيَّل الشّيءَ له، شبَّه، وتخيَّل له أنّه كذا؛ أي شبَّه وتخايَل، يُقال تخيَّلته فتَخيَّل لي، كما نقول: تَصورته فتصَوّر، وتبيّنته فتبيّنَ، وتحققته فتَحقق ... وخَيّل كلَّ شيء اشْتبهَ عليك فهو مُخَيَّلٌ[1].

كما ورد أيضا في معجم اللّغة العربيّة المعاصرة: تخيَّل الشّيء: تصوره وتمثّلهُ، تخيَّل الأشياء على غير ماهي عليه، تخيَّل الأستاذ الخير في تلميذه: توقعه وتوسمه فيه، خايله الأمر: تراءى في خياله وبدت صورته له، خَيَّلَ تخيَّل، مخيَّلا، فهو مخيِّل والمفعول مخيَّل، خيَّل الشّيء تخيَّلهُ في نفسه، خُيِّل إليه/ خيَّل تخييلا والمفعول مخيَّل إليه، ويقول خُيِّلَ إليه أنّه صادق، ظنَّ وتوهم صورا له[2].

أمّا في محيط المحيط نجد: يُقال فلان مخيِّل الخيرَ أي خلقٌ، وكلام مخيَّلٌ أي مشكَّل، والمخيَّلات عند المنطقيين هي القضايا الّتي يُخيَّل بها، فتتأثّر النّفسُ منها قبضًا أو بسطًا[3].

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد عبدالله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، مج: 2، ج17، ص1304.

[2]-أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008، مج: 1، ص714.

[3]-المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس اللغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دط، 1987، ص364.

وعليه نلاحظ أنّ المخيَّل هو اسم المفعول من تخيّل الّتي ارتبطت أساسا بمعاني الوهم، والظنّ، والشّبه، والمحاكاة.

**ب. اصطلاحًا:**

لقد عرف مصطلح المخيَّل تداخلاً مع العديد من المصطلحات الأخرى ممّا أدّى إلى خلق نوع من اللّبس في فهمه، وعليه يجب الفصل بين التّخيل والمخيَّل، وفي هذا الصّدد يرى خروسيبس «أنّ بين التخيّل والمخيَّل والخيال فصولا؛ فالتّخيل هو تأثير واقع في النفس بيّن في ذاته، وقد سمي تخييلا في اللّسان اليوناني من الضّياء، وكما يرى الضّياء كل ما فيه وكل ما يحتوي عليه يرى التخيّل ذاته، والفاعل له، أمّا المخيَّل فهو الفاعل للتّخييل، والمخيَّل له موضوع ما هو متخيَّل، وأمّا التّخييل فلا موضوع له»[1]، فالتّخيل هو حالة تعتري المرء فيتصور خلالها أشياء غير محسوسة أو غير موجودة في الواقع، والتخيل لا موضوع له، أمّا المخيِّل فهو فاعل التّخييل وموضوعه ما هو متخيَّل.

أمّا المخيِّل «فهو الفاعل للتّخييل والباث للموضوع الخيالي، وأمّا التّخييل فهو الانفعال النّفسي بالموضوع المخيَّل والانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاه التّأثيري»[2]، إذن فالمخيِّل هو الّذي يحدث التّأثير والانفعال النّفسي اتّجاه الموضوع المخيَّل.

ويرى جابر عصفور «أنّ العمل الفنّي يصبح تخيّلا لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية الّتي تبدعه، فتغدو المحاكاة تجسيدًا لوقع العالم على مخيلة المبدع، أو تركيبا ابتكاريا تشكّله المخيّلة، ويصبح العمل الفنّي تخييلاً لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية الّتي تتلقاه، والّتي يخلّف فيها العمل أثره»[3]، فالعمل الفنّي يَصدر من مخيِّلة المنشئ، وهو بدوره يؤثّر في فاعلية المخيّلة عند المتلقي؛ فهو من جانب

[1]-يوسف الإدريسي، التّخييل والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص89.

[2]-م. ن، ص. ن.

[3]-جابر عصفور، مفهوم الشّعر؛ دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط5، 1995، ص191.

المنشِئ يكون تخيّلاً، والعمل مخيَّلٌ له، وبعد أن يُحدث العمل الفنّي تأثيرَه في نفس المتلقي يصبح "تخييلاً"، والأثر الّذي يُحدثه "المخيِّل" في نفس المتلقي هو "متخيَّل" وهو موضوع المخيِّل.

وممّا لا شكّ فيه أنّ هناك ترابطًا وتفاعلاً بين هذه العناصر «ففعل التّخيّل يستدعي فاعلاً مخيِّلاً وموضوعًا مخيَّلاً أو خياليًا، وتهدف هذه العملية تحقيق غاية هي التّخييل»[1]، فكلّ هذه العناصر تتفاعل وتكمل بعضها للوصول إلى الغاية المطلوبة وهي حدوث التّخييل؛ فهو النّتيجة المرجوة من خلال العناصر السابقة.

التّخييل هو «محاولة ضبط القوة المتخيّلة عند المتلقي وكذا توجيهها من قِبل العمل الّذي رسم مسبقا حدود التّخييل عند المبدع»[2]، فالتّخيُّل هو القوة الفاعلة وترتبط بالجانب الإبداعي، أمّا التّخييل فهو الأثر النّاتج عن فعل التّخيُّل؛ فإنّ ما ينتجه المبدع من خلال فعل التّخيُّل هو مُخَيَّلٌ، والمبدع أو المنشئ هو الفاعل والمخيِّل، أمّا ما ينتجه المتلقي فهو متخيَّل.

إنّ التّخيّل «هو طاقة خلاقة مرتبطة بذات المبدع خاصة»[3]، والمقصود أنّ التّخيّل هو طاقة إبداعية مرتبطة بالمؤلِف إذ ينتج منها موضوع مخيَّلٌ، وذلك من خلال إنشاء خياليّات في الذّهن بشكل حرّ، فيقوم بتركيب شيء غير حسّي وليس له وجود سابق.

ويقول "حازم القرطاجنّي" معتمدًا على الفارابيِّ وابنِ سينا: «إنّ الشّعر لا يعدّ شعرًا من حيث هو صدق أو من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيَّل»[4]، فقد عرّف حازمٌ الشّعرَ بأنّه

[1]-يوسف الإدريسي، التّخييل والشّعر، م. س، ص90.

[2]-محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي والآخر والشعرية العربية، المكتب المركزي بفاس، المغرب، ط1، 2014، ص20.

[3]-م. ن، ص. ن.

[4]- جابر عصفور، مفهوم الشّعر، م. س، ص264.

«كلام مخيَّل موزون»[1]، وهو هنا يحافظ على خاصية التّخييل فيه، فمادامت القوة المخيّلة هي القوة الفاعلة في تشكيل العمل الفنّي، فهي القوة الّتي تعيد تأليف المدركات والرّبط الجديد بينها من ناحية أخرى، ويكون ذلك من خلال فعل التّخيّل، وعليه فإنّ «التّخيُّل هو التّمثل الذّهني للموضوع المخيَّل»[2]، أي تحولها إلى مثال، والمثل لا وجود لها إلاّ في الذّهن.

وعلى الرّغم ممّا للتّخيّل من أهمية في تشكيل العمل الفنّي إلاّ أنّ الفلسفة الأرسطية قد اهتمت بالخيال في جانبه التّخييلي أكثر من اهتمامها به في جانبه التّخيلي، والفرق بين الجانبين كبير، يقول جابر عصفور «وهنا لابد أن نلاحظ أنّ الفلاسفة لم يتوقفوا طويلا عند الشّاعر باعتباره كائنا يتميّز بقدرات تخيلية فائقة، ولم يتعرضوا للحديث عن ملكة التّخيل عنده أو قدرة هذه الملكة على جمع الأشياء والتّأليف بينها بالقدر الّذي ركّزوا على فعل التّخييل»[3]، وعلى بالرّغم ممّا يملكه الشّاعر من قدرات تخيلية فقد صوّب الفلاسفة أهدافهم بما يسمى سيكولوجية التّلقي أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الإبداع، وقد يعود ذلك إلى أنّ المنشئ مهما بذل من قدرات ومهارات تخيلية فوجود المتلقي ضرورة حتمية، والتّخييل عند المتلقي علامة ودليل على نجاح الاتّصال بين المنشئ والمتلقي، وحدوث الموضوع المتخيَّل.

## 2.مفهوم المُتخيَّل:

منذ ظهوره مرّ المتخيَّلُ بمراحل مختلفة؛ حيث إنّه لم يلقَ اهتمامًا كبيرًا من قِبل الفلاسفة والباحثين في بداياته، ولكن مع مرور الزّمن وبفضل الاجتهاد الفلسفي أصبح للمتخيَّل وظيفة معيّنة في الحياة النّفسيّة للإنسان، وفي هذا الصّدد سنقدّم له مفهوما واضحا ودقيقا.

[1]-العربي الذهبي، شعريات المتخيل (اقتراب ظاهراتي)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص44.

[2]-يوسف الإدريسي، التّخييل والشّعر، م. س، ص89.

[3]- محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي والآخر والشعرية العربية، م. س، ص20.

**أ. وضعًا:**

للمتخيَّل مفاهيم متنوعة تنطلق من معناه اللّساني، فقد ورد في معجم اللّغة العربيّة المعاصِرة: «خُيِّل إليه الأمر/ خُيِّلَ له الأمر: شبَهه له وزيّنَه، ووجّه إليه وهمه، جعله يتخيَّله ويتوهمه، وخُيِّل فيه الخير: توسَمه وتفرسَه وظنَّه فيه. وتخيَّل وتخيَّل له: يتخيَّل تخيُّلا فهو متخيِّل والمفعول متخيَّل: تخيَّل الشّيء تصوّره وتمثّله»[1].

وقد جاء في القاموس المحيط: خَالَ الشّيء يخالُ خَيلاً وخيْلة ومخيِّلة، ومخَالَة، وخَيْلولة: ظنَّه وتقول في مستقبله، وخَيَّل عليه تخييلا وخيُلا: وجّه التّهمة إليه، وتخيَّل فيه الخيرَ: تفرسه[2].

المتخيَّل إذن بفتح الياء هو اسم مفعول من تخيَّل وفاعله متخيِّل بكسر الياء، وقد عرف هذا المتخيَّل دلالات عديدة تشابكت مع مفاهيم أخرى تصبّ في معنى واحد كالمثال، والتّخييل، والتَّخيل، ولذا وجب علينا الوقوف على ضبط المفهوم الدّقيق لمصطلح المتخيَّل.

**ب. اصطلاحًا:**

«استُعيرت كلمة Imaginaire (متخيَّل) من الكلمة اليونانية "Imaginairy" سنة 1480، ودلّت على المعطيات النفسية الّتي تتطابق مع معطيات الواقع المادي، واستعملها باسكال سنة 1659 لوصف الأشياء الّتي لا وجود لها إلاّ في مخيّلة الإنسان، بينما دلّت سنة 1820 مع دويران على مجموعة نتاجات العقل»[3]، ومن هنا نلاحظ أنّ كلمة المتخيَّل مرّت بمراحل تطور فيها

[1]-أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصِرة، م. س، ص714.

[2]-مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2008، ص517.

[3]-يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مكتبة النقد الأدبي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص29.

مفهومها من الدّلالة على المعطيات الذهنية الّتي تتطابق مع معطيات الواقع المادي، ثمّ إلى وصف الأشياء الّتي لا وجود لها إلاّ في ذهن الإنسان، وصولا إلى اعتبارها مجموعة نتاجات العقل.

بعد أن اعتُبر المتخيَّل عنصر إزعاج، وأُبْعدَ عن مركز العقل، ونشاطه تطور تطورًا بالغًا وردّ له الاعتبار في التّفكير الفلسفي المعاصِر، فقد أعطاه سارتر دورًا بارزًا في عملية الوعي.

أمّا «كلمة Imaginer (تخيَّل) فقد استُعيرت من الكلمة اليونانية Imaginari سنة 1290، واستُخدمت سنة 1314 للدّلالة على تكوين صورة شيء أو طيف إنسان في الذّهن، بينما استعملت حوالي 1440 و1475 للدّلالة على فعل شيء واختراعه، ومنذ سنة 1690 أصبحت تُستعمل في الأدب والفنون الجميلة للحديث عن تخيّل شخصية أو وضع أو مشهد»[1]، ومن هنا نستنتج أنّ كلمة تخيّل أيضا مرّت بمراحل مختلفة ابتدأت بدلالتها على تكوين المتخيّل أو طيف إنسان في الذّهن وصولا إلى مرحلة استعمالها في الأدب والفنون، والقصد منها تخيّل شخصية أو وضع أو مشهد معيّن.

أمّا التّخييل فهو «أن تتمثّل للسامع من لفظ الشّاعر المخيِّل أو معانيه، أو أسلوبه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2].

وعليه فإنّ التّخييل «لا يتحقّق إلاّ بتمثيل الواقع من خلال معطيات حسّية يُعاد تشكيلها على نحو يجعل المتلقي ينحو منحى الاستجابة، فلابدّ من تحويل القيّم والأشياء إلى صور شعريّة ذات خصائص حسّية، تكشف عن الموقف الذاتي للمبدع من ناحية وتؤثّر في الجانب الذاتي للمتلقي من ناحية أخرى»[3].

---

[1]- م. ن، ص30.

[2]-العربي الذهبي، شعريات المتخيل (اقتراب ظاهراتي)، م. س، ص46.

[3]-جابر عصفور، مفهوم الشّعر، م. س، ص260.

وممّا سبق يتضح أنّ حدوث فعل التخيّل عند الشّاعر المخيِّل ينتج عنه الموضوع المخيَّل من جانب المبدع، وهذا ما يُثير انفعالاً وتأثيرًا لدى المتلقي فينتج هذا الأخير بدوره الموضوع المتخيَّل.

وإذا كان من الممكن أن نقول «إنّ هذه المصطلحات لا تتناقض فيما بينها تخيلا من زاوية المبدع، ومحاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع وتخييلا من زاوية المتلقي»[1]، فلا يمكن وضع حدود بين هذه المصطلحات، فكلّ منها مقتصر على دلالة لا يتعدّاها إلى غيرها، ومنه نستخلص أنّ العلاقة بين التّخييل والكلمات الأخرى هي بمثابة العلاقة بين وسائل الإثارة وأسبابها، وفعل التّأثير والاستجابة النفسية الدّالة عليه، وهذا يتضح من خلال المخطّط الآتي[2]:

-التَّخيّل ⟵ فعل التّأثير

-المخيِّل ⟵ فاعل التّأثير

-المخيَّل ⟵ موضوع التّأثير

-التّخييل ⟵ حركة التّأثير والانفعال النّفسي

وعليه فإنّ حدوث التّخييل، أي حركة التّأثير والانفعال النفسي، ينتج منه الموضوع المتخيَّل من قِبل المتلقي فكلّ عنصر من العناصر السابقة تترابط وتتفاعل فيما بينها لتحقيق التّخييل والموضوع المتخيَّل.

وقد تحدّث جابر عصفور عن المتخيَّل باعتباره «عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا، والعملية تبدأ بالصورة المخيّلة الّتي تنطوي عليها القصدية، والتي تنطوي في ذاتها على معطيات بينها وبين الإشارة الموجزة علاقة الإثارة الموحية، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي

[1]-ألفت كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1984، ص15.

[2]-يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، م. س، ص90.

خبرات المتلقي المخزّنة والمتجانسة مع معطيات الصّورة المخيّلة»[1]، وهذا يعني حدوث ترابط بين الخبرات المخزّنة والصور المختلفة لدى المتلقي، فتحدث الإثارة المقصودة، ويصل المتلقي إلى عالم الإيهام فيستجيب لإثارة مقصودة سابقًا.

أمّا سارتر فقد اعتبر «أنّ للمتخيَّل مجموعة من الخصائص، أولها أنّ المتخيَّل وعي وبالتالي فهو ككل أشكال الوعي متعاليا، ثانيا إنّ ما يميّز المخيّلة من النّماذج الأخرى للوعي هو أنّ الموضوع المتخيَّل يُعطى مباشرة كما هو، بينما تتميّز المعرفة الإدراكية بكونها تتشكّل بطريقة بطيئة وبالتّتابع، ثالثا إنّ الوعي المتخيَّل يتجاوز موضوعه وينفيه»[2]، وبالتالي فقد وضّح سارتر بعض خصائص المتخيَّل منها أنّه متعالٍ، وأنّ الموضوع المتخيَّل يُعطى كما هو مقارنة بالمعرفة الإدراكية الّتي تتشكّل بتتابع وبطء.

وترى آمنة بلعلى أنّ المتخيَّل «هو صفة الفنّ الّتي تعطيه قيمة يدركها المتلقي، فهو نتاج عمليات عقلية يمكن أن تنتج ما لا يوجد في الواقع وما لا يستسيغه أحيانا، ولكن مهما بعدت المعرفة التّخييلية فهي لا تتناقض مع المعرفة العقلية»[3]، وهنا يتضح أنّ المتخيِّلَ يعطي قيمة يتم إدراكها من قِبل المتلقي، أمّا علاقة المتخيِّل بالواقع فيمكن أن نقول إنّ الإنسان لا يتخيّل إلاّ انطلاقا مما هو واقعي وحقيقي، حتى إن بدا ما يتخيله بعيدًا عن الحقيقة أو لا حقيقة له.

لقد لاحظنا «أنّ تصوّر الشّعرية العربيّة للمتخيّل ارتبط بطريقة التّشكيل من جهة، ومن جهة أخرى بالأثر النّفسي الّذي يُحدثه عند المتلقي»[4]، فقد ارتبط المتخيِّل أساسًا بما يُحدثه في نفس المتلقي

[1]-آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، د.ط، 2006، ص58.

[2]-محمد نورالدين أفايه، المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص21.

[3]-آمنة بلعلى، المتخيل في الرّواية الجزائرية، م. س، ص22.

[4]-م. ن، ص27.

من انفعال وتأثير، وهذا ما يجعله ينتج متخيَّلاً، «فهو الكلام الّذي تذعن له النّفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار»[1].

وعليه فإنّ المتخيَّل كما ارتبط بطريقة التّشكيل والبناء، ارتبط أيضا بالأثر النّفسي الّذي يُحدثه في نفس المتلقي، ومن هنا يتضح أنّ المتلقي عنصر مهم في إدراك المتخيَّل وفي عملية بنائه أيضا، ونجاح الفعل التّخييلي مرتبط بالمبدع والمتلقي معًا، فلابد أن يتقبل المتلقي الإيهام ليتحقق قصد الإثارة والتّأثر، ويتضح من خلال هذا أنّ التّخييل لا يكتمل إلاّ بعد حدوث الانفعال والتّأثر لدى المتلقي.

أمّا علاقة المتخيَّل بالموضوع الجمالي «فيتعلق بقضية فهم وإدراك المتخيَّل باعتباره موضوعًا جماليًا، ليس باعتباره تلاعبًا حرًّا بالخيال، فالمتخيَّل ليس ملكية موضوعية لها مواصفات ثابتة وإنّما هو فعل قراءة وتأويل»[2]، وعليه فإنّ فهم المتخيَّل يتطلب قراءة وتأويلاً.

كما أنّ «فهم العمل الأدبي ليس مجرّد انفعال ذاتي وإنّما هو استيعاب لإبداعيّة الإبداع ذاته؛ أي من حيث هو موضوع الخبرة، أي موضوع جمالي يقتضي فهمه وضرورة وصفه وتحليل ما يحدث في خبرة الوعي والذات الّتي تحاول ذلك من خلال تملكه خياليًا وإدراكه حسّيًا»[3]، وهذا يوضح ضرورة الاهتمام بالجانب الذاتي في تلقي العمل المتخيّل وتجنب إلغاء بنية العمل وأسلوبه.

ولقد قرّب الفيلسوف الإنجليزي كولنجوودين المتذوق والفنان فيرى في متذوق الفنّ فنانا إلى حدّ ما، أمّا عن الفنان فمن الواضح أنّه في رأي الجميع المتذوق الأول[4]، «إنّ الفنان بمزاولته لعمله الفنّي بعد تنظيم وتوضيح وتبسيط المادة وكذلك المتذوق للفنّ يشارك الفنان في هذا العمل لأنّه يعيد في ذاته التّنظيم والتّأليف، لأنّه لا يقف عند حدّ التّذوق السّلبي، ولكنه يعيد تقدير ما حقّقه الفنان من

[1]–م. ن، ص. ن.

[2]–آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية، م. ن، ص28.

[3]–م. ن، ص. ن.

[4]–أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفنّ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص51.

تصميم وتنظيم»[1]، وعليه فإنّ الفنان والمتلقي يكمل كل منهما الآخر، فالفنّان هو المتذوق الأول لعمله الفنّي حقيقة وهو الّذي يبدع هذا العمل، لكن قيمة العمل الفنّي تكتمل بوجود المتذوق الإيجابي، وهو يشارك الفنّان في عمله ويعيد التّنظيم والتّأليف، وبناء على هذا سيكون هناك مخيَّل من قِبل الفنان وعمل متخيَّل من قِبل المتلقي، فكلّ منهما مبدع بخياله.

### 3.الخياليّ Limaginaire:

الخياليّ هو مفهومٌ متعدّد الدّلالات يختلف من مجال معرفي إلى آخر، يختلف أيضا بحسب النّظريات الفلسفيّة والأدبيّة، والنقديّة والعلمية أي إنّه مفهوم صعب، ومطّاط، وشائك.

### أ. الخياليُّ وضعًا:

ورد في معجم اللّغة العربيّة المعاصِرة: خيَّالة: ما تشبه لك في اليقظة والمنام من صورة، أمّا خياليّ (مفرد) اسم منسوب إلى خيال: ليس له وجود حقيقي، ويتعذر تحقيقه، متخيَّل، رأى فيلما خياليا، قرأ قصّة خيالية، ونقول رجل خيالي: يعيش في الأوهام ولا يعيش في أرض الواقع[2].

كما نجد في القاموس المحيط: الخياليُّ يُطلق على الخياليّ المرتسم في الخيال المتأدية إليه عن طريق الحواس، وقد يُطلق على المعدوم الّذي اخترعته المخيّلة وركبته من الأمور المحسوسة، ومنه طرق التشبيه عند البيانيين، وهو ما تُخُيِّل في الذّهن من أشياء غير موجودة في الخارج كقول الشّاعر:

وكأنّ محمر الشقيق***إذا تصوب أو تصعد

أعلام ياقوت نُشر***ن على رماح من زبرجد

[1]-م. ن، ص54.

[2]-أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، م. س، ص715.

إنّ هـذه الأعـلام والرمـاح غـير موجـودة في الواقـع، ولكـن الشّـاعر تخيّلهـا في ذهنـه فشـبهها بالشّقيق[1].

**ب. الخياليّ اصطلاحًا:**

الإبداع الأدبي في أشكاله المختلفة سمة يتحلّى بها الإنسان مهما كانت قدراته في التّخيل، ففي كـل منـا مبـدع، فيختلـف مـن شـخص إلى آخـر حسـب مواصـفات عـدّة، والإبـداع الأدبي، ببسـاطة شـديدة، هـو القـدرة على الخلق أي إيجـاد شـيء لم يكـن موجـودا مـن قبـل، والتّعبير عمّـا تجيش بـه المشاعر من أحداث ورؤى، ومداخلات إنسانية مختلفة، وبالتالي تكون صياغتها في عمل أدبي مُبدَعٍ سواءٌ أكـان هـذا العمـل نتـاج المنشـئ أو المتلقـي فكلاهمـا مبـدع بالاعتمـاد على خيالـه، ويكـون ذلـك «بأن نبدع من المدركات المألوفة غرائب طارئة تعجب وتفتن بما أحدثت في تلك المجرّدات من تغيير وتحويل شديد، وذلك بإثارة التّفاعل بينها على اختلافها وتنوعها؛ إذ تصهرها وتمزجها حتى تفقدها ماهيتها وهويتها وأنيتها الفارقة، حيث تحولها إلى صهارة كيفية أو هَيولي* متعالية، وتزيد فتجعلها مزيجا كيميائيا منه يشكّل المبدع بإرادته الواعية خياليات لا على مثال سابق، ولا مثال لها إلاّ هي ذاتها»[2]، وهذا هو الإبداع الحق سواء كان من جهة المنشئ أم المتلقي.

وعليه فإنّ المادّة الخيالية هي تركيبة جديدة غريبة، لا وجود لها في الحسّ، فهي موجودة في ذهن المنشئ، وفي ذهـن المتلقـي فقـط، وهـي ناتجـة عـن عمليـة إعـدام المبـدع لمـدركات مختلفـة في ذهنـه حـتى يستطيع إنتاج مادته الخيالية الجديدة غير المألوفة علي غير مثال سابق؛ أي لم تكن موجودة من قبل.

---

[1]–المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، م. س، ص364.

[2]–السعيد مومني، كيمياء الخيال وإبداع الخيالي؛ التّأصيل والتطبيق، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، التواصل في اللغات والآداب، عدد 46، جوان 2016، ص11.

*الهيولي (بضم الياء مخففة أو مشدودة): مادة الشّيء الّتي يُصنع منها، كالخشب للكرسي، والحديد للمسمار، والقطن للملابس القطنية، و(عند القدماء): مادّة ليس لها شكل ولا صورة معيّنة قابلة للتّشكيل والتّصوير في شتى الصور، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص204.

وممّا سبق يمكننا أن نلاحظ «أنّ ما يبدعه الخيال يماثل المركب أو المزيج الكيميائي الّذي تفقد فيه الأجزاء هويتها المنفصلة من أجل أن تنصهر في جوهر جديد يتألّف من هذه الأجزاء ولكنه يختلف عنها»[1]، فالمبدع إذن يبدع بالاعتماد على ملكة خياله وله الحرية في ذلك، وما يبدعه هذا الأخير شبيه بالمركب أو المزيج الكيميائي في تشكله، يفقده المبدع هويته من خلال عملية العدم، وهنا يمكننا أن نشير إلى أنّ العدم له قدرة هائلة تدخل في إبداع الخياليات، فتنصهر في جوهر جديد يتشكّل من الأجزاء السابقة لكنه يختلف عنها فهو تركيبة جديدة لا مثال لها إلاّ نفسها، وهذا الاختلاف هو جوهر الإبداع.

ومن هنا يتضح جليا أنّ الخيالي لا ينتج إلاّ من خلال الخيال «إنّ الخيالي لا يدرك إلاّ بالخيال»[2]، فهو نتاج ما يبدعه الشّاعر بالاعتماد على ملكة خياله، ودون ذلك يفشل الإبداع في مهمته وهدفه.

ويعتبر الخيالي أيضا «تجربة فنّية وليس موقفا فكريا مجردا ثقافيا وعقليا عابرا»[3]، فهو تجربة حقيقة وليس مجرّد موقف فكري عابر؛ فنحن لا نبدع من الأشياء وإنّما نبدع من مدركات الأشياء، ويقول "شارل بودلير": «إنّ الخيال يزيح الخليقة كلها جانبا، ثم يجمع الأجزاء ويركبها معا وفقا لقوانين تنبع من أعماق النّفس لينشئ منها عالما جديدا»[4]، فالخيالي عند بودلير هو ملكة تهيمن أثناء الإبداع على كل الملكات الأخرى وتصرفها لغاية واحدة هي إيجاد مادة الخيالي وإبداعه على غير مثال سابق.

[1]-عاطف جودة نصر، الخيال؛ مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1984، ص65.

[2]-العربي الذهبي، شعريات المتخيل، م. ن، ص117.

[3]- م. ن، ص. ن.

[4]- إيرنست فيشر، تر: أسعد حليم، ضرورة الفنّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998، ص127.

وهكذا «فالمبدع الحق هو من يبدع المثال أو النّموذج إبداعا ويأتي بعده من هو دونه في الإبداعية فيحتذيه أو يقلده أو يحاكيه»[1]، فالخيالي ناتج من التّفاعل الحاصل بين المنشئ والمتلقي؛ أي التّفاعل الحاصل بين المخيَّل والمتخيَّل، لأنّ المنشئ ينتج مخيَّلا والمتلقي ينتج متخيَّلا، والتّفاعل بينهما يجعلنا نتحصل على الخيالي الّذي لا يمكن فهمه إلاّ بالعودة إلى ما يفعله كل منهما، فالمنشئ يبدع المثال أو النّموذج ثمّ يأتي المتلقي فيقلده ويبدع على منواله إبداعا جديدا على غير مثال سابق، كما قد يصبح المتلقي منشئًا بالنّسبة إلى متلقٍ آخر.

ويرى "عاطف جودة نصر" أنّ «الموضوع الخيالي يمثل في الذّهن كأنّه غير موجود، إنّه لا يقوم في زمان معيّن او مكان معيّن، وبما أنّ الموضوع الخيالي غير قائم في الوجود، أي أنّه عدم فإنّنا عندما نتخيّله ندرك أنّ هناك عدمًا يتخلّل الوجود»[2]، و«إنّنا في الوقت نفسه نتخيّل الموضوع أي نقرّر حضوره ووجوده، وإنّما نتخيله غائبا أي نقرّر عدمه، فالوجود إذن يتخلّله العدم، والعدم يقوم في الوجود»[3].

ومن هنا يتضح أنّ الخياليّ موجود في ذهن المنشئ وفي ذهن المتلقي فقط، فالمدركات توجد في الذّهن وهذه عملية عقلية وليست تخيلية، وعند توفر الكثير من المدركات فإنّنا نفقدها شرطي الزّمان والمكان، فتصبح كالطين وبهذا نكون قد وفّرنا المادّة الأولية لتشكيل الخيالي، ومن هنا يمكننا أن نشير إلى أنّ الخياليّ في رحلة انتقاله من العدم إلى الوجود يمرّ بمراحل مختلفة، نذكر منها العدم، المكان، الاختلاف، التّفاعل، الصهر، المزج، التّحويل، التّشكيل وغيرها، ويطلق عليها أيضا قوانين الخيال، وهكذا فالمبدع يجعل من الوجود عدما ثمّ يجعل من العدم وجودا مرّة أخرى.

[1]-السعيد مومني، كيمياء الخيال وإبداع الخيالي؛ التّأصيل والتّطبيق، م. س، ص17.

[2]-عاطف جودة نصر، الخيال؛ مفهومه ووظائفه، م. س، ص41.

[3]-م. ن، ص. ن.

وممّا سبق نستنتج أنّ الخياليّ يرتبط ارتباطا وثيقا بالمخيَّل والمتخيَّل اللّذين تطرقنا إليهما سابقا، بل هو ناتج من تفاعلهما، ولا يكون الخيالي إلاّ من خلالهما، فالمنشئ ينتج مخيلا والمتلقي ينتج متخيَّلا، والخياليّ ناتج من التّفاعل الّذي يحدث بين ما أنتجه المنشئ من جهة، وما أنتجه المتلقي من جهة أخرى.

**ثانيا: الحداثة والمعاصَرة:**

**1.مفهوم الحداثة:**

يعدّ مصطلح الحداثة من أكثر المصطلحات حضورًا وإثارة للجدل في السّاحة الأدبيّة والنقديّة ومختلف الميادين المعرفية، الأمر الّذي جعله محطّ اهتمام الكثير من الباحثين والدّارسين، لذلك سنحاول أن نورد باختصار أهم المفاهيم الّتي قدّمها الكتّاب والمنظِّرون للحداثة ليتسنّى لنا معرفة معانيها وأصولها، وقبل ذلك سنعرض مفهومها الوضعيّ من خلال ما ورد في بعض المعاجم اللّغوية.

**أ. وضعًا:**

ورد في لسان العرب لابن منظور «الحديثُ: نقيض القديم والحُدُوث نقيضُ القُدْمَة، حَدَثَ الشَّيءُ يَحْدُثُ حُدُوثًا وحدَاثَةً وأَحْدَثَهُ هو فهو مُحدثٌ وحديث وكذلك استحدثه»[1]، وجاءت كلمة الحديث في معجم "تهذيب اللّغة" للأزهري: «شاب حدث: فتيّ السنّ، والحديث: الجديد من الأشياء»[2].

أمّا في اللّغة الفرنسية فكلمة الحداثة «Modernité مشتقة من الجذر Mode وهي الصّفة أو الشّكل، أو هو ما يبتدئ به الشّيء، فاللّفظة العربية ترتبط إذن بما له أكثر من دلالة عما

[1]-ابن منظور، لسان العرب، م. س، ص796.

[2]-أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام العرباوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، مج: 1، ج:4، ص405.

يقع، إنّه ما يحدث. فليس الشّكل هو المهم، ليس هو الصّورة الّتي تبرز. فإنّ ما يحدث يتشبث أساسا بواقعيته ورهينته»[1].

ومن هنا فلفظة الحداثة حسب ما ذُكر في المعاجم اللّسانيّة تعني نبذ القديم والدعوة إلى الجديد، كما تعني أيضا أول الأمر وبدايته.

**ب. اصطلاحًا:**

«الحداثة مصطلح أطلق على عدد من الحركات الفكرية الدّاعية إلى التّجديد والثّائرة على القديم في الآداب الغربيّة، وكان لها صداها في الأدب العربي الحديث، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، ويميل كثير من المبدعين الآن إلى الحداثة باسم التجديد، وتارة باسم الصّدق الفنّي»[2]، وهذا ما يعني أنّ الفكر الأدبي انتقل من مرحلة التّقليد الراضخ لكل ماهو سائد ومألوف إلى مرحلة جديدة، تدعو إلى الإتيان بما هو جديد وعلى غير مثال سابق، وذلك بفتح آفاق تجربة حديثة من خلال ابتكار آليات تعبير مختلف تكون موسومة بالإبداع الأدبي من جهة، أو حاملة لشعار الصّدق الفنّي والجمالي من جهة أخرى.

وهذا ما نجده واضحًا عند "جبور عبد النور" من خلال تعريفه الحداثة إذ يقول: «الحداثة هي الإتيان بالشّيء الّذي لم يُؤْتَ بمثله من قبل، ويُحرَّر من إسار المحاكاة والنقل والاقتباس واحترام القديم، وقد تتمثّل الحداثة في الأسلوب أو في المضمون او في الاثنين معا، فيكون صاحبها مبدعًا وخالق مذهب جديد مطبوع بسمته المميّزة»[3]، وعليه فالحداثة هنا وكما ذكرنا سابقا هي ثورة على القديم، وتجديد نلمسه في الأساليب والمضامين، حيث تتجلّى معالمها في إنتاجات الأدباء والمبدعين من خلال اعتمادهم على الإبداع والجمال والتّميّز.

[1]-مطاع صفدي، نقد العقل الغربي (الحداثة وما بعد الحداثة)، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص223.
[2]-أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص452.
[3]-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص92.

بالنّظر إلى بداية الحداثة العربيّة وعلاقتها بالعمليّة الإبداعيّة يقرّ "أدونيس" «بأنّ الحداثة في المجتمع العربي بدأت كموقف يتمثّل الماضي وبفسّره بمقتضى الحاضر، ويعني ذلك أنّ الحداثة بدأت سياسيا بتأسيس الدّولة الأموية، وبدأت فكريا بحركة التّأويل، فقد كانت الدّولة الأموية نقطة الاصطدام الأولى بين الدين العربي والثّقافة غير العربيّة، وفي هذا الاصطدام واجه الدّين العربي سيّاسيا ومدنيّا، الأسئلة الملحة الّتي تتصل بالتّمدين أو الحضارة، وكان على ممثليه أن يفسّروا الوقائع الجديدة بتأويل القديم تأويلاً ملائمًا»[1]، وهذا ما يفسّر طبيعة العلاقة بين الحداثة العربيّة والحداثة الغربيّة، والّتي اتّضحت من خلال التّصادم بين العرب والغرب زمن الدولة الأموية، الأمر الّذي نتج منه محاولة خلق العرب لأنفسهم حداثات عبر الانفتاح على كل ماهو جديد والولوج في معالم التّحضر بتفسير الماضي بمقتضى الحاضر حيث تجلّت حينها الحداثة العربيّة في صورتها الفنّية الإبداعيّة عند كلّ من أبي تمام وأبي نواس.

ويقول "عبد الله الغذامي": «أنّ من علامات تحضّر الأمّة أن يكون لديها أدب تتجدّد روحه مع نسمات الصّباح، فكما أنّ النسمة الّتي تهب اليوم ليس هي النّسمة الّتي هبّت بالأمس، وذلك كي تثبت أنّ عقول الأمة مازالت معطاة، وأنّ معين إبداعها لم ينضب ولم يشح مكونه»[2]، فالأمة المتحضرة حسب ما أقرّه الغذامي هي الّتي تملك أدبا يحمل ضمن ثناياه رؤى جديدة، متمرّدة على طرق التّعبير الأدبيّة المألوفة والتّقاليد الفنّية القديمة، باعتبار أنّ الأدباء في تفكير مستمر، وبحث متواصل يقودهم إلى الإبداع والتطور وفق المستجدّات الرّاهنة الّتي تساير واقعهم وواقع أمتهم بجمالية متناهية.

أمّا "جابر عصفور" فيتحدّث عن الحداثة من خلال قوله: «تنبثق الحداثة من اللّحظة الّتي تتمرّد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها من حيث هي

[1]-أدونيس، الثّابت والمتحول؛ صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص9.

[2]-عبد الله الغذامي، موقف الحداثة ومسائل أخرى، ط2، جدّة، المملكة العربية السعودية، 1991، ص19.

حضـور متغيّـب فاعـل في الوجـود أو إدراك علاقتهـا بواقعهـا، مـن حيـث هـي حضـور متنقـل في الوجود»[1]، وهذا ما يدلّ على أنّ الحداثة تبدأ من تمرّد الذّات على طرق معرفتها المألوفة أو من خلال تمردها على ما يربطها بالواقع.

وأخيرا وعلى ضوء ما تقدّم من مفاهيم عن الحداثة نخلص إلى نتيجة مفادها أنّ الحداثة تدلّ في مجملها على الإبداع والتّجديد والإتيان بالجديد مع التّمرّد على كلّ تقليد، وهي التّجاوز لِما هو مألوف بغية الجدّة والإضافة (الإبداع).

والجدير بالذّكر في هذا المقام أن ننوّه بأنّ مصطلح الحداثة كثيرا ما تعالق مع مصطلحات متعدّدة نذكر منها مصطلح المعاصَرة، الأمر الّذي جعل الكثير من الباحثين يخلط بين المصطلحين، لذلك ارتأينا أن نوضح فيما يلي معنى المعاصَرة وأسسها لنتمكّن من رفع اللّبس بينها وبين الحداثة.

## 2.مفهوم المعاصَرة:

**أ. وضعا:** جاء في قاموس مقاييس اللّغة «المعاصَرة من العصر: وهو الدّهر والحين، قال ابن فارس: العين والصاد والراء أصول ثلاثة صحيحة والعصر هو الدّهر، قال تعالى ﴿وَالْعَصْرِ (1) إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ (2)﴾[العصر 1-2]»[2].

والمعاصَرة في معجم المعاني الجامع «اسم مصدره عاصَرَ يعاصر معاصرة بمعنى عاش معه في عصر واحد وزمن واحد، أمّا كلمة "عصر" فعل فهو عصر، ويعصر عصرًا وهو عاصر، والمفعول

[1]-جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة في الشّعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص383.

[2]-أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1979، دط، مج: 1، ج:4، ص340.

معصور، فعصر المؤسّسة يعني جدّدها وحدّثها، ومعاصر اسم مفعول من عاصر ومعاصر اسم فاعل، نقول كاتب معاصر، وحدث معاصر بمعنى ما حدث في عصرك وزمانك»[1].

نلاحظ هنا أنّ لفظة المعاصرة في المعجمين لم تخرج عن الوقت والزّمن، وكل ما يحدث في الوقت الحالي؛ ممّا يعني أنّ المعاصَرة مرتبطة بالأحداث الرّاهنة الّتي نعيشها في زماننا الحاضر.

**ب. اصطلاحا:**

إنّ المعاصَرة اصطلاحًا «تعني معايشة الحاضر بالوجدان والمشاعر والسلوك، والإفادة من كلّ منجزات الحاضر سواء أكانت فكرية أدبيّة أم علميّة، وتسخيرها لخدمة الإنسان ورقيّه، وهي تفاعل مستديم مع مستجدّات العصر، وحضور فعّال وحيوي مع الحاضر والماضي مع منع تأثير الجوانب السلبيّة والصّراعات المذهبية والأفكار الفلسفيّة القديمة، ومعنى ذلك الوعي الحضاري عن التّاريخ وأحداثه وتطوراته للعبور بالحاضر إلى المستقبل، وكذلك الانفتاح على الآخر والاستفادة من معارفه وعلومه لا تقليده والأخذ بتبسيط حياته المعاصِرة حيوية دائمة للتّفاعل المستمر مع الواقع بالأصالة»[2]، وهذا ما عبّر عنه المفكر المغربي "محمد رأفت سعيد"؛ إذ يقول في هذا الصّدد «إنّ المعاصَرة هي أن يعيش المرء في عصره عارفا بزمانه مقبلا على شأنه بأصالته، آخذا بمقتضيات عصره»[3]، ونفهم ممّا تقدّم أنّ المعاصَرة هي الجديد الّذي لا يرتبط بالزّمن الحاضر فقط، بل هي حلقة تجمع بين الزّمن الحاضر وما نعيش فيه من أحداث ومستجدّات تفيدنا في مختلف مناحي الحياة، وتشكّل لنا قاعدة أساسية لبناء معالم مستقبل نتطلع إليه، وتجمع بين ماضٍ يعدّ اللّبنة الأساسية لأيّ جديد تعيشه وتسايره وتستفيد منه، خاصة من خلال طبيعة علاقتنا بالآخر وتفاعلنا معه، لا بتقليده وإنّما باكتساب كل ما يجعلنا نتطور ونزدهر في إطار المحافظة على هويتنا، وهذا إن دلّ على شيء إنّما

[1]-معجم المعاني الجامع باب المعاصرة almaany.com.

[2]-علاء عزمي الشربيني المرسي، القول بين التّحديث والحداثة والمعاصرة، مجلة كلية التربية بالمنصورة، القاهرة، مصر، مج: 109، العدد: 1، يناير2020، ص358.

[3]-محمد رأفت سعيد، الأصالة والمعاصَرة في الفكر الإسلامي، دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص9.

يدلّ على أنّ المعاصَرة مرتبطة بالأصالة، ومعناها لم يكتمل إلاّ بوجود معالمها الثّابتة، الأمر الّذي يعني أنّ المعاصَرة هي المسايرة بين الماضي والحاضر.

و«نحن في أدبنا الجاري، عندما نشير إلى العصر مجرّدًا من نسبة تخصّصه، فغالبا ما نكون نعني "العصر الحديث" وعندما نقول روح العصر إنّما نقصد الإشارة إلى السّمة الغالبة على أوضاع المرحلة التّاريخيّة الّتي نحياها، كما أنّ ما نعايشه من أوضاع الحاضر نصفه بالمعاصرة»[1]، من هنا يتضح أنّ المعاصَرة في الأدب العربي الحالي (المعاصر) مرتبطة بالزمن بحيث إنّها تدلّ على العصر الحديث فهي متعلقة بمرحلة تاريخيّة نعيشها ونتعايش معها وفق مقتضيات الحاضر.

وفي السيّاق ذاته يقول "مجدي وهبة": «معاصر صفة الإنسان أو الحدث الّذي يتفق وجوده مع غيره في نفس الوقت الحاضر كأن يُقال الرّواية المعاصرة مثلا»[2]، وعليه ومن منطلق التّعريف بالمعاصَرة ومحاولة عرض بعض مفاهيمها وأهم معالمها تبيّن لنا أنّ المعاصَرة ليست هي الحداثة.

يقول "إبراهيم رماني": «إنّ مفهوم الحداثة يقابل المفهوم الغربي لمصطلح (Modernity) بخلاف مصطلح المعاصَرة (Modernione) إذ جاءت الحداثة الّتي بدأت قطيعة في سياق العصرية في القرن السادس عشر، حاملة فلسفتها وجماليتها الّتي تبلورت في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر»[3]، وهذا ما يدلّ على وجود اختلاف بين المعاصَرة والحداثة، وبروز قطيعة وحدود فاصلة بينهما، كما يشير إلى ارتباط الحداثة بالجمالية.

وعليه فالحداثة من منظور رماني تقترن بالابتكار والإبداع والفنّ، في حين أنّ المعاصَرة يغلب عليها البعد الزّمني[4]، وهذا ما أكّده "عبد المجيد زراقط" في قوله: «المعاصر ويرتبط بالعصر فيكون

---

[1]-طارق البشري، ماهية المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص49.

[2]-مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984 ص371.

[3]-إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط1، 1991، ص6.

[4]-م. ن، ص36.

بذلك ذا دلالة زمنية، أمّا الجدّة فلا ترتبط بالزّمن؛ إذ قد يكون الجديد في القديم كما يكون في الحديث، أمّا الحداثة فتعني لغويًّا إيجاد ما لم يكن موجودًا من قبل، ويظلّ حديثا ما بقي فتيا غير مألوف أي ما بقي في منأى عن فعل العادة»[1].

ونخلص إلى أنّ الفرق بين المعاصَرة والحداثة يتجلّى في أنّ هذه الأخيرة تعني الإبداع، والإتيان بالجديد والعدول عن السّائد والمألوف، أمّا المعاصَرة فتدلّ على الزّمن.

**ثالثا: الأنا والآخر:**

تعدّ ثنائية الأنا والآخر من أهم الثّنائيات الّتي تعالجها الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة الحديثة والمعاصِرة، وذلك لِما لها من حضور بارز في مختلف إبداعات الأدباء الّذين جعلوا من هذه الثّنائية موضوعًا مهما في أعمالهم الأدبيّة والفنّية ولا سيّما الرّواية.

ولأنّ موضوع دراستنا يرتكز على ثنائية الأنا والآخر، فكان لزاما علينا أن نبيّن المعنى الوضعي والاصطلاحي لكلّ منهما لتتضح معالم بحثنا، ونسهل علينا مهمة دراسته.

**1.مفهوم الأنا (ego):**

**أ. وضعا:**

ورد في المعجم الوسيط أنّ لفظة "أنا" «ضمير رفع منفصل للمتكلم أو المتكلمة»[2]، كما جاءت لفظة "الأنا" في معجم محيط المحيط بمعنى «ضمير رفع منفصل للمتكلم مذكرا ومؤنثا ومثناه وجمعه نحن»[3].

[1]-زراقط عبد المجيد، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص15.

[2]-المعجم الوسيط، م. س، ص28.

[3]-بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دط، 1987، مج: 1، ص18.

وبالتّالي وردت الأنا في المعجمين اللّسانيين ضميرًا المؤنث أو المذكر الّذي يعود إلى الشّخص دون غيره ويقصده بالتّحديد.

والجدير بالذّكر هنا أن نوضّح أنّ لفظة الأنا تعدّدت ترجماتها إلى ألسنة أجنبيّة مختلفة، ففي اللّسان الإنجليزي يقابل الأنا لفظة (I Self)، وفي اللّسان الفرنسي يقابلها الضمير (je moi)، أمّا في اللّاتينية فتترجم إلى Ego.

**ب. اصطلاحًا:**

إنّ تحديد مفهوم دقيق للأنا ومحاولة بلورة معالمه ليس بالأمر الهيّن وذلك لارتباطه بحقول معرفية مختلفة، ولذلك نحاول التطرق لمفهوم الأنا اصطلاحًا من خلال عرض جملة من المفاهيم والتّعريفات لدى الكتّاب والأدباء، والنقاد، والفلاسفة، وعلماء النفس، وعلماء الاجتماع...

عرّف "إبراهيم مذكور" الأنا في معجم المصطلحات الأدبيّة بقوله: «هو الذات الّتي ترد إليها أفعال الشّعور جميعها وجدانية كانت أو عقلية أو إرادية، وهو دائما واحد مطابق لنفسه وليس من اليسير فصله عن أغراضه ويقابل الخير والعالم الخارجي، ويحاول فرض نفسه على الآخرين وهي أساس الحساب والمسؤولية»[1]، ويعني هذا أنّ الأنا هو مجموعة من الأفعال الشّعورية، والوجدانية عقلية أو إرادية لها القدرة على التّحكم في جميع هذه الأفعال بحيث يكون الأنا واحدا مطابقا لنفسه، ومحاولا الهيمنة على الآخرين.

والأنا حسب ما هو معروف لدى سيغموند فرويد هو أحد أهم مكوّنات الجهاز النّفسي، ميدانه الشّعور إضافة إلى عوامل شعورية أخرى تقوم على خلق التّوازن بين رغبات الذّات وحاجة

[1]-إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 1979، ص23.

الواقع، «فالأنا تقوم بنقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو وما فيه من نزاعات محاولة أن تضع مبدأ اللّذة الّذي يسيطر على الهو»[1]، وهذا هو الدّور المنوط بها.

وقد عرّف الدكتور سعد فهد الذويخ الأنا في الدّراسات الأدبيّة والنّفسيّة بقوله: «تتكوّن الشّخصيّة الإنسانيّة من الأنا، الذات، فالنّفس البشرية هي الأنا، والأنا هي (Subject) وما تحمله من مظاهر وخصائص ثقافية أو نفسيّة أو إيديولوجية، لما تشمل عليه من أفكار وآمال، وطموحات، وصراعات وتوترات، وبالتالي فإنّ الذّات تشكّل مركز الشّعور عند الإنسان»[2]، نفهم من هذا التّعريف أنّ الذّات هي الأنا وهي مركز الفكر وأساس الثّقافة.

وتُعرَّف الأنا في علم الاجتماع بأنّها «فرع واع لهويته المستمرة لارتباطه بالمحيط»[3]، وهذا ما يدلّ على أنّ إحساس الفرد بأناه مرهون بإدراكه لكينونته وعلاقته ببيئته الّتي يستمدّ منها قيمه ولغته، وعاداته وثقافته، وكل ما يميّزه عن الآخر المختلف عنه.

كما يعرّف الفيلسوف"ديكارت" الأنا بقوله: «أنا أفكر إذن أنا موجود»[4]؛ أي أنّ الإنسان موجود طالما أنّه يفكّر، فعندما يكون الأنا يكون التّفكير وعندما يكون التّفكير يثبت الوجود.

وتعني الأنا أيضا في المجال الأدبي «أنّه لا يُوصف بأنّه الضّمير الأدبي الّذي يبرز محقّقا الوعي الذّاتي ويتموضع في العمل الأدبي بضمير المتكلم والمخاطب والغائب، وإنّما يوصف بكونه مجموعة الضّمائر الّتي تنشد الوحدة»[5]، ويعني هذا أنّ الأنا هي النحن وتدلّ على الجماعة.

---

[1]-سيجموند فرويد، الأنا والهو، محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، مصر، ط1، 1982، ص41.

[2]-سعد فهد الذويخ، صورة الآخر في الشّعر العربي منذ العصر الأموي إلى نهاية العصر العباسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص9.

[3]-ميخائيل إبراهيم أسعد، شخصيتي كيف أعرفها؟، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص70.

[4]-أحمد ياسين سليماني، التّجليات الفنّية لعلاقة الأنا بالآخر في الشّعر المعاصر، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص192.

[5]-رضوان جنيدي، جماليات الأنا في الشّعر المغربي القديم، دار الأيام، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص23.

وخلاصة القول أنّ الأنا تعني ذاتي في مقابل ذلك الآخر الّذي أَختلِفُ عنه وقد أتصادم معه.

## 2.مفهوم الآخر:

### أ. وضعًا:

جاءت لفظة آخر في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿الَّذِينَ يَجْعَلُونَ مَعَ اللَّهِ إِلَٰهًا آخَرَ فَسَوْفَ يَعْلَمُونَ ﴾[1]، ويقصد بالآخر هنا "غَيْر"، فالآية الكريمة تتضمّن تهديدا يحذّر فيه الله سبحانه وتعالى من عبادة إله آخر غيره.

كما حمل مفهوم الآخر معنى المغايرة في معجم تاج العروس ذلك أنّ «الآخر بفتح الخاء أحد الشّيئين، وهو اسم على أفعل إلاّ أنّ فيه معنى الصّفة، الآخر بمعنى غير كقوله رجل آخر، وثوب آخر وأصله أفعل من أخّر أي تأخّر فمعناه أشد تأخر ثمّ صار بمعنى المغايرة»[2].

وجاء في المنجد في اللّغة والأعلام: «الآخر ج: آخرون، م: أخرى وأخراة، ج: أُخَر وأُخْريات: بمعنى غير، ولكن مدلوله خاص بجنس ما تقدّمه، فلو قلت: "جاءني رجل وآخر معه" لم يكن الآخر إلاّ من جنس ما قلته بخلاف غير فإنّها تقع على المغايرة مطلقا»[3].

ومن خلال ما تقدّم تبيّن لنا أنّ الآخر مصطلح يحمل دلالة المغايرة والمخالفة والمعارضة من جهة، ومن جهة أخرى جاء الآخر بمعنى غير سواء كان إنسانا أم أي شيء آخر.

وفيما يخصّ الأصل اللّاتيني لمصطلح الآخر هو Autre بمعنى غير، ويُقال الناس الآخرون Les autre وفي ترجمته إلى الإنجليزية نجد آخر Another elso diffrent[4]، وعليه فإنّ

---

[1]–س. آ. 96.

[2]–السيد محمد مرتضى الحسني الزبيدي، تاج العروس، تح: إبراهيم الترزي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1972، ص112.

[3]– لويس معلوف، المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط40، 2003، ص05.

[4]–سهل إدريس، المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط34، 2005، ص114.

الآخر في أصله اللاتيني هو كل شيء مغاير للأنا ومخالفا لها حتى وإن تعدّدت ترجماته إلى اللّغات الأجنبيّة الأخرى.

إضافة إلى ذلك فقد عرّف "أندريه لالاند" الآخر بقوله: «أنّه أحد مفاهيم الفكر الأساسية ومن ثمّ يمتنع تعريفه فهو نقيض الذات Méme ويقال كلمات شتّى: diuers مختلف different »[1]، يعني هذا أنّ مفهوم الآخر من المفاهيم الأساسية الّتي يصعب إيجاد تعريف جامع مانع لها، فهو مختلف عن الذّات ونقيض لها، وهذا ما سنحاول أن نوضحه في المفهوم الاصطلاحي.

**ب. اصطلاحا:**

لقد تعدّدت مفاهيم الآخر في الاصطلاح شأنها شأن الأنا، وذلك لتعالقها مع مختلف الميادين المعرفية، الأمر الّذي جعلها محطّ اهتمام الباحثين والدّارسين.

الآخر من الناحية الاصطلاحيّة «هو ذلك الغريب غير المألوف أو ما هو غيري بالنّسبة إلى الذّات أو الثّقافة ككل بل أيضا ما يهدّد الوحدة والصّفاء، وبهذه الخصائص امتدّ مفهوم "الغيرية" هذا إلى فضاءات مختلفة»[2]، يتضح لنا من خلال هذا التّعريف أنّ الآخر هو إنسان مبهم وغريب لدى المجتمع الشرقي على الرّغم من أنّ الآخر مثقف ومتطور.

والآخر عند "جون بول سارتر" هو «غير أنّ الأنا الّذي ليس هو أنا، ندرك إذا هنا سلبا من حيث هو بنية مكوّنة الآخر ككائن، فالفرضية المسبقة المشتركة بين المثالية والواقعية هي أنّ السّلب

[1]-أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج 1، (A-G)، ص124.

[2]-ميغان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط3، 2002، ص8.

المكوّن هو سلب خارجا عني، الآخر ليس أنا وأنا ليس هو»[1]، نفهم من هذا التّعريف أنّ الآخر هو "غير" وليس الأنا.

وجاء الآخر في منظور علم النفس بأنّه «مجموعة من السلوكات الاجتماعية والنفسية والفكرية الّتي ينسبها فرد/ذات أو جماعة ما إلى الآخرين ممّا يحيل إلى أنّ الآخر حاضر في المجال العام للهوية»[2]، وهذا يعني أنّ الآخر يتعلّق بالجانب الاجتماعي والنّفسي والفكري، وقد يكون فردا أو جماعة، كما يعني الآخر إدراك صفة أو سلوك لفرد آخر دون نفسه.

إذن «فالآخر في أبسط صوره هو مثيل أو نقيض الذات والأنا، ولعل سمة الآخر المائزة هي تجسيده ليس فقط لكل ما هو غريب (غير مألوف) أو ما هو غيري بالنّسبة للذّات أو الثّقافة ككل، بل أيضا كلّ ما يهدّد الوحدة والصّفاء»[3]، أي أنّ الآخر لا يعني أنّه المختلف عن الأنا فحسب وإنّما يتعدّى ذلك إلى الحدّ الّذي قد يشكّل خطرًا عليها ويهدّد كيانها واستقرارها.

وهذا ما ذهبت إليه "ماجدة حمود" في قولها: «إنّ الآخر هو المختلف في الجنس أو الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي، وتتضح إشكالية الأنا (العربية، الإسلامية) والآخر الغربي بسبب سوء التّفاهم والمواجهة السّياسية والعسكرية»[4]، وهذا ما يدلّ على التّصادم والصّراع السّياسي والعسكري بين الأنا العربية والإسلامية، والآخر الغربي أي بين الأنا المستعمَرة والآخر المستعمِر.

وحسب "سعد البازغي" يقسّم بعض النقاد الآخر إلى الآخر الفلسفي أو الفكري، الآخر النفساني، الآخر الإبداعي، الآخر الثقافي (الديني، الشعبي، الحضاري)[5].

---

[1]-جان بول سارتر، الكينونة والعدم؛ بحث في الأنطولوجيا الفينومينولوجية، تر: نقولا متيني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص322.

[2]-سعد فهد الذويح، صورة الآخر في الشعر العربي، م. س، ص9، 10.

[3]-ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، م. س، ص 21.

[4]-ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر(نماذج عربية)، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2013، ص17.

[5]-سعد البازغي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص37.

ويعتبر الآخر «مجموع القيّم والمبادئ الأساسية الّتي جاء بها الغرب الحضاري إضافة إلى التّجربة التّاريخيّة الّتي قامت بها شعوب العالم الغربي عموما، انطلاقا من تلك القيّم وعملا باتّجاه إنزالها في الواقع الخارجي»[1]، فالآخر هو الغرب المثقف والحضاري الّذي يمتلك التّجربة والسّلطة.

ويرى الدكتور "شاكر عبد الحميد" «أنّ الآخر قد يكون أحد الأفراد، وقد يكون جماعة من الجماعات أو أمّة من الأمم، فالآخر قد يكون قريبا وقد يكون بعيدا، وقد يكون صديقا، وقد يكون عدوا نفكّر في أنسب الوسائل للتّعامل معه»[2]، وهذا يعني أنّ للآخر صور متعدّدة سواء من حيث كونه فردًا أو جماعة أو أمة، أو من حيث طبيعة موقعه الجغرافي أو من خلال علاقة الصّداقة أو العداوة مع غيره، الأمر الّذي يجعلنا نبحث عن الطّرق المناسبة في التّعامل معه خاصّة إذا كان عدوا، على اعتبار أنّ الآخر هنا يشكّل خطرًا كبيرًا على كياننا وعلى هويتنا.

ونستنتج من التّعريفات السّابقة أنّ تعريف الآخر لا ينفك عن تعريف الذّات، فهما وجهان لعملة واحدة، وكلاهما يحدّد طبيعة الآخر.

من خلال كل التّعاريف والمفاهيم الّتي تمّ ذكرها آنفا عن كلّ من الأنا والآخر، اتّضح لنا أنّه مهما اختلفت الرّؤى ووجهات النّظر فإنّها تلتقي في نقطة واحدة، وهي أنّ الأنا تمثّل الذّات الواعية المدركة لهويتها، وأمّا الآخر فهو "الغير" الّذي يختلف عن الأنا ويتصادم معها.

ونظرًا إلى ما تقدّم أيضا نجد أنّه كلما ذُكر الأنا ذُكر معه الآخر أو دلّ عليه، والأمر نفسه بالنّسبة إلى لآخر، وهذا ما يدلّ على أنّ هناك علاقة واضحة تجمع بين الاثنين.

[1]-سوسن البياتي، النهضة الفكرية وأثرها في الصراع مع الآخر، مجلة آداب الفراهيدي، جامعة تكريت، العراق، مج:2، ع:3، 2010، ص71.

[2]-عمر عبد العلي علام، الأنا والآخر؛ الشّخصية العربيّة والشّخصيّة الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر، دار العلوم للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص12.

ويقول "مصلح النجار" وآخرون عن علاقة الأنا بالآخر: «الآخر أو الآخرون بأنّهم فرد أو جماعة لا يمكن تحديدهم إلاّ في ضوء مرجع هو الأنا، فإذا حدّدنا هوية الأنا كان الآخر فردا أو جماعة بحكم علاقته بالأنا عامل التّمايز وهو تمايز إطار الهوية أحيانا والإجراء في أحيان أخرى»[1]، وهذا ما يعني أنّ وجود الأنا يعدّ ضرورة يتحقق بها وجود الآخر أو الآخرون، وبوجود هذا الأخير تدرك الأنا الاختلاف والتّمايز ضمن إطار الهوية ومحدّدات الخصوصية، ويبدو هذا جليّا من خلال جنس الآخر أو دينه أو فكره، أو انتمائه... الأمر الّذي يجعل من الأنا أنا ومن الآخر آخر نتيجة جملة الاختلافات الّتي تميّز الذّات من غيرها.

وفي ترابط الآخر مع الذات يرى "الطاهر لبيب" «أنّ صورة الآخر هي بناء في المخيال وفي الخطاب، وفيها تمثّل واختراع، ممّا يعني أنّها لا تحيل إلى واقع الآخر بقدر ما تحيل إلى واقع بانيها»[2]، فالإحالة إلى الواقع هنا لا تنطبق على الآخر فحسب، بل تخصّ الذّات المبدعة الّتي يحرّكها الإبداع الأدبي المجسّد في صورة الآخر، والمنعكس عن تخيّل الذّات المبدعة، ونضيف إلى ذلك أنّه رغم أهمية الآخر بالنّسبة إلى الأنا «يبقى عدوانيا بدرجة أولى؛ إذ لا توجد علاقة بالآخر إلاّ على قاعدة غالب ومغلوب، وبدون هذه القاعدة يضمحل الآخر ويصبح عدما»[3]، وهذا ما ينطبق على ثنائية الشّرق والغرب؛ ذلك أنّ غاية الآخر الغربي تتجلّى في محاولة إقصائه للذّات العربية، الأمر الّذي يجعلها في صراع متواصل مع الآخر من أجل إثبات كيانها وهويتها.

[1]-النجار مصلح وآخرون، الدّراسات الثقافية ما بعد الكولونيالية، الأهلية للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص51.

[2]-الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1999، ص19، 20.

[3]-م. ن، ص22.

# الفصل الثّاني:

## دلالات الأنا والآخر الخياليّ في رواية

## "الدّيوان الإسبرطي"

## أولا: دلالات الأنا الخياليّة الجزائريّة في رواية "الدّيوان الإسبرطي":

ركّزت رواية "الديوان الإسبرطي" على مرحلة مهمة في تاريخ الجزائر، مرحلة كانت بين التّواجد العثماني والفرنسيّ، فشملت أحداثها الفترة الزّمنيّة الممتدّة بين (1815، 1833)، وقد اعتمد الرّوائيّ في سرد أحداث هذه الرّواية على خمس شخوص هي (ديبون، كافيار، ابن ميار، حمة السلاوي، ودوجة)، وقد قُسِّمت الرّواية وفق ما يناسب هذه الشّخوص حيث تنفرد كلّ شخصية بقسمها الخاصّ تقوم فيه بمهمة سرد الأحداث من وجهة نظرها وتتفاعل مع الشّخوص الأخرى، فكلّ شخصية متحدّثة بضمير الأنا تَعتبر الشّخوص الأخرى آخر بالنّسبة إليها.

وبما أنّ الأنا تتغير بتغير السّارد، وقد يصبح الآخر أنا والأنا آخرَ، سنحصر الأنا الّتي سنركّز دراستنا عليه في الشّخوص الّتي تمثّل الأنا الجزائريّة، وهي "ابن ميار"، "حمة السلاوي"، "دوجة"، والّتي من خلالها سنحدّد دلالات الأنا الجزائريّة في الرّواية.

سنفتتح دراستنا بأول شخصية دلّت على الأنا الجزائريّة حيث دلّ "ابن ميار" على الأنا الجزائريّة المثقفة الحكيمة، فكان يميل إلى السّياسة كوسيلة لبناء العلاقات مع بني عثمان وحتّى الفرنسيين، كما حاول الدّفاع عن حقوق أهل المحروسة معتمدًا كلّ الأساليب السّلميّة، كما رفض كلّ أساليب الكفاح المسلح ورفض إراقة الدّماء، ويظهر ذلك في حواره مع صديقه "حمة السلاوي" الّذي كان يخالفه الرّأي، كان "ابن ميار" يرى أنّ السّلاح والعنف ليس هو الحل، حيث اعترض على قتل "حمة" للمزوار قائلا:

-الآن أنت لا تختلف عن الّذين يقتلون الجنود في اللّيل

-ولماذا يبقون عليهم أحياء، يجب أن يعودوا إلى بلادهم

-لكن القتل لا يستجلب إلاّ مزيدًا من العرائض الأخرى[1].

[1]-عبد الوهاب عيساوي، الدّيوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط7، 2019، ص 371.

ومن هنا يظهر أنّ "ابن ميار" قد تبنّى الكفاح السّلمي أو الكفاح بالقلم، وكانت وسيلته في إيصال صوته للحكام تتمثّل في كتابة العرائض الّتي جمعها بعد ذلك في كتاب، فابن ميار كتب دون ملل، وأصرّ على إيصال صوته وصوت الجزائريين إلى الحكّام، ويتجلّى ذلك في قوله: «كتبتُ مئات العرائض أشكوهم إلى الدوق، قلتُ إنّه لم يحدث هذا في زمن الباشا»[1]، ويقول أيضا: «لا أذكر عدد العرائض الّتي أرسلتها مستعطفًا السّلطان المعظّم ليتدخل ويعيد المحروسة إلى سلطانه، ربما مائة أو أكثر أرسلتها من أمكنة مختلفة، وعبر أناس كثيرين...»[2]، ومن هنا نلاحظ أنّ "ابن ميار" قد دلّ على الأنا الجزائريّة الّتي اتّخذت من القلم وسيلة للدّفاع عن الجزائر ضدّ المستعمر.

ومن جهة أخرى نجد "ابن ميار" يمثّل فئة من الجزائريين إن لم نقل أغلبهم من الّذين فضّلوا الوجود العثماني على الوجود الفرنسي، فقد عُرف بولائه للأتراك حتّى أنّه شغل منصب عضو في المجلس البلدي لمدينة المحروسة في عهدهم، وكان يرى أنّ هناك رابطًا يجمع الجزائريين بالأتراك وهو رابط الدّين، عكس الفرنسيين الّذين سعوا إلى طمس كلّ معالم الدّين الإسلامي في المحروسة، ولذلك كان "ابن ميار" يرى أنّ العثمانيين أفضل من الفرنسيين، ولم يكن وحده من يرى ذلك حيث يقول: «النّاس في المحروسة أنواع وأغلبهم كانوا يحترمون بني عثمان ويتجنبونهم، يكفيهم أنّ مساجدهم مشرعة أبوابها، وفقراءهم مكفيون، وعلماءهم محترمون، وأنّهم يعيشون بأمان»[3].

وقد عبّر "ابن ميار" عن حزنه الشّديد لرحيل الأتراك عن الجزائر مثل غيره من الجزائريين، حتّى أنّه ظلّ يحاول الاتّصال بهم من خلال عرائضه ولم يفقد الأمل في رجوعهم ويقول: «كلّ الضباط الّذين لقيتهم اتّهموني بالسّعي إلى عودة العثمانيين، ولم يكن لي أن أنكر ولا أن أوافقهم»[4]، وكان يحنّ دائما لأيامهم فيقول: «لم يكن للمشهد أن يغيب عن ذهني، أصواتهم تتعالى وقهقهتهم وهم

[1]-الرواية، ص52.
[2]-الرواية، ص298.
[3]-الرواية، ص60.
[4]-الرواية، ص52.

يدخنون، غلاييـنهم، ويحتسون القهوة معيدين سر المعارك القديمة، يومها كانت المحروسة عرسًا لنا ولهم، وبعد رحيلهم أضحت مدينة تختلط فيها الدّماء بالغبار، تُرى لم حدث هذا؟ ولمَ رحلوا؟ وأين سلطان البر والبحر؟ ولمَ لا يجيب على العرائض الّتي أرسلها كلّ يوم»[1].

بالإضافة إلى ذلك فقد مثّلت شخصية "ابن ميار" عيّنة من الجزائريين الّذين اتّخذوا من اللّغة الفرنسيّة وسيلة للتّعبير، إلاّ أنّ روح الكتابة كانت جزائريّة، فقد كان يحاجج الفرنسيين بلغتهم ويظهر ذلك في حواره مع الحاكم حيث يقول: «بسطت الأوراق فوق مكتبه وقلتُ: سيدي منذ ثلاث سنوات سلّمنا المدينة على شرط الاحتفاظ بأموالنا وضياعنا ومساجدنا وأوقافنا، وقد أخذت منا ثم ها هم يسرقون عظامنا من المقابر ولا أحد يردّ عليهم، وفي هذه العرائض كلّ التّفاصيل سأتركها بين أيديكم أملي أن يحرككم شرف هذه الأمة، فيجيبه الحاكم: يسعدني يا سيدي ابن ميار أن تتكلم لغتنا وتكون عليما بتاريخنا (...) فيجيبه "ابن ميار" بكلّ ثقة وتحدٍّ: «بتجارتي جعلتني أزور مدنًا كثيرة من بينها باريس وتعلمتُ لغتكم وتاريخكم بالقدر الّذي أذكّرك فيه أنّ بلادي كانت أول دولة تعترف بالثّورة الفرنسية، وحينما قاطعتكم أوروبا كنّا نحن نزودكم بالقمح دينا طويل المدى»[2].

كما كان "ابن ميار" همزة وصل بين الشّعب البسيط والطّبقة الحاكمة يعمل على تصوير معاناة الشّعب الجزائريّ وإيصال حزنهم لكلّ دول العالم، كما أنّه لم يتوانَ عن قول كلمة الحق سواء تعلّق الأمر بالعثمانيين أو الفرنسيين، حيث قال في نقد الباشا حسين: «سيظلّ الباشا رجلا مختلفا رغم أخطائه الّتي ارتكبها ولكنه كان يقاسمنا حب هذه المدينة»[3]، كما أظهر إعجابه بحب الفرنسيين للاكتشاف فيقول: «كانوا أكثر منّا ميلاً إلى الاكتشاف، حتّى اللّغة التي يتخاطب بها النّاس في

[1]-الرواية، ص49.

[2]-الرواية، ص62.

[3]-الرواية، ص224.

الأسواق كتبوا كل مفرداتها، وحفظوا جملا كثيرة، ثمّ طبعوا منها كتبا ووزّعوها على ضبّاطهم (...) أحزنني أنّ بني عثمان لم يتصرّفوا مثل هؤلاء الأوروبيين»[1].

ومن هنا فإنّ "ابن ميار" اتّصف بالموضوعيّة كان يمدح كل ما هو ايجابي حتّى لو كان صادرا عن العدو، ويذمّ كل سلبي حتّى لو ارتبط بالصّديق، وهذا يدل على رزانة عقله وحكمته.

أمّا النّزعة الدّينية الّتي مثّلها "ابن ميار" للأنا الجزائرية فهي لم تخرج عمّا كان منتشرا خلال تلك الفترة، حيث أنّ ارتباط الجزائريين بالدّين الإسلامي وتمسُّكهم بتعاليمه واحترامهم لمؤسّساته قد اتّخذ وتيرة منظّمة، إذ لم تشهد الجزائر خلال فترة الحكم العثماني أيّة ثورات ذات طابع ديني ولم تعرف أيضا الفتن المذهبية ولا الحركات المتطرّفة، لقد ساد عمومًا الانسجام والتوافق بين المذهبين: الرّسمي الحنفي والشّعبي المالكي، فقد كان "ابن ميار" مطّلعا على المذهبين رافضا كل محاولات المساس بالجانب الدّيني حيث عبّر في مواضع كثيرة عن حزنه لما آلت إليه مساجد المحروسة التي هُدم بعضها واستُبدل بعضها بالكنائس.

ويعبّر عن ذلك بقوله: «لم يحتمل رؤيتهم وهم يهدمون المساجد، حتّى الكتب رأيتهم يأخذون الصّناديق المليئة بها (...) كتب القرآن وكتب الفقه الحنفي، وبعض كتب الفقه المالكي، شاهدت بقايا الكتب تتناثر، جمعتها كلّها، لا تكاد الورقة تشبه أختها (...) لم يكن لها أن تشكّل كتابًا بسبب تباينها، تنبّأتُ ذلك اليوم بأنّ المحروسة ستتحول إلى كتاب لا ينتمي بعضه إلى بعض»[2]، حتّى أنّ حزنه على المساجد والأوقاف الضّائعة فاق حزنه على أملاكه وضيّاعه المسلوبة حيث يقول: «لم يكن همّي على ما فقدتُّ من ضياع بقدر ما حزِنتُ على المساجد والأوقاف الّتي أُخذت، لم نستطع استرجاع أيّ منها، جامع الباديسان، جامع الرّابطة والصبّاغين، وجامع القبائل، وجامع الرّحبى، وعلي خوجة، وسيدي عمّار التنسي، وجامع عبدي باشا، لا يمكنني إحصائها كلّها، مسجد السيّدة(...)

[1]-الرواية، ص219.

[2]-الرواية، 218.

لا يمكنني تخيّل المحروسة من دونه ثمّ يأتي "كافيار" وببساطة يقرّر تعويضه بمساحة مثل التي في باريس، على الدّوام لم نعتقد نحن المسلمين إلاّ في ديننا بوصفه خلاصًا»[1].

كما يظهر الوازع الدّيني جليّا في مواظبة ابن ميار وزوجته "لالا سعدية" على الصّلاة والدعاء سواء لعودة الغائب أو مناجاة الله لحمايتهم من بطش وظلم المستعمر، لم يكن للجزائريين قدرة على مواجهة المستعمر فكانوا يهربون إلى الله ويكتفون بالدّعاء، فقد كانوا متمسّكين أشدّ تمسّك بالدّين الإسلامي سواء أثناء الحكم العثماني أو الفرنسي، وقد قارن "ابن ميار" بين الجزائريين والفرنسيين في قوله: «أبنية جديدة ظهرت مكان دورنا لا تشبهها في شيء، نظلّ نميل إلى الأشكال المنحنية كالأقواس والدّوائر، أمّا أبنيتهم فترتفع مثل مربعات ومثلثات، لا يمكن أن يصبح الهلال صليبا قرون من الحروب والموتى، وما حال هلال إلى صليب، بالنّار لا تستطيع تغيير إيمان الناس»[2].

أمّا فيما تعلق بالعادات والتقاليد ذات العلاقة بموضوع الأضرحة فقد دلّ "ابن ميار" على الأنا الجزائرية التي اعتبرت زيّارة الأضرحة والتبرّك بالأولياء متنفسا وخروجا عن العالم المادّي إلى العالم الرّوحي، من أجل إضفاء بعض الإشراق والفرح على الواقع المرّ، يقول "ابن ميار": «فتحت باب الضّريح وتركت حذائي هناك، ودخلت متمتما كأنّي أعتذر إليه على فراق دام أكثر من شهرين، ثم دنوت من ضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي وهمست: لا يريدون إبقاء أحد في مدينتك، رحل أكثر من ثلثي المدينة ولا نستطيع أن نفعل شيئا، وظلّ سيدي صامتا لا يجيبني لكن طيرا صغيرا حلّق في سماء القبّة، تساءلت لحظتها عن معنى الإشارة هنا هل يريدني شيخنا أن أسافر من المحروسة»[3]، وهذه دلالة على أنّ "ابن ميار" مؤمن بالولي الصّالح، مصدّق لإشاراته رغم أنّه يمثّل الأنا المثقّفة المطلّعة على العلوم، واللّغات والفقه، وهذا كان حال أغلب الجزائريين في تلك الفترة، فقد اعتبروا الولي ملاذا يهربون إليه من واقعهم المرّ آملين أن يحقق أمانيهم، ويستجيب دعاءهم.

[1]- الرّواية، ص294.

[2]- الرواية، ص368.

[3]- الرّواية، ص56.

فالرّوائيّ شكّلَ من خلال ما سبق الأوضاع الثّقافية للمجتمع الجزائريّ آنذاك، فمن الواضح أنّ سكان المدن كان الكثير منهم يجيد القراءة والكتابة ويحفظون القرآن، كما عرفت الجزائر انتشار الكتاتيب الّتي تشبه المدارس الابتدائيّة اليوم، والزّوايا الّتي كانت تقوم بوظيفتين تعليميّة وتربويّة، وفي هذا الصّدد تقول "دوجة": «يحثّ أبي منصورا على أن يكبر، كي يرسله إلى الجامع ليحمل علم سادته المالكية، فأهل العلم مقدمون دوما بين النّاس وعند الباشا»[1]، كما تقول أيضا: «في الماضي كان الطّلبة يردّدون الآيات ويتغنون بالأذكار، يرتفع صوت المدرّس بينهم يحثّهم على المزيد»[2].

كما يظهر التّنوع الثّقافي نتيجة دخول الوافدين من خارج البلاد وتعدّد الأجناس، تقول "دوجة": «تصرّ لالة زهرة دوما على أنّ أجمل الأغاني الّتي تحيي أعراس المحروسة هي الّتي ألّفها اليهود، وأعارضها على الدّوام بأنّ أجملها ما يأتي به الرّيفيون»[3].

سننتقل في دراستنا إلى شخصية "حمّة السلّاوي" والتي كانت لها دلالتها أيضا حيث مثّل الأنا الجزائرية التي قد تخالف وتتباين مع شخصية "ابن ميار" في طريقة محاربة الاستعمار وتفضيل مستعمر على آخر، ولكنّه دون شكّ يوافقه في رفض وجود المستعمر على أرض الجزائر، والإيمان المطلق بأنّ الجزائر أرض الجزائريين فقط.

لقد دلّ "حمّة السلّاوي" على الأنا الجزائرية الثائرة ضد أي مستعمر تطأ قدمه أرض الجزائر دون استثناء، فهو الذي وقف في وجه الاستعمار سواء التركي أو الفرنسي، فكان لا يهابهم ولا يخافهم، وقد خالف صديقه "ابن ميار" في طريقة نضاله مؤمنا بمبدأ ما أُخذ بالقوة لا يسترد إلّا بالقوة، وعليه فإنّ "حمة السلّاوي" قد مثّل عيّنة من الجزائريين الّذين رأوا أنّ الكفاح المسلّح هو الحل الأمثل لمواجهة المستعمر، ورفضوا رفضًا قاطعًا التعايش معه، أو فتح مجال للحوار.

[1]-الرواية، ص249.

[2]-الرواية، ص53.

[3]-الرواية، ص174.

رفض "حمّة" وجود الأتراك كما رفض وجود الفرنسيين ويعبّر عن ذلك بقوله: «كل سنة كنت أراهم يفدون بالمئات من أناضولية لا يحملون شيئا معهم، سوى كونهم أتراكا يبنون لهم أوجاقًا جديدة، وماهي إلّا أيام حتّى يصبحوا جنودا يجرونهم إلى أريافنا من أجل ضرائب تعود إلى خزائنهم»[1].

كان "حمّة" غير قادر وحده على حماية المحروسة والدّفاع عنها وعن شرف أهلها بل يحتاج إلى تعاون أهلها، فلم يجد في رجال بلده من يعينه ويواجه المستعمر معه، فكان بذلك يعاني الأمرّين؛ بطش المستعمر وخذلان أبناء بلده، وفي ذلك يقول "حمّة": «أردت الصّراخ عند أبواب المساجد: أيّها المصلّون أين كنتم يوم كنّا في سيدي فرج وسطاوالي، الناس يحتمون من ضعفهم ومن خذلانهم بور تجارتهم ومن ظلم الأتراك، ومن خيانة زوجاتهم، ومن عقوق أولادهم ومن كل الأشياء التي تنهكهم يحتمون بالله ولا يريدون تغيير ما بأنفسهم فيعتقدون أنّ الله منعهم المطر وأصابهم بالوباء والقحط، لأنّهم لا يقيمون ما يكفي من الصلاة، ولا يزكّون من أموالهم، ويشرب بعضهم الأمر خفية، ولكنّهم لم يفكّروا يوما في الثورة على جور الأتراك»[2]، وهذه دلالة واضحة على أنّ أبناء المحروسة بلغوا مراحل متقدّمة من الذلّ والاستسلام للمستعمر حتّى أنّهم يلومون أنفسهم بدل التصدّي والثورة ضدّه، فقد فضّل الأعراب والقبائل ورأى أنّهم أميل للثّورة، ويتّضح ذلك من خلال قوله: «لم يحبوا بعضهم الحب الكافي فيجتمعوا، الأعراب والقبائل أفضل منهم، كانوا أميل إلى الثورة نعم لطالما آمنت أنّ المدنية تجعل الإنسان أكثر ذلّا وأميل إلى العبودية»[3].

كما كانت هناك دلالات أخرى على ذلّ أهل المحروسة ورضوخهم للمستعمر بقوله: «كلّ يوم أكتشف أنّنا نحن أهل المحروسة أكثر النّاس خوفا وخشية من الحكام إنّنا نحب المحافظة على ما

[1]- الرّواية، ص67، 68.

[2]- الرواية، ص232.

[3]-الرواية، ص 232، 233.

كسبناه دوما نضطر إلى المداهنة وخداع أنفسنا بأنّها السّياسة ولم تكن إلّا ذلًّا»[1]، يظهر "حمّة" دائما متأسّفا على حال أهل المدينة وشتات أمرهم وانقسامهم، فأصبحوا مذلولين يرضون الإهانة ولا يحرّكون ساكنًا فيكتفون فقط بالدعاء، وفي ذلك يقول: «أهل المحروسة مهزومون على الدّوام ومتخاذلون، يجعلون الدّين حجّة يتصبّرون بها، ويطأطِئون رؤوسهم إيمانا ثمّ يهمسون: إنّه مكتوب من الله، سندعوا يوم الجمعة ليرفع الله عنّا الغبن ويهزم أعداءنا»[2].

كان "حمّة" يواجه صراعا داخليا وصراعا خارجيا؛ تمثّل الأول في إقناع أهل المدينة بالثورة وشدّ الهمم لمواجهة المستعمر، أمّا الثاني فكانت معاناته وتضحيته في سبيل وطنه، فقد اتّصف "سلاوي" بالعناد وهو ينزف، يقول عنه "ابن ميار": «يستمرّ سلاوي في عناده حتّى وهو جريح تترصده آلاف البنادق، لكنّه يصر على التصرف مثل البطل الّذي يمكنه مواجهة الجميع والانتصار عليهم»[3]، وهي دلالة على شجاعته وبسالته.

لم يكن "حمّة" ميالا للدّين كباقي أهل المحروسة، وعُرف بحبّه للنساء، يقول عنه "ابن ميار": «يستطيع سلاوي العيش في أمكنة مثل تلك، لم يكن ميالا إلى الدّين بقدر ما كان ميّالا إلى متع الحياة، يحب تجربة أن يكون إنسانا خطّاء، ولم يكن يستوعب ذلك وهو مستغرق في متعته يرتاد الحانات، ويسامر البغايا، إذ يحبهنّ أكثر من حبّه لأهل المحروسة»[4].

ولكن ذلك لم ينقص من قيمته في شيء، فقد حظي باحترام الجميع في المنطقة، وكانت كلّ فتيات المحروسة تتمناه رجلا لها، كما وصفته "دوجة" بأنّه يجمع بين الشّفقة والحنان والقوة والقسوة، لا تغويه النّساء ولا جسدهن، يظلّ شامخا برأسه وتقول "دوجة" عنه: «في تلك الأيام عرفت السلاوي

[1]-الرواية، ص232.
[2]- الرواية، ص. ن.
[3]- الرواية، ص371.
[4]- الرّواية، ص297.

رجلا يرفض كل نساء المبغى، لكنه أول من يدافع عنهن»[1]، ومن هنا تتضح شهامة وشجاعة "حمة" خاصة بعد أن دافع عنهن بمواجهته المزوار وحمايتهن من اعتداءاته وبطشه، فهو لا يتحمل رؤية أهل المحروسة يُغتصبون ويُضطهدون فيكون دائما السّباق ضدّ كل معتد، وهذا ما جعلهم معجبين بشجاعته، وبسالته في مواجهة الأتراك، والفرنسيين.

لم يَرَ "حمة" الأتراك إلاّ في صورة المستعمر الّذي قدم لاستنزاف ثروات الجزائر: «منذ وعيت رأيتهم يملؤون المحروسة، كانوا مختلفين عنا، ينبهني التّجار إلى أنّهم مسلمون مثلنا، ولم يبدُ لي الأمر متعلقا بالدّين بل بعرقهم، بسهولة تكتشف طبع هؤلاء الأتراك»[2]، يظهر من خلال شخصية "حمة" أنّ الأنا كانت واعية بذاتها تميّز نفسها عن الآخر مهما تعدّدت أوجه التّشابه بينهما، فالسلاوي يرى أنّ الجزائري ليس تركيا ولن يكون، حتى وإن كان الدّين قاسما مشتركا بينهما، وهذا ما جعله يعلن تمرده ويثور ضدّ السّلطة، كما دعا سكان المحروسة للدّفاع عن أرضهم رغم تخاذلهم وانقسامهم، يقول: «شوارع المحروسة غامضة مثل أهلها، لكنها ليست متخاذلة مثلهم»[3].

كما تميّز "حمة" بجرأته ومواجهته الأتراك وبعدهم الفرنسيين، يقول عنه "ابن ميار": «يرعبني سلاوي بجرأته وطريقة تأويله للحوادث، لا ألومه، وكان بعد في بدايته كل ما في قلبه يتحول إلى حركات، وبذاءات على لسانه تلسع أكثر من السياط، ولم يدر بعقله الصّغير أنّ للتّاريخ سطوة في إعادة الأحداث»[4]، وهذا ما يوضح موقف الأنا المتمثلة في سلاوي من وجود المستعمر فهو رافض لكل أنواع الاستعمار، وهذا ما جعله يواجههم ويعبر عن رفضه لهم من خلال كلامه وحركاته.

[1]-الرواية، ص81.
[2]-الرواية، ص68.
[3]-الرواية، ص394.
[4]-الرواية، ص143.

وممّا سبق نلاحظ أنّ الرّوائيّ قد مثّل الأنا الجزائرية المناضلة والفدائيّة في شخصية سلاوي الّذي تصدّى، وحارب المستعمر على اختلاف جنسيته ، وضحّى بنفسه وبسعادته في سبيل حماية المحروسة الّتي ترمز إلى وطنه الجزائر.

كما يتضح لنا من خلال شخصية "ابن ميار" و"حمة السلاوي" أنّ الأنا الجزائريّة في الرّواية كانت لها دلالات متنوعة في مواجهة المستعمر، حيث دلّ "ابن ميار" على الأنا المسالمة الرّافضة للحرب الّتي قد تتعايش مع مستعمر دون آخر، تعتمد في اتّخاذ قراراتها على مبدأ العقل والحكمة، بينما دلّ "حمة السلاوي" على الأنا الثّائرة الرّافضة لكل أنواع الاستعمار، لا يرى طريقة لمواجهته غير الكفاح المسلح، وهكذا نجد أنّ الأنا الجزائريّة على اختلاف أفكارها وأساليبها كان هدفها واحدا وهو القضاء على المستعمر ورفض سيطرته على أرض الجزائر، وتمسكها بمبادئها وهويتها.

بعد تطرقنا إلى دلالات الأنا الجزائرية المتمثّلة في العنصر الرّجاليّ، سنعرج الآن إلى العنصر النّسويّ والّذي مثّلته الفتاة "دوجة".

لقد مثّلت "دوجة" حالة المرأة الجزائريّة في تلك الفترة والّتي كانت امرأة ضعيفة مغلوبة على أمرها، تعيش كلّ أنواع الظّلم والقهر، مسلوبة الحرّية، والأسوء من ذلك كله أنّها كانت محلّ أطماع الرّجال، فقد كانت المرأة الجزائريّة فريسة تترصدها مخالب الرّجال الجزائريين، وكذلك الأتراك وخصوصا الفرنسيين.

كانت "دوجة" تمثّل الفتاة الجميلة الّتي وهبها الله جسدًا ووجهًا أُعجب به كل من رآه، عاشت "دوجة" مع أمها وأبيها وأخيها "منصور" في سعادة واطمئنان، ولكن شاء القدر أن يتغيّر حالها إلى الأسوء بعد أن سلبها الموت كل أحبابها بدءا بأمها ثمّ أخيها فأبيها، عاشت "دوجة" بين ذكرياتها الجميلة في الرّيف وواقعها المرّ في المحروسة، فكانت تتذكر حياتها مع عائلتها بقولها: «قبل سنوات عندما كنّا نجتمع حول الموقد أمي أنا ومنصور في حجره كان يحمل لنا بعض الفواكه المجففة في جيبه

نسعد بها ونفرح حين نراه»[1]، ولكن سرعان ما تغيّرت سعادتها رغم بساطة عيشها إلى حزن وقهر على فقدان أهلها، فظلّ الفقد والحرمان يلازمانها طول حياتها.

وقد عبّرت "دوجة" عن ذلك قائلة: «منصور أتُراكَ هناك في السّماء أم أنّ دود الأرض قد أكل جسدك؟ مستحيل أن يأكل الدود لحم الأطفال، سيشفق عليهم، وأنتِ يا أمي؟ لم يعد أبي مثلما كان في السّابق، لم يبتسم منذ رحلت، كنت أنادي عليهما ولا مجيب»[2]، لم يبق لـ "دوجة" بعد ذلك إلاّ والدها الّذي عاشت معه في مزرعة القنصل، ورأت معاناته هناك، فقد كان يُهان ويُعامل باحتقار، وكانت تعيش معه متخفية خوفا من غضب القنصل ومساعده "كافيار" الّذي كان يرفض وجودها فتقول: «توقفَ وحدّق نحوي طويلا ثم تعالى نداؤه على أبي، ورأيتُ أبي يهرول إليه، رأيتُ من هناك انحناء أبي بدا وكأنّه يعتذر إليه»[3]، لقد كانت المرأة الجزائريّة شاهدة على الخضوع والذل الّذي كان يعيشه الرّجال من طرف الأتراك والفرنسيين، لكن لم يكن بوسعها فعل شيء.

وتقول أيضا: «في ذلك اليوم رأيته كيف يشقى، وهو يقف مذلولا أمام السيد لم يكن له أن يختلف كثيرا عن أهالي المحروسة وهم يقفون في حضرة الأتراك»[4]، ولكن حياة "دوجة" مع والدها لم تدم طويلا، فقد فقدته هو أيضا، ووجدت نفسها وحيدة تائهة لا مأوى لها، فكانت وجهتها المحروسة، وكلّها أمل في حياة أفضل، لأنّ والدها كثيرا ما أخبرها عن جمال المحروسة وروعتها تقول: «كانت المحروسة حكاية تروى لي، بيوتا بيضاء وحوانيت تبيع القماش الجميل والمناديل الّتي تفضلها أمي وحلوى الطحين الّتي يحبها منصور، منذ طفولتي رقصت المدينة في مخيلتي، بعد أن حدثني أبي عنها طويلا، قال أنّ الباشا رجل طيّب يحب رعاياه، وأنّ النّاس هناك يحبون الخير»[5]، لكن ما وجدته "دوجة" في المحروسة عكس ذلك، فقد خاب ظنّها مواصلة عيش حياة الانكسار والخوف والظّلم،

[1]-الرواية، ص166.
[2]-الرواية، ص176.
[3]- الرواية، ص. ن.
[4]- الرواية، ص177.
[5]-الرواية، ص249.

وعبّرت عن ذلك: «الكل كان له محروسة إلاّ انا خلفت حراسي كلهم، عبرت شوارعها حافية القدمين، وها أنا اليوم وحيدة»[1]، وهذه دلالة على معاناة أغلب نساء الجزائر في تلك الفترة وبحثهم عن الأمان والحماية، فقد كانت المرأة آنذاك ضعيفة مهزومة لا يختلف حالها عن حال أهل المحروسة.

كما كانت "دوجة" كارهة للمحروسة، ناقمة على أهلها، فهي لم تجد الأمان الّذي بحثت عنه في بيت شيخ المدينة الّذي كان يدّعي الدّين، ولا في بيت تاجر النحاس، كانت "دوجة" محل طمع كل الرّجال مثلما كانت الجزائر محلّ أطماع كل مستعمر، تقول "دوجة": «أمّا الشّباب فكنت أكتشف كيف تتربص عيونهم بي خلسة، أن تكون المرأة جميلة في المحروسة يعني أنّ الرّجال يشتهون مضاجعتها»[2]، كانت "دوجة" جميلة كجمال الجزائر الّتي تميّزت بخيراتها وثرواتها فكانت هدفا للمستعمرين الّذين قدموا لاستغلال ثرواتها ونهب خيراتها، وهكذا دلّت "دوجة" على الأرض أيضا أرض الجزائر المستهدفة، لكن الجزائر كانت دائما في انتظار من يحميها ويواجه المستعمر من أجلها، وهذا ما كانت "دوجة" أيضا تأمله وهي في المبغى، فكان سلاوي الفتى الثّائر المتمرّد الشّجاع هو من خلصها من المزوار ومن حياة المبغى، فرأت فيه الأمان، واعتبرته سندا وكتفا تحتمي به.

لم تكن "دوجة" راضية عن حياتها في المبغى، وتدعو دائما أن تخرج منه، تقول: «ليال طويلة قضيتها أتضرع إلى الله كي يخرجني من المبغى وأهالي المحروسة كانوا يتواطؤون معه، إذ يصرّون على أنّه لا مكان للبغي إلاّ المبغى»[3]، وهذه دلالة على كلّ ما عانته نساء المبغى من ظلم وقهر وتعنيف، لكنهن أُجبرن على ممارسة البغي من أجل البقاء، كان "سلاوي" هو الأمل الوحيد لدوجة، كما كان أمل المحروسة أيضا، حيث تحسّن حال "دوجة" بعد مغادرة المبغى وعاشت في بيت "لالة سعدية" الّتي عوضتها عن حنان الأم، وتصف ذلك بقولها: «اقتربت منها وتوسدتُ فخذها وامتدت يداها إلى

[1]-الرواية، ص79.

[2]-الرواية، ص251.

[3]-الرواية، ص83.

شعري غاصت أصابعها فيه كشأن أيام الطّفولة حين كانت أمّي تحب فرك شعري»[1]، كما تعلقت "دوجة" بسلاوي تعلقا كبيرا، وأحبته حبا عميقا، فكانت خائفة من فقدانه تشعر بالسّعادة إذا قدم، وتعيش أياما من الخوف والحزن إذا غادر وتقول: «أتساءل خوفا وأحيانا شوقا، أتراه بلغ غايته الّتي رحل من أجلها أم أنّهم قضوا عليه، ربما قتلوه، ورموه بالخلاء، أفرّ من أجوبة تزيد خوفي، أنتظر نهاية النّهار مبعدة عن نفسي هاجس موت سلاوي على يد الجنود الفرنسيين»[2].

كما عبرت له عن حبّها ومعاناتها وهو بعيد عنها بقولها: «أنت تجهل مقدار ما تحمله روحي من حرائق تحملها كل يوم بغيابك ولا مبالاتك»[3]، فكانت "دوجة" تعيش أيامها في بيت "لالة سعدية" بين سعادة بحضور سلاوي، وحزن لغيابه كانت تنتظر رجوعه وتدعو الله من أجل عودته سالما، كما كانت "لالة سعدية" تعيش معها نفس الحالة من الانتظار لرجوع زوجها، فهما تمثّلان حالة المرأة الجزائريّة إبّان فترة الاستعمار الّتي عاشت على أمل رجوع زوجها أو والدها أو أبيها خوفا من فقدانهم في أيّ لحظة على يد الجنود الفرنسيين.

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ "دوجة" قد حملت دلالات الأنا الخياليّة للمرأة الجزائريّة في تلك الفترة، ومثّلت أيضا حالة الوطن، فمثلما كانت "دوجة" امرأة جميلة يطمح كلّ الرّجال للاستمتاع بجسدها كانت الجزائر أيضا غنية بخيراتها وثرواتها، وهدف كل مستعمر استغلالها والتّمتع بخيراتها، ومثلما كانت "دوجة" امرأة ضعيفة وحيدة تبحث عن بطل يحميها ويخلصها من حياة البأس والشّقاء، كذلك كانت الجزائر تبحث عن رجال ثوار وشجعان يحاربون المستعمر لحمايتها، وهذا ما اتّصف به "سلاوي" الّذي لعب الدّورين؛ حماية "دوجة" المرأة، والجزائر الوطن.

لقد ظهرت إذن أهم دلالات الأنا الجزائريّة من خلال الشّخوص السّابقة، فدلّ "ابن ميار" على الأنا المثقفة الحكيمة، حيث سعى إلى حلّ الخلافات بسلمية وهدوء، بينما دلّ "حمة السلاوي"

[1]-الرواية، ص404.
[2]-الرواية، ص403.
[3]-الرواية، ص321.

على الأنا الثّائرة فلم ير حلا لمواجهة المستعمر غير الكفاح المسلح والثّورة، أمّا "دوجة" فقد دلّت على معاناة المرأة الجزائريّة ومعاناة المحروسة في الوقت نفسه، وعلى اختلاف دلالات الأنا الجزائريّة في الرّواية لاحظنا أنّ هدف الشّعب الجزائريّ كان واحدا وهو العيش في حرّية رافضين وجود المستعمر، مستنكرين ظلمه واضطهاده، متمسكين بمبادئهم وهويتهم ودينهم رغم معاناتهم الواضحة.

ومن هنا يتضح أنّ الأوضاع الاجتماعيّة السّائدة آنذاك تميّزت بالفقر والطّبقيّة، فالمجتمع الجزائريّ قد انقسم إلى طبقة حاكمة مثّلها الأتراك، وبعدهم الفرنسيين، أمّا الشّعب الجزائريّ فقد مثّل عامة الشّعب خاصّة سكان الأرياف، فالحياة الرّيفية كانت أكثر قسوة باعتبارهم طبقة كادحة تعمل لخدمة الأتراك ثمّ الفرنسيين، وتعبّر "دوجة" عن مظهر من مظاهر الفقر قائلة: «يأتي السلاوي ويجلس قبالتنا وتتعلق عيناي به ونحن نغمس الخبز في الزيت أو السّمن»[1]، وهذا يدلّ على بساطة حياة الجزائريين، في حين كان الأتراك والفرنسيون يتمتعون بخيرات الوطن، تظهر عليهم مظاهر الثّراء والبذخ، وهذا ما يوحي بأوضاع اقتصادية جيّدة لكنّ أفادت الآخر المحتل ولم يستفد منها أبناء الوطن الّذي كان أغلبهم يمتهنون حرفا بسيطة، أو عمالا ومزارعين عند الأتراك والفرنسيين.

**ثانيا: دلالات الآخر الخياليّ التّركي في رواية "الدّيوان الإسبرطي":**

بما أنّ رواية "الدّيوان الإسبرطي" قد ركّزت على مرحلة ما بين الوجود العثماني والفرنسيّ في الجزائر، سنفتتح دراستنا لهذا الجزء بالآخر العثماني الّذي كان له مجموعة من الدّلالات الّتي ميّزته عن غيره.

لقد مثّل العثمانيون الآخر الّذي جمعته بالأنا رابطة الدّين المشترك، فاهتم الأتراك ببناء المساجد وإعطائها أهمية بالغة، ولكن رغم هذه الرّابطة فقد اختلف الآخر عن الأنا الجزائريّة في كثير من الأمور «كانوا مختلفين عنّا، لم يبدُ لي الأمر متعلقا بالدّين بل بعرقهم، بسهولة تكتشف طبع هؤلاء الأتراك كبرياؤهم لا حدود له، ميالون إلى إهانة النّاس، كانت بيوتهم أجمل من بيوتنا، ومزارعهم أوسع من

[1]-الرواية، ص174.

مزارعنا، ومفتيهم له الكلمة الأخيرة عند الباشا الكبير بالرّغم من أنّنا أكثر عددا»[1]، وهي دلالة واضحة على أنّ العثمانيين كانت لهم السّيطرة التّامة رغم قلّة عددهم، كما يظهر امتلاكهم لكل ما هو ثمين داخل المحروسة، يقول "ديبون": «كل سنة كنت أراهم يفدون بالمئات من أناضولية لا يحملون شيئا معهم سوى كونهم أتراكا، وما هي إلاّ أيّام حتّى يصبحوا جنودا يسيرونهم إلى أريافنا من أجل ضرائب تعود إلى خزينتهم، أمّا في سنوات الوباء فلم تُرفع الضّرائب، ولم تُفتح مخازنهم لأحد منّا، بل ظلّت معاشاتهم تزداد، يحذر الباشا أن ينتقص منها ريالا واحدا»[2].

وهذا ما يوضح سياسة العثمانيين في الجزائر الّتي كان هدفها استغلال الثّروات ولا يرون في الجزائر إلاّ مصدرا للأموال، كما تعتبر أيضا دلالة على حكمهم الجائر من خلال فرض الضّرائب «ولم تكن كراهيتي لهم مثل كراهية للذين لا يغادرون أوجاقهم إلاّ لضرائب جديدة تؤخذ منّا، أو بسبب مؤامرة لقتل باشاهم»[3]، فقد تميّز الآخر العثماني بالتّسلط وسلب حقوق الجزائريين بطريقة يعتبرونها قانونية وهي فرض الضّرائب، وهذا دليل على طمعهم وجشعهم «الأتراك طماعون وجشعون يحبون المال والسّلطان أكثر من أي شيء آخر، حتّى من أولادهم»[4]، ويتضح ذلك من خلال سيطرتهم على كلّ مناصب الحكم في الجزائر، وكذلك مصادر المال.

يقول "ديبون" واصفا الأتراك: «جلس ثلاثة رجال آخرون باللّباس العثماني، وعلى رؤوسهم عمامهم، الثّياب بدت جميلة قميص أسود طويل، خمنت أنّه من الحرير، وشريط مزخرف يشغل مكان الأزرار يلمع كأنّه خيوط من ذهب، أو ربما هي كذلك، يتمنطق بحزام حمل لون الشّريط، وعلى جانب الحزام لمعت أحجار فيروزية على مقبض الخنجر»[5]، وهي دلالة على أنّ الآخر التركي كان يتمتع بكلّ مظاهر البذخ والرفاهية غير مبال بالوضع المزري الّذي كان يعيشه الشّعب الجزائريّ آنذاك،

[1]-الرواية، ص68.
[2]-الرواية، ص. ن.
[3]-الرواية، ص66.
[4]-الرواية، ص34.
[5]-الرواية، ص186.

وما يؤكّد ذلك قول "ديبون" أيضا: «واليوم لا أرى مصانع غير الّتي تصنع المدافع والبارود، ولا مستشفى غير الّذي بناه الإسبان لأسرى المسيحيين، ولا يوجد في المحروسة طبيب»[1]، وهكذا نهب العثمانيون ثروات الجزائر، فبدل أن ينتفع بها أهلها كانت الأوضاع تزداد سوءا فكان الغالب يتحكم في كلّ ما يمتلكه المغلوب، وكان العثمانيون أسياد والجزائريون خدما لهم، «بنو عثمان حوّلوا هذه المدينة سجنا كبيرا للمسيحيين وحتّى لأهلها»[2]، غير أنّهم كانوا يضعون قناعا يخفي حقيقتهم وهو قناع الدّين والفضيلة.

بالإضافة إلى ما سبق تظهر دلالات أخرى للعثمانيين وتتمثّل في تماطلهم في مواجهة الحملة الصّليبيّة الّتي شنّتها فرنسا اتّجاه الجزائر، فلم يتعاملوا مع الوضع بجدّية خاصّة في البداية، يقول "ديبون" معبرا عن هذا التّماطل: «تخاذل البايات باي تيطري لم يرسل إلاّ ألف جندي ولم يصل البقية، كانت أفواههم تردّد الكلمات، وكأنّهم مقتنعون بأنّ الفرنسيين لم يتقدّموا، أو كأنّهم لم يروا أهالي المحروسة وحتى بغاياها ينحدرون نحو الغرب»[3]، كما أنّ الجنود كانوا في حالة سيئة وهذا دليل على أنّ الآخر التّركي لم يتعامل مع الوضع بجدّية، في حين تحمل الأنا مسؤولية الدّفاع عن الوطن.

يقول "سلاوي": «كان الجنود في حالة يرثى لها، بدا طعامهم سيئا والبنادق الّتي يحملونها قديمة اقتربت من أحدهم أ وصلتكم هدية الباشا، لا لم يصلنا شيء حتى رواتبنا أُجّلت إلى ما بعد المعركة»[4]، فكلّ هذا يدلّ على أنّ الآخر العثماني لم يختلف كثيرا عن الآخر الفرنسي، «قبل سنين بعيدة حلّ بنو عثمان بالمحروسة، قتلوا أميرها الّذي استنجد بهم، وجلسوا على كرسيه واضطهدوا أهله»[5]، فهذا دليل على أنّ الآخر متسلّط ومستبد رغم أنّه تخفّى بوشاح الدّين، فقد فرضوا قوانينهم على الجزائريين وجعلوهم راضخين مستسلمين لهم «أنّ البغاء الحقيقيّ هو ما يمارسه الحكّام علينا كلّ

[1]-الرواية، ص143.
[2]-الرواية، ص. ن.
[3]-الرواية، ص146.
[4]-الرواية، ص149.
[5]-الرواية، ص71.

يوم، كانوا يضاجعوننا بالضّرائب وكنّا نرضخ لهم، حتّى في الطّرقات كان العربي إذا مرّ بالتّركي انحنى مكانا أقصى الطّريق، يخشى تلامس الأكتاف، وإن حدث فسيكون مصيره مائة فلقة»[1]، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ الجزائريّ كان ذليلا وأقلّ شأنا مقارنة بالتّركي، فالآخر التّركي هو من بنى هذا الحاجز بينه وبين الأنا، بل جعل نفسه أكثر قيمة ورفعة.

فقد عامل العثمانيون الجزائريين باحتقار وبطش، وكان هدف الآخر التركي أيضا التوسع على حساب أراضي الجزائريين، وكانوا يرون أنّ الأنا يستحقّ ما يحدث له، لأنّه لا يمثّل شيئا سوى مصدرا للمال، ويظهر ذلك في معاملتهم مع حادثة «البحّارة الجزائريين الّذين قتلوا في البحر على أيدي الأمريكان وتناقلت الأفواه ما قاله وكيل الخراج أنّهم مغاربة يستحقّون ما حدث لهم»[2]،«لا يلتفت الأتراك إلينا إلّا لأننا نجلب المال لهم وكانوا يحتقرون أولادهم من نسائنا ممّا جعلهم يحتقروننا»[3]، إنّ الأتراك على الرغم من تعايشهم مع الجزائريين ووجودهم في نفس المكان إلّا أنهم اعتبروا أنفسهم أكثر قيمة وشأنا من الجزائريين، فدلالة الاضطهاد والاستغلال واضحة من خلال تعاملهم مع الأنا، فالآخر لم يعتبر الأنا جزءا منه بقدر ما اعتبره تابعا له وخادما لمصالحه، كما أنّ دلالات الرفاهية والثراء كانت بادية على الآخر التركي من خلال ملابسهم وأثاثهم وطريقة عيشهم في الجزائر، فقد اكتفوا بالتّمتع بأموال الجزائريين التي كانت تتهاطل عليهم دون بذل أي مجهود.

وعلى الرّغم من أنّ العثمانيين قد جاؤوا لحماية السواحل الجزائرية من الحملات الصليبية في بادئ الأمر، وجعلوا الدّولة تحمل راية الإسلام وهو القاسم المشترك الذي جعلهم يختلفون عن أي محتل آخر، إلّا أنّ بقائهم في الجزائر كانت له دلالات وغايات مختلفة ومتباينة، ولم يكونوا إلّا محتلا بطريقة متخفية مقارنة بالآخر الفرنسيّ الّذي كانت ملامحه الاستعماريّة واضحة أكثر.

[1]-الرواية، ص73.

[2]- الرواية، ص74.

[3]- الرواية، ص. ن.

فقد تميّز الوجود العثمانيّ في الجزائر بتقبل الأنا للآخر، ولم تكن بينهم أيّة معارك أو حروب لحظة دخولهم للجزائر وبقائهم فيها بعد ذلك بمعنى آخر عدم حصول مجازر وفظائع، كما أنّ العثمانيين لم يحاربوا دين الجزائريين ولا لغتهم، وهذا ما جعل الأنا ينصهر في الآخر، كما أنّهم لم يغلقوا أماكن العبادة ولا المدارس، يقول "ابن ميار": «النّاس في المحروسة أنواع، وأغلبهم كانوا يحترمون بني عثمان ويتجنبونهم، يكفيهم أنّ مساجدهم مشرعة أبوابها، وفقراءهم مكفيون،، وعلماءهم محترمون، وأنّهم يعيشون بأمان»[1].

ومن الواضح أنّ الأنا الجزائريّة تقبلت وجود الآخر العثماني لأنّ بني عثمان دخلوا الجزائر بطريقة شرعية، فمجيئهم إلى الجزائر هو عبارة عن نجدة أملتها الأخوة الدّينية بين المسلمين، وبمحض إرادة الجزائريين ولا أحد أجبرهم على ذلك، حيث يظهر حب أغلبهم للباشا "حسين" خاصة، تقول "لالة سعدية": «لو عشت زمن الباشوات الّذين سبقوه لكان لك رأي آخر مختلف في حسين باشا»[2].

ويقول "ابن ميار" «بنو عثمان ملؤوا الأرض عدلا..»[3]، وظهرت محاولة "الباشا حسين" لحماية الجزائر من الحملة الصليبية الّتي شنتها فرنسا ضدّ الجزائر، يقول الباشا: «تأكّدوا أنّنا لن نسلم المدينة لهم حتى آخر قطرة من دمنا، قد جهزنا حصن الإمبراطور بذخيرة تكفي المدافع، وحين أنهى الباشا جملته، رأيت استياء من كان حوله كانوا أكثر ميلا إلى تسليم المدينة»[4].

وهذا يدلّ على أنّ "الباشا حسين" بذل كل ما بوسعه لصدّ الهجوم الفرنسي غير أنّه خذل من الحكّام الّذين أحاطوا به، حيث ظهر خوفهم وتقاعسهم في حماية الجزائر، وقد يعود سبب حب

[1]-الرواية، ص60.
[2]-الرواية، ص238.
[3]-الرواية، ص135.
[4]-الرواية، 223.

بعض الجزائريين للباشا راجعا لشعورهم بالأمان أثناء حكمه، وكان حزنهم واضحا لرحيله من خلال كلام "لالة سعدية" مع "حمة سلاوي":

-هل تدري أنّ الباشا سيرحل غدا هو وأهله.؟

-فليذهب إلى الجحيم

-ولِمَ؟ كان رجلا طيّبا

-كأنك تعيدين كلام "ابن ميار" لعجائز المحروسة، ذوق واحد في تقديس الحكام سأقف عند الميناء ولن أشيعه

-أمّا أنا فسأودعه، وأصلي ليرجع إلى المحروسة حاكما عليها[1].

ويتّضح هنا أنّ الأنا الجزائريّة كانت مغلوبة على أمرها، كما كانت تجمعها بالعثمانيين علاقة المحتل بأصحاب الأرض، ولعلّ الدّيانة المشتركة هي ما خفّف من حدّة الصّراع، وجعل الجزائريين يتقبلون الأتراك مقارنة برفضهم للآخر الفرنسي.

**ثالثا: دلالات الآخر الخيالي الفرنسي في الرّواية:**

أمّا دلالات الآخر الفرنسي فقد تنوعت أيضا بتنوع شخوصه والتي سنحاول تحديدها بدءا بأول شخصية مثلت الآخر الفرنسي في الرّواية وهو "ديبون" الآخر المتعاطف مع القضية الجزائرية، فهو الآخر الذي تمثّلت فيه صفة الإنسانية بغض النّظر عن وطنيته وانتمائه، لقد كان "ديبون" مراسلا صحافيا مكلّفا بتغطية الحملة، وقبل ذلك شغل تفكيره قضية عانى منها الجزائريون أكثر من مائة وثلاثين عاما وهي نبش القبور واستعمال عظام الجزائريين في تصنيع السكر وتبييضه، رفض "ديبون" هذه الممارسات اللّا إنسانية رفضا قاطعا، حيث يقول متأثّرا برؤية الصّناديق المحمّلة بالعظام: «لم يكن

[1]-الرواية، ص238.

بوسعي الاحتمال، سحبت نفسي، وتسلقت السّلم في عجلة باحثا عن هواء نقي، العفونة تتّسع والعالم يزداد ضيقا من حولي، كلّ شيء في عيني تحوّل إلى جماجم صغيرة تنادي باسمي، ما الّذي تريده منّي الآن ؟ هل أقطع المتوسط عائدا إلى تلك المدينة»[1].

فرَفْض "ديبون" لهذه الممارسات دلالة على أنّ الآخر الخيالي المتمثّل في "ديبون" متعاطف مع الأنا رغم أهدافه الاستعماريّة، فقد كان يريد احتلالا دون ضحايا.

كما أصرّ "ديبون" على كشف تلك الممارسات اللّا إسانية من خلال مقالاته وعمل على فضح جرائم الاستعمار الفرنسي أمام الشعب الفرنسي أملا أن ينتفض الشعب رافضا هذه الممارسات الشنيعة، فيقول: «بالأمس انتفض الكلّ من أجل سمعة هذه الأمّة العظيمة، حيث أُهين قنصلها، فهل تراهم اليوم ينتفضون من أجل الشيء نفسه، صناديق من عظام الأطفال والشيوخ تسحق لتزيد السكر بياضا؟ المجد لكم أيّها المصنّعون، المجد لك يا صديقي كافيار، بعض الهزائم تبدو انتصارات في القلوب التي أظلمت بالخطيئة، وبعض الانتصارات تجلب الخيبة لحاملها»[2].

وهكذا كان "ديبون" الآخر الخياليّ المسالم المؤمن بتصالح الشّعوب، الرّافض لكل أساليب القمع وإراقة الدّماء، وهذا ما جعله يتعارض مع صديقه "كافيار" الّذي اختلف عنه في كثير من الأمور فيقول "ديبون": «كان كافيار أفصح منّي دوما، ولكنّه يعترف دوما أنّي أشد منه عنادا ومع هذا افترقنا ولم يغيّر كلانا أي شيء في صاحبه»[3].

نلاحظ أنّ "ديبون" و"كافيار" جمعتهما الصّداقة والانتماء لكن فرّقتهما المبادئ والأفكار، وكان "ديبون" أقرب وأكثر اتّفاقا مع أصدقائه في المحروسة، منهم ابن ميار فقد اتّهمه الكثير من أبناء جلدته بالتشبّه بالجزائريين وأنّه أصبح لا يختلف عنهم في تفكيرهم وطباعهم «هكذا أنت يا ديبون لا

[1]-الرواية، ص20.

[2]- الرواية، ص23.

[3]- الرواية، ص19.

تستطيع أن تصنع حدّا لمزاجيتك قالها لك كلوزيل ثمّ أعادها عليك الدّوق روفيغو ساخرا: أصبحت يا ديبون تتصرّف مثل هؤلاء الشرقيين وتنفعل مثلهم، مخالطتك لهم أصابتك بالعدوى، والآن أراك تماثلهم في كثير من الطّباع»[1].

كما تعرّض "ديبون" للوم نتيجة تعاطفه مع الجزائريين «ما الّذي يجبرك على الانحياز إلى هؤلاء البرابر، وقد ساهمت في مجد أمتك، ودوّنت مسيرة فاتح إفريقية لتزيد مجدا آخر تضيفه إلى الإنيانية من أجل حقوق البائسين، أم تحسب نفسك مسيحا جديدا؟ دع عنك هذا وعد إلى باريس»[2] وعلى أثر ذلك قرّر "ديبون" العودة إلى الجزائر ويقول مخاطبا "كافيار": «تأكد أنّني لن أستسلم لك هذه المرّة سأصرّح بما أريد، وإذا شئت بعدها فاقذف بي من أعلى أسوار المحروسة، لن أتوقف ولن أسايرك»[3].

وهذا يدل على أنّ الآخر انقسم إلى قسمين في موقفه اتّجاه ما يحدث للأنا فدلّ "ديبون" على الآخر الرّافض لكل جرائم بلده اتجاه الجزائريين الحامل لراية السّلم ونبذ العنف والاضطهاد، بينما كان صديقه اللّذود "كافيار" مخالفا له، فيعبّر "ديبون" أيضا عن معارضته لصديقه قائلا: «هزم نابليون في واترلو واحتفظت به منتصرا في قلبك، أمّا أنا فمازلت أراه مجنونا كاد يقود العالم إلى الهلاك وكنت ميّالا إلى البحرية، وافتخرتُ أنا في كتاباتي بالمشاة واحتضنت العلم الثلاثي الألوان ولم يغادرني حبي للعلم الأبيض وفتنت أنا بالأمّة الإنجليزية لكنّك سخرت منها فافترقنا منذ التقينا فكيف نتفق»[4].

ومن هنا يتضح أنّ "ديبون" يختلف عن باقي أبناء بلده، كما أنّه أصرّ على التعاطف مع الأنا محمّلا نفسه واجب حماية أهل المحروسة من اضطهاد وقمع الآخر، ويقول: «ينفلت الصوت من داخلي مزال يوجد الكثير منهم يا ديبون، إنّهم هناك ينتظرونك في افريقية»[5].

---

[1]- الرواية، ص25.

[2]- الرواية، ص26.

[3]- الرواية، ص. ن.

[4]- الرواية، ص. ن.

[5]- الرواية، ص23.

وهكذا دلّ "ديبون" على الآخر الذي تأثّر بحالة الأنا غير مبال بانتمائه الفرنسي، فلم يكن يرى أمامه إلّا هدفا واحدا هو إنقاذ البشرية والتصدّي لكل ما يسيء للإنسان بغضّ النظر عن جنسيته ودينه وانتمائه غير آبه بأفكار وآراء أصدقائه من الفرنسيين، يقول مخاطبا المدير:

-سأغادر في الغد ومن طولون، ولا يعنيني ما سيقوم به الوكيل

-كيف لا يعنيك، وما فائدة رحيلك الآن؟

-اشتقت إلى أصدقائي الإسبرطيين سيدي المدير

-نعم لك أن تسخر

-هذا العالم أصبح مدعاتا للسخرية، إنّنا لم نترك شيء لم نسخر منه: الموت والحياة، والله والشيطان، والروح والجسد... والآن ماذا بقي لنا حتى نفكر فيه بجدّية؟[1].

فكان هدفه من الرجوع إلى المحروسة هو حماية أهلها والدّفاع عنهم، ويؤكد ذلك بقوله: «سأرجع إلى المحروسة وسأصبح حارسا، ليس على المقابر وحدها بل على حياة الجميع أيضا»[2].

وهكذا نخلص إلى أنّ "ديبون" قد دلّ على الآخر الفرنسي المسالم المثقّف المتشبّع بالمبادئ المسيحية، صاحب الضمير الحي، فديبون أصرّ في كلّ مرّة على رفض ممارسات بلده اللاإنسانية اتجاه الجزائريين فتغلب ضميره الإنسانيّ على ضميره الاستعماريّ، وبدل أن يكون الآخر المستعمر المضطهد الظّالم، كان الآخر المخلص والمنقذ والمتعاون مع الجزائريين، رغم هذا فإنّ الآخر الفرنسيّ لم تكن له دلالة التعاطف والمساعدة فقط، فقد كان مستعمرا هدفه احتلال الجزائر وطمس هوية شعبها من خلال القضاء على الدّين الإسلامي وإعلاء صوت المسيح، فقد كان "ديبون" رغم تعاطفه مؤيّدا للحملة الصّليبيّة على الجزائر.

[1]- الرواية، ص27.

[2]- الرواية، ص22.

وبعد أن دلّ "ديبون" على الآخر الفرنسي الرّاغب في احتلال الجزائر لكن بطريقة سلمية وهذا ما جعله يتقاطع مع "ابن ميار" الأنا المسالمة الرّافضة لإراقة الدّماء، نجد أنّ الآخر قد تعدد أيضا كما تعددت الأنا فقد مثّل "كافيار" الآخر المعارض لديبون رغم أنّهما يشتركان في الانتماء والهوية.

يقول "كافيار" مخاطبا "ديبون": «عوض أن تفكّر في مصلحتك ها أنت تحمل الصليب في وجهي وكأنّني كافر أو ممسوس وأنا الّذي ذقت من الهزائم ما يكفي، واترلو قصمت ظهري، ثمّ أسرني الأتراك متقززين منّي صيروني عبدا»[1]، وحديث "كافيار" يدلّ على حقده الكبير اتّجاه الأتراك، فقد مثّل "كافيار" الآخر الخياليّ الحاقد والنّاقم على الأتراك والأعراب نتيجة ما تعرّض له من تعذيب عندما أُسر على يدهم، ويقول أيضا: «لم يعد العالم الآن يحتمل أصحاب الفضيلة ولعلي كنت فاضلا بما يكفي»[2]، فقد دلّ "كافيار" على الآخر الخيالي العارف والمحدّد لهدفه بعد رجوعه إلى المحروسة شرع في معاينة المدينة ومعرفة أدق تفاصيلها حتّى أنّه تغلغل في أعماق شخصية كل من المور والأتراك وحتّى العرب، يقول: «عاشرت هؤلاء العرب، وصرت أفهم كيف يفكرون ولا سيّما إذا تعلّق الأمر بمصالحهم»[3].

يرفض "كافيار" التّعاطف مع العرب، فهو يهدف إلى القضاء عليهم وطمس هويتهم، فقد دلّ "كافيار" على الآخر الخياليّ المستعمر بكلّ ملامحه البارزة حيث قام بهدم المساجد، وقتل الأهالي دون رحمة، والاستيلاء على أموالهم ومزارعهم دلالة على هدفه الاستعماري الواضح، فقد عاد إلى المحروسة منتقما راغبا في نشر المسيحية وطمس كل معالم الدّين الإسلامي، ويتّضح ذلك في قوله: «لا يوجد ما يجعلني أتّفق مع هؤلاء الأتراك المحمدين»[4]، فكلمة المحمدين دلالة على رفضه الإسلام ومحاربته بكلّ الوسائل والطّرق «إنّ مصائرنا يا ديبون ليست مقرونة بإيمانهم بأشياء غير محسوسة بل بأنفسهم فقط،

[1]-الرواية، ص31.

[2]-الرواية، ص. ن.

[3]-الرواية، ص119.

[4]-الرواية، ص117.

وقد آمنت بنفسي دوما رغم كلّ ما حدث، وتيقنت من عودتي وثأري»[1]، فالآخر الخياليّ هنا يحمل رغبة قوية في الثّأر، وما زاده يقينا إيمانه بنفسه.

وعلى اختلاف الآخر الفرنسي وتعدّده في الرّواية إلاّ أنّ دلالاته كانت متقاربة فقد دلّ كل من "ديبون" و "كافيار" على الآخر المستعمر على اختلاف طريقتهم في الاحتلال، إلاّ أنّ الهدف كان واحدا، فقد كان الفرنسيون في ذلك الوقت يسعون إلى استعادة هيبة الملكية والتّوسع الاستعماري، فجعلوا من حادثة المروحة سببا لشنّ الهجوم ومحاصرة الجزائر، لكن رغبتهم الحقيقيّة كانت واضحة وهي استغلال خيرات البلاد الاقتصادية، يقول "ديبون" «وها هم حينما بدأت الأموال تصب التفتوا إلى مقابرنا أولئك المالطيون، كانوا في البداية يتسللون مثل خفافيش في اللّيل يعبرون باب المدينة الغربي، وينزلون المنحدرات إلى مقابرنا ثم تجرّؤوا وصاروا يغزون مقابرنا نهارا، يفتشون عما تبقى من عظام أطفالنا وشيوخنا ويحملونها إلى الميناء»[2].

فقد كان الآخر الفرنسي احتلالا همجيا حرص على قتل الجزائري وطمس دينه ولغته، وكل ما له علاقة بهويته العربية الإسلامية، يقول "ابن ميار" «التفت إلى الجامع الكبير انتظرتُ رؤيتهم يقرؤون البخاري أو يتدارسون مختصر الخليل أو رسالة المقراني، يبدو أنّه كان خاويا منهم، وصار مثل أي مؤسسة فرنسية»[3] ، ويقول "حمة السلاوي": «لن ينفعكم القائد في شيء فهؤلاء الفرنسيون لم يأتوا إلاّ من أجل أموالنا وضياعنا»[4]، وهذا دليل واضح على أسباب وجود الآخر الفرنسي في الجزائر وأهدافهم الّتي أرادوا تحقيقها بكلّ الطّرق، فلم يفرقوا بين أطفال وشيوخ ولا نساء، مارسوا كلّ

[1]–الرواية، ص43.
[2]–الرواية، ص52.
[3]–الرواية، ص53.
[4]–الرواية، ص240.

أساليب القمع والإبادة الجماعيّة والتّنكيل بجثث الجزائريين، يقول "السلاوي": «الآتي من الشّمال لا يحمل معه إلاّ بندقية وجرابه المعبأ بالموت»[1].

كما حرصت فرنسا الاستعماريّة فور احتلالها الجزائر على نشر الجهل، والأمية بمحاربة المساجد والكتاتيب واغتيال المشايخ ومعلمي القرآن، باعتبار أنّ المؤسّسات الدّينية كانت أساس النّظام التّعليمي بالجزائر يقول "ابن ميار": «كنت مقربا من القائد رجوته أن يسحبهم من المساجد الّتي تحولت إلى ثكنات لكنه لم يستطع ردعهم، كان الجنود لا يفرقون بين الأماكن المقدّسة وبيوت النّاس يدوسون كل ما يقف في طريقهم»[2]، ومن هنا يتضح أنّ الآخر الخياليّ الفرنسيّ كان له دلالات استعمارية قمعية واضحة منذ أن وطئت أقدامهم أرض الجزائر، وهذا ما جعل الأنا لا يتقبل الآخر الفرنسي نهائيا، فكانت العلاقة بينهما قائمة على الحرب والقتال، وعدم الاتّفاق.

**رابعا: دلالات الآخر الخيالي اليهودي في الرّواية:**

أمّا عن الآخر الخياليّ اليهوديّ في الرّواية فقد كانت له دلالات مختلفة أيضا، فظهرت الأنا متعايشة مع الآخر اليهودي وكانت لهم أحياء خاصة بهم، يتقاسمون الحياة اليومية مع الجزائريين، ورغم الاندماج الّذي أظهره اليهود داخل المجتمع الجزائريّ إلاّ أنّهم تمسّكوا بطقوسهم فتميّزوا بطباعهم النّفسية الخاصّة، يقول "ابن ميار" عنهم: «خطر لي أن أنعطف نحو الغرب لكني تذكرت أحياء اليهود، لم أعد أثق بهؤلاء الناس كانوا يقاسموننا الخبز والملح، وفجأة بعد دخول الفرنسيين بدؤوا يهتفون لهم، الملل الصغيرة تحاول دوما إيجاد مكان لنفسها ولو بالخديعة»[3]، فاليهود معروفون بطبع الغدر والخيانة، مهما ظهر عليهم الاندماج مع الأنا إلاّ أنّ حقيقتهم ظهرت من خلال موقفهم اتّجاه الاحتلال الفرنسيّ في الجزائر، وقول "ابن ميار" يدلّ على أنّ اليهود يتّبعون ما يخدم مصالحهم وليس لهم صديق، معروفون بخيانتهم.

[1]-الرواية، ص 155.
[2]-الرواية، ص218.
[3]-الرواية، ص54.

على الرّغم من عيشهم داخل المحروسة والعلاقات الّتي كانت تربطهم بأهلها إلاّ أنّهم انحازوا للآخر الفرنسي، يقول "ابن ميار": «كان الباشا يظنّ أنّه بدفاعه عنهما يدافع عن حقّ المحروسة، وحين استفاق كان اليهوديان قد فرّا إلى باريس، وأضحيا مواطنين فرنسيين»[1]، وهذه دلالة واضحة على خبث اليهود وغدرهم، فقد شبههم "ابن ميار" بالسوسة الّتي تنخر الجزائريين لأنّهم كانوا لا يهتمون إلاّ بالمال، وعرفوا بحبهم للتّجارة، كما كانوا يسببون المشاكل داخل المحروسة، يقول "ابن ميار": «خمسون عاما أو أكثر بقليل كانت كفيلة بأن يمسك هؤلاء اليهود كل شيء حتى الباشا كان يشتكي منهم على الدّوام يقول لي: سامح الله حسين باشا ومصطفى باشا، هما من سمح لهذه السوسة بأن تنخرنا وأورثاني معهما مشكلة ديون اليهوديين مع فرنسا»[2]، كما أنّهم عرفوا بتلونهم، وتناقض مواقفهم، فلا تستطيع فهمهم أو معرفة ما يخطّطون له.

وهكذا يكون الآخر اليهوديّ قد تميّز بمختلف أساليب المكر والخديعة، على الرّغم ممّا قدّم لهم الجزائريون من احتواء إلاّ أنّهم غدروا بهم وخانوهم في النّهاية فخاب ظنّ الأنا بالآخر اليهودي، واكتشف حقيقتهم فور دخول المستعمر الفرنسي إلى الجزائر.

[1]-الرواية، ص139.

[2]-الرواية، ص54.

# الفصل الثّالث:

## تجلّيات جمال الخيالي في رواية "الدّيوان الإسبرطي"

سارت الرّواية الجزائريّة المعاصِرة مسارًا فنّيا نحو التّجديد، وكسر القالب التّقليديّ السّائد؛ لتعكس صورة الإنسان المعاصر، وفق معايير فنّية وجماليّة نلمس من خلالها إبداع الكاتب ضمن الخياليّ الّذي يبدي تفاعل القارئ مع المنتج المبدَع في أرقى حلّة.

والواضح أنّ الرّوائيّ الجزائريّ "عبد الوهاب عيساوي" يعدّ من أبرز الرّوائيين الجزائريين المعاصرين، الّذين لامسوا في أعمالهم الرّوائيّة الدّاخل الإنسانيّ بمهارة تَناسَب فيها المحتوى الإيديولوجي مع المعطى الجماليّ بفعل الخيال، الّذي نسجت خيوطه الكثير من الفنّيات الّتي أبرزت براعة الكاتب ومدى إبداعه في جذب القارئ، وتحقيق متعة القراءة بلذّة فنّية خالصة.

وبناء على ما تقدّم سنبرز فيما يلي أهم تجلّيات جمال الخياليّ في رواية "الدّيوان الإسبرطي":

**أولا: إبداعيّة العنوان:**

احتلّ العنوان مكانة متميّزة في الأعمال الأدبيّة الإبداعيّة، والدّراسات النّقديّة المعاصِرة؛ باعتباره عتبة لها علاقات جماليّة ووظيفيّة مع النصّ، لذلك اعتمد "عبد الوهاب عيساوي" في "الدّيوان الإسبرطي" على تفاصيل شكّلت القاعدة المحورية في بنائه الرّواية، «فكان العنوان والغلاف من العناصر الّتي ساهمت في بناء المشهد الحدثي، وكانت هذه العناصر دليل القارئ للإحاطة بأحداث ووقائع الرّواية، لأنّها تشكّل جانبًا أساسيا في العناصر المؤطِّرة لبناء الحكاية، ولبعض طرائق تنظيمها وتحقيقها التّخييليّ»[1].

وقد جاء عنوان الرّواية لافتا الانتباه مثيرًا للفضول، ومنسجما مع مضمونها العام بحيث «يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به، وهو يلخص من جهة معنى ما هو مكتوب بين دفتي المؤلف،

[1]-عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص؛ البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص16.

ويشير من جهة ثانية باقتضاب إلى خارج النصّ وعبره يعلن المؤلف عن نواياه ومقاصده، ومن خلاله يلوح النص بمضمونه دون أن يفصح عنه جملة»[1].

يقول "ديبون" أثناء إقامته مع صديقه "كافيار" في غرفة سفينة: «استيقظتُ في آخر الأسبوع رأيته يتمطى غير بعيد منّي، يطالع كتابا مختلفا، أقرأ عنوانه، وأصعد إلى السّطح، متناسيا ما قرأته وظهر العنوان فجأة يحاصرني: الديوان الإسبرطي. ما الّذي يحويه ذلك الكتاب؟ هل هو سيرة لمدينة إسبرطة؟ وربما ثقافة صديقي تتسع حتى تشمل التّاريخ القديم، وما غرض رجل قضى جزءا من حياته في إفريقية أن يطّلع على تاريخ اليونان؟»[2].

ومنه فإنّ أي قارئ لعنوان هذه الرّواية، يجد نفسه في مثل موقف "ديبون" عند رؤيته عنوان كتاب صديقه "كافيار"، يتساءل عن دلالة العنوان "الدّيوان الإسبرطي"، ومدى علاقته بالمضمون، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على براعة الكاتب في اختيار عنوان مؤلفه، والّذي بدوره يدفع القارئ إلى الإقبال على قراءة المتن الرّوائيّ بغية إزالة اللّبس وكشف الغامض والتّمتع بالمبدع، وبالتّالي يعدّ العنوان جزءا لا يتجزّأ من استراتيجية الكتابة لدى القاص لاصطياد القارئ وإشراكه في عنوان الرّواية.

وعنوان الرّواية "الدّيوان الإسبرطي" متكوّن من لفظتين: الدّيوان وهو مصطلح يُطلق عموما على الكتاب أو «الدّفتر الذي يُكتب فيه أسماء الجيش وأهل العطاء»[3]، وهذا هو الرّاجح على اعتبار أنّ الرّواية تاريخيّة، «ولفظة الإسبرطي نسبة إلى إسبرطة عاصمة لاكونيا، وكانت في وقت من الأوقات

[1]-يوسف الإدريسي، عتبات النص في التّراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 2015، ص62، 63.

[2]-الرواية، ص184.

[3]-المعجم الوسيط، م. س، ص305.

أقوى دولة في اليونان القديمة، وتسمَّى أيضا لاكيديمون وكانت تشتهر بقوتها العسكرية وولاء جنودها، وكان أكبر شرف يناله إسبرطي هو أن يموت دفاعا عن بلده»[1].

وعلى ما يبدو أنّ هذا العنوان يحيل إلى ذلك الدّفتر الّذي كان يسجّل فيه "كافيار" معلوماته عن الجزائر، والّتي أطلق عليها اسم "إسبرطة"، وهذا ما نميل إليه بحسب ما ورد في القسمين الثّالث والرّابع من الرّواية حيث افتتحهما الكاتب بعبارة "مختارات الدّيوان الإسبرطي: دوّنت ما بين 1816-1830".

إنّ المتأمل في هذا العنوان يلتمس حقيقة الإثارة الجماليّة المتجلية في استدعاء "عبد الوهاب عيساوي" للتّاريخ وفق عقد مقارنة بين إسبرطة القديمة والعاصمة الجزائرية أو المحروسة، الّتي كانت تعيش تحت سيطرة الدّولة العثمانيّة، وتعرّضت للغزو الفرنسيّ بحيث عاشت المأساة بعمق مثلما عاشتها إسبرطة اليونانية القديمة الهادئة الّتي احتلها الآثينيون، وأحالوها إلى مستعمرة تعاني ويلات الحرب والاستبداد.

وهذه المقارنة ذكرها "ديبون" حينما قال: «فالإسبرطيون كانوا أشبه بالعثمانيين في إفريقيا، أمّة لا تقوم إلاّ على قوة السّلاح والأتراك فقط من يمتلك كل شيء، أمّا العرب فلم يكونوا إلاّ عمالا في مزارعهم، ربما كان الأتراك أنفسهم أقرب إلى الدوريين، بينما كان العرب مثل الأيونيين، ولكن الحقيقة الّتي اتّفق الجميع حولها أنّ تلك المدينة البائدة لم تكن إلاّ ثكنة كبيرة»[2]، وبالنّظر أيضا إلى هذه المقارنة تتضح لنا طبيعة العلاقة بين الشّرق والغرب من خلال تبيان الصّراع القائم بين الأنا الجزائرية والآخر الأوروبي بصفة عامة.

[1]-الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999، مج: 1 ص646.

[2]-الرواية، ص185

ونخلص إلى أنّ "عبد الوهاب عيساوي" اهتم بعنوان روايته، وأبدع كثيرا في اختياره، مخالفا بذلك بعض عناوين روايات العقود الأولى من عمر الفنّ الرّوائيّ، والّتي كانت تتسم بالبساطة والدّلالة المباشرة يغلب عليها أسماء الشّخوص.

وعليه فقد تجلّت إبداعية عنوان "الدّيوان الإسبرطي" في كونه عنوانا يحمل سمة المجازية، والتّناص والرّمز، والمراوغة، وينفتح على احتمالات كثيرة من التّأويل والتّفسير، ويقوم بدور الرّمز الاستعاريّ المفعم بالدّلالات[1]، بحيث لا يمكن للقارئ أن يهتدي إلى دلالة العنوان إلاّ بعد أن يطّلع على متن الرّواية ويتمعّن في زوايا السّرد، وحينها يقارن بين انطباعه الأول وما آل إليه فهمه في الأخير، ليقارن بينهما، ويدرك المراد من العنوان ليحقّق المبدع بذلك غايته في جذب القارئ وإغرائه لقراءة الرّواية، ومن جهة أخرى يُشبع القارئ فضوله، وتتحقق لديه متعة القراءة حيث يجتمع الطرفان عند حدود الخيال، فيكون العنوان بمثابة ومضة فنّية خاطفة محمّلة بتقنيات فنّية، تستدعي قدرا من الخيال الّذي يبدي إبداع الكاتب في إنتاجه الأدبي منذ بداياته، كما يُظهر قدرة القارئ على القراءة الهادفة لفكّ الرّموز، وتفسير الدّلالات والتّمتع بالجمالية المتناهية.

**ثانيا: تخييل التّاريخ:**

جمعت رواية "الدّيوان الإسبرطي" بين تخييل التّاريخ الّذي يُبنى أساسًا على إظهار الجانب الفنّي والجمالي للرّواية، وبين التأويل التأريخي الذي يتبنّى إعادة التّاريخ أو الأحداث التاريخية من منظور تعدّد القراءات.

وفي السّياق ذاته نجد "عبد الله إبراهيم" يعرّف التخيّل التّاريخي في قوله هو: «المادّة التاريخية المشكّلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدّي وظيفة جمالية ورمزية، فالتخيّل التّاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقرّها، ولا يروّج لها، إنّما يستوحيها بوصفها

[1]-يوسف العايب، الإحالة الدينية للعنوان في قصيدة "غلواء" لإلياس، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، مج: 1، ع: 1، 2009، ص83.

ركائز مفسّرة لأحداثه، وهو من نِتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزّز بالخيال والتاريخ المدعّم بالوقائع، ولكنّه تركيب ثالث يختلف عنهما»[1]، وعليه فالتخييل التّاريخي يعد همزة وصل بين العالم الواقعي التاريخي والعالم الخيالي، حيث يشكّل لنا الكاتب عالما جديدا تاريخيا متخيّلا ممّا يمنح للتّاريخ والكتابة التاريخية جمالا وحيوية.

وتتبدّى إبداعية تخييل التّاريخ في رواية "الديوان الإسبرطي" من خلال بعض ما سنذكره من أحداث ووقائع وشخوص فيما يلي:

1. فترة احتلال العثمانيين والفرنسيين للجزائر: إذ تتعرض هذه الرّواية إلى أحوال الجزائر أثناء وقوعها تحت السيطرة العثمانية، والاحتلال الفرنسي في الفترة الممتدّة من 1815 إلى 1833، حيث نقل الروائي بجمال فني توافد العثمانيين بأعداد هائلة على المحروسة واستيلائهم على أملاكها حيث يقول على لسان "حمة السلاوي": «كل سنة كنت أراهم يفدون بالمئات من أناضولية لا يحملون شيئا معهم سوى كونهم أتراكا يبنون لهم أوجاقا جديدة. أيام فقط حتى يصبحوا جنودا يسيرونهم إلى أريافنا، من أجل ضرائب تعود إلى خزينتهم أما في سنوات الوباء فلم ترفع الضرائب، ولم تفتح مخازنهم لأحد منا بل ظلت معاشاتهم تزداد. يحذر الباشا أن ينتقص منها ريالا واحدا»[2].

كما نقل الرّوائي في موضع آخر الممارسات الاستعماريّة الفرنسية البشعة في الجزائر مثل حادثة استغلال العظام البشرية للمسلمين الجزائريين التي عبّر عنها "ديبون" في المقطع الآتي بقوله: «بدت من أول وهلة أنّها فكّ إنسان، وضعها جانبا وشرع يُخرج العظم تلوى الآخر حتّى أتى على الصّناديق كلها، عيناه كانتا تقولان كل شيء، افترش الأرض وأشار إلى أقرب العظام إليه: هذه ساق طفل لم

[1]-عبد الله إبراهيم، التّخيل التاريخي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص5.

[2]-الرواية، ص65.

يتجاوز العاشرة، والأخرى تبدو لشاب (...) ومدّ يده فعادت بجمجمة صغيرة، وفي تلك اللّحظة اضطربتُ، كانت الجمجمة ما تزال تحمل لحما على جوانبها»[1].

ويضيف "ديبون" في ذات السّياق قائلا: «بالأمس الكل ينتفض من أجل سمعة هذه الأمة العظيمة ،حيث أُهين قنصلها، واليوم هل تراهم ينتفضون من أجل الشيء نفسه، صناديق من عظام الأطفال والشيوخ تسحق لتزيد السكر بياضا؟»[2].

2. معركة واترلو 1815: التي خسِر فيها نابليون هيبته وهيمنته على إثر هزيمته غير المتوقعة أمام الإنجليز، يقول الرّوائيّ على لسان "ديبون": «هُزم نابليون في واترولو واحتفظت به منتصرا في قلبك، بينما ما زلت أ راه مجنونا، كان يقود العالم إلى الهلاك فانتصرت للملك الجديد، وما زلت وفيا لعائلة البوربون»[3].

3. حادثة المروحة: وتعدّ من أهم الأحداث التاريخية التي كانت سببا في احتلال الجزائر لأكثر من قرن، وفي ذلك يقول: «لم ينتبه الباشا إلى نفسه إلّا وهو يقف، ومن ثمّ ضرب القنصل بالمروحة التي كانت بيده، فهمّ القنصل سلّ سيفه لكن الحرّاس قبضوا عليه، قرّر الباشا قتله ولكنه اكتفى بطرده من مجلسه، خرج القنصل غاضبا ولبث في إقامته، ولم يمض إلاّ شهر واحد حتّى رأينا أربع سفن فرنسيّة رست في ميناء المحروسة»[4].

4. الأمير عبد القادر: ذكر الكاتب في الرّواية "الأمير عبد القادر" في الكثير من المواضع، يقول "ابن ميار" مبينا موقفه منه: «يزعم أن هناك عيونا للأمير بالمدينة. لم أؤمن بالأمير يوما، وما اعتقدت فيه

[1]-الرواية، ص21.
[2]-الرواية، ص24.
[3]-الرواية، ص27.
[4]-الرّواية، ص131.

الإمارة، كيف يفقه هؤلاء البدو تقاليدها. أيمكن أن تجتمع حفنة من الناس و يعلنوا رجلا من بينهم أميرا »[1].

5. المور maures.moors: وهم السكان الأصليون للأندلس هاجروا إلى شمال إفريقيا نتيجة اضطهادهم من الإسبان الصّلبيين، وقد كانت فرنسا تطلق هذا الاسم عليهم بغية إهانتهم»[2]، يقول كافيار: «هؤلاء المور لم يكفهم الأمان الّذي أعطيناه لهم، والآن صاروا يكتبون العرائض، يريدون الأملاك التي خلّفها الأتراك»[3].

6. ضبّاط فرنسا وجنرالاتها: وهم شخصيات شاركوا في حملة الاحتلال الفرنسي الجزائري ذكرهم "عبد الوهاب عيساوي" بتعبير فنّي متميز قائلا: «ومرت السنة ثمّ السنة ورحل بورمون ،منفيّا وتلاه كلوزيل معزولا ،ثمّ بيرتزن، وها أنت الآن تتسلل إلى رصيف الميناء وترى وجه الدّوق روفيغو وآخر الملامح الّتي يحملها عند رحيله»[4]، وبالعودة إلى التّاريخ نجد فعلا أنّ هؤلاء الضبّاط ذُكروا بأسمائهم كما ذكرها الكاتب.

هذه الأحداث وغيرها ممّا أُدرج في هذا المتن الرّوائي أكّد مدى إبداعية الكاتب، وذلك بفضل استثماره للمعطيات التاريخية استثمارا فنيا، ربط فيه الماضي بالحاضر لتمثيل العصر، وبعث رسائل توجيهية إلى من يهمّه الأمر في إطار تخييلي فنّي جمالي.

**ثالثا: تعدّدية الأصوات:**

هو مفهوم تمّ تقديمه أول مرّة من طرف الفيلسوف اللّغويّ الرّوسي "ميخائيل باختين" استنادًا إلى مفهوم تعدّد الأصوات الموسيقية، وقد أقرّ "باختين": «أنّ تعدّد الأصوات والهيدرو غلوسيا –

[1]-الرواية، ص347

[2]-سهام حشاشي، المرجعية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي ، مجلة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، مج: 7، ع:5 ، 2021، ص389.

[3]-الرواية، ص34.

[4]-الرواية، ص49

اختلاف النطق- هو سمة من السّمات المميّزة للرّواية بوصفها نوعًا أدبيًّا»[1]، «والأصوات هي الكلمات المحملة بالإيديولوجية الّتي تنطق بها الشّخصيات انطلاقا من أنماط الوعي المتعدّدة»[2].

وارتبط خياليّ الأنا والآخر في رواية "الدّيوان الإسبرطي" بتقنية تعدّد الأصوات، بحيث تباينت وجهات النّظر، وتعدّدت الأفكار والمواقف واختلفت الآراء ضمن إطار تاريخيّ منظّم سعى الكاتب من خلاله إلى إظهار الوقائع التّاريخيّة بتقنيات إبداعيّة حديثة رفعت من مستوى العمل الأدبيّ إلى حدّ الاحترافيّة، مُخالفًا بذلك طريقة اعتماد بعض الرّوائيين على الشّخصية الاعتيادية ذات الصّوت الواحد.

والملاحظ في هذه الرّواية أنّ كل الأطراف سواء المنتمية إلى الأنا أو التّابعة للآخر تعدّدت أصواتها واختلفت إيديولوجياتها بحيث تداخلت فيما بينها لتتصادم أحيانا مع ضدّها (عدوها) في الرّؤى والانتماء، وتتوافق معه أحيانا أخرى في طريقة مواجهة الآخر، فالأنا تعدّدت أصواتها وتباينت فيما بينها ضمن علاقة حوارية متداخلة، والأمر ذاته بالنّسبة للآخر والّذي بدوره أبدع الكاتب في إبرازه متعدّدًا أين خرجت الرّواية من الآخر المفرد إلى الآخر المتعدّد والّذي اتّضح في الآخر العثماني، الآخر الفرنسي، الآخر اليهودي، الآخر الإنجليزي...

وعليه فقد تجلّت لنا تعدّدية أصوات الأنا الخيالية في ثلاث شخصيات؛ عربية مسلمة جزائرية واقعة تحت ظلم الاستعمار، تراوحت أصواتها في الرّواية بين الصّوت المسالم، والآخر الثّائر، وبين الضّعيف الهامشي.

**1. ابن ميار**: الصّوت المسالم رجل سياسي يؤمن بالقانون، يفضّل الدّفاع عن وطنه باستخدام الأساليب السّلميّة حيث كان يكتب العرائض للتّعبير عن مواقفه من الانتهاكات الاستعماريّة، يرفض رفضًا تامًا العنف وإراقة الدّماء، يمثّل الأنا المنفتحة المتفاعلة مع الآخر العثماني.

[1]-الرواية متعددة الألحان عند باختين، تركيبة البطل عند فيودور دوستويفسكي
Sil deshare Archive from 2017 original or 16-11-2013 Retrited

[2]-ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، تر: يوسف حلاج، ط1، 1988.

يقول "ابن ميار": «لم يكن المشهد ليغيب عن ذهني، أصواتهم تتعالى وقهقهتهم وهم يدخنون غلاييهم ويحتسون القهوة، معيدين سير المعارك القديمة، يومها كانت المحروسة عرسا لنا ولهم، وبعد رحيلهم أضحت مدينة تختلط فيها الدّماء بالغبار، تُرى لم حدث هذا؟ ولِمَ رحلوا؟، وأين سلطان البرّ والبحر؟؟ ولِم لا يجيب على العرائض الّتي أرسلها كلّ يوم؟ لم أترك نداء لم أناده، ولا وزيرا لم أرسل إليه شكايتي، حتّى أعدائي كنت أشكوهم لأنفسهم لعلّ الضّمائر تحيا، غير أنّهم لا يعقلون أو أنّ سيل الدّماء الّذي أريق صار مثل نهر بيننا وبينهم، لا يستطيع أحد تجاوزه»[1].

ويقول "ابن ميار" معارضا "السلاوي في ثورته مبديا رضوخه للأمر الواقع: «يرعبني السلاوي بجرأته وطريقة تأويله للحوادث، لا ألومه، وقد كان لا يزال في بدايته، كلّ ما في قلبه يتحول إلى حركات بيده، وبذاءات على لسانه، تلسع أكثر من السياط، ولم يدرِ بعقله الصّغير أنّ للتّاريخ سطوة في إعادة الحوادث، لم يكن إلاّ عجلة تدور، وليس لنا إلاّ السّير فيها»[2].

**2. حمّة السلاوي**: هو الجزائريّ الثّائر، صوت النّضال والكفاح لا يؤمن إلاّ بالمقاومة ورفع السّلاح، يكره الأتراك والفرنسيين كرها شديدا، يريد التّغيير بالثّورة والعنف على خلاف "ابن ميار" الّذي يريد التّغيير بالحكمة والطّرق السّلميّة، ويعيش على أمل تحرير المحروسة من الظّلم.

يقول "حمة السلاوي" متحدّثا عن مقاومته للمستعمر: «حين هاجمني الجنود الفرنسيين كانوا يتهمونني مثلما اتّهمني الأتراك أنّني أدعو النّاس للثّورة عليهم غير أنّ أهل المحروسة خانعون ومنذ سنوات كانوا يطأطئون رؤوسهم ويتجنبون الأتراك في الشّوارع، المدينة تجعل النّاس أكثر جبنا وتقبلا للغزاة، ألم يفر الموسرون ما إن رأوا طلائع الجيش تعبر الأبواب؟»[3]، وهنا ينتقد "حمة السلاوي" أهالي المحروسة في استسلامهم للعثمانيين محاولا بذلك شحذ الهمم.

[1]-الرواية، ص48.

[2]-الرواية، ص135.

[3]-الرواية، ص64، 65.

ويقول "حمة السلاوي" متحدّثا مع نفسه معارضا ومنتقدا صديقه "ابن ميار": «حين أصبحتُ شابا عزفت عنهم مثلما تجنبوك، ولكنهم مع ذلك كانوا معجبين بالشّجاعة الّتي تواجه بها الأتراك، ولا يبدون لك ذلك، حتى صديقك ابن ميار الّذي عرفك أكثر من الجميع ظلّ يردّد: مازلت صغيرا يا حمة، ليست كل الحقائق تقال، بعض الكذب يجعل الحياة يسيرة، ولم يكن كلامه ليقنعني فطالما كان متعلقا بالأتراك وصديقا مقربا من الباشا الكبير، لهذا اختلفنا، أحبَّهم وكرهتُهم، ورجا بقاءهم وتُقتُ إلى رحيلهم»[1]، وهذا ما يوضح اعتراف "حمة السلاوي" بشجاعته في مواجهة الأتراك، ومعارضته لصديقه "ابن ميار" واختلافه معه في تعامله مع الآخر العثماني، الّذي يعدّ عدوا بالنّسبة إليه مرغوب فيه ومُرحب به عند "ابن ميار".

**3. دوجة:** هي امرأة ضعيفة مهمشة تعيش الوحدة والانكسار، انتُهك شرفها على يد الأتراك ثم الفرنسيين، مثّلت صوت الآلام والمعاناة تنتظر الفرج، وتأمل في العوض ومؤمنة بالقضاء والقدر، لطالما كانت تصارع الزّمن في انتظار "حمّة السلاوي" لينزع عنها قيود الظّلم ومآسي الحياة، وهي شخصية غير متعارضة إيديولوجيا مع أيّ من شخوص الرّواية تمتثل للأوامر فقط.

تقول دوجة: «دثرت أمي وأتبعتها أخي، ثم غاب أبي، لأجد نفسي وحيدة أمام قبره، لم أتوقع يوما أنّ الأوجاع الّتي كنت أحملها ستعينني على تحمل المبغى، ثم أتحول إلى امرأة لا تعرف سوى الانتظار»[2]، وهذا ما يعكس صوت "دوجة" المترجم لمعاناتها، حيث أضحت وحيدة تعيش ألم الانتظار.

وتقول "دوجة" في موضع آخر: «ولم يكن الرّحيل عن المحروسة بالنّسبة لمحبيها إلاّ وجها آخر للموت، بينما لم يكن بالنّسبة لي إلاّ دربا أخيرا لإدراك بهجة الحياة»[3]، وهذا ما يبيّن مدى حب

[1]-الرواية، ص65.
[2]-الرواية، ص89.
[3]-الرواية، ص384.

"دوجة" لوطنها، والّذي يعدّ بالنّسبة لها الحياة في أبهى صورة وأجمل شعور ألا وهو شعور الوطنية المفعم بالبهجة والسّعاة رغم كلّ شيء.

أمّا الآخر الخياليّ فقد تعدّدت أصواته لتتجلى بوضوح عند الشّخصيتين الفرنسيتين "ديبون" المعبر عن صوت السلام ، و"كافيار" المعبر عن صوت الدّمار والانتقام.

**4. ديبون:** هو الصّحافي المثالي صوت السّلام والمعارض لسفك الدّماء، مثّل صوت الضمير المسيحي المتطلع للعدل والخير، اشتغل لمساندة القضية الفرنسية، وفضح الانتهاكات الاستعمارية اللّا إنسانيّة، عارض صديقه "كافيار" إيديولوجيا، وضمّ صوته لحمة السلاوي وابن ميار ودعم الأنا الجزائريّة.

يقول "ديبون": «امتزجت أشلاؤهم بأشلائنا، وتكوّنت أرجل وأيدٍ منهم ومنا، وتخثّرت الدّماء حتّى صارت دما واحدا تفوح منه الرّائحة العفنة، أشحت بوجهي إلى جهة ثانية فرأيتُ المشهد متكرّرا، وكلّما التفت إلى جهة أفزع من منظر الأجساد المنشورة من حولي، وروح الله تحرّف على السّهل الأحمر بل غادرته، هل هذا هو النّور الّذي أتينا به لهذه الأمة؟ كيف يمكننا الآن أن نعرِّف الحرّية أو البربرية يا كافيار؟»[1]، ويبدو هنا موقف "ديبون" واضحا من خلال تذمره من الحرب وإراقة الدّماء، وما فعله "كافيار" المصمم على الغزو بسفك الأرواح.

ويقول "ديبون" موضحا موقفه من الحملة الشّرسة على الجزائر: «كلّ يوم يزيد يقيني بأنّ بعض القباطنة لا يختلفون عن القراصنة الأتراك إلاّ في صفات قليلة، بالنّسبة إليهم العلاقات الإنسانية هي منابع متجدّدة للمال والسلطة، صرتُ أؤمن أنّ بعضهم لم يشارك في الحملة إلاّ من أجل الذّهب، شوّشت كلمات كافيار عقلي وجعلتني أعيد حساباتي ونظرتي للأمور»[2].

**5. كافيار:** يمثّل صوت الدّمار والحقد والانتقام، وهو العسكري الفرنسي المخطّط للحملة الفرنسية والمتعطش للثّأر من الجزائريين والأتراك، قراراته عدوانية لا يأبه لإراقة الدّماء وسفك الأرواح، والعبث

[1]-الرواية، ص253.

[2]-الرواية، ص186.

بالعظام، همه الوحيد الظّفر بالمحروسة واستعادة هيبته المهدورة، منتهجا سبيل نابليون ومنتقدا لأسلوب "ديبون" في التّعامل مع الآخر، وتحقيق المطامح والأهداف.

يقول "كافيار": «إنّ الشيطان إله هذا العالم يا صديقي المبجل ديبون، وإنّي لمشفق عليك مما يحمله رأسك من أوهام، أنت الّذي لا تزال تعتقد أنّ كلّ النّساء هنّ المجدليّة، وأنّ كل القادة تجلٍّ للمخلص... أفق يا ديبون أفق أو عد إلى مرسيليا»[1]، وهذا ما يبيّن اختلاف وجهات النّظر والمواقف بين كل من كافيار وديبون، فـ "كافيار" هنا مصرّ على مبدأ الانتقام وإهدار الدماء.

ويقول "كافيار" معاتبا "ديبون": «قد تلومني يا ديبون، إنّني لم أذكر هذه الحكاية من قبل، فلم أرَ جدواها. مقدار الحجج يكون مواتيا لمقدار أسئلتك، ولستُ مضطرا أن أكشف لك عن كلّ تشوه في جسدي حتّى تقتنع، أردتُ فقط أن نتفق، ثم اضطررتُ رواية جزء من سيرتي حتى تقتنع، ولكنك ظللتَ أسير أوهامك»[2].

وعليه وبناء على ما تقدّم نخلص إلى أنّ تعدّد الأصوات أغنى الرّواية فكريا، ووسّع آفاقها دلاليا، ممّا فسح المجال لأكثر من صوت للتّعبير عن قناعاته الإيديولوجية بحرّية وطلاقة، ضمن هندسة متقنة ساهمت في بعث الحسّ الجمالي وإثراء النّفس القرائي.

**رابعا: السّرد:**

تعتمد الرّواية وعلى وجه التّحديد الرّواية التّاريخية على السّرد المتسلسل الّذي يقوم بعرض الوقائع على أساس ترتيبها الزّماني بدقة، لكن رواية "الدّيوان الإسبرطي" اعتُمد فيها على السّرد المدور الّذي تم فيه الحكي بالتّناوب بين خمس شخوص ساردة، نقلت الوقائع للقرّاء بحمولات فكرية مختلفة، ورؤى ارتبطت بظروف كل منها.

[1]-الرواية، ص13.

[2]-الرواية، ص120.

هذه الشّخوص المتمثّلة في "ديبون" و "كافيار" من جهة الآخر الفرنسي، ثمّ "ابن ميار و"حمّة السلاوي" و "دوجة" من جهة الأنا، كانت تحمل تجربة ذاتيّة ومنظورا خاصا لنفس الأحداث، فتناوبت السّرد وتبادلت الأدوار لتعبر عن مواقفها اتّجاه ما يجري حولها وفق ما يقتضيه مشروع الرّواية أو القصّة الأم والّتي تتكوّن من خمس حكايات فرعية بعدد الشّخوص المساهمة في السّرد الّذي تنامت الأحداث فيه ضمن نسيج سردي متناوب بين الشّخوص، دون وجود بطل أو راو محدّد، ودون أن تخلّ تعددية الأصوات وتداخلها بمضمون الحكي.

والمتتبع لأحداث الرّواية يجد أنّ سرد كل شخصية لأيّ حدث كان بمثابة كاميرا ترصد كل الوقائع من وجهة نظر الشّخصية السّاردة، ليختفي بذلك الرّاوي ويتيح الفرصة للشّخصية لتعبر بحرية عن رؤاها وغاياتها المضمرة، كما نضيف إلى ذلك أنّ سرد الأحداث والوقائع من طرف كل شخصية يمكن أن يشكّل روايات مصغرة داخل الرّواية الأم، وعلى القارئ أن يختار ما يرغب في قراءته بناء على مدى تأثره أو رغبته في الاطّلاع على إيديولوجية معيّنة أو وفق ما تسمح به ظروفه.

ويجدر بنا هنا أن ننوه بسعي الكاتب بالاعتماد على الضّمير المتكلم بقوة في الرّواية، والّذي ساهم بدوره في معرفة القارئ للشّخصيّة السّاردة، ووضوحها ضمن مجموعة السّاردين، والرواة لحدث واحد أو أحداث مختلفة.

وتسرد الرّواية أحداثًا من تاريخ الجزائر في مرحلة ما بين 1815-1833 تمثّلت في معركة واترلو، وحادثة المروحة، والغزو الفرنسي على الجزائر، وغيرها من الأحداث، حاول الرّوائيّ من خلالها النّبش في الماضي وعرض الحقائق من وجهات نظر مختلفة، ليس بهدف سرد الوقائع التّاريخيّة وإنّما بمعايشة الدّوافع والظّروف الاجتماعيّة والثّقافيّة والإنسانية بتجلياتها المختلفة، ومعالجة قضية التّواجد العثماني في الجزائر والّتي تحتاج إلى الكثير من الجرأة لتقصّي الحقائق، والإجابة عن أسئلة متعدّدة ومثيرة نذكر منها: هل التّواجد العثماني بالجزائر كان شكلا من أشكال الاستعمار تحت غطاء الحماية مثلا؟ أم كان بمثابة المنقذ للجزائر والحامي لعرينها من مخالب الطّامعين؟ ما السّبب الرّئيسيّ الّذي سارع من

غزو فرنسا للجزائر؟ ولماذا تخلّى العثمانيون على الجزائر في أشدّ محنتها وتركوها تصارع قدر الغزو الفرنسي لوحدها؟.

هذه الأسئلة وغيرها، قد يتوصل إليها القارئ من خلال الحوارات المتداخلة بين الشّخوص السّاردة، خاصة منها الحوارات المونولوجية الّتي تعبر من خلالها كل شخصية عمّا يختلجها من الدّاخل، الأمر الّذي يثير حفيظة القارئ ليلتفت إلى الماضي ويحاول مراجعة خلفياته عن الأحداث التّاريخيّة ومن ثمّة يعيد حساباته والنّظر في مفاهيمه السّابقة.

وتتميّز الرّواية بالسّرد المكثّف الّذي يختصر الكثير من مجريات الأحداث في سطور قليلة بدل الصّفحات الكثيرة، لإيصال الأفكار والرّؤى والمواقف بإيجاز مفعم بالدّلالة دون الإخلال بالمعنى، ونجد هذا التكثيف بصورة جليّة في الكثير من المواضع في الرّواية، ومن أمثلة ذلك ما ورد على لسان "كافيار": «أيّها المبجّل ديبون، إنّ الرب الّذي صرتُ أؤمن به لا يرضى لي مدَ خدّي إلى الآخر، إنّه إله مسرّته في سفك الدّماء من أجل مجده، لذا ليس عليك لومي ونحن نستقي من الكتاب نفسه، فالكل يقرأ الأسفار على طريقته، كنت أُؤمن بعالم أفضل في ظل قائد واحد تجلّت لي فيه صورة المسيح غير أنَّ الهزائم الّتي منيت بها، جعلتني أفكّر في مصيري الذي قادني إليه حلمي، ثمّ وجدت الطريق بعد تيهي»[1].

الملاحظ على هذا المقطع السّردي، يجده مفعما بالدّلالة حيث لخص فيه "كافيار" وجهة نظره في طريقة غزوه للجزائر وعزيمته المدجّجة بالحقد النّابليوني، لإعادة مجده الضّائع وتحقيق حلمه بالثأر من أعدائه.

وتقول "دوجة" في مقطع جماليّ آخر مفعم بالدّلالة: «لو استطعتُ إرغامه على البقاء لفعلت، خشيت البقاء وحيدة مثل الأيام السّابقة تحاصرني الحكايات القديمة، في البدء كانت القرية ثم بيت القنصل أياما قليلة، ثم المحروسة، ليت السلاوي أبصر وجه منصور، كان سيحبه وربّما يبكي رحيله

[1]-الرّواية، ص30.

مثلما بكيتُ، ليته صحب أبي وهو يوزع محبته على أشجار القنصل»[1]، والواضح هنا أنّ "دوجة" عبّرت بإيجاز عن معاناتها بدءا بالقرية، ثم بيت القنصل، ثمّ المحروسة، كما عبّرت عن أمنيتها في أن يقاسمها "السلاوي" أحزانها.

وفي مقطع سردي آخر يقول "حمة السلاوي": «كان السور ينأى عنا أو ربما نحن الذين نأينا عنه، وقرر رفيقي مواصلة السير ليلا، ولم أوافقه، رغبت تأمل المحروسة تحت ضوء النهار لأبكيها طويلا، ثم أرمي عليها سلامي الأخير»[2]، ويوحي هذا إلى شدة حزن "حمة السلاوي" على ما آلت إليه المحروسة من دمار وعلى فراقه لها.

ويتشكل السّرد ضمن مظهر آخر في رواية "الدّيوان الإسبرطي" على حكي التفاصيل الصّغيرة الّتي تُظهر خلفية الأحداث الكبرى، وتوضح الدّلالات والمواقف الحاصلة، ومثال ذلك ما نجده في قول "ديبون": «لمحت بعضهم يركض، لم يكن هناك أثر للجنود الأتراك، ولا أثر للمقاتلين الأعراب، ثمّ صعدوا تجاه القصبة، أو هكذا سمعت أحدهم يهتف بالجنود أنّ الكنوز بالأعلى مشيرا إليها. وخطوت أتبعهم، وحين بلغتها رفعت رأسي فرأيت الجندي يستبدل بالعلم العثماني الأخضر علمنا الأبيض، مجد الأمّة الفرنسية الآن عُلّق في أعلى المدينة فلم الركض؟! يكفيكم هذا المجد، إنّه ليس يسيرا، ولكنّهم ظلّوا يركضون ويقتحمون أبواب القصور ويحملون ما استطاعوا من مقتنيات ثمينة»[3].

ونضيف إلى ذلك ما سرده "كافيار" من تفاصيل صغيرة زادت المعنى جمالا حيث يقول: «غادرتُ بيت القنصل بوجه غير الّذي عبرتُ به بوابة بيته، وندمتُ أنّني لم أزره في أيامي الأولى، كنتُ أحضن حزمة الأوراق، كأنّما أخشى عليها من الضّياع، كانت بالفعل هذه الأوراق عزاء لكلّ كوابيسي الطّويلة في إسبرطة»[4].

[1]-الرواية، ص231.
[2]-الرواية، ص371.
[3]-الرواية، ص259.
[4]-الرواية، ص199.

ويقول"كافيار" أيضا في مقطع سردي جمالي آخر: «وأنظر من نافذة البيت إلى البستان لا أدري كم من المرات طالعته بها خلال سنوات ، ولكنني لم أنتبه إلى أزهار اللوز، يتصاعد شذاها إلى الأفق أملأ صدري من عبقها فتعود بي إلى أيام الطفولة »[1].

ومنه فإنّ سرد كل من "ديبون" و"كافيار" لهذه التّفاصيل الصّغيرة أكّد البعد المشهديّ للعملية التّخييلية وأكسب المشاهد عمقا دراميا جماليا.

ونستنتج أنّ هذا المنجز السّردي المتسم بالتّعدد والاختلاف، والتّكثيف، وذكر التّفاصيل الصّغيرة، وعرض الأحداث، وغيرها ضمن إطار مكاني وزماني يمثّل حوصلة عن بعض آليات وتقنيات السّرد الرّوائيّ الجديد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، والّتي اعتمدها "عبد الوهاب عيساوي" في بناء روايته "الدّيوان الإسبرطي" لغاية جذب القارئ وجعله يتمتع بالقراءة الفنّية وفق أسس جمالية حديثة.

**خامسا: الوصف**

تعدّ تقنية الوصف من أهم تقنيات الكتابة الرّوائية الّتي تساهم إلى جانب السّرد في تشكيل معمارية النص، وذلك لبلوغ أهداف مختلفة ولا سيما الجمال منها.

جاء الوصف في رواية "الديوان الإسبرطي" مميزا ومكثّفا في جمل وعبارات شكّلت مقاطع وصفيّة[2] تعدّدت موضوعاتها واختلفت لتشمل وصف الشّخوص، والشّعوب، والمكان، والأشياء وغيرها، ووصف هذه العناصر في مجملها أثرى الرّواية ووضّح معالمها من منظور إثبات الهوية والتّمييز بين الأنا والآخر، أي بين المستعمِر والمستعمَر لتتجلّى في الأخير خصائص كل منهما.

ومن المقاطع الدّالة على ذلك نجد ما ورد على لسان "حمة السلاوي": «منذ وعيت رأيتهم يملؤون المحروسة، كانوا مختلفين عنا ينبهني التّجار، وأنّهم مسلمون مثلنا ولم يبد له أنّ الأمر متعلق

[1]-الرواية، ص261.

[2]-مناصرية أحلام، جماليات لغة الوصف في الرواية النسوية الجزائرية (دراسة نماذج مختارة)، مجلة المدونة، جامعة البليدة، الجزائر، مج: 7، ع: 1، ص219.

بالدين بل بعرفهم، بسهولة تكتشف طبع هؤلاء الأتراك، كبرياؤهم لا حدود لها، ميّالون إلى إهانة النّاس، كانت بيوتهم أجمل من بيوتنا، ومزارعهم أوسع من مزارعنا، ومفتيهم له الكلمة الأخيرة عند الباشا الكبير بالرغم من أنّنا أكثرهم عدد»[1].

وفي مقطع آخر يقول "ابن ميار" واصفا الفرنسيين: «هؤلاء الفرنسيون يحبون تدوين كلّ شيء بينما نكتفي نحن بالرّؤية فقط، قبل رحيلي عن المحروسة كلّ يوم أرى فيه وجوها جديدة، تستطلع الأراضي وتحسب المسافات بينها (...) يكتبون كلّ شيء في دفاترهم يلجون المستنقعات بسراويلهم القصيرة (...) يجتمعون حول دفاترهم المليئة بالرّسومات الجميلة»[2].

ويضيف "كافيار" في موضع آخر مقطعا يصف فيه مدى كره الجزائريين إيّاه لينقل لنا فيما بعد بعض الصّفات الّتي يتميزون بها فيقول: «كنت أعرف ما يحملونه تجاهي من كراهية، ولم تغني، لم تضف محبة هؤلاء لبعضهم شيئا فما بالك بي، وأنا الغريب عنهم لا تختلف ذهنيات أولئك الفلاحين إلاّ بالقدر اليسير عن المور، ميّالون إلى الاسترخاء، لا يعملون إلاّ والسّوط فوق ظهورهم، اعتقدت دائما أنّ الشّعوب الإفريقية والعربية لا يمكنها تحقيق مصالحها إلاّ بالفرد الأوروبي، لا يستطيعون تنظيم حياتهم، يجب دائما أن يكون هناك سيّد ينوب عنهم، يسيّر لهم حياتهم وهم ليس عليهم فعل شيء سوى الجدّ في العمل، ولكنهم بالرّغم في كلّ هذا نجدهم أميل إلى الكسل قانعين بحياة لا تختلف كثيرا عن حياة حيواناتهم»[3].

إنّ قارئ هذه المقاطع وغيرها يلاحظ أنّ الوصف قد غادر معانيه المعتادة الّتي كانت تُبنى على أساس وصف الأشياء كما هي ولذاتها، إلى اكتساب معانٍ جديدة تحمل الكثير من الدّلالات والإيحاءات الّتي تجعل في كثير من الأحيان خيال الرّوائيّ يتمازج مع خيال القارئ، فوصف الأتراك

[1]-الرواية، ص66

[2]-الرواية، ص206.

[3]-الرواية، ص263.

يدل على مدى استبدادهم واستغلالهم لممتلكات الجزائريين، ووصف الجزائريين من جهة أخرى يدل على المنافذ الّتي سهلت استعمار الفرنسيين الجزائر.

إضافة إلى ذلك نجد أنّ الوصف في الرّواية ورد على لسان الشّخوص، الأمر الّذي أبدى إيديولوجية كل شخصية وموقفها من الآخر، وحتى معارضتها لممارساته في بعض الأحيان بصورة فنّية ومثيرة لمشاعر القارئ.

يقول "ابن مبار": «وصلت إلى القبيلة صباحا، وصوبا إلى خيمة شيخها، ثم كانوا هناك حين كان الناس لاهين عنهم، ولم تمض لحظات ثم صوبوا نيرانهم تجاهنا، تساقط الأطفال من حولي، وبعض النسوة كن يجلبن الماء فرمينا الدّلاء وهربنا، لا أدري كم واحدة نجت لكني رأيت الكثيرات يسقطن، أمّا الشّيوخ فلم يبرحوا أمكنتهم بعض الشّباب، فرّ تجاه الغابة وآخرون من الّذين حملوا البنادق انتبهوا متأخرين، وحاولوا صدّهم، صمدوا قليلا ثم سقطوا مضرجين بدمائهم، ولم نفرغ من دفنهم إلاّ بعد بزوغ شمس يوم جديد، غابت فيه قبيلة إلاّ قليلا من الوجود»[1]، فهذا الوصف أبرز تجاوزات المستعمر الفرنسي وانتهاكاته الوحشية للجزائريين، كما كشف رؤية الكاتب وموقفه من خلال وصف الشّخصية للصّراع القائم بين الأنا والآخر بجمال فنّي لفت انتباه القارئ.

وساهم الوصف في رواية "الديوان الإسبرطي" في كسر رتابة السّرد من خلال العديد من الوقفات الوصفية، الّتي تجعل القارئ يستريح وسط الأحداث المتسلسلة، ليستمتع بالتّصوير الفنّي الّذي أبدع الكاتب في تقريبه إلى الذّهن وجعله محسوسا، ومن أمثلة ذلك ما ورد في المقطع الآتي على لسان "ابن مبار": «عدت إلى العريضة وطفقت أتتبع الحروف الغريبة عني السطر تلو السطر، والحادثة تلو الأخرى، لم أسلم من عودتها تقفز من بين السطور اتجاهي، ترتجف يدي نهاية السطر الأخير، اتحمل ارتعاشها و أضيف أسطرا أخرى بقيت عالقة (...) تركتها تجف برهة ثم تأملت الحروف في

[1]-الرواية، ص66.

انحناءاتها المنسجمة، و الكبيرة عند بدايات السطور، يرددون أن الفرنسيين نرجسيون حين يتعلق الأمر بلغتهم»[1]

ويقول "ديبون" في مقطع جماليّ أحسن فيه الوصف: «أفريل شهر الضّجيج والفوضى، عيد مغاير حلّ على طولون، بعد أن كانت مدينة تتكئ على البحر في سكينة، أضحت اليوم مهرجانا مختلطا، يركض النّاس إلى الجهات كلّها، لا يكادون يستقرون في بيوتهم حتّى يغادروها. قيل أو قال كلمات تحملها الأفواه ثم تقذفها لتحلق في الفضاء الرّحب من جانب المدينة الآخر»[2].

وتقول "دوجة" بنبرة صوتية وصفية حزينة: «وجه لالة سعدية المليء بالتجاعيد كل فراغ بينها يشي بأحزان قديمة و متجددة مثل وجه المحروسة، يولد فراغ شوارعها وحاراتها الحزن في قلوب الذين أحبوها رغم أنني لم أكن من بينهم»[3].

كما اعتمد الرّوائيّ على الوصف الدّقيق في الكثير من المقاطع، ومن أمثلة ذلك وصف "كافيار" للخيول الجزائرية حيث يقول: «أضربه بكفي فينطلق مسرعا، لم أكن أدري أنّ الخيول العربية بكل هذه الرّشاقة، الآن أضحى على الفرنسي أن يفكّر بجدية في هذا النّوع من الخيول، إنّها أفضل من الخيول الأوروبية، رأسها صغير، وعيونها واسعة، وأجسامها منسجمة، ولا تتعب من المسافات الطّويلة»[4].

ويقول "ديبون" في مشهد جمالي يصف فيه بدقة متناهية الضباط الأتراك: «رأيت من مكاني عند الباب أربعة ضباط يجلسون متقابلين عند نهاية الطّاولة، في حين جلس ثلاثة رجال آخرون باللّباس العثماني على رؤوسهم عمائمهم، وضع أوسطهم أكبرها، كانت المرّة الأولى الّتي أرى فيها قائدًا عثمانيا، لذا لم أكن لأفوّت فرصة تفحّصه، الثّياب بدت جميلة، قميص أسود طويل، خمّنت أنّه

[1]-الرواية، ص207.
[2]-الرواية، ص93.
[3]-الرواية، ص384.
[4]-الرواية، ص200.

من الجزائر وشريط مزخرف شغل مكان الأزرار يلمع كأن خيوطه من ذهب، أو ربما هي كذلك يتمنطق بحزام جميل اللّون نفسه مع الشّريط، وعلى جانب الحزام لمعت أحجار فيروزية على مقبض الخنجر على شكل القائد»[1].

وفي مقطع آخر يقول "ابن ميار" واصفا النّاس في المحروسة: «النّاس في المحروسة أنواع، وأغلبهم كانوا يحترمون بني عثمان ويتجنبونهم، يكفيهم أنّ مساجدهم مشرعة أبوابها، وفقراءهم مكفيون، وعلماءهم محترمون، وأنّهم يعيشون بأمان، وأنّ الجهاد معلن منذ قرون ثلاثة»[2].

وبدا جمال الوصف في الرواية من خلال امتزاجه بالسرد يقول "ديبون": «أسهر مع المبادئ بقية الليل فتطالعني الجمل المليئة بالمعاني الإنسانية ، اهتزت العروش، وتمزقت الأسر واختفى الحب والملوك، دين جديد وأدب جديد، وسياسة جديدة، وليختفي بيننا آخر أثر للرق و العبودية، كانت الكلمات تحفر في داخلي و كأنها تجدد حكايات فتنتي بالإنجليز»[3].

ويقول "ديبون" في مقطع جمالي يصف فيه أجواء فرحة الناس في طولون: «يردد الجنود أغانيهم الاحتفالية بصوت واحد تهتز له الأبنية ، ويعيدها خلفهم الناس متشوقين إلى سرد حكاية نصرهم .قصص البطولات فاكهة الفقراء في الشتاء ،حين يجتمعون حول المواقد»[4].

ثم إنّ المتأمل في الرّواية يجد أنّ اعتماد الكاتب على الوصف القائم على البعد اللّغوي والمستند أساسا على المحسنات البديعية، والصور البيانية أضفى على التّعابير جمالا فنّيا كان له بالغ الأثر في جذب القارئ، يقول "حمة السلاوي": «يمتدّ البحر أزرق يميل إلى السّواد، تقبّل موجاته المعتمة شفاه الصخور تمتطيها القلعة القديمة طوري شيكا، وتنتشر الظلمة معلنة على انتهاء النّهار»[5].

---

[1]-الرواية، ص175، 176.

[2]-الرواية، ص59.

[3]-الرواية، ص324.

[4]-الرواية، ص93.

[5]-الرواية، ص217.

ويقول "كافيار": «الرّحيل عن إسبرطة هو نوع آخر من العودة إليها، يدخلها كافيار المقيّد بالأغلال ليعود إليها من أجل وضع الأغلال في أرجل الأتراك والمور، رددتُ الجملة وأنا أصعد السّفينة، وفي آخر إطلالة لي على إسبرطة، أدركتُ أنّ أيام الرّحلة لن تكون إلاّ إبصارا باتّجاه الشّمال»[1].

وفي مقطع آخر يقول "كافيار": «ترغمك الاستفاقة في إسبرطة في يوم مختلف كهذا، على النّظر إلى ماضيك كأنّه بقايا أحلام مشتّتة في الذّاكرة، ووجوه صارت مألوفة بعد أن ظلّت سنوات أحفظها، وأيضا لغات صارت تجري على اللّسان مثلما يتكلمها أهلها»[2].

إنّ ما ورد في هذه المقاطع من صور بيانية ومحسنات بديعية زاد من جمال الخيالي وجذب القارئ للتّمتع بسحر اللّغة ضمن إطار الوصف.

كما تجلّت في الرّواية براعة الكاتب في وصف المكان الّذي بدوره أخذ دور البطولة في الرّواية، كونه مركز الأحداث وفضاء لتحرك الشّخوص، يقول "ديبون" واصفا مدينة الجزائر: «لم أتبينها إلاّ ونحن ندنو أكثر منها، فأرى سورها في شكله الغريب يحيطها ومنارات تشهق في سمائها، والأبنية مصفوفة بانتظام تعلوها قباب كثيرة، من هناك تراءت لي صفوف من الشّوارع المستوية، وخارج الأسوار توزعت حدائق مصفوفة تحيط قصورا شهقت منازلها هي الأخرى من هناك، فركتُ عيني غير مصدق ما أراه أفعلا هذه هي المدينة الّتي حدثونا عنها ورسموا الصورة المخيفة لها؟!»[3].

ونشير ضمن هذا السّياق إلى أنّ "عبد الوهاب عيساوي" وصف الجزائر في الكثير من المقاطع في الرّواية لأنّها تعدّ المكان الأهم الّذي تدور فيه الأحداث، وتعدّ محط اهتمام جميع الشّخوص، وإلى جانب الجزائر وصف الكاتب العديد من الأماكن مثل طولون، وشوارع فرنسا، وباريس... وغيرها.

[1]-الرواية، ص 274.

[2]-الرواية، ص266.

[3]-الرواية، ص187

ويقول "ديبون" واصفا طولون ببراعة فنية: «تعود طولون إلى الذاكرة كمهرجان من الهتاف، ووجوه مألوفة وأخرى غريبة تجوب الشوارع. في صفوف لا نهائية، خطواتها رتيبة تهدف إلى الميناء، الكل يريد القضاء على ربوة القراصنة التي تستبعد المسيحيين، الكل يحلم بالقضاء على أسطورة الأتراك في المتوسط، ولكن كيف هي طولون اليوم ؟»[1].

ومنه يمكننا القول إنّ وصف المكان خلق جمالا فنّيا داخل الرّواية وجعلها أكثر تميّزا وتألقا خاصة من زاوية مناسبتها للوقائع والأحداث الّتي جرت في الفترة ما بين 1815-1830.

وبناء على ما تقدّم نجد أنّ توظيف الرّوائي الوصف بمختلف تقنياته أكسب الرّواية بعدًا جماليًا حيث وضع القارئ في جوّ النص وجعله يتحسّس جمال المشاهد والأوصاف ضمن إطارها التّخييلي.

**سادسا: الحوار:**

الحوار «نمط من أنماط التّعبير الفنّي، وعنصر هام يشترك مع السّرد والوصف في بناء النصّ الرّوائيّ، إذ يشكّل الحوار جزء فنّيا من كيان أدبي تتوفر فيه العناصر الأدبيّة المتكاملة، الّتي تجعل مع ذلك الكيان اللّفظي أدبا وليس شيئا آخر»[2]، وهذا يعني أنّ الحوار يعدّ عنصرا فعالا ومكملا لبناء الرّواية إلى جانب كل من السّرد والوصف.

ورواية "الدّيوان الإسبرطي" من الرّوايات المعاصرة الّتي أولت عناية كبيرة في توظيف الحوار بصورة فنّية أثرت المتن الرّوائي معنى ومبنى.

تمظهر الحوار في الرّواية بنوعيه الخارجيّ والدّاخليّ، وبالتّالي أدّى دورًا حاسما في تطوير أحداث الرّواية، وفي الكشف المباشر وغير المباشر عن رؤى الشّخوص، وأبعادها الإيديولوجية بجمال فنّي.

---

[1]-الرواية، ص28، 29.

[2]-حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ؛ الفضاء، الزّمن، الشّخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص66

وعليه وبما أنّ الرّواية بُنيت على خاصية تعدّد الأصوات، فقد كانت حوارية بامتياز، الأمر الّذي زادها تميّزا وجعلها أكثر جاذبية وإثارة القارئ.

وقد ورد الحوار الخارجيّ في الرّواية في مقاطع عديدة، نذكر من بينها الحوار الّذي دار بين "حمة السلاوي" و"ابن ميار" في المقطع الآتي:

-«أترى يا صديقي، نبوءة القس الّتي شاعت في المحروسة منذ سنوات ثلاث قد تحقّقت؟

-لا يمكن النّبوءات أن تحدّد مصير مدينة ما حكامها فقط من يفعل ذلك.

-بل أهلها، أو مَنْ تبقّى منهم.

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

-ربما تقصد الّذين يدخنون غلاييهم، ويحتسون القهوة كل مساء في خيامهم.

-ليسوا كلهم كذلك، إنّهم لم يخرجوا من أوجاقهم إلاّ من أجل الدّفاع عن المحروسة.

-بل لم يغادروا أزمير إلاّ من أجلنا.

-تظل تسخر يا حمّة، الرّجال كلما تقدّم بهم العمر يزدادون حكمة وأنت تزداد طيشا»[1].

وهذا المقطع يبيّن وجهة نظر كل من "حمة السلاوي" و"ابن ميار" فيما يخص غاية التّواجد العثماني في الجزائر، وموقف كل واحد منهما اتّجاه الآخر.

وفي مقطع آخر يقول "ديبون" متحدثا مع "كافيار":

-«وما الّذي يرغم رجلا مثلك يمقت قائد الحملة أن يسير في ركابها أليس هذا تناقضا؟

-لا يوجد شيء اسمه التّناقض حين يتعلق الأمر بالمصالح، ما يشغلني الآن هدفنا المشترك.

[1]-الرواية، ص146.

-ألهذه الدّرجة تعني الحملة لك الكثير؟

-هذه هي المرّة الوحيدة الّتي أسمعك تقول فيها شيئا مفيدا، مصائر بعض النّاس تحدَّد لهم ليصبحوا مجبرين على اتّخاذ مجرى واحد»[1].

ويوضح هذا المقطع الحواريّ أهمية الحملة بالنّسبة لكافيار والّتي تبدو بالنّسبة له هدفا أساسيا في حياته يصبو إلى تحقيقه بشتى الطّرق.

ويقول "حمة السلاوي" متحدثا مع "ديبون":

- «لا أريد الان إجلاء جنودكم عن المحروسة يا ديبون

- قد أتفق معك يا صديقي، ولكن قل لي هل سيدفعهم اتفاقنا إلى الرحيل؟ إنك تفكر مثل طفل يريد أن يمحو بكفه شكلا رسمه على التراب بأصبعه. الأمر يتجاوزنا جميعا. علينا اليوم تغيير ما نستطيعه، أما الجلاء فهو آخر المنال.

- أنت محق يا ديبون، حين يتعلق الأمر بالمحروسة فإنني أرغب مثل طفل»[2].

ومنه فالحوار الخارجيّ في الرّواية يبيّن في كثير من المقاطع إيديولوجية كل شخصية، ومواقفها بلمسة فنّية مرّر من خلالها الرّوائيّ وبطريقة غير مباشرة غاياته ومقاصده.

أمّا بالنّسبة إلى الحوار الدّاخلي فقد ورد بدوره واضحا وبجمال فني في العديد من المواضع في الرّواية، ومن أمثلة ذلك ما دار في ذهن "ابن ميار" من حديث حيث يقول: «قد أصبحت وحيدا يا ابن ميار لا مال ولا سلطان، تكاد تكون فقيرا بعدما سلبوا منك كل شيء، التّجارة والضياع، وحتّى الأصدقاء كان آخرهم المفتي الحنفي، دبروا له المكيدة في بيته ثم نفوه إلى الإسكندرية، كان أجدى لو رافقته، لكنك تظلّ تعتقد أنّك بعرائضك ستعيد المجد لهذه المدينة بعد رحيل بني عثمان، ثم تثاقلوا عن

[1]-الرواية، ص174.

[2]-الرواية، ص290، 291.

سماع شكواك وشكوى أهلك الّذين يلحون عليك بمواصلة الكتابة وهم من اتّهمك بالعمالة للفرنسيين»[1].

ويضيف "ابن ميار" في مقطع آخر من الرّواية متحدّثا مع نفسه: «بتلك الحروف اللاتينية بدا اسمي غريبا، أيعقل أن تصبح كل أسماء أهل المحروسة بهذه الغرابة بعد سنوات؟ كيف سيستقبل السلاوي اسمه، أو دوجة، أو حتى ميمون؟ ميمون قد اعتادها منذ سنوات في إقامته بمرسيليا. وربما لم تكن كتابة الاسم لتعني أحد سواي، لذا قفزت فوق هواجسي و أنا أرتب أشيائي، في انتظار غد مختلف في باريس»[2].

ويقول "ديبون" متحدثا مع نفسه: «أطالع المقال، أعيد ما جاء فيه، وتحدثني نفسي بحوارات طويلة وصراخ في وجه كافيار: إن الشيطان ليس إلها لهذا العالم، بل نحن من نغيره على طريقة الرب. ولكن حين وطئت رجلاي رصيف الميناء اكتشفت أنه قد آن لي الاستفاقة من الوهم. فالمحروسة التي خلفتها ليست نفسها اليوم»[3].

كما وردت في الرّواية حوارات تخييلية خاصة منها تلك الّتي دارت بين "كافيار" و"ديبون".

يقول "ديبون": «وقف الطّبيب عند عتبة الرصيف ينتظرها كان مدركا أول ما رآها أنّها هي، عيناه كانتا تقولان هذا منذ البداية، في حين انشغلت عنه بتحليلاتي البائسة مثلما كان يسميها صديقي كافيار: ديبون يا ديبون لماذا تشغل نفسك بهذه الأفكار السّخيفة؟ أتعتقد أنّك سوف تنتصر لهؤلاء البرابرة؟ لو كان كافيار هنا لما انتظرت طويلا مع الطبيب ولا استخرجت من جيبه عظاما قد

[1]-الرواية، ص49.

[2]-الرواية، ص207.

[3]-الرواية، ص315.

تكون لطفل صغير، أو ربما لعجوز ويهديني إيّاها، خذها إنّها تصلح أن تنحت منها صليبا تعلقه في عنقك، ولم لا يا كافيار؟ ما الفرق بين أن أعلق صليبا من العظام، أو أن أحولها سكرا؟»[1].

ويقول كافيار في حوار تخييلي متحدثا مع ديبون: «ليتك قاسمت معي يا ديبون سطح السفينة، لأرى وجهك حينها، وأثر الجبال في يديك، وأصغر جندي تركي بمكنه ركلك حتى تسقط على فمك. إن مصائر الناس يا ديبون ليست مقرونة بإيمانهم بأشياء غير محسوسة، بل بأنفسهم فقط ودائما آمنت بنفسي رغم كل ما حدث، وتيقنت من عودتي و ثأري، لذا حررنا الإنجليز بعد عام، رفضت العودة إلى سات، واخترت المكوث في بيت القنصل السويدي، وعزمت على قراءة المدينة بعين رجل أوروبي حر»[2].

هذه الحوارات كشفت دواخل الشّخصيات وأفكارها بعيدا عن الحوار الثّنائي التّقليدي، ثم إنّ المونولوجات والحوارات التّخييلية الواردة في الرّواية ساهمت بشكل كبير في إظهار إبداعيّة الكاتب في طرحه لمختلف القضايا من زوايا مختلفة.

ومن كل ما تقدّم نستنتج أنّ الحوار بصفة عامة ساهم في الحدّ من هيمنة الرّاوي على المنظور السّرديّ الّذي سيطر على الرّواية التّقليديّة، ومنح جمالا لمشاهد الرّواية، كما أسهم في إظهار التنوع الفكري والثقافي للشّخوص، إلى جانب إضفاء الطّابع الدرامي لها حيث يختفي الرّاوي ليترك المجال للشّخوص في التّعبير عن هواجسها وعن المسكوت عنه أو ممّا يخاف الرّوائي من إظهاره والإفصاح عنه بجمال فني يجعل القارئ يوظّف خياله للبحث عن الحقائق وسط الصّراع الحاصل في حوض البحر المتوسط من أجل الظّفر بالمحروسة، الّتي وقعت بين ظلم وخذلان الأتراك من جهة، واضطهاد فرنسا من جهة ثانية.

[1]-الرواية، ص18.

[2]-الرواية، ص42، 43.

# الخاتمة

في ختام البحث نوجز أهم النّتائج المتوصل إليها فيما يأتي:

✓ الخياليّ في رواية "الدّيوان الإسبرطي" شكّل نقطة تقاطع جمعت بين إبداع "عبد الوهاب عيساوي"، وإبداع القارئ ضمن أحداث تاريخيّة وضّحت الصّراع الأوروبي القائم في حوض البحر المتوسط، ووقوع الجزائر بين مدّ الأتراك وجزر الفرنسيين.

✓ دلالات الأنا الجزائريّة تجلّت في مجملها في صراعها مع الآخر الأوروبي من أجل الذّود عن حماها، والمحافظة على كيانها بالطّرق السّلمية من جهة، وبالثّورة والمقاومة من جهة ثانية.

✓ دلالات الآخر في رواية "الدّيوان الإسبرطي" تجلّت في بسط الأتراك نفوذهم في الجزائر وسيطرتهم على تقاليد الحكم، وممتلكات الجزائريين وفي محاولة فرنسا إعادة مجدها من خلال حملة شرسة بتنظيم فرنسي مدعم بتكاتل أوروبي كانت نهايته وقوع المحروسة في قبضة غاشم مستبد.

✓ أبدع الرّوائيّ "عبد الوهاب عيساوي" في اختيار عنوان مناسب لروايته "الديوان الإسبرطي"، وذلك لما يحمله من جمال فنّي، ورمز استعاريّ أثار القارئ وجذبه للغوص في متن الرّواية، بحثا عن العلاقة بين عنوان الرّواية وأحداثها، وبين إسبرطة والجزائر.

✓ ارتكز الرّوائيّ "عبد الوهاب عيساوي" على تقنيات سرديّة وأخرى وصفيّة فنّية، ساهمت في إخراج الرّواية من قالبها التّاريخيّ إلى التّخييلي الإبداعيّ، ومن التّصوير الواقعيّ إلى براعة التّصوير الفنّي الجماليّ.

✓ تعدّدت الأصوات في الرّواية وتفاوتت الرّؤى الإيديولوجيّة ناقلة إلى القارئ حقيقة الوقائع التّاريخيّة بإبداع فنّي جعل القارئ يتشارك مع الشّخوص الرّوائيّة في البحث عن الحقائق بعيدا عن سلطة الرّوائي أو الرّاوي الواحد.

✓ "الدّيوان الإسبرطي" رواية جزائريّة معاصرة امتزج فيها الفنّ الرّوائيّ بوقائع تاريخيّة في تركيب تخييلي جماليّ.

✓ ساهم الحوار بنوعيه في الرّواية في نقل إيديولوجية الشّخوص، وكشف دواخلها بلمسة فنّية بارعة، صوّر الرّوائيّ من خلالها غاياته ومقاصده المتخفية بجمال أثارَ فكر القارئ، وحرّك وجدانه بحثا عن الحقائق التّاريخيّة بين ثنايا أحاديث الشّخوص وحواراتهم التّخييلية.

# الملاحق

## الملحق الأول

## ملخص رواية "الدّيوان الإسبرطيّ"

"الدّيوان الإسبرطي" رواية جزائريّة تاريخيّة للرّوائيّ "عبد الوهاب عيساوي"، صدرت سنة 2019 عن دار ميم للنّشر، وهي الرّواية الفائزة بجائزة البوكر سنة 2020.

تتحدّث الرّواية عن فترة زمنيّة مهمة من تاريخ الجزائر، وهي الفترة الفاصلة بين نهاية الوجود العثمانيّ وبداية الوجود الفرنسيّ في الجزائر، تدور أحداثها ما بين 1815 و1833، وتجمع بين الأحداث التّاريخيّة المتخيّلة وأخرى حقيقيّة، تُسرد الرّواية في خمس أقسام؛ حيث يكلّف الكاتب خمسة شخوص بمهمة السّرد، فتتولّى كلّ شخصية سرد قصتها والأحداث من منظورها وفي جزئها الخاص ممّا جعل الرّواية تتميّز بتعدّد الرواة، وتداولها على السّرد مشكّلين ما يسمّى السّرد الدّائريّ، تهتم الرّواية بكلّ تفاصيل حياة المجتمع الجزائريّ وتصوّر الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة، والاقتصاديّة، والثّقافيّة آنذاك مركّزة كلّ التّركيز على معاناة الشّعب الجزائريّ في تلك المرحلة الحاسمة من التّاريخ.

تسلّط الرّواية الضّوء على فترة 1833، ثمّ يعود بنا الكاتب إلى عام 1815 ليسرد أهم أحداث معركة واترلو الّتي انتهت بهزيمة نابليون بونابرت، يحاول الكاتب الغوص في تفاصيل حياة المجتمع الجزائريّ، وأهم الأحداث الّتي سبقت احتلال الجزائر من قِبل فرنسا، مشيرًا إلى حادثة المروحة الّتي عُدَّت سببا رئيسيا لاحتلال الجزائر، وانتقال الشّعب الجزائريّ من مرحلة التّبعيّة العثمانيّة إلى التّبعيّة الفرنسيّة.

يفتتح الرّوائيّ القسم الأول من الرّواية بأول شخصية رئيسيّة فرنسيّة، هي المراسل الصّحافيّ "ديبون" مرافق الحملة الفرنسيّة لاحتلال الجزائر، تمثّل شخصية "ديبون" الشاب الفرنسيّ الرّافض جرائم وطنه ضدّ الشّعب الجزائريّ، فقد كانت الحملة بالنّسبة إليه تبشيريّة تهدف نشرَ الدّين المسيحيّ والحضارة الأوروبيّة ذات المبادئ السّامية، لكن حادثة نبش قبور الجزائريين واستغلال عظامهم في صنع السكر وتبييضه جعلته يعي حقيقة الحملة والهدف الخفي وراء احتلال الجزائر، وهذا ما جعل "ديبون" يغيّر موقفه من الحملة، ويتحول من مستعمر إلى مناصر ومساعد الشّعب الجزائريّ، وهكذا يصبح

"ديبون" على وفاق مع الشّخوص الجزائريّة، وبالمقابل معارضا ومخالفا أبناء بلده منهم "كافيار"، وهو ثاني شخصية في الرّواية مثّل الوجود الاستعماريّ في الجزائر باعتباره مهندس الحملة الفرنسيّة لاحتلال المحروسة، كما أطلق عليها شخوص الرّواية الجزائريين، في حين أطلق عليها "كافيار" اسم إسبرطة.

عرض الرّوائيّ شخصية "كافيار الفرنسي" النّاقم والحاقد على الأتراك والجزائريين أيضا، وذلك راجع لما عاناه من تعذيب وقهر عندما كان أسيرا عندهم، عاد "كافيار" إلى المحروسة مصرّا على الأخذ بالثّأر والنّيل منهم، أمّا شخصية "ابن ميار" فهي ثالث شخصية ساردة في الرّواية، وأول شخصية جزائريّة، هو شيخ تعود أصوله إلى المور، عُرف بولائه للأتراك وحبه إيّاهم حتّى أنّه شغل منصب عضو في المجلس البلدي لمدينة المحروسة في عهدهم، يعرض الرّوائيّ شخصية "ابن ميار" الجزائريّ المثقف المكلّف بكتابة العرائض وإيصال صوت الجزائريين إلى لحكام، تميّز "ابن ميار" بحكمة ورجاحة عقله، على عكس السلاوي الّذي عُرف باندفاعه، يمثّل "ابن ميار" الشّخصية الجزائريّة المدافعة عن الجزائر والجزائريين من خلال الطّرق السّلميّة، ونبذ العنف، يعبّر عن معاناة سكان المحروسة محاولا فضح جرائم الاستعمار الفرنسيّ وسياسته للقضاء على الدّين الإسلامي من خلال هدم المساجد وطمس الهوية الوطنيّة.

أمّا رابع شخصية في الرّواية فهو "حمة السلاوي" صديق "ابن ميار"، وعلى الرّغم من صداقتهما إلاّ أنّهما اختلفا في طرق دفاعهما عن المحروسة، فقد عرض الرّوائيّ شخصية "حمة السلاوي" الفتى الثّائر الشّجاع، الّذي يواجه المستعمر دون خوف ولا يرى حلا للقضاء على الأتراك والفرنسيين، إلاّ من خلال الثّورة والقتال، وهذا ما جعله يختلف عن صديقه "ابن ميار" المحب للسلام، وحلّ النّزاعات بطريقة ودّية، كما أنّه لم يوافقه في حبّه الأتراك فقد كان ناقما عليهم كارها معاملتهم السّيئة للجزائريين، كما يرفض رفضا قاطعا ذلّ ورضوخ أبناء المحروسة أمام الأتراك، وهكذا عرض الرّوائيّ شخصية "السلاوي" الرّافض كلّ أنواع الاستعمار المصر على أنّ الجزائر لن تكون إلاّ للجزائريين، محملا نصّه مهمة حماية بنات ونساء المحروسة، ومن بينهم الفتاة "دوجة" الّتي جمعته بها علاقة حب، على الرّغم من قسوة الواقع الّذي كانا يعيشانه.

أمّا الشّخصية الرّئيسيّة الخامسة الّتي عرض الرّوائيّ من خلالها معاناة المرأة الجزائريّة، ومعاناة المحروسة في الوقت نفسه، عاشت "دوجة" ألم فقد عائلتها ثم وجدت نفسها تواجه كلّ أنواع الظّلم والاستغلال داخل المحروسة من قِبل الأتراك وبعدهم الفرنسيين، صوّر الرّوائيّ الفتاة "دوجة" الّتي وهبها الله جمال الوجه والجسد وهي تصارع قدرها المحتوم دون أن تكون لها أي قدرة على تغييره.

بالإضافة إلى هذه الشّخوص الرّئيسية تظهر الكثير من الشّخوص الثّانوية من بينها المزاور الّذي كان شبحا يواجه بنات المحروسة خاصة داخل المبغى، كانت نهايته على يد "حمة السلاوي" الّذي كان يكرهه كرها شديدا، كما نجد أيضا شخصية "لالة زهرة" اليهودية الّتي كانت شخصية داعمة ومساعدة "دوجة" و"حمة"، لالة سعدية زوجة "ابن ميار" كانت رمزَ العطف والحب ساعدت "دوجة" وعوضتها عن فراق عائلتها، نجد أيضا شخصية "لالة مريم" رئيسة فرقة الغناء الّتي عملت بها "دوجة"، وشخصية "ميمون الخائن" والمتلون، عُرف بولائه للفرنسيين وغيرهم من الشّخوص الثّانوية الّتي كان لها دور بارز في الرّواية.

## الملحق الثّاني

## التّعريف بالرّوائيّ "عبد الوهاب عيساوي"

"عبد الوهاب عيساوي" روائي جزائريّ من مواليد 1985 بمدينة حاسي بحبح ولاية الجلفة، تخرّج من جامعة زيان عاشور، ويعمل مهندس إلكتروميكانيك (مهندس صيانة)، تحصّل على الجائزة العالمية للرّواية العربيّة سنة 2020 عن روايته "الدّيوان الإسبرطي".

**-مؤلفاته:**

-سيير دي مويرتي، 2014، الرابطة الولائية، الفكر والإبداع، الوادي.

-سينما جاكوب، 2013.

-الدّوائر والأبواب، 2017، دار ميم للنشر، الجزائر.

-سفر أعمال الصينيين، 2018، دار كتارا للنشر.

-الديوان الإسبرطي، 2019، دار ميم للنشر، الجزائر.

-حقوق الصفصاف، 2013.

-مجاز السرو، 2016، منشورات بغدادي.

# قائمة المصادر والمراجع

**أولا: الكتب السماوية:**

-القرآن الكريم، رواية ورش.

**ثانيا: المصادر:**

1-عبد الوهاب عيساوي، الدّيوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط7، 2019.

**ثالثا: المراجع:**

✓ **المراجع العربية:**

2-إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991.

4-أحمد ياسين سليماني، التّجليات الفنّية لعلاقة الأنا بالآخر في الشّعر المعاصر، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

5-أدونيس، الثّابت والمتحول؛ صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

6-السيد محمد مرتضى الحسني الزبيدي، تاج العروس، تح: إبراهيم الترزي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1972.

7-الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1999.

8-العربي الذهبي، شعريات المتخيل (اقتراب ظاهراتي)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

9-ألفت كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1984.

10-الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999، مج: 1.

11-النجار مصلح وآخرون، الدّراسات الثقافية ما بعد الكولونيالية، الأهلية للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

12-آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، د.ط، 2006.

13-أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفنّ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1989.

14-جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة في الشّعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

15-جابر عصفور، مفهوم الشّعر؛ دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط5، 1995.

16-حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ؛ الفضاء، الزّمن، الشّخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

17-رضوان جنيدي، جماليات الأنا في الشّعر المغربي القديم، دار الأيام، عمان، الأردن، ط1، 2015.

18-زراقط عبد المجيد، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

19-سعد البازغي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

20-سعد فهد الذويخ، صورة الآخر في الشّعر العربي منذ العصر الأموي إلى نهاية العصر العباسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

21-طارق البشري، ماهية المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

22-عاطف جودة نصر، الخيال؛ مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1984.

23-عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص؛ البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

24-عبد الله إبراهيم، التّخيل التاريخي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

25-عبد الله الغذامي، موقف الحداثة ومسائل أخرى، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط2، 1991.

26-عمر عبد العلي علام، الأنا والآخر؛ الشّخصية العربيّة والشّخصيّة الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر، دار العلوم للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

27-ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر(نماذج عربية)، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2013.

28-محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي والآخر والشعرية العربية، المكتب المركزي بفاس، المغرب، ط1، 2014، ص20.

29-محمد رأفت سعيد، الأصالة والمعاصَرة في الفكر الإسلامي، دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

30-محمد نورالدين أفايه، المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

31-مطاع صفدي، نقد العقل الغربي (الحداثة وما بعد الحداثة)، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

32-ميخائيل إبراهيم، أسعد شخصيتي كيف أعرفها؟، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، لبنان، ط3، 2003.

33-ميغان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط3، 2002.

34-يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مكتبة النقد الأدبي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

35-يوسف الإدريسي، التّخييل والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012.

36-يوسف الإدريسي، عتبات النص في التّراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 2015.

✓ **المراجع المترجمة:**

37- إيرنست فيشر، تر: أسعد حليم، ضرورة الفنّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998.

38-جان بول سارتر، الكينونة والعدم؛ بحث في الأنطولوجيا الفينومينولوجية، تر: نقولا متيني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

39-سيجموند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1982.

**رابعا: المعاجم والقواميس:**

40-إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 1979.

41-ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد عبدالله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، مج: 2، ج17.

42-أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام العرباوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، مج: 1، ج:4.

43-ابن منظور، لسان العرب، مج:1، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

44-أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1979، دط، مج: 1، ج:4.

45-أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008، مج: 1.

46-المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004.

47-بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دط، 1987، مج: 1.

48-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

49-سهل إدريس، المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط34، 2005.

50-لويس معلوف، المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط40، 2003.

51-مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2008.

52-مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

**خامسا: المجلات:**

52-السعيد مومني، كيمياء الخيال وإبداع الخيالي؛ التّأصيل والتطبيق، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، التواصل في اللغات والآداب، عدد 46، جوان 2016.

53-سهام حشاشي، المرجعية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، مجلة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، مج: 7، ع:5 ، 2021. [382-403].

54-سوسن البياتي، النهضة الفكرية وأثرها في الصراع مع الآخر، مجلة آداب الفراهيدي، جامعة تكريت، العراق، مج: 2، ع: 3، 2010.[66-92].

55-يوسف العايب، الإحالة الدينية للعنوان في قصيدة "غلواء" لإلياس، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، مج: 1، ع: 1، 2009، [82-88].

56-علاء عزمي الشربيني المرسي، القول بين التّحديث والحداثة والمعاصرة، مجلة كلية التربية بالمنصورة، جامعة المنصورة، القاهرة، مصر، مج: 109، العدد: 1، يناير، 2020. [355-371].

57-مناصرية أحلام، جماليات لغة الوصف في الرواية النسوية الجزائرية (دراسة نماذج مختارة)، مجلة المدونة، مج: 7، ع: 1، [211-234].

**سادسا: المواقع الإلكترونية:**

58-معجم المعاني الجامع باب المعاصرة almaany.com.

59-Sil deshare Archive from 2017 original or 16-11-2013 Retrited

# ملخص البحث

**ملخص البحث:**

رواية "الدّيوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي عمل أدبي من الطّراز الرّفيع، استحق اعتلاء هرم التفوق العالمي بفضل الخياليّ المفعم بالدّلالات، والمرصع بدرر الجمال، وعليه فحيثما وجدنا الدّلالات ركّزنا دراستنا، وحيثما وجدنا الإبداع أظهرنا جمال الفن.

ثمّ إنّ ذلك الخيالي الّذي تجلّى لنا في شكل ائتلاف بين منشئ مبدع متمكن، وقارئ واع متذوق ساقنا إلى البحث عن حقيقة تاريخية غمرتها جراح وطن مغدور به تأرجح بين خذلان مخز، واضطهاد بشع عبر أحاديث شخوص تفنّنت في التّعبير عن مقاصد الرّوائيّ بآليات وتقنيات فنّية حديثة ومعاصرة، وقد نجحت في تصوير صراع الأنا الجزائريّة مع الآخر الأوروبي في فترة ما بين 1815-1833.

**الكلمات المفتاحيّة:** الخيالي، المتخيّل، الدّيوان الإسبرطي، عبد الوهاب عيساوي.

## Abstract:

The novel Al-Diwan Al-Assiuti by Abd Al-Wahhab Al-Issawi is a literary work of high caliber that deserves the ascension of the demolition of global supremacy thanks to the imagination full of semantics and studded with pearls of beauty. Therefore, wherever we find indications, we focus our study, wherever we find creativity, we show the beauty of art.

Then, that imaginary that appeared to us in the form of a coalition between a creator, an empowered creator, and a conscious reader with taste, drove us to search for a historical truth that was overwhelmed by the wounds of a homeland infested with it, oscillating between shameful abandonment and horrible persecution through the conversations of people who excelled in expressing the intentions of the novelist and modern contemporary artistic techniques that survived in portrayal The struggle of the Algerian ego with the European other in the period between 1815-1833.

**Key words**: the imaginary, the imaginer , the Spartan Court, Abdel-Wahhab El-Essawy.

## فهرس الموضوعات


| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| المقدّمة..... | أ-ب |
| الفصل الأول: في مفاهيم البحث الأساسية..... | 05 |
| أولا: المخيَّل، المتخيَّل، الخيالي..... | 05 |
| 1.مفهوم المخيَّل..... | 06 |
| أ.وضعا..... | 06 |
| ب.اصطلاحا..... | 06 |
| 2.مفهوم المتخيَّل..... | 09 |
| أ.وضعا..... | 09 |
| ب.اصطلاحا..... | 09 |
| 3.الخياليّ..... | 14 |
| أ.الخيالي وضعا..... | 14 |
| ب.الخيالي اصطلاحا..... | 15 |
| ثانيا: الحداثة والمعاصرة..... | 18 |
| 1.مفهوم الحداثة..... | 18 |
| أ.وضعا..... | 18 |
| ب.اصطلاحا..... | 19 |
| 2.مفهوم المعاصرة..... | 21 |
| أ.وضعا..... | 21 |
| ب.اصطلاحا..... | 22 |
| ثالثا: الأنا والآخر..... | 23 |
| 1.مفهوم الأنا..... | 24 |
| أ.وضعا..... | 24 |
| ب.اصطلاحا..... | 25 |
| 2.مفهوم الآخر..... | 27 |

| | |
|---|---|
| أ.وضعا..... | 27 |
| ب.اصطلاحا..... | 28 |
| الفصل الثاني: دلالات الأنا والآخر الخيالي في رواية"الديوان الإسبرطي..... | 34 |
| أولا: دلالات الأنا الخيالية في رواية "الديوان الإسبرطي"..... | 34 |
| ثانيا: دلالات الآخر الخيالي في رواية "الديوان الإسبرطي"..... | 47 |
| ثالثا: دلالات الآخر الخيالي الفرنسي في الرّواية..... | 51 |
| رابعا" دلالات الآخر الخيالي اليهودي في الرّواية..... | 57 |
| الفصل الثالث: تجليات جمال الخيالي في رواية "الديوان الإسبرطي"..... | 61 |
| أولا: إبداعية العنوان..... | 61 |
| ثانيا: تخييل التّاريخ..... | 64 |
| ثالثا: تعدّدية الأصوات..... | 67 |
| رابعا: السّرد..... | 72 |
| خامسا: الوصف..... | 75 |
| سادسا: الحوار..... | 80 |
| الخاتمة..... | 87 |
| الملاحق..... | 90 |
| قائمة المصادر والمراجع..... | 95 |
| فهرس الموضوعات..... | 101 |