الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Université 8 Mai 1945 Guelma
كليّـــــة الآداب واللّغــات
Faculté des lettres et des langues
قسم اللّغة والأدب العربي
Département de Lettre et Langue arabes
الرّقم: .....
Nº .....

مذكّرة مقدَّمة لاستكمال متطلّبات نيل شهادة الماستـــــــــر

(تخصّص: أدب جزائري)

تعدّد الأصوات في رواية عبد الوهاب عيساوي "الدّيوان الإسبرطي"

مقدّمة من قبل الطّالبتين:
– فادية بن يونس
– سارة بوقرّة

إشراف:
عبد العزيز العبّاسي

تاريخ المناقشة: 12-07-2012

أمام لجنة المناقشة:

الاسم واللّقب	الرّتبة	الصّفة	مؤسّسة الانتماء
زوليخة زيتون	أستاذ محاضر " "	رئيسا	جامعة 8 ماي 1945
عبد العزيز العبّاسي	أستاذ مساعد "أ"	مشرفا ومقرّرا	جامعة 8 ماي 1945
ميلود قيدوم	أستاذ التّعليم العالي	ممتحنا	جامعة 8 ماي 1945

السّنة الجامعية: 2020 / 2021

مقدمة

بسم الله الرحمّن الرحيّم

مما لا شّك فيه أنّ الرواية قد احتلت موقعا متميزا في الأدب العربي المعاصر وأصبحت فناً رائدا في العالم بما فيه العالم العربي، فعلى الرغم من تأخر ظهورها في الجزائر فإنّها استطاعت أن تلحق بالرواية العربية، وذلك راجع إلى فضل الكثير من الجهود الروائية التي أنجبتها.

إنّ كتابة الرواية الجزائرية أصبحت مع الوقت ظاهرة ثقافية تمنح الأديب الحرية الكاملة في التعبير، كما تمنح القارئ مجالاً واسعا للتخيل، على عكس الأجناس الأدبية الأخرى، فهذا التطور الذي شّهدته الرواية الجزائرية تبعته بالضرورة تحولات عديدة سواءً على مستوى الصعيد التيمي أو الجمالي.

قطعت الرّواية الجزائريّة شوطاً كبيرا في مدة زمنية قصيرة، وذلك من خلال رفضها للقواعد التقليدية والسعي إلى خلق تقنيات جديدة من بينها: تقنية تعدد الأصوات أو ما يسمى بالرواية البوليفونية، هذا المفهوم الذي انطلق منه **باختين** وأطلق عليه مصطلح الحوارية مستندا في ذلك على أعمال **دوستويفسكي** بوصفه خالق الرواية الاستقلالية للشخصيات، ومحاولته تكوين شخصية ذات إيديولوجية لها صوت حرّ في التعبير عن ذاتها، هذا ما جعل التجارب الروائية الجديدة تتجاوز الكتابة التقليدية السائدة. ومن بين أبرز الأصوات التي جسدت هذه التقنية في أعمالهم الروائية وجدنا **عبد الوهاب عيساوي** في روايته **الديوان الإسبرطي**، التي حاولنا فيها استنطاق " **تعددية الأصوات**" والكشف عن أسسها ومقوماتها. ولعل الدافع الأكبر لاختيارنا هذا الموضوع رغبتنا الجامحة في الكشف عن تجسيد تقنية الأصوات في المتن الروائي الجزائري، إضافة إلى إعجابنا الشديد بالرواية التي مثلت فترة الجزائر في أواخر الوجود العثماني فيها، وبدايات الاحتلال الفرنسي. والأكثر من هذا كله وجدنا فيها تجسيدا فعليا للوقائع في تلك الفترة.

وقد تشكلت فكرة بحثنا هذا بالاتكاء على دراسات سابقة من بينها: دراسة الناقد المغربي **حميد لحميداني** في كتابه "**أسلوبية الرواية**" الذي تناول فيه الصورة السردية البوليفونية، إضافة إلى **محمد برادة** الذي تأثر بأعمال **ميخائيل باختين**، فترجم كتابه **الخطاب الروائي** ولم يكتف بذلك، بل وظف تقنية تعدد الأصوات في روايته الموسومة بعنوان **لعبة النسيان**. وبناءً على هذا تأسّس موضوعنا على طرح مجموعة من الإشكاليات العديدة منها:

- ما هي الرواية متعددة الأصوات؟
- كيف تتجلى في الرواية متعددة الأصوات؟
- كيف تتمظهر الرؤى المتعددة حول القضايا الشائكة داخل المتن الروائي؟

هذه الأسئلة كانت محطة انطلاق رحلة بحثنا الذي اعتمدنا فيه على **المنهج الوصفي التحليلي** باعتباره الأنسب لتحليل مواقف الشخصيات وتعددها واختلاف أصواتها. لذلك اتبعنا خطة توزعت على مقدمة ومدخل وفصلين: نظري وتطبيقي مع خاتمة وملحق.

فأمّا **المدخل**، الموسوم بـ "**نشأة الرواية الجزائرية**"، فتحدثنا فيه عن مفهوم الرواية (لغة واصطلاحا)، كذلك تطرقنا إلى نشأة الرواية الجزائرية، ثمّ تطورها من فترة الخمسينات وصولا إلى الرواية المعاصرة.

وأما **الفصل النظري**، **الموسوم بـ "بالبوليفونية وأهم تشكيلاتها**"، فقسّمناه إلى مبحثين: جعلنا **المبحث الأول** في جزأين؛ تعلّق **الأول** بمفهوم البوليفونية لغة واصطلاحا وماهيّة الرواية البوليفونية. وخصّصنا **الجزء الثاني** للحديث عن مصطلح الرواية البوليفونية عند كل من الغرب والعرب.

وفي **المبحث الثاني** حاولنا توضيح الفرق بين الحواريّة والمناجاتية، كما تطرقنا فيه إلى مستويات الحوارية (تهجين/ أسلبة/ حوارات خالصة/ الباروديا) هذا بالنسبة **للجزء الأول**، أما **الجزء الثاني** من هذا المبحث فقد خصصناه للحديث عن أهم المميزات الفنية للرواية

البوليفونية من حيث الشخصيات (تعدد الشخصيات/ تعدد أنماط الوعي/ وتعدد المواقف الإيديولوجية)

وأما **الفصل التطبيقي، الموسوم بـ" استراتيجية تعدد الأصوات في الديوان الإسبرطي"** فقد ارتأينا فيه اتباع المراحل التي تحدثنا عنها في الفصل النظري حيث قسمناه إلى أجزاء:

الجزء الأول: عالجنا فيه أشكال الحوار الداخلي والخارجي في الرواية.

الجزء الثاني: عالجنا فيه التعدد الأسلوبي حيث كان تطبيقنا فيه على (التهجين/ والأسلبة/ والحوارات الخالصة/ والمحاكاة الساخرة " الباروديا")

الجزء الثالث: تطرقنا فيه إلى تعدد الشخصيات والأصوات الواردة في الرواية.

في حين الجزء الرابع: خصّصناه لتعدد أنماط الوعي الكامنة في الرواية.

وختمنا الدراسة بخاتمة نهائية تلخص أهم النقاط المتوصل إليها، ثم ألحقناها بملحق يتحدث عن حياة الروائي وأهم أعماله وملخص للرواية مع قائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

ولسنا ننكر أنّه قد واجهتنا جملة من الصعوبات لعل أبرزها ضيق الوقت الذي وقف حاجزا أمامنا.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر **لقسم اللغة والأدب العربي بجامعة قالمة** وكل أساتذة كلية الآداب واللغات، كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف " **عبد العزيز العبّاسي** " على ما أسداه لنا من نصائح قيمة أفادتنا في إكمال بحثنا.

مدخل نشأة الرواية الجزائرية

أوّلا: مفهـــــــوم الرّواية

ثانيا: نشـــــــأة الرّواية الجزائرّية

ثالثا: تطوّر الرّوايـــــــة الجزائريّة

أولا: مفهوم الرّواية

تعدّ الرواية من أحسن فنون الأدب النثري وأجملها، وأكثرها حداثة في الشكل والمضمون، كما أنّ لها تأثيرا كبيرا في المجتمع، حيث تتحدث عن مواقف وتجارب بشرية لتقدّم عبرا ودروسا نستفيد منها عاطفيّا وتاريخيّا واجتماعيّا ونفسيّا... لذلك وجب علينا محاولة البحث في ماهيّة جنس الرّواية قبل أن نخوض في موضوع البحث.

1- لغة:

تتعدد تعريفات مصطلح الرواية في المعاجم اللغوية، فنجد منها: «الرِوايةُ: المزادة فيها الماء، ويسمى البعير رِواية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه، ويقال للضعيف الوداع: ما يُرِدُ الرواية أي أنه يضعف عن ردها على ثقلها لما عليها من الماء. والرِوَايةُ: هو البعير أو البغل أو الحمار الذي يستقى عليه الماء والرحل المستقي أيضا رواية»[1]

ويقال: رويتُ البعير، مخفف الواو، إذا شّددت عليه بالرواء وارتوى الحبل: غلُظت قواه، وقد روى عليه رياَ وأروى، وروى على الرحل، شّده بالرواء لكي يسقط على البعير من النوم»[2].

2- اصطلاحا:

يمكن تعريف الرواية بأنّها: «جنس أدبي نثري خيالي، يعتمد السرد والحكي وتجتمع فيه مكونات متداخلة أهمها الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والرؤية الروائية»[3].

والرواية عند محمد غنيمي هلال هي: «تجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهرا من مظاهر الحياة تتمثل في دراسة إنسانية للجوانب النفسية في مجتمع وبلد خاصين وتنكشف بتأثير

---

[1] ابن منظور الإفريقي البصري: لسان العرب، المجلد السادس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط3، 2003، ص 270.

[2] المرجع نفسه، ص 271.

[3] عماد علي الخطيب، في الأدب ونقده (عرض وتوثيق وتطبيق)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان الأردن، 2009، ص 36.

حوادث تساق على نوع مقنع يبررها ويجلوها وتؤثر الحوادث في الجوانب الإنسانية العميقة وتتأثر به»[1].

وقيل أيضا هي: «صورة عن الحياة الواقعية وعادات الناس وعن العصر الذي كتبت فيه»[2].

فمن خلال ما سبق يمكن القول إنّ الرواية: «نص نثري تخيلي سردي واقعي غالبا، يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة حيث يشكل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية وهي تتفاعل وتنمو وتحقق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية، فالرواية تصور الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقاتها فيما بينها وسعيها إلى غاياتها ونجاحها أو إخفاقها في السعي»[3].

ثانيا: نشأة الرّواية الجزائريّة:

الرواية الجزائرية جزء من الرواية العربية إذ لا تختلف في نشأتها كثيرا عن الرواية العربية لذلك نجد بدايتها مقلدة سواء للرواية الغربية أو العربية الآتية من المشرق العربي؛ فالرواية الجزائرية الأولى لم تبلغ درجة فنية عالية من السرد القصصي وهذا لاعتمادها على تقليد الرواية الكولونيالية، من جهة، ولأنّ الرواية كانت فنا قصصيا جديدا على الأديب الجزائري من جهة أخرى، وبما أنّ الجزائري لم يتمكن من الاطّلاع على النماذج العربية في فن الرواية فكان لزاما عليه التقليد. وهذه حتمية أدبية، لأنّ الأديب أو الروائي لا يستطيع أنّ ينطلق من العدم. «فنجد في مطلع الخمسينيّات روائيين قد كتبوا باللغة الفرنسية، أمثال مولود

---

[1] خليل رزق، تحولات الحبكة (مقدمة لدراسة الرواية العربية)، مؤسسة الأشراف للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1992، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص8.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي إنكليزي فرنسي)، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان،2002، ص99.

فرعون"Le fils du pauvre" "نجل الفقير"(1915/1962)، و"La terre et le sang" "الأرض والدم"،" Les chemins qui montent" "الدروب الوعرة" (1975)، ليظهر محمد ديب فيما بعد بعمل متميز "الدار الكبيرة"، ثم الحريق (1954)، ثمّ مولود معمري برواية" La colline oubliée" "الربوة المنسية". بالإضافة إلى كاتب ياسين الذي أبدع في روايته نجمة (1956) وغيرها من الأعمال فكل هذه الروايات نجدها قد بلغت درجة من الإتقان في السرد والتحكم في البناء الدرامي للفن الروائي»[1].

«أما بالنسبة للرّواية الجزائريّة المكتوبة بالعربيّة، فبدأت متعثرة في ظل أجواء القهر، فهي من مواليد السبعينيّات بالرغم من وجود بذور ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية تعد ساذجة المضمون متل طريقة التعبير فيها»[2].

يُؤَرَّخُ لبدايات الرواية الجزائرية بأوائل السبعينيّات وهذا بالرغم من ظهور بذور لها قبل هذا التاريخ مثل "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو التي تعالج وضع المرأة في البيئة الحجازية وتعود أسباب تأخر ظهور الرواية إلى صعوبة تناول هذا الفن لاحتياجه أكتر من أي فن آخر إلى لغة رمزية قادرة على تصوير بيئة كاملة، وهذا ما كان يفتقده كتابنا قبل السبعينيّات؛ فقيل أنّ أول رواية جزائرية كتبت بالعربية هي "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة وإنّ سبقتها "مالا تذروه الرياح" ثم يضم إلى الروايتين رواية" الزلزال"، و"اللاز" للطّاهر وطار، لذلك تعتبر رواية "ريح الجنوب" الرواية الجزائرية الأولى، كما سبق وذكرنا، لأنّها تلتقي مع رواية "الزلزال" في معالجة الثورة الزراعية. يقول عبد الله الركيبي في هذا المقام «وأفضل ما في الرواية في تصوري هو أسلوب الكاتب ولغته السلسة الشّاعرية في كتير من المواقف»[3]؛ مما يعني أنّ أسلوب الكاتب ولغته يعتبران أساس بناء الرواية في التعبير عن مختلف المواقف.

---

[1] جورج لوكاتش، (الرواية)، تر: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، ص7-8.

[2] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص199-200.

[3] محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1983، ص138-139.

«ويرى بعض النقاد أنّ الظروف السياسية والاجتماعية والتفافية في الجزائر ساعدت على ظهور الولادة الحقيقية للرواية الجزائرية؛ فمع بداية السبعينيّات نجد أنّ الرواية قد شّهدت تغيرات قاعدية كبيرة، فلا نبالغ لو قلنا إنّها كانت الولادة الثانية للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية فكانت ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة وغيرها من الروايات الأخرى الإنتاج الفني الطبيعي لهذه الفترة»[1].

ثالثا: تطوّر الرّوايـة الجزائريـّة

طرأت على الرواية الجزائرية عدة تحولات وتغيرات ساهمت في بلورتها وتطورها، فعلى الرغم من أنّها جاءت متأخرة في أقطار المغرب العربي إلى أنّ تطورها كان سريعا «إذ أنّ فترة السبعينيّات من القرن العشرين كانت فترة تمثّل التجربة الروائية المغاربية التي تحطمت معها مقولة: بضاعتنا ردت إلينا بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة وإبداعا وتلقيا من جهة أخرى»[2].

وإذا نظرنا إلى مرحلة **الخمسينيّات** و**الستينيّات** نجدها قد أنجبت تجارب روائية جد متقدمة مثل أعمال محمد ديب ومولود فرعون ومالك حداد وغيرهم، «فالرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي ستظل تمارس حضورها الإيجابي في التوعية الجماهرية ودورها الحضاري التاريخي»[3]؛ إذ شّهدت في هذه الفترة نوعا من النضج، ولما نقارنها بالرواية العربية نجدها متقدمة لأنّ مرجعيتها كانت غربية. كما نجدها عالجت الواقع بكل جوانبه فأخذت المواضيع الاجتماعية مادة لها فعالجت تلك المواضيع بكل جرأة ودقة. المشّكل الوحيد الذي عانت منه الرواية في هذه الفترة هو مشكل اللغة كونها كتبت بالفرنسية، أما في فترة **الستينيّات** فنجدها

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية) ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1998، ص90.

[2] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، دار النشر والتوزيع عين مليلة، ص12.

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص201.

تراجعت وقل نتاجها لأنّ الأدب في هذه الفترة تراجع كون أنّ الشعب أصبح يهتم بالبناء والتشّييد وبالتّالي لم تبدع نصوص أدبية معتبرة نظرا لاهتمام الخاص والعام بفكرة التشّييد والبناء، أي الانشغال الاقتصادي بالدرجة الأولى. لهذا نجد أنّ أغلب النقاد قد أجمعوا أنّ فترة **السبعينيّات** تعتبر الولادة الثانية للرواية الجزائرية حيت نجدها عرفت نشاطا روائيّا معتبرا يمكن وسمها بمرحلة النضج الفني، وذلك من خلال أعمال **عبد الحميد بن هدوقة** في ريح **الجنوب ومالا تذروه الرياح لمحمد عرعار، واللاز والزلزال للطّاهر وطار**. وبظهور هذه الأعمال أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدمة، فليس سرا إذا أطلقنا على السبعينيّات عقد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فقد شّهدت هذه الفترة وحدها مالم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الأدب في الجزائر، سواء أكانت اجتماعية، أم سياسية، أم اقتصادية، أم تفافيه... فكانت تجسيدا لذلك كله. أما إذا أردنا الإشارة إلى أبرز الأعمال في هده الفترة فنذكر:

" – (نار ونور، دماء ودموع، الخنازير) لعبد الملك مرتاض

اللّاز، الزلزال، الحوات والقصر، عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي (للطاهر وطار)

– قبل الزلزال) لعلاوة بوجادي

(طيور في الظهيرة) لمرزاق بقطاش

(ريح الجنوب، نهاية الأمس، بان الصبح) لعبد الحميد بن هدوقة

(الشمس تشرق على الجميع، الأجساد المحمومة) لإسماعيل غموقات.... وغيرها من الروايات»[1].

أما عن مميزات الرواية في هذه الفترة يمكن أن نلخصها في النقاط الآتية:

– الواقعية في الطرح.

[1] المرجع السابق، ص111.

- كتابها مخضرمون اجتمع لديهم النضج التاريخي.
- الشجاعة والجرأة في الطرح.
- الرواية في فترة السبعينيّات تخلصت من كل القيود لأنّ الجزائر بدأت تنفتح على التعددية الحزبية.
- المغامرة الفنية.

وتضيف سلمى محمود سعيد في رسالتها أنّه «قد تحققت للشعب الجزائري مع بداية السبعينيّات مكاسب ثورية هامة منها الثّورة الزراعية، وفي ظل هذه التغيرات الاجتماعية والتحولات السياسية ظهرت في 1971م رواية ريح الجنوب التي أنهى كتابتها عبد الحميد بن هدوقة عام 1970م فجاءت بمثابة تنبؤ بالتورة الزراعية، كما ظهرت في العام 1974م رواية الزلزال للطّاهر وطار والتي تناولت هي الاخرى موضوع الثّورة الزراعية»[1].

الرّواية الجزائريّة في فترة الثّمانينيّات:

يمكننا أن نقول إنّ فترة الثمانينيّات محطة توسطت فترتين، الأولى فترة الثّورة والاستقلال والثانية هي العشرية السوداء«... فمع بداية الثّمانينات ونتيجة التحولات الاجتماعية والفكرية التي شهدها العالم وتقهقر الأنظمة الاشتراكية التي رسخت فكرها وأدبها عبر أنحاء العالم بدأت الكتابات تتحرر من ربقة هذا التوجه سواء من قبل كتاب سبق لهم وأن تأثروا بهذا الاتجاه أو أخرين تمثلوا المرحلة الجديدة بكل محمولاتها الفكرية والجمالية فراحوا يخوضون غمار التجريب على مستوى اللغة وتقنيات الكتابة»[2]؛ فكانت التجربة

---

[1] سلمى محمود سعد، الثورة الجزائرية في روايات الطاهر وطار (من الخمسينيات حتى مطلع التسعينيات) ، الجامعة الامريكية في بيروت، لبنان، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة استاد في الآداب(ماجستير)، ص13.

[2] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينيات) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص25.

الروائية للكتاب الجزائريين في هذه الفترة نتيجة للتحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال، حيت مثل هذا الجيل اتجاها تجديديا في هذا النمط الأدبي الجزائري. ومن التجارب الروائية في هذه الفترة نذكر روايات واسيني الأعرج (وقع الاحذية الخشنة1981/ أوجاع رجل غامر صوب البحر1983) أيضا نجد رواية الإنكار والتفكك لرشيد بوجدرة، الانطباع الاخير لمالك حداد، بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة، أيضا بنت الجسر لياسمينة خضرة، كذلك الطّاهر وطار تجربة في العشق، إضافة إلى الجازية والدراويش ... وغيرها من الأعمال. أما إذا أردنا الإشارة إلى مميزات الرواية في هده الفترة نذكر منها:

- النزوع نحو الحداثة وكسر المألوف.
- الرجوع إلى التراث خاصة منه التراث الشعبي وتوظيفه.
- تميزت موضوعاتها بالطرح السياسي.

ومما سبق يمكننا القول إنّ فترة الثمانينيّات تُعدُّ من أبرز الفترات التي حملت على عاتقها إلى تطوير النص الروائي وتدخله الحداثة، كما استطاعت أن تبصم الرواية الجزائرية ببصمتها الخاصة.

الرّواية الجزائريّة في مرحلة التّسعينيّات:

هناك الكثير ما يقال عن هذه المرحلة، فالجزائر في مرحلة التسعينات عاشت مرحلة حساسة وحرجة في تاريخها المعاصر حيت نجدها تميزت باللّا استقرار في جميع المجالات وطبعا النص ابن بيئته وهذا ما انعكس على الأدب، فحملت الرواية في فترة التسعينيات رواية الهم الوطني «... فبدأت النصوص في بداية التسعينيات تأخذ لونا آخر ورؤية صادمة لثورة العنف التي صنعها التيار الأصولي في الجزائر»[1]؛ فمن الباحثين من يرى أنّ مع مطلع التسعينيات حتى الألفية الثالثة تحول الخطاب الروائي الجزائري للتعبير عن هموم الفئات والشرائح والطبقة الاجتماعية الصاعدة وتطلعاتها ويتجلى ذلك في «...موضوعات

[1] بوزيد نجاة، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية (رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا)، مجلة مقاليد، العدد08، جوان 2015، ص117.

السياسية، التاريخ، التراث، الدين، الجنس، الأنا والآخر التي تحولت من محاورة الأبعاد الوطنية إلى إثارة القضايا الاجتماعية، السياسية، والثّقافية. كما تتجسد في الصراع التيمي بين البرجوازية المحلية ومؤسساتها الرمزية الموالية والفئات المستضعفة وما أفرزته من مظاهر التأزم في علاقة الشعب بالسلطة. وبإمكاننا أن نلمس جميع هذه القضايا عند رشيد بوجدرة في رواياته (يوميات امرأة آرق، التفكك، معركة الزقاق)/ وواسيني الأعرج في رواياته (سيدة المقام، نوار اللوز، ضمير الغائب، كتاب الأمير، شرفات من بحر الشمال)/ وحبيب السايح في رواياته (ذاك الحنين...)/ وإبراهيم سعدي في رواياته (بوح الرجل القادم من الظلام)/ والطاهر وطار في رواياته (رائحة الكلب، وحمائم الشفق، وعواصف جزيرة الطيور، وبحر بلا نوارس...) وغيرها»[1]؛ ونصل إلى أنّ الرواية الجزائرية الجديدة بما هي فضيحة وتعرية لمظاهر التخلف الفكري والمعرفي والانساني فهي تقدم بوصفها أفقا للكتابة الجديدة، كما أنّها ليست شيئا جامدا ولا مقدسا ولا مطلقا خارج الزمان والمكان وإنّما هي تمرات فكر إنسان، «ففترة التسعينيّات كانت حافلة بالروايات التي تحاول أن تأسس لنص روائي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطًا عضويا بتميز المرحلة التاريخية التي أنتجته وبالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية التي استطاع من خلالها الروائيون أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مروا به وما تردد في روايات التسعينيات تصوير وضعية المثّقف الذي وجد نفسه سجينا بين نار السلطة وجحيم الإرهاب سواء أكان أستاذا أم كاتبا أم صحفيا أم رساما أم موظفا، فإنهم يشتركون جميعا في المطاردة والتخفي، وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم »[2]؛ فالرواية الجزائرية قد أدركت تأخرها والتحقت بالرواية العربية واستطاعت أن تخطو خطوات متقدمة ومتميزة على يد العديد من الكتاب المبدعين من بينهم الطّاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، رشيد بوجدرة، مولود فرعون، محمد ديب... فهؤلاء الرّوائيون

[1] زواري رضا، مقال: تحول الخطاب الروائي الجزائري، مركز جيل البحث، 14-07-2014.

[2] شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، www.diwanalarab.com، 2019/01/11

استطاعوا أن يؤسسوا رواية حديثة ومتطورة بعيدة عن فترة الاستعمار وفترة العشرية السوداء، مبتكرين تقنيات جديدة ومن بين هؤلاء الروائيين أيضا نجد واسيني الأعرج الذي يعتبر قامة إبداعية فاخرة ولديه قدرات تعبيرية متنوعة تجعل القارئ يستمتع أكتر، أما إذا حاولنا أن نذكر أهم مميزات الرواية في هذه الفترة يمكننا أن نلخص بعضها في الآتي:

- جل الروايات في هذه الفترة طابعها كان مأساويا.
- ارتباط موضوعاتها بتيمة العنف.
- طابعها الاستعجالي، أي أنّ الروايات كتبت لتلبي حدثا معينا، يقول بشير مفتي في هذا « تفاعل الأدب الجزائري مع عشرية الأزمة الأمنية والحرب الأهلية وكتبت المئات من الروايات باللغة الفرنسية والعربية وغلب عليها في تلك اللحظة الطابع الاستعجالي والتّسرّع وكذلك طغيان الرؤية الإيديولوجية أي تلك الكتابة التي تقف مع طرف ضد طرف...»[1].
- « كانت تثور على كل القواعد وتتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي سادت سابقا في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية»[2].
- طغيان الرمز والإيحاء فيها

الرّواية الجزائريّة المعاصرة:

ازدهرت الرواية في العصر الحديث لأنّها كانت وماتزال الجنس الأدبي الأكثر انفتاح على التقاط مشاكل الذات والواقع ضف إلى ذلك نجدها الجنس الأدبي المهيمن والمفضل لدى الكثير من القراء والمثّقفين مقارنة بالشعر والمسرح، وهذا ما أكده جابر عصفور في محاضرته التي ألقاها بالصالون الدولي للكتاب حيت صرح «بإعجابه الكبير بالرواية الجزائرية وذكر أن معركة الاستعمار ساهمت بشكل كبير في التكوين الأدبي في

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، الكويت، 1998، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص53.

الجزائر ويحرص الناقد على الاطلاع وقراءة الرواية الجزائرية ويدلل إعجابه بها في اختياره لرواية نجمة لكاتب ياسين التي قرأها مترجمة إلى اللغة الانجليزية ليدرّسها بالجامعة واكتشف الناقد كذلك أن الرواية تصعد وتلفت الانتباه وتحقق مبيعات عكس الأجناس الأدبية الأخرى، ويرجع السبب في ذلك كون الرواية تمنح الكاتب الحرية في الكتابة والتجديد»[1]؛ إذن لا نبالغ إن قلنا بأنّ هدا العصر هو عصر الرواية بامتياز حيت نجد أنّ الذين أسسوا للرواية الجزائرية وكتبوا في هذا العصر قد برزوا بنصوص راقية جدا لذلك إذا أردنا أن نتحدث عن أهم السمات التي ميزت أعمال هذه الفترة سوف نحاول أن نلخصها في النقاط الآتية:

- الانفتاح على الآخر.
- الجنوح إلى التجريب بكل السبل.
- كسر أفق التلقي الطّابوهات.
- التلاعب بالقارئ.
- الحوارية وتعدد الرؤى.
- الجنوح نحو العجائبية.
- ظهور الرواية المدروسة انطلاقا من خلفيات نقدية وكأنّ الرواية أصبحت هندسة تجمع بين النقد والإبداع.

[1] ك, زكية، الرواية الجزائرية متميزة في تاريخ الأدب العربي الناقد المصري جابر عصفور يحاضر بالصالون الدولي للكتاب: نشر في الجمهورية يوم 24- 09-2011.

الفصل الأول: البوليفونيّة وأهم تشكيلاتها

المبحث الأول: تحديدات اصطلاحية

أولا: مفهوم البوليفونية

ثانيا: البوليفونية عند الباحثين

المبحث الثاني: أهم تشكيلات الرواية البوليفونية

أولا: الحوارية

ثانيا: المميزات الفنية للرواية البوليفونية

في هذا الفصل سوف نحاول أن نتحدث فيه عن البوليفونية وأهم تشكيلاتها، لذلك سعينا في البداية إلى تحديد مفهوم البوليفونية "polyphonie" لغة واصطلاحا، ثمّ تطرقنا إلى ضبط مفهوم الرواية البوليفونية، كما أشرنا أيضا إلى مصطلح البوليفونية عند كل من الباحثين الغرب والعرب، هذا بالنسبة للمبحث الأول، أما المبحث الثاني فخصصناه للحديث عن أهم تشكيلات الرواية البوليفونية بداية بتحديد مفهوم الحوارية التي هي عماد التعدد اللغوي "البوليفونية"، ثمّ السعي إلى تميزها عن المناجاتية التي تشكل نموذجا للرواية المونولوجية، ليذهب بنا الحديث، في الشق الثاني من هذا المبحث، إلى الإشارة عن أهم المميزات الفنية للرواية البوليفونية

المبحث الأول: مفاهيم اصطلاحية.

أولا: مفهوم البوليفونية

1-لغة:

تعرف البوليفونية "Polyphonie" في القاموس الفرنسي "Larousse" بأنّها: « لفظة تتكون من كلمتين: بولي poli: متعدد/ فون Phone: صوت»[1].

أما في القاموس الفرنسي "Hachette" فقد ورد تعريفها بأنّها: «مركب متكون من عدة أصوات يلاعبها الموسيقار أو المغني، كما أنّها أراء مختلفة حول نفس القضية »[2].

2- اصطلاحا:

«يقصد بالبوليفونية "Polyphonie"، لغة تعدد الأصوات، وقد أخد هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد»[3].

إنّ التعدد الصوتي عند **باختين M.bakhtin** «ليس تعددا للأصوات الجوفاء كما عند البنيويين والشكلانيين بل هو تعدد للأصوات مشحونة بإيديولوجيات مختلفة ومنطلق باختين

---

[1] Dictionnaire de français, Petit Larousse : (libraire Larousse), paris1997,l'édition,p326

[2] Dictionnaire de français, Hachette, édition, 1992, p1278

[3] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، دار الألوكة للنشر، ط1، 2010، ص46.

في ذلك أنّ الرواية في حاجة إلى قائلين يحملون إليها خطاباتهم الإيديولوجية الخاصة، فقول المتكلم يمكن أن يشتمل على أصوات مختلفة»[1]؛ بمعنى أنّ الأصوات في الرواية عند **باختين Bakhtine** لا بد أن تكون حاملة للإيديولوجيات، متعددة فقول الراوي مثلا يمكن أن يشمل أصواتا مختلفة، وهنا يختفي الراوي ويعرض إيديولوجيته عن طريق تلك الأصوات، **فباختين** لا يركز على تنوع الشخصيات وإنّما على تنوع إيديولوجياتها وامتزاجها لذلك، فمصطلح الأصوات يحمل هنا معاني متعددة: الشخصيات، أنماط الوعي، الإيديولوجيا، الكلمات، وهكذا فالأصوات: هي الكلمات المحملة بالإيديولوجيا التي تنطق بها الشخصيات انطلاقا من أنماط متعددة الوعي. وفي ذات السياق «يرى **ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine** أنّ **ديستويفسكي Dostoïevski** كان رائدا في طريقة سماعه للأصوات التي ترن في مجتمعه ونقلها في أعماله الروائية في جو بوليفوني وحواري كبير جدا لأنّ هذا الروائي كان متشبعا بثقافة موسيقية واسعة ما جعله يحسن سماع ونقل أصوات عديدة تتحاور فيما بينها في جو بوليفوني مفعم بالحركة، وإن كان **باختين Bakhtine** قد ترصد تعددية الأصوات في هذه الروايات إلا أنّه يؤكد ضرورة تبصر أنّ توظيفه لهذا المصطلح نبع من الموسيقى إذ يقول: «من الضروري أن نشير إلى أنّ المقارنة التي أجريناها بين رواية **ديستويفسكي Dostoievski** وتعددية الأصوات في الموسيقى لا تملك سوى معنا مجازيا لا أكثر، إنّ صورة تعددية الأصوات ومزج الألحان العديدة تشير فقط إلى تلك المشكلات الجديدة التي تبرز على الطريق عندما يخرج بناء الرواية على إطار الوحدة المونولوجية المألوفة وكما يحدث في الموسيقى فإنّ المشكلات الجديدة برزت عندما جرى تجاوز الصوت الواحد غير أنّ عناصر ومواد الموسيقى والرواية مختلفة لحد بعيد بحيث يصبح من المتعذر أن يدور الكلام حول شيء ما أكبر من المقارنة المجازية، إلا أنّنا نحول هذا المصطلح إلى الرواية "متعددة الأصوات" وذلك لأنّنا لا نجد اصطلاحا أدق من هذا، يتعين علينا فقط لا

[1] محمد قاضي وآخرين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس ،2010، ص101.

ننسى حقيقة الأصل المجازي لاصطلاحنا هذا»[1]؛ وما يمكن أن نستنتجه من هذا القول أنّ البوليفونية، حسب باختين، تعبير موسيقي تم إقحامه في ميدان الأدب للدلالة على حوارية الشخصيات وتنوعها داخل العمل الأدبي رغم اختلاف العمل الأدبي عن المقطوعة الموسيقية وهو ما يفسر التركيز على مجازيته.

ويرد في معجم السرديات **لمحمد قاضي وآخرين** التعدد الصوتي كونه «استعارة استعملها دارسو الكلام وقد أخذوها من مجال الموسيقى حيت يعني التناسق القائم بين الأصوات والمقامات الموسيقية في النغم الواحد بمعنى أنّ هذا المصطلح أخد من عالم الموسيقي وأنّ أول ظهور لهذا المصطلح في مجال القول كان في دراسة باختين **Bakhtine** للملفوظات الروائية لدى **ديستويفسكي**، وقد استعمل مصطلحا رديفًا للتعدد الصوتي هو الحوارية ومن أهم ما يعنيه هذا المصطلح أنّ أي قول يقال يشتمل على أصوات وآراء منسوبة إلى آخرين غير الذي قال القول»[2]؛ ومن خلال هذا يتضح لنا أنّ التّعدد الصوتي هو نفسه الحوارية، كما إنّ القائل في نطاق الكلام لا يكون مصدرا ثابتا للمعنى القائم في قوله.

3- تعريف الرواية البوليفونية:

يعرف **ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine** الرواية البوليفونية بقوله: «إنّ الرواية متعددة الأصوات ذات الطابع الحواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إنّ العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير

---

[1] أم السعد حياة، أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات ميخائيل باختين، مجلة تعليمات ومداخلات الملتقى الدولي الثاني حول السيمائيات والتعليمية والاتصال، العدد 2، يومي 26-27 نوفمبر 201، الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي، جامعة الجزائر، ص25.

[2] محمد قاضي وآخرين، معجم السرديات، ص 101.

عنه خلال التكوين، إنّها ظاهرة شاملة تقريبا تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى»[1].

أما الرواية البوليفونية عند **جميل حمداوي** فقد عرفها بقوله: «تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية بمعنى أنّها رواية حوارية تعددية إيديولوجية تنحو المنحى الديمقراطي حيث تتحرر بطريقة من الطرائق من سلطة الراوي المطلق وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب»[2]. فمن خلال هذا التعريف يظهر لنا بأنّ الرواية البوليفونية هي التي تتضمن رؤى متعارضة ومتناقضة ومخالفة لمنظور الكاتب والذي يعبر عنها عن طريق شخصية ما في الرواية، أي أنّ التعدد اللغوي أو تعدد الأصوات في الرواية يقوم أساسا على تعدد الرؤى والتصورات والمواقف الإيديولوجية دون أن يفرضها المؤلف أو الكاتب الذي يبدي رأيه دون هيمنة على العمل الروائي أو تسخير الشخصيات لصالح توجهه الفكري بل يترك الحرية للقارئ لكي يميز الآراء والأفكار.

وفي هذا المقام ترى **جوليا كريستيفا Julia Kristeva** «أنّ النص متعدد الصوت ليس له إيديولوجية خاصة لأنّه ليس موضوعا إيديولوجيّا، إنّه بمثابة جهاز تعرض فيه الإيديولوجيّات نفسها وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة»[3]؛ فالرواية البوليفونية لا تمتلك إيديولوجيا محددة يحاول النص ترسيخها، فهي صراع بين إيديولوجيّات متساوية في العرض ينتهي دون تغليب إحداهما على الأخرى فهذه الحرية التي يعطيها الراوي للشخصيات تقترب من السرد الموضوعي الذي جاء به **توماشوفسكي Tomashevsky** حين فرق بين سردين

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية ديستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986، ص59.

[2] جميل حمداوي، اتجاهات الاسلوبيةُ، ص46.

[3] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص137.

أحدهما ذاتي والآخر موضوعي. «ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإنّنا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرف الراوي أو المستمع نفسه ففي الحالة الأولى (السرد الموضوعي) يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنّما ليصفها وصفا محايدا كما يراها أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، وفي الحالة الثانية لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي»[1]؛ وهذا الأمر يدفعنا إلى التساؤل، إذا كان المؤلف قد كتب رواية بسرد موضوعي دون أن يدخل آراءه، فهل هذا يعني أنّه كتب رواية متعددة الأصوات؟ أو بمعنى آخر هل السرد الموضوعي هو مرادف للبوليفونية، ونجد أنّ **باختين Bakhtine** قد تطرق لهذه النقطة الخاصة بالسرد الموضوعي، لكن ليس عند الشكلانيين **وتوماشوفسكي Tomashevsky** بل عند الكاتب الروسي **تشيرينشفسكي Tchirienchvski** الذي قرر أن يكتب رواية موضوعية يخلو رأيه فيها، حيث نجد أنّ باختين يعترف له بالاقتراب من فكرة تعدد الأصوات، إذ نجده يقول «إن وعي مبدع الرواية متعددة الأصوات يحظى بحضور دائم يعم كل جزء من أجزاء هذه الرواية وهو حضور فعال إلى أقصى حد في هذه الرواية»[2]؛ كما نجد أنّ كثيرا من النقاد يربطون بين تعدد الرؤى السردية بالمفهوم البنيوي وبين البوليفوني مثلما يوضح **جميل حمداوي:** «تتبنى الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر (الرؤية من الخلف– الرؤية الداخلية– الرؤية من الخارج)»[3]؛ ومن خلال هذا القول يمكننا أن نسأل ونقول: هل نعتبر تعدد الرؤى السردية عاملا حاسما للحكم على الرواية البوليفونية؟ نجد أنّ

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي (منظورات النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991، ص47.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص96.

[3] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص49.

باختين Bakhtine قد أشار لنا بأنّ تعدد الرؤى السردية لا يهم بقدر ما يهمه وجود منظورات إيديولوجية متعددة وقيام تأثير متبادل فيما بينهما فالمؤلف في النص المونولوجي قد يوظف رؤى سردية متعددة لكنها في نفس الوقت نجدها تخدم منظوره الإيديولوجي وفي هذا يقول **حميد لحمداني** «إلا أنّ الراوي لا يلبث أن يعمل في الخفاء على توجيه القارئ نحو مركز واحد للرؤية عاملا بذلك على طمس معالم التوزيع المتكافئ للمواقف الذي كان قد بدأ مهما خلال قسم كبير من العمل، أما المؤلف في الرواية البوليفونية فقد يوظف رؤية سردية واحدة لكن يسحب نفسه بعيدا تاركا المجال لشخصياته لتحتل مضمار النص وتعبر عن مواقفها بما يخدمها هي»[1]؛ وعلى هذا يمكننا أن نقول إنّ البوليفونية تخص الحرية التي يمنحها الراوي للشخصيات في التعبير عن رأيها دون التوجيه أو التعقيب أو التصحيح الإيديولوجي، وهذا ما وجدناه في روايتنا **الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي**. فمن خلال ما أشرنا إليه سابقا، هل يمكننا أن نقول بأنّ وجود صراع إيديولوجي في النص هو الذي يحقق لنا رواية بوليفونية؟ أول شيء لا بد أن نشير إليه هو أنّ وجود حوار أو جدال في الرواية أمر بديهي، لكن الذي يميز الرواية متعددة الأصوات هو انتهاء ذلك الحوار على مستوى شخصيات الرواية فيما بينهم لا على مستوى المؤلف الذي يختم ذلك الحوار بفكرته «فإذا كان الصراع والتعارض في الرواية لا يجري بين قوى متكافئة ومتساوية الحضور فإنّه لا يمكن أن يصنع حوارية، ولكنه سيبقى محصوراَ في نطاق ما يمكن أن نسميه فقط حوارا، وهو ما سماه باختين بالحوار الخالص»[2]؛ فمهمة المؤلف تقتصر على خلق صراع إيديولوجي لكن ليس مهمته أن ينهيه بطريقة سلمية أو أن يغلب رأياَ على أخر لذلك نجد أنّ ميخائيل باختين قد أشار إلى هذه النقطة بقوله: «إنّ المجال أمام كل واحدة من وجهات

---

[1] حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، ط1، المغرب، 1986، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص51.

النظر المتصارعة لأن تبلغ أقصى قوتها وإلى أقصى مداها ولتبلغ أقصى درجات الإقناع»[1].

كما أنّ البوليفونية «لا بد أن تكون في النص السردي الواحد، وهذا ما يتلاءم مع مقاربة باختين النصية وتخص النص لا المؤلف. فالنص هو الذي يجب أن يحمل هذا التعدد وليس أعمال المؤلف المتنوعة، ويظهر ذلك من تحليل باختين لأعمال شكسبير حيث يرى أنّ مجمل أعماله تتسم بالبوليفونية لكنها تغيب داخل العمل المسرحي الواجد وهو الشرط الذي يراه لزاما لإقرارها»[2]؛ وعليه فالبوليفونية تتطلب تعدد الشخصيات، وتعدد أنماط الوعي، وتعدد الإيديولوجيات، والتعدد اللغوي.

ثانيا: البوليفونية عند الباحثين

في هذا العنصر سنحاول دراسة مفهوم **البوليفونية** من منظور بعض الباحثين الغرب والعرب، وتجدر الإشارة إلى أنّ مصطلح **البوليفونية** ظهر أولا عند الغرب، ودليلنا على ذلك يكمن من خلال تحليل ميخائيل باختين لكتابات **ديستويفسكي**.

1-مصطلح البوليفونية عند الغرب:

يرى ميخائيل باختين أنّ ديستويفسكي هو مبدع الرواية متعددة الأصوات، وقد أكّد ذلك في أكثر من وضع من خلال كتابه "**شعرية ديستويفسكي**" وفي هذا يقول: «وبهذا يكون ديستويفسكي خالق الرواية متعددة الأصوات لقد أوجد صنفاً روائيا جديدا بصورة جوهرية»[3] فحسب منظوره نرى أنّ **ديستويفسكي Dostoievski** هو رائد الرواية متعددة الأصوات ويضيف **باختين Bakhtine** مؤكداً ذلك بأنّه بعد **ديستويفسكي Dostoïevski** دخلت التعددية الصوتية بقوة عالم الأدب ونفهم من خلال هذا أنّ ديستويفسكي يعد من أهم

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص98.

[2] المرجع نفسه، ص50.

[3] المرجع نفسه، ص11.

المجددين في ميدان الشكل الفني معتمداً على تقنية "تعدد الأصوات" التي نلتمسها في روايته. حيث نجد أنّ **باختين Bakhtine** قد أشار في كتابه **شعرية ديستويفسكي** على هذه النقطة من خلال قوله: «إنّ هذه الموهبة الخاصة عند ديستويفسكي في أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة وفي آن واحد، الموهبة التي لا نستطيع أن نعثر على ما يماثلها إلا عند دانتي، هي التي مكنته من إيجاد الرواية متعددة الأصوات فالتعقد الموضوعي، وتناقض وتعدد الأصوات عصر دوستويفسكي، ووضع المثقف المنحدر بين صفوف الشعب الغير مستقر اجتماعيا والتورط العميق والنفسي المرتبط بالسيرة الذاتية الخاصة بتعدد البرامج الموضوعية للحياة، وأخيراً القدرة الفطرية على رؤية العالم متعايشا ومؤثرا في بعضه كل ذلك كونَّ تلك التربة التي تغدت عليها رواية ديستويفسكي متعددة الأصوات»[1].

«وتُعد البوليفونية، إلى جانب الحوارية، من أهم المفاهيم التي ناقشها باختين عام 1930 ضمن التصور اللساني الاجتماعي، واللسانيات التداولية، أو ضمن أسلوب الرواية، وما يلاحظ على باختين أنّه إستعمل المفهومين بالمعنى نفسه ولم يميزها بشكل دقيق، مما جعل الباحثين بعده يستعملون المصطلحين معاً في كتاباتهم بالدلالات الباختينية نفسها؛ حيث فضل البعض البوليفونية، واختار البعض الآخر الحوارية، بيدَّ أن هناك من ميز بينهما كما هو شأن مدرسة جينيف، التي استعملت الديالوجية (الحوارية) في مقابل المونولوجية واستخدمت البوليفونية (تعدد الأصوات) مقابل المونوفونية (الصوت الواحد)»[2].

في حين نجد أنّ **ميخائيل باختين M. Bakhtine** يرى أنّ: «الرواية البوليفونية هي رواية حوارية على نطاق واسع، وبيّن جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية أي أنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند

---

[1] المرجع السابق، ص44_45.

[2] جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الخطاب والملفوظات والنصوص، مقال نشر على شبكة الانترنت|:.WWW.ALUKAH.NET

المزج بين مختلف الألحان في عالم الموسيقى، حقًا إنّ العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجرى التعبير عنه خلال التكوين، إنّها ظاهرة شاملة تقريبا تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية تتخلل تقريبا كلما له فكرة ومعنى»[1]؛ من خلال هذا القول يمكن أن نقول بأنّ الرواية البوليفونية هي تلك الرواية التي تجمع بين جميع عناصر البنية الروائية فهي لا تقتصر فقط على كونها مبنية على تعدد الأصوات والشخصيات فحسب بل نجدها تتعدى هذا الأمر إلى ما هو أبعد وأشمل لتولد لنا في الأخير مزيجا يشبه ذلك المزج بين مختلف الألحان في مقطع موسيقي معين.

وفي ذات السياق نجد أنّ **ميخائيل باختين M. Bakhtine** قد أشار في مؤلفه "**شعرية ديستويفسكي**" إلى مسألة حياد الكاتب واعتبرها أساسية في تحقيق الحوارية، ففي هذا يقول: «مؤلف الرواية متعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنّما يتوسع إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الأخرين المساوية له في الحقوق»[2]؛ فيتضح لنا من خلال هذا القول أنّ ميخائيل باختين قد أشار لنا إلى فكرة ضرورة الكاتب أنّ يحتفظ بموقفه في الرواية البوليفونية وألا يدافع عنه لكي يفسح المجال للآراء الأخرى بالتصارع، كما نجده أنّه تحدث عن أهمية البطل فقال: «البطل مهم بالنسبة إلى ديستويفسكي لا على اعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع ....البطل يهم ديستويفسكي بوصفه وجهة نظر محددة على العالم وعلى نفسه هو بالذات»[3]؛ فمن خلال هذا يتبين لنا أنّ البطل عند ديستويفسكي يكمن في عنصرين أولها تتمثل في: ماهي الصورة التي يكونها العالم عن البطل والثانية ما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه.

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص 97

[3] المرجع نفسه، ص67.

1-مصطلح البوليفونية عند العرب:

وإذا انتقلنا إلى الدراسات العربية نجد أنّ **حميد لحميداني ومحمد برادة** يعتبران من بين أبرز النقاد الذين اهتموا بدراسة البوليفونية.

أ. **حميد لحمداني:**

كان متأثرا بشكل كبير بكتابات "ميخائيل باختين" كما يتبن ذلك واضحا في كتابه "**أسلوبية الرواية**" الذي تناول فيه الناقد الصورة السردية البوليفونية، حيث رأى أنّ الرواية البوليفونية «هي تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المحاورة وتتعدد فيها وجهات النظر وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية وبمعنى أخر إنّها رواية حوارية تعددية ذات منحى ديمقراطي حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب، وللتوضيح أكثر تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة بواسطة منظورها الشخصي ومن زاوية نظرها الفردية وبأسلوبها الفردي الخاص يعنى أنّ الرواية تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة»[1].

كما أنّه اصطلح على النمط الحواري "بالإيديولوجي في الرواية" وعن ذلك يقول «فإنّ الإيديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكونا جماليا لأنّها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص»[2]؛ وقد أشار في حديثه عن البوليفونية الأدبية أنّها لا تقتصر فقط على أنماط الفكر والوعي والإيديولوجيا وتعدد الشخصيات، بل تتعدى إلى اللغات والأساليب وفي ذلك يقول: «هكذا فجميع لغات التعدد اللساني مهما تكن الطريقة التي وردت بها، هي وجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال للأولوية اللفظي والمنظورات

---

[1] جميل حمداوي، حميد لحميداني والصورة الروائية البوليفونية، مقال نشر على شبكة الانترنت:www.ALUKAH.NEt

[2] حميد لحميداني، النقد الروائي و الايدولوجيا، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، بيروت، 1990، ص33.

الدلالية»[1]؛ فمن هذا القول يتبين لنا أنّ الخطاب الروائي عند جميل حمداوي يشمل على جميع لغات التعدد اللساني. ويستأنف حميد لحمداني حديثه عن الرواية متعددة الأصوات فيقول: «إنّ الرواية لا تبنى ذاتها بصورة أصيلة إلا عندما يوكل إلى القارئ بشكل تام أمر بإنقاذ الرواية من تعارض الآراء والأساليب بحكم أنّ الرواية تنتهي دون أنّ تفرض عليه رأيا محددا، فشخصياتها تكشف عن نفسها بما فيها من عيوب وفضائل بل إنّ الشخصية نفسها كثيرا ما لا تدرك موقعها الحقيقي في عالم القيم الإنسانية وهكذا تنتقل هذه الحيرة ذاتها من الشخصية إلى القارئ وتثير الرواية الأسئلة أكثر مما تقرر الحقائق»[2]؛ ومجمل القول، كما يقول حميد لحمداني في كتابه "النقد الروائي والإيديولوجيا": «يعتمد باختين على الأبحاث اللسانية الماركسية لتأكد وجود الإيديولوجيات في بنية الفن الروائي فهو يعتبر أنّ الدليل اللغوي محمل بشحنة إيديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد وإنّما تجسده وتدخل في سياقه وباعتبار أنّ الرواية هي نظام من الدلائل فإنّ باختين كان مدفوعا إلى القول باقتحام الإيديولوجيا لعالمها المعقد، ذلك أنّ الروائي في نظره لا يتكلم لغة واحدة، كما أنّ أسلوبه ليس هو لغة الرواية ذاتها، لأنّ الرواية في الواقع متعددة الأساليب فكل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة، وأخيرا إيديولوجيتها الخاصة، وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأنّ الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللساني نفسه وعلى هذا الأساس فإنّ الإيديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكونا جماليا لأنّها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه

---

[1] حمداوي جميل، أنواع المقاربات في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، مقال نشر على شبكة الانترنت: WWW.ALUKAH.NET.

[2] حميد لحميداني، أسلوبية الرواية(مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، ط1، المغرب ، 1989، ص33.

الخاص وهذا ما نقصد بالمستوى الأول لوجود الإيديولوجيا في الرواية والذي أطلقنا عليه تسمية الإيديولوجيا في الرواية»[1].

ب. محمد برادة:

من أهم النماذج الروائية العربية التي تمثل الرواية البوليفونية كما نظر لها ميخائيل باختين رواية لعبة النسيان للكاتب المغربي محمد برادة والذي حاول فيها أنّ ينجز رواية طبق فيها وصفة باختين تطبيقا حرفيا ولا سيما أنّه يعد من السابقين الذين ترجموا الفكر الباختيني في العالم العربي فقد وظف في روايته المعنونة **بلعبة النسيان** أنواعا عدة من الرواة من بينها: راوي الرواة، الرواة الفرعيون، السراد. وذلك كله من أجل خلق رواية جديدة وعليه نجد أنّ محمد برادة قد قدم تعريفا للرواية متعددة الأصوات من خلال ترجمته كتاب "**الخطاب الروائي عند ميخائيل باختين**"، حيث يرى «أنّ الرواية جزء من ثقافة المجتمع والثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه من تلك الخطابات وهذا ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات ومن هذا المنظور لا تظل الرواية صنعة وعناصر تقنية تكتسب إنّها قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغة داخل المجتمع وفي التراث المكتوب والشفوي وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي وجميع المظاهر في الحياة، كما في الرواية تسعفنا على قراءة الإيديولوجيات المحيطة بنا خاصة إذا فهمنا الإيديولوجيا بالمعنى الذي أعطاه باختين نقصد بالإيديولوجيا مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويثبته بواسطة الكلمة والرسم

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والايدولوجيا، المركز الثقافي للنشر، ط1، بيروت، 1990، ص 33.

والخط، من ثم عندما نقول إيديولوجيا فإن ذلك يعني داخل إشارة أو كلمة أو علامة أو رمز...»[1].

«يجعل محمد برادة من الرواية كمحول أساسي لمفهوم الأدب وهذا لما تكتسبه من تعددية في الرؤى والتجريب الكتابي داخل هذا العالم المحموم بالفوضى والانفلات والرقمنة التي تحكي لنا كل يوم عبر المسلسلات وأشرطة الفيديو والأنترنيت غير أنّ الرواية استطاعت استيعاب هذه الأجناس لطاقتها الحوارية لأنّنا فعلا في زمن الرواية الذي سيبقى رغم كل هذه الاحتياجات للثقافة الرقمية»[2].

كما أنّ **محمد برادة** أشار إلى تحليل باختين **M. Bakhtine** في فصل التعدد اللغوي في الرواية فأبرز منها على الخصوص: «اللعب الهزلي مع اللغات، الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض (لا على لسان السارد الحقيقي)، أقوال الشخصيات (وما تخلقه من مناطق)، المحكي المباشر، والأجناس المتخللة المدرجة في نص الرواية(شعر، أمثال، رسائل، حكم ...)، فهذه الأشكال تسمح بإدخال التعدد اللغوي وتنوع الملفوظات إلى الرواية، كما تجعل خطاب الآخرين حاضرا بكمية وافرة»[3]؛ ومن خلال هذا القول نجد أنّ محمد برادة قد ساقنا للحديث عن مدى أهمية هذه الأجناس في النص الروائي كون هذه الأجناس بفضلها يولد التعدد اللغوي من جهة كما يترك خطاب الأخر حاضرا في الرواية من جهة أخرى.

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 22.

[2] جميل حمداوي، لعبة النسيان بين الزمن الضائع والتجريب البوليفوني، متاحة على شبكة الأنترنيت: www.alhewar.org

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص17

المبحث الثاني: أهم تشكيلات الرواية البوليفونية

أولا :الحوارية

1- مفهوم الحوارية:

الحوارية مصطلح جديد ظهر في العصر الحديث خلال النصف الأول من القرن العشرين، وقد تزامن مع ظهور **ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine** فهو الذي أرسى دعائمها في الفكر الإنساني الحديث بعد قراءته لروايات **دوستويفسكي Dostoïevski**، فلاحظ أنّها مختلفة عن الروايات الأخرى، إذ كان أبطالها شخصيات حوارية تنظر إلى العالم نظرة مخالفة، كما أنّها تنفلت من سلطة المؤلف وكان صوتها يقيم علاقات حوارية مع الأصوات الأخرى وفي هذا الصدد قال باختين في كتابه شعرية دوستويفسكي: «لقد أوجد دوستويفسكي، وهو يواصل العمل بخط الحوارية في تطور النثر الفني غرضا صنفيا جديدا لرواية وهي الرواية متعددة الأصوات»[1].

ويعرف باختين الحوارية بأنّها: «عندما يدخل تعبيران لفظيان في نوع خاص مع العلاقة الدلالية تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي»[2].

وهذا يعني أنّ الحوارية تقع ضمن دائرة التواصل أي أنّها تحصل أثناء التفاعل اللغوي بمعنى أثناء التبادل الكلامي.

ونجد الحوارية عند **باختين Bakhtine** تبدأ من الكلمة وهنا لابد من الإشارة إلى أنّ **باختين Bakhtine** يقصد بالكلمة (الخطاب) كما وضح **تودوروف Todorov** في كتابه **المبدأ الحواري**، والكلمة عنده **باختين Bakhtine** ثنائية الصوت، حيث يقول: «إنّ لكل كلمة وجهين فهي بقدر ما تتحدد أيضا بكونها موجهة إلى شخص ما، إنّها تشكل بالضبط حصيلة

---

[1] ميخائل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص287.

[2] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي: بيروت، ط2، 1996، ص 122.

تفاعل المتكلم والسامع»[1]؛ وبالتالي فخطاب المتكلم يتحدد حسب السامع، والكلمة بمجرد نطقها تكتسب الطبيعة الحوارية لأنّها تفرض كلمة أخرى ترد عليها كما أنّها تحدد طبيعة الرد فوجود كلمة يقتضي وجود أخرى وهي الموضوع الذي يشترك فيه المتكلم والمخاطب بالتالي تؤدي إلى وجود علاقة حوارية بينهما.

كما لا بد للإشارة أنّ **باختين Bakhtine** قد استقى مفهومه للحوارية من منابع معرفية عديدة من أهمها ما يلي[2]:

تتأسس نظريته على مبدأ فلسفي ينطلق أساسا من نظرة خاصة للوجود على أنّه حوار دائم يستمر باستمرار تعاقب الزمن بين الماضي والحاضر، بمعنى آخر إنّها تحدد بحضور الأخر في حياتنا واختراقه لآرائنا وتصوراتنا للعالم والأشياء، ومن هنا يحدث ما يسمى بالتفاعل بين ما هو لاحق بما هو سابق. كذلك استمد **باختين Bakhtine** هذا المصطلح من الفلسفة الماركسية حيث مثلت في تلك الحقبة القاعدة الأساسية التي أسس وفقها كل إسهاماته ومحاولاته الرامية إلى التحليل الأدبي والتحليلات السوسيو أدبية، وأيضا نهل **باختين Bakhtine** من **ديسوسير Saussure** الذي فرق بين اللغة والكلام وكذلك جملة المدارس الفكرية التي أسهمت في تكوينه وانقلابه على كل التيارات اللسانية والأسلوبية المتأثرة بطروحات ديسوسير، وأيضا تأثره بالإرث الألماني الفلسفي واللغوي الذي ترك تأثيره على كل أفكاره وأسلوبه، بالإضافة إلى تأثره بالأعمال الإبداعية والعالمية التي فتحت ذهنه على جملة من القضايا الفكرية من بين أعلامهم: **غوته Goethe، ورابليه Rabelais، ودوستويفسكي Dostoïevski، وتولستوي Tolstoï.**

---

[1] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر. محمد البكري و يمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986، ص113.

[2] نجاة عرب الشعبة ، حوارية باختين، دراسة في المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، عدد 31 –سبتمبر 2012، ص 84 و 85 و86.

كذلك كلاسيكيات الفكر الإنساني لها دور هام وحاسم في تأسيس الطرح الحواري لدى **باختين Bakhtine** ونذكر بشكل خاص الفلسفة اليونانية المتجسدة في الحوار السقراطي والهجائية الميبنية و**باختين Bakhtine** ذاته يقر في مؤلفه شعرية دوستويفسكي بأنّ هذين المرجعين الكلاسيكيين «كانا لهما أهمية هامة وحاسمة في صياغة هذا النوع المتعلق بتطور الرواية والنثر الفني الذي اصطلح على تسميته بالحوارية»[1].

ومما تقدم فإنّ **باختين Bakhtine** يبقى مدينا في بناء تصوره حول الحوارية للفكر الكلاسيكي اليوناني والروماني من جهة وكذلك انفتاحه على الثقافات المتنوعة من جهة أخرى.

كما أنّ **باختين Bakhtine** قد عمد على تأكيد فكرة انسحاب ظاهرة الحوارية على جميع الخطابات الإنسانية بعامة، والأدبية بخاصة. وهذا ما دفعه إلى أن ينفي بشدة أن يكون الأسلوب هو الرجل، بينما الأسلوب برأيه: «هو رجلان على الأقل وبدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض الذي يشارك بشدة في الكلام الداخلي والخارجي الأول»[2].

وهذا يعني أنّه لابد من توفر فاعلين على الأقل حتى ينشأ خطاب وبالتالي تتجسد العلاقة الحوارية، إذ «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما **(...)** والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح **الحوارية Dialogisme**»[3]؛ هنا **باختين Bakhtine** قد استعمل مصطلح الحوارية لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات.

---

[1] المرجع السابق، ص86.

[2] تودوروف، المبدأ الحواري، ص124.

[3] المرجع نفسه، ص 121.

كذلك مصطلح الحوارية عند **باختين Bakhtine** متعدد الدلالات وعلى حد تعبير **تودوروف Todorov:** «مثقل بتعددية مربكة في المعنى»[1]؛ هنا يقصد التفاعل والتأثير المتبادل بين الخطابات، لكن تختلف أشكاله، فقد تكون الحوارية كلاميا بين المتكلمين أو تفاعلا بين أصوات متعددة داخل النص الأدبي أو تفاعل لغويا، وبالتالي فهو مصطلح مرادف لتعدد اللغات وتعدد الأصوات حسب **باختين Bakhtine.**

يتضح أنّ الحوارية تمثل مفهوما مركزيا في الخطاب حيث تتشكل من خلاله العلاقة الرابطة بين الأنا وخطاب الغير بالإضافة إلى هذا عندما نقول الحوارية نخص بالذكر الخطاب الروائي فحسب **باختين Bakhtine** هو الأنسب للحوارية «حيث انتبه لها **باختين Bakhtine** عندما درس الرواية باعتبارها ملفوظات لغوية وأركانا قصصية في الآن نفسه، فالرواية باعتبارها ظاهرة لغوية، تقتضي دراسة خطابها مجاوزة الجملة إلى الملفوظ، أي مجاوزة ما هو كيان لغوى مجرد إلى ما هو كيان لغوي ينزل في مقام»[2]؛ معنى هذا أنّ الملفوظ يرتبط بشدة بحياتنا اليومية التي نعيشها أكثر من ارتباطها بالمعجم لأنّ اللفظة تكتسب دلالات غير دلالاتها المعجمية أثناء وجودها داخل سياق مجتمعي أثناء عملية أحاديثنا اليومية.

ومن هنا، يرى باختين أنّ الحوارية تظهر أكثر في الخطاب الروائي أكثر من غيره[3]. وذلك من خلال الخطاب الروائي الواحد.

وقد تمت الإشارة سابقا إلى أنّ **باختين Bakhtine** كان معجبا بروايات **دوستويفسكي Dostoïevski** التي كانت حسبه تختلف عن الروايات الأخرى إذ كان أبطالها شخصيات حوارية تنظر إلى العالم بنضرة مختلفة وتتمتع بالحرية في اتخاذ قراراتها إذ كانت تنفلت من سلطة المؤلف «فالبطل عند دوستويفسكي لا يعتبر صورة موضوعية اعتيادية للبطل في

---

[1] المرجع السابق، ص122.

[2] محمد قاضي وآخرون، ص 161.

[3] المرجع نفسه، ص162.

الرواية التقليدية (...) في أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه»[1].

فالخطاب الروائي حسب **باختين Bakhtine** هو خليط يتأسس بين تعدد الأصوات وتشاكل التراكيب وتنوع الأساليب فيؤدي الحوار فيه الدور الأساسي والمظهر الجوهري مما يجعل منها ذلك رواية متعددة الأصوات أو رواية حوارية ومن هنا يقول **باختين Bakhtine**: «الرواية ككل ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت»[2].

كما أنّ المبدأ الحواري عند **باختين Bakhtine** يتأسس في الخطاب الروائي من خلال «تعدد الأصوات الناجمة عن كلام الشخصيات المتبادل في الرواية، وكذلك يتجلى على مستوى الضمائر واللغة وعلى مستوى الأفكار والمواقف، وأيضا الخطاب الروائي حسبه يتميز بسمة أساسية وهي استغلاله الواعي المنتظم لبنى اللغة الحوارية والحضور المتوافق في ملفوظ واحد لصوت المتكلم وصوت غيره»[3].

وللحوارية دور كبير في الارتقاء بالفن الروائي وتخليصه من سلطة الصوت الواحد وما يرتبط به من وحدوية اللغة والرؤية والأسلوب وهيمنة السرد على الخطاب، وبالتالي فقد ساهمت بشكل كبير في تغيير الشكل الروائي لذا ربط **باختين Bakhtine** تطور الرواية بـ: «تعميق الحوارية وتوسيعها وتحكيمها داخل المتن الروائي»[4].

ومن هنا يمكننا القول أنّ مبدأ الحوارية يتحقق من خلال تحاور الأصوات داخل الرواية، والشخصيات هي الممثلة لها فلا صوت للكاتب أو الراوي في نظرية باختين والشخصية تؤدي دورها من خلال اسمها وملامحها وصفاتها ومظهرها وخطابها.

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص11.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 38.

[3] محمد قاضي و اخرون، معجم السرديات، ص 162.

[4] المرجع نفسه، ص162.

وفي الأخير نستنتج أنّ الحوارية لها مصطلحات مقابلة لها أو مصطلحات توضحها ونذكر منها تعدد اللغات وتعدد الأصوات.

2- الحوارية والمناجاتية:

الحوارية والمناجاتية هما مصطلحان نقيضان، ومن هنا لابد من الإشارة إلى الفرق بينهما فمفهوم الحوارية يضاهي عند **باختين Bakhtine** مفهوم تعدد الأصوات وبعد دراسته لروايات **دوستويفسكي Dostoïevski** اعتبرها نموذجا في إيراد الإيديولوجيا داخل الرواية حيث قال: «دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات وقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية»[1]. وتعدد الأصوات هنا يشير إلى تعدد الإيديولوجيات في الرواية ونفهم من خلال هذا أنّ الرواية متعددة الأصوات هي نفسها الرواية الحوارية/ الديالوجية.

وأما مفهوم المناجاتية فيضاهيه مفهوم أحادية الصوت وهو النقيض الذي ترفضه نظرية باختين وهذا المفهوم يشير إلى إيديولوجيا واحدة سائدة في الرواية وبالتالي يمكننا القول أنّ الرواية أحادية الصوت هي نفسها الرواية المناجتية والمونولوجية[2].

ومن خلال هذا فالرواية الحوارية هي المثلى لدى **باختين Bakhtine** لكونها تمنح كل الأفكار الحق في التعبير، كما تحقق صراعا إيديولوجيا عميقا، وتعددا للآراء، ورؤية أكثر شمولا للواقع وقد أكسبها هذا كمًا من القراء، وذلك نتيجة الطرح الإيديولوجي الذي تجسده الشخصيات دون انحياز من الكاتب لواحدة على حساب الأخرى وإنّما إعطاء كل الشخصيات القدر الواحد من الاهتمام والمساواة بينهما من حيث إبراز جوانبها الحسنة والسيئة"[3]؛ وعليه تعد شخصية المتكلم هي البارزة في الرواية، وهي الصوت الإيديولوجي المعبر عن مختلف الأفكار، كذلك أشار **باختين Bakhtine** إلى مسألة حياد الكاتب واعتبرها

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 11.

[2] منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مقال نشر بالعدد الثالث من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ص81.

[3] المرجع نفسه، ص81.

أساسية في تحقيق الحوارية حيث قال: «مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنّما في أن يتوسع إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي (...) وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق»[1]؛ وهذا يعني أنّ الكاتب يحتفظ بموقفه وأن لا يدافع عنه في الرواية وأن يطرح بالمقابل أشكال الوعي الأخرى التي تناقض موقفه.

وظف إلى هذا «يتحقق المبدأ الحواري أكثر عن طريق تعدد اللغات حيث أنّ باختين اعتبر الرواية جزءا من ثقافة المجتمع، والثقافة مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقفه من تلك الخطابات»[2] وهذا عن الرواية الحوارية.

أما عن الرواية المناجاتية فهي «تسعى لتأكيد إيديولوجيا واحدة ولا تسمح للإديولوجيا الأخرى المتناقضة بالبروز إلا بما ينفعها ويخدمها فالكاتب يتحكم في كل الرواية وينتصر لفكرة واحدة فقط ويجعلها الغالبة والمهيمنة في الأخير»[3].

لكن **باختين Bakhtine** قد عارض هذا النمط المونولوجي المنتصر لإديولوجيا واحدة لأنّ وحدة الصوت حسب رأيه «تنطبق على الشعر كونه يكتفي بذاته ولا يستعير ألفاظا وأشكالا نحوية أجنبية، بينما الرواية تشتمل على معلومات مستقاة من مصادر مختلفة وبالتالي من خطابات متعددة من مختلف المجالات، اجتماعية ونفسية وأخلاقية وتاريخية وسياسية وعلمية»[4]؛ وهذا لأنّ الرواية جاءت وفقا لمتطلبات العصر أي تماشت مع الوضع الاجتماعي المعاصر فعبرت عن الواقع بجدارة فكانت مرات عاكسة له وهذا ما جعلها تتميز عن باقي الأجناس الأدبية.

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص97.

[2] منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، ص81.

[3] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص82.

[4] المرجع نفسه، ص 83.

وقد وضح حميد لحميداني توجه **باختين Bakhtine** واصطلح على النمط الحواري بالإيديولوجيا في الرواية وعن هذا قال: «فإن الإيديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكونا جماليا لأنّها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص»[1].

وأما عن النمط المناجاتي فقد اصطلح عليه بالرواية كإيديولوجيا، وعلل هذا بقوله: «عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيا في الرواية تبدأ معالم إيديولوجيا الرواية ككل في الظهور، ويمكن القول أنّ الرواية كإيديولوجيا لا يمكن الحديث عنها إلا بعد استيعاب طبيعة الصراع وتحليلها بين الإيديولوجيات، لأنّ الرواية كإيديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد»[2]؛ معنى هذا أنّ الإيديولوجيا السائدة في الرواية كإيديولوجيا هي إيديولوجية الكاتب فهو يكشف في النص الروائي عن كل مواقفه وتصوراته وكذلك هو المسير للشخوص والمتحكم فيها.

وخلاصة القول أنّ باختين لا يهتم بالرواية كإيديولوجيا، وإنّما بالإيديولوجيا في الرواية كما اصطلح حميد لحميداني.

2-مستويات الحوارية:

تستند الرواية الحوارية أو ما تسمى بالرواية البوليفونة، على مستوى اللغة إلى مجموعة من الأساليب التي تشكل البعد التعددي وهذه الأساليب تعتبر من أهم الظواهر الفنية التي تبنى عليها الرواية الحوارية أو البوليفونية وتتمثل في المستويات الآتية:

أ-التهجين:

يشكل التهجين أحد مظاهر حوارية باختين، إذ يعمل على تحديد أساليب حضور ملفوظات سابقة في ملفوظ لاحق ويعرفه باختين على أنّه: «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين، مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو

---

[1] لحميد لحميداني، النقد الروائي والايديولوجيا، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص35.

بهما معا: داخل ساحة ذلك الملفوظ»[1]؛ ومعنى هذا أنّه في ملفوظ واحد يمزج بين لغتين وصوتين وأسلوبين ووعيين مختلفين إما زمنيا أو بفارق اجتماعي أو بهما معا، فينتج عن هذا المزج التقاء بين الوعيين لتظهر وكأنّها تتحاور في السياق اللفظي للمتكلم.

ومن خلال ما سبق يثير **باختين Bakhtine** مسألة مهمة تتعلق بالتهجين اللغوي وهي قضية التأثر والتأثير في لغة الرواية لأنّ الروائي يجد نفسه يستعير لغة الآخرين ويدمجها في لغته، فتغدو لغة الرواية مركبة من عدة لغات، لأنّ الخطاب الروائي مثلا هو ملتقى الأفكار فيقول **باختين Bakhtine** في هذا السياق: «مصائر اللغات تتشابك مع مصائر المتكلمين»[2]؛ هنا يعني بأنّ الهَجِنة اللغوية تشتمل على وعي لساني مختلط وهذا بفعل عملية التأثير والتأثر بين اللغات.

وكذلك التهجين ينتقل بالرواية من المونولوجية أحادية الصوت إلى البوليفونية المتعددة الأصوات بسبب ما ينتج عنه من «تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة فيه هذه الأشكال»[3]؛ ومن هنا نفهم أنّ التركيب الهجين الروائي لا تمتزج فيه الأشكال اللغوية للغتين فقط إنّما يتم فيه كذلك تصادم وجهات النظر، وعلى هذا يستلزم التهجين وجود أصوات متعددة داخل المتن الروائي.

والتهجين نوعان: «تهجين لا إرادي (لا قصدي) ويشكل إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات المتعددة»[4]؛ حيث يقوم على: «المزج بين مجموعة من اللغات

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص120.

[2] المرجع نفسه، ص 121.

[3] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص156.

[4] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص118.

المختلفة تتعايش فيما بينها ضمن إطار لهجة فريدة، ويتميز هذا النوع بالعشوائية لأن حدوثه يكون دون ضوابط معينة تحكمه»[1].

والنوع الثاني هو تهجين إرادي (قصدي)، ويتحقق وفق جملة من الاستدعاءات الواعية عبر انتخاب خطابات أو تراكيب معينة، وضمن هذا النوع يندرج التهجين الأدبي، والذي يجده باختين يتحقق أكثر ما يتحقق في نوع أدبي بعينه وهو الرواية التي جاءت نتيجة تفاعل لغوي شديد، جعلها تكون فضاء تلتقي فيه «مجموعة من النصوص المتباينة بل والمتناقضة بحيث تصبح بينهما الأسلوبية العامة متولدة عن تفاعل عدد من الأساليب والخطابات المتباينة»[2].

وبالتالي يمكننا القول إنّ التهجين خاصية أسلوبية يتبناها الروائيون قصد خلق الجو الحواري المتعدد الأصوات، وذلك من خلال تداخل الأساليب وتباين المواقف الإيديولوجية.

أ- الأسلبة:

إنّ أي احتكاك يحدث بين لغتين أو لهجتين أيّا كان وجهته أو درجته يؤدي حتما إلى تأثر كل منها بالأخرى وبذلك فكل لغة من لغات العالم عرضة للتطور والتغير وإنّ وجه هذا التأثير هو ما يسميه **باختين Bakhtine** بالأسلبة ويعرفها قائلا: «إنّ أي أسلبة حقيقية هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب، أي هي صورة فنية للغة غريبة، وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المتصور أي الوعي اللغوي (المؤسلب) والوعي المصور (المؤسلب) وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بهذا الوجود اللغوي بالضبط أي وعي المؤسلب وجمهوره الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلب وعلى خلفيته يكتسب معنا وبعدا جديدا»[3].

---

[1] نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين، دراسة في المرجعيات والمفردات، ص 90.

[2] المرجع نفسه، ص91

[3] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 149.

كذلك تعرف بأنّها: «قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه»[1].

ويشترط باختين في الأسلبة بأنّ يوجد: «إلزاميا وعيان لسانيان مفردان: وعي من يشخص الوعي اللساني للمؤسلب ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة»[2].

كذلك يشير **باختين Bakhtine** إلى أنّ المؤسلب يستطيع أن يدرج لغته المعاصرة في عملية الأسلبة غير أنّ الأمر في هذه الحالة لم يتعلق بالأسلبة، وإنّما بشكل آخر من الإضاءة المتبادلة بين اللغات وهو ما يسميه بالتنويع، «حيث تصبح اللغة حقيقة فعلية في التلفظ فقط، ولكنها تقدم بتسليط ضوء لغة أخرى عليها، وهذه اللغة الأخرى غير مدركة وتبقى خارج التلفظ»[3]؛ وهذا معناه أنّ اللغة التراثية حاضرة في الملفوظ من زاوية اللغة المعاصرة .

ولا بد أن نقف على الفرق الجوهري والدقيق بين الأسلبة والتنويع[4].

فالأسلبة: لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو لغة التراث من حيث معجمها وحمولتها الفكرية بينما تظل اللغة المعاصرة تعمل في الخفاء بشكل مضمر نعرف تأثيرها فقط من السياق.

والتنويع: لغة تراثية مقدمة في ضوء لغة عصرية لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو اللغة المعاصرة من حيث مادتها اللغوية وحمولتها الفكرية، إذ يتم انتقاد لغة التراث، بلغة معاصرة مجسدة وحاضرة في الملفوظ ويقول باختين في هذا الصدد: «إن التنويع يدخل بحرية مادة

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص122.

[3] تودوروف، المبدأ الحواري، ص 142.

[4] رشيد وديجي، دراسات وأبحاث في التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين، ص93.

للغة الأجنبية في التيمات المعاصرة و بجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر ويضع موضع لاختبار اللغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها»[1].

وهناك أشكال أخرى عديدة للإضاءة المتبادلة بين اللغات ذات الحوارية

وفي الأخير يمكننا القول إنّ الأسلبة هي أسلوب لغوي جديد ومقدم في قالب لغوي مختلف ضمن النسق الروائي، تحقيقا لمبدأ الحوارية.

ج. الحوارات الخالصة:

يقصد باختين بالحوارات الخالصة حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي والحوار الخالص وبالنسبة إليه يتغذى من الحوارية في الرواية أي من التهجين والأسلبة، وهذا معنى قوله: «حوار الرواية نفسه، وبصفته شكلا مكونا مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية»[2]؛ بمعنى أنّه مرتبط بالتهجين والأسلبة ارتباطا وثيقا بالتالي فالحوار الخالص يعبر عن التعددية الصوتية والحوارية المهجنة.

كذلك الحوارات الخالصة تفرز تفاعلا اجتماعيا بين قوى يختلف ملفوظها الروائي، خاصة أنّ هذا الصنف الحواري «هو أيضا تعبير عن تصارع أنماط الوعي والرؤى للعالم»[3]؛ معنى هذا أنّ الحوار الخالص يعبر عن اختلاف وجهات النظر من جهة أولى وتبادل الآراء وتبليغها من جهة ثانية كما تعبر عن أطارح إيديولوجية ومجتمعية وفكرية من جهة ثالثة وهذا ما يقصد بالوعي.

ومن هنا نفهم أنّ الحوارية في الرواية بمستوياتها الثلاث تعمل على خلق تعددية اللغات التي تتعايش مع بعضها البعض وبالتالي فإنّنا لا نجد في الرواية نصا متسلطا، بل نجد عدة أصوات.

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص123.

[2] حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص90.

[3] المرجع نفسه، ص91.

ثانيا: المميزات الفنية للرواية البوليفونية:

تمتاز الرواية البوليفونية متعددة الأصوات بمجموعة من الميزات والمقومات والمكونات والسمات الدلالية والفنية والجمالية تجعلها تختلف عن الرواية المونولوجية ويمكن حصرها في العناصر الآتية:

1-من حيث الشخصيات:

أ- تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات:

تحتوي الرواية متعددة الأصوات مجموعة من الشخصيات أو الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريا وإيديولوجيا، حيث تمتلك أنماطا من الوعي وتتمتع بالحرية النسبية في التعبير والإدلاء بآرائها لكن ما يلاحظ عليها أنّها غير مستقلة عن شخصية السارد أو المؤلف وفي هذا النطاق يقول **باختين Bakhtine**: «لقد تم التوصل إلى الاستقلالية الداخلية المدهشة لأبطال دويستفسكي»[1]؛ وهذه الاستقلالية والحرية للبطل تدخلان تماما في خطة المؤلف فيقول **باختين Bakhtine**: «إنّ هذه الخطة تبدو كأنّها تهيئ البطل مقدما للحرية النسبية، طبعا وتدخله بالشكل الذي هو عليه، ضمن الخطة الصارمة المحسوبة للعمل بعامة»[2].

وقد ربط **باختين Bakhtine** بين الشخصيات وإيديولوجيتها، وقد جعلها الركن الأساسي بين المتكلمين حيث يقول: «من الواضح أنّ الإنسان الذي يتكلم ليس مشخصا وحده وليس فقط بوصفه متكلما ففي الرواية يستطيع الإنسان أن يكون فاعلا على النحو لا يقل عن قدرته على هذا الفعل في الدراما أو الملحمة، إلا أنّ لفعله دائما إضاءة إيديولوجية، أنّه استمرار فعل مرتبط بخطاب ويلازمه إيديولوجية، كما أنّه يحتل موقعها إيديولوجيا محددا، إنّ

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص20.

فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لازمان لكشف وضعها الإيديولوجي»[1]؛ بمعنى أنّ المتكلم وخطابه هما الموضوع الذي يخصص الرواية وظف إلى هذا الفعل هو الذي يتحكم في الشخصية لهذا يمكن الكشف عن الموقف الإيديولوجي للشخصية من خلال أفعالها.

وفي كتاب شعرية دوستويفسكي ركز باختين على الشخصية الرئيسة للبطل لأنّها الأكثر، بروزا في الرواية والتي تستطيع من خلال حضورها المستمر بأبعاد مختلفة ترسم مذهبها الايديولوجي «إنّ جميع مواصفات البطل ثابتة أو الموضوعية حالته الاجتماعية، خصوصيته الفردية أو الاجتماعية، طباعة ملامحه الروحية وحتى مظهره الخارجي، باختصار كل ما يساعد المؤلف عادة في تكوين صورة واضحة وقوية عن البطل»[2]. فالمواصفات التي تحملها شخصية البطل تجسد حضوره بقوة صوتا وتوجها فكريا.

والشخصية في الرواية البوليفونية مستقلة عن المؤلف، لكنها شديدة الالتحام بشيئين: وعيها الذاتي والإيديولوجيا التي تحملها ويوضح هذا **باختين Bakhtine** في كتابه شعرية دوستويفسكي: «إنّنا نرى أمامنا لا الشخص الذي هو عليه، بل الكيفية التي يعي بها ذاته»[3]؛ هذا يعني أنّه لا يمكن الفصل بين الشخصية وبين وعيها، ومن جهة أخرى على الشخصية أنّ تكون حاملة لإيديولوجيا محددة ويقول **باختين Bakhtine**: «إنّ صورة البطل ترتبط ارتباطا محكما بصورة الفكرة ولا يمكن فصلها عنها، إنّنا نرى البطل في الفكرة ومن خلالها نرى الفكرة في البطل و من خلاله»[4].

وهكذا تظهر الشخصيات في الرواية البوليفونية باعتبارها وجهات نظر اتجاه العالم أو باعتبارها أقنعة رمزية وإيديولوجية ومن ثم «فالشخصية الروائية في هذا النوع من الرواية تتسم بثلاث خاصيات تتمثل في: حرية البطل بالنسبية، واستقلاليته، وعلاقة ذلك بصوته في

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 102.

[2] ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفسكي، ص68.

[3] المرجع نفسه، ص69.

[4] المرجع نفسه، ص 124.

ضوء خطة تعدد الأصوات»[1]؛ ولابد أن تكون وجهة نظر الشخصية بمثابة موقف فكري وتقويم يتخذه إنسان اتجاه نفسه بالذات، واتجاه الواقع الذي يحيط به فالمهم بالنسبة **لدوستويفسكي Dostoïevski** يقول **باختين Bakhtine:** «لا من يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل، وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها»[2].

وفي الأخير يمكننا القول إنّ الشخصيات في الرواية متعددة الأصوات تتمتع باستقلال نسبي ولها الحرية الكاملة للتعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية؛ وإنّ الشخصية في الرواية البوليفونية تتميز بأنها:

-مستقلة عن المؤلف ولا تعبر عن توجهه.

-مفتوحة غير منجزة ونهائية، وتتطور وتبقى ذاتها على طوال النص.

-تمتلك وعيا ذاتيا حرا وأيديولوجيا محدد.

أ- تعدد أنماط الوعي:

يتعدد الوعي في الرواية البوليفونية بتعدد الشخصيات، وأما من يصنع وعي الشخصيات هو وعي المؤلف، وهذا المؤلف يكون محايدا، وتاركا المجال للشخصيات بأن تتصارع دون أن يحرك ذلك الصراع أو ينحاز إلى أي شخصية: «ولكنه موجود فقط ليمتحن جميع ويشاكسها ليعرف حدود كل واحدة منها»[3].

وهذا معناه أنّ المؤلف أو الراوي يخفي إيديولوجيته حتى لا يظهر صوته فهو موجود فقط ليدير هذه الإيديولوجيات وفي الآخر نراه قد ارتقى فوقها جميعا.

والبوليفونية لا تعني إلغاء وعي المؤلف وإنّما قد يتم استحضاره لكن شرط حرصه على إنشاء علاقة تفاعل بينه وبين الشخصيات ويقول **باختين Bakhtine** في هذا الصدد:

---

[1] المرجع السابق، ص 67.

[2] المرجع نفسه، ص68.

[3] حميد لحميداني، النقد الروائي الإيديولوجي، ص 36.

«مؤلف الرواية متعددة الأصوات مطالب لا أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه وإنّما أن يتوسع إلى أقصى حد وأن يتعمق إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي»[1].

يشترط **باختين Bakhtine** وجود تنوع في أنماط الوعي وقيام علاقات حوارية بينهما «فحيثما يبدأ الوعي، يبدأ بالنسبة إليه الحوار»[2]؛ فوجود أنماط الوعي متعددة في الرواية دون نشوء علاقات حوارية فيما بينها لا يقضي بوجود البوليفونية ويقصد **باختين Bakhtine** بالحوارية في هذا الموضع التأثير المتبادل والتفاعل والتشابك والتلاقي بين أنماط الوعي المتعددة.

وانطلاقا مما سبق، يقول **باختين Bakhtine:** «إنّ كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة، وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي، ليس كثرة الشخصيات والضمائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دوستويفسكي، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم، هو ما يجري الجميع بينه بالضبط في الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها، من خلال حادثة ما بالفعل، فإنّ الأبطال الرئيسيين عند دوستويفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمات الفنان، بل إنّ لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة، ولهذا السبب فإنّ الكلمة التي ينطق بها البطل لا تستنفذ هنا أبدا بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العلمية والحياتية، إلا أنّها لا تعتبر في الوقت نفسه تعبيرا عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف ومن هنا فالبطل عند دوستويفسكي لا يعتبر صورة موضوعية اعتيادية للبطل في الرواية التقليدية»[3].

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 97.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

[3] المرجع نفسه، ص 10-11.

ومعنى هذا أنّ كل شخصية في الرواية البوليفونية لها الحرية الكاملة والمطلقة في امتلاك نظرة خاصة أو تبنى أفكار معينة مهما خالفت آراء الآخرين كما يحقق لها الدفاع بكل حرية في سبيل إثبات صحة أفكارها وسيادة إيديولوجيتها الموافقة أو مخالفة لرأي الكاتب، وهو ما يجعل الرواية البوليفونية تقوم على الحوارية وبالتالي تتعدد فيها الآراء والإيديولوجيات.

ج. تعدد المواقف الإيديولوجية:

تستند الرواية البوليفونية إلى تعدد الشخصيات التي تتمتع بنوع من الاستقلالية في التعبير عن أفكارها، كما تدافع هذه الشخصيات عن معتقداتها الشخصية بكل حرية، فتعرض أطروحاتها الإيديولوجية التي تكون مخالفة لإديولوجية الكاتب، ومتعارضة معها بشكل كلي، وتعد روايات دوستويفسكي نماذج تمثيلية لهذا النوع، حيث يرى **باختين Bakhtine** بأنّه: «من الناحية الإيديولوجية، يتمتع البطل باستقلاليته، ونفوذه المعنوي، وينظر إليه بوصفه خالقا لمفهوم إيديولوجي خاص وكامل القيمة، لا بوصفه موضوعا لرؤيا دويستويفسكي الفنية المتكاملة»[1].

ويري باختين أنّ تعدد الإيديولوجيات وتباينها دليل على وجود حوارية، فهو يصر على حوارية الأفكار: «فالفكرة بمثابة الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي»[2]؛ بمعنى لا بد من تبادل الأفكار بين وعيين أو أكثر.

كما قد وضح حميد لحميداني توجه باختين وأصطلح على النمط الحواري إيديولوجيا في الرواية ذلك أنّ الرواية تسعى إلى إبراز عدة إيديولوجيات وفي ذلك قال: «إنّ الإيديولوجيات تدخل الرواية باعتبارها مكونا جماليا لأنّها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى

---

[1] المرجع السابق، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص125.

وسيلة لصياغة عالمه الخاص»[1] وهذا ما نقصد به بالمستوى الأول لوجود الإيديولوجيا في الرواية، أي أنّها تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب وبالتالي فالإيديولوجيا حاضرة في الرواية للتفسير الواقع.

كما يؤكد باختين وجود الإيديولوجيا في بنية الفن الروائي فهو يعتبر: «أنّ الدليل اللغوي محمل بشحنة إيديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد، وإنّما تجسده وتدخل في سياقه»[2]؛ معنى هذا أنّ الواقع حاضر على المستوى اللساني وبالتالي **باختين Bakhtine** ينأى عن اعتبار الإيديولوجيا غاية للرواية بل يجعلها وسيلة فنية ولغوية تحمل أبعاد دلالية تتواجد في يد الكاتب لبناء عالم روائي أكثر حوارية.

وضّف إلى هذا نجد حميد لحميداني يبدي رأيه حول علاقة الإيديولوجيا بالبوليفينية وذلك انطلاقا من الروايات التي درسها **باختين Bakhtine** فيرى أنّ: «مسألة حياد الكاتب، فهي تتخذ طابعا إيديولوجيا أصيلا بحيث تنتهي الرواية ولا تكون هناك غلبة لأية أيديولوجيا على الإيديولوجيات أخرى»[3]؛ على هذا يعتبر تعدد الأيديولوجيات وتباينها وتساوي قيمتها في العرض من صلب البوليفونية.

وكما قلنا من قبل، فالإيديولوجيا لا بد أن تكون ملتحمة بالشخصية الروائية لأنّها أولا وأخيرا هي التي تحقق لها وجودها، فكل شخصية لديها وجهة نظر خاصة وتعبر عن أيديولوجيا معينة في مقابل إيديولوجيات تحملها شخصيات أخرى وحسب رأي **باختين Bakhtine:** «فكل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة وأخيرا إيديولوجيتها الخاصة»[4].

---

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجي، ص 33

[2] المرجع نفسه، ص31

[3] المرجع نفسه، ص 41

[4] المرجع نفسه، ص33

وفي الأخير نستنتج أنّ الإيديولوجيا شكل فني يظهر في مستوى الخطاب، وذلك مع ضرورة تعددها في النص الروائي وتباينها.

ثالثا- تعدد المنظورات السردية (الضمائر):

تتعدد المنظورات السردية في الرواية البوليفونية، حيث ينتقل الكاتب من وجهة نظر إلى أخرى أو من فكرة إلى أخرى وذلك بإستعماله المتنوع للضمائر (ضمائر الغائب وضمائر المتكلم وضمائر المخاطب) أو ينتقل من السارد الواحد إلى السارد المتعدد، كما ينتقل من السارد المطلق إلى السارد النسبي والسارد المشاهد، أو يتأرجح بين سارد حاضر وسارد غائب أو بين سارد مشارك أو سارد محايد وحسب جميل لحميداني: «كلما تعددت وجهات النظر، واختلفت المنظورات السردية، وتعددت الضمائر، وتنوع الرواة والسراد، كانت الرواية أقرب إلى الرواية الحوارية منها إلى الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد»[1]؛ ومن هنا نفهم أنّ السردية يساهم وبشكل كبير في تجلي المبدأ الحواري في الخطاب الروائي.

[1] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص 68.

الفصل الثّاني: استراتيجيّة تعدّد الأصوات

أوّلا: الحواريّة

ثانيا: التّعدّد الأسلوبيّ

ثالثا: تعدّد الشّخصيّات والأصوات

رابعا: تعدّد أنماط الوعي في الروايّة

أوّلا- الحواريّة:

يحتل الحوار جزءا هاما من رواية **الدّيوان الإسبرطي**، فهو موجود في كل صفحة من صفحاته وأحيانا نجده يمتد لصفحات متتالية. «فالحوار في رواية الأصوات ليس مقدمة للحدث وإنّما هو الحدث ذاته، ولذلك فالحوار ليس وسيلة لمسرحة الأحداث ولإخفاء الروائي، وإنّما أصبح الحوار غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين واللّا تجانس بين الأصوات الروائية لأنّه يكشف عن مستويات التفكير المختلفة، ويكشف عن جوانب التمايز بين الأصوات الروائية»[1]؛ فتكتيف تعدد الأصوات هذا الأمر قد أعطى استقلالية للشخصيات أكتر ويظهر ذلك جلياً في الحرية المطلقة التي تتمتع بها كل شخصية في التعبير عن أيديولوجيتها دون تدخل من الراوي، ومن بين هذه الحوارات نذكر: الحوار الداخلي والحوار الخارجي.

1-الحوار الداخلي: (المونولوج) "Monologue "

يشكل الحوار الداخلي أهم المكونات السردية في الرواية، لأنّه يمثل أصوات الشخصيات بما فيها السارد «فالحوار الداخلي يأتي من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل أبعادها من توتر وصراع ومواقف فكرية، فهو نمط تواصلي يتجه نحو ذوات عدة ليقدم لها داخلاً غير متشكل أو مزال يتشكل»[2]؛ وعليه يمكن أن نقول إنّ هذا النوع من الحوار لا يكون فيه اشتراك لشخصيتين أو أكثر في تبادل أطراف الحديث، أي إنّه حوار من جهة واحدة وهو حوار مع النفس ذاتها. وهذا النوع بدَورِهِ ينقسم إلى فرعين أساسين هما: حوار داخلي مباشر، وحوار داخلي غير مباشر.

---

[1] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2000، ص59.

[2] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذج)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2012، ص55.

أ. الحوار الدّاخلي المباشر:

له العديد من التعريفات، من بينها أنّه: «الحديث الفردي الذي يدور بين الشخصية وذاتها ويدخل القارئ مباشرة إلى وعي الشخصية الروائية المقدمة للوقوف على محتواها النفسي وما يدور داخلها من صراعات وأفكار ويحدث ذلك تلقائياً ودون تدخل من الكاتب»[1]؛ أي أنّ الشخصية تتحدث مع نفسها من صراعاتها وأفكارها ويدخل القارئ مباشرة في ذلك. ومن الأمثلة على ذلك في الرواية نجد:

حديث **ديبون** مع نفسه عند استذكار صديقه **كافيار** «إلا أنّ صديقي كافيار كان أكثرهم اشتعالاً بسيرةِ القائد المجنون، أُحب أن أُسميه شاول اللَّعين، يضحك حين يسمعها. يتفق مع تجار مارسيليا في جدوى بقاء الفرنسيين في هذه المدينة الإسبرطية التي ترتفع خلف البحر. فالتّجار في مرسيليا يريدونها بالتأكيد ليس فقط من أجل أمجادهم السَّالفة، بل لأشياء أخرى، المال كما يقول شاول إله جديد وما أكثر الآلهة»[2].

فهذا الحوار مثلَ لنا حوارا داخليّا مباشرا وكأنّ **ديبون** فيه يتحدث مع أحد من خلال استذكاره لأحداث ماضية له مع صديقه **كافيار**.

وفي حوار آخر مع **كافيار**، لما اختطفه الأتراك وهو على متن السفينة، تذكر صديقه **ديبون** فقال: «يُصِرُّ **ديبون** على الدفاع عن هؤلاء، مثلما يلجأ إلى مسيحه الشخصي ليحاججني. أيها البائس: حتى البابا نفسه لم يعد يؤمن بالمسيح الذي تؤمن به، من أجل سلطة المال تحوَّلت الأديان إلى أقنعة. هؤلاء الأتراك المحمّديون كانوا يأخذون أموالنا ثم

---

[1] صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، مجدلاوي للنشر، ط1، عمان، 2006، ص 157.

[2] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، ، ط6، البلد، 2020، ص14.

يستعبدوننا، هذا إن لم نُقتل، ثم يقولون إنّ الله يأمرهم بذلك، هذا هو الربّ الذي صار الجميع يؤمن به، في أوروبا أو إفريقية»[1].

هذا أيضا مثل لنا الحوار الداخلي المباشر حيث نجد فيه أنّ كافيار يبني فيه حوار مع صديقه **ديبون** وكأنّه أمامه.

وفي مثال أخر: «لم تبق إلا أسطرٌ قليلة من العريضة التي بدأت اختصارها، حاولت جعلها أكثر دقة. هؤلاء الفرنسيون يُحبوَّن تدوين كل شيء. بينما نكتفي نحن بالرؤية فقط. قبل رحيلي عن المحروسة، كل يوم أرى فيه وُجوها جديدةً»[2].

وهذا عبارة عن حديث **ابن ميار** عن العريضة التي كان يكتبها للفرنسيين الذين كانوا يأخذون كل المساجد ففي هذا المقطع أيضاً نلتمس فيه تجسيد للحوار الداخلي المباشر

ومن تعريفاته أيضاً أنّه: «يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة على عدم الاهتمام بتدخل المؤلف أي أنه يوجد في غياب كلي للمؤلف، بل أنّ الشخصية لا تتحدث حتى إلى القارئ»[3]؛ ونفهم من هذا التعريف أنّ هذا النوع من الحوار الغاية منه أنّ الشخصية تسعى فيها إلى التعريف بنفسها للقارئ.

ونمثل لذلك بحديث **كافيار** مع نفسه عندما قاده الأتراك إلى العنابر قال «في الظُلمة لم يكن حولي سوى الشيطان يطلُّ من شقوق الجدران، أرى لُمعة عينيه وشررهما، يُردَّد في ظلام العنابر العَفِنة أنّه إله جديد لهذا العالم. وما كان لي إلا تصديقه، حينما يريد الإنسان الإيمان في جحيم هذا العالم فليس له إلا أن يؤمن بإلهٍ لا تتغلغل الشّفقة إلى قلبه، إلهٍ مسرّته في سفك الدَّماء من أجل مجده، لا في إعطاء خدّك الثاني عندما يصفع الأول»[4]؛ وفي هذا

---

[1] المصدر السّابق، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص205-206.

[3] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، ص 58.

[4] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص111.

تعبير عن نفسية كافيار وما حدث له في تلك المعابر واستذكار لأوجاعه وهمومه أثناء تلك الفترة.

ب. الحوار الدّاخلي غير المباشر:

من التعريفات التي قدمت لهذا النوع ما ورد عند "**إدوارد جاردن**"**Edward Garden** في قوله: «وذلك المونولوج الذي يتميز بحضور المؤلف وهذا لاستخدامه لضميري المخاطب والغائب من خلال المادة التي يقدمها»[1]؛ ونفهم من خلال هذا أنّ الكاتب لما يقوم باستحضار شخصية أخرى نجدها تقدم لنا معلومات عنه لكن بطريقة غير مباشرة من خلال استخدامه لضمائر المخاطب والغائب.

ويظهر هذا النوع من الحوار من خلال المقطع التالي: «لو كان كافيار هنا لما انتظرت طويلاً مع الطبيب، ولا ستخرج من جَيبه عظاماً قد تكون لطفلٍ صغير، أو ربما لعجوز ويهديني إياها: خذها إنّها تصلح أن تنحت منها صليباً تعلّقه في عنقك»[2].

وهذا المقطع فيه تجسيد صريح للحوار الداخلي غير المباشر وذلك لاستخدام الكاتب لضمير المخاطب "أنت" مثل عبارة: "تنحت عنقك" وفي مقطع آخر مع **ابن ميّار** في قوله: «قلت في نفسي: ولّكنه قد رحل. ثم عدت وهمست: لم يكن الدُّوق رجلاً واحدا. بل كان فكرة يشترك فيها الكثير. تأمّلت وجه الضَّابط، بدا لي مألوفاً، لحظات من الاستغراق أستعيده بها»[3].

وهذا عبارة عن حديث **ابن ميار** مع نفسه وهو على ظهر السفينة عند استذكاره الدوق **روفيغو**، وذلك من خلال استخدامه ضمائر دالة على صاحبها (الهاء والتاء).

---

[1] أحلام حادي، جمالية اللغة في القصة القصيرة، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، بيروت، 2004، ص41.

[2] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص127.

ونضيف مثالا آخر من خلال مقطع **كافيار** لما كان يكتب رسائل لصديقه **ديبون**، قال فيها: «أذكر أنّني قفزت فرحاً عندما سمعت بفراره من منفاه في ألبا، قلت في نفسي: الوداع لهؤلاء الملوك، وفعلا لم يمض إلا شهر على فراره حتى استعاد جيشه»[1].

ففي هذا المقطع نجد أنّ هذا الحوار قد تدخل فيه المؤلف لكن بطريقة غير مباشرة؛ إذ يتذكر **كافيار** قائده لكن بطريقة غير مباشرة، فاستطاع أن يقدم لنا تلك الصورة العظيمة لهذا القائد من خلال استخدامه لضمير" هو".

ومن بين تعريفاته أنّه: «حديث يمتزج فيه كلام السارد وكلام الشخصية المتحدثة ويتدخلان في العبارة السردية الواحدة دون أن يلغي أحدهما الأخر»[2]؛ والمقصود هنا أنّ الحوار يكون عبارة عن تداخل في تعبير الشخصية عن نفسها بطريقة يكون فيها السارد قادر على التحكم في تعبيرها دون أن يلغي بذلك وجود الشخصية وتعبيرها

ومن أمثلة ذلك، في الرواية، حديث **حمة السّلاوي**: «استَفَقتُ على حرارةٍ تشتعل في كتفي، وسواد خيمة ظللتني، ووجوه كانت تحيطني، أدركت من ثيابهم أنّهم من أعراب السُّهول، سمعت تمتمة الشَّيخ الذي كان أقربهم لي، كنت أشعر بجفافٍ في حلقي، وبدا لي أني حركت رأسي وتكلَّمت، وربما صِحتُ، ولكنهم لم ينتبهوا لي عدا ذلك الشَّيخ »[3].

ففي هذا المقطع نحس بذلك الاختلاط بين كلام الشخصية وكلام السارد أي أنّ كل من الشخصية والروائي تناوبوا على سرد هذه الحادثة

وهناك مثال آخر: «أصحو على صباح نديّ، أرى الجنود مُتوَفِّزين، أعناقهم مُشرَئِبةٌ نحو الجنوب، دوما كان الجنوب مُثيرًا للمشاكل مثلما يُردَّدون في باريس »[4].

---

[1] المصدر السابق، ص31

[2] صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص160 ..

[3] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 150 .

[4] المصدر نفسه، ص187.

ففي هذا المقطع قدم لنا الروائي معلومات بطريقة غير مباشرة حول أوضاع الجنود في باريس وأنّهم كانوا ينتظرون أخبارًا من الجنوب.

2- الحوار الخارجي:

«وهو ذلك الحوار الذي يخرج من أفواه الشخصيات في تماس مع بعضها البعض ضمن سير أحداث الرواية، وفي تسيير بعض شؤونها ضمن ذلك وفي التعبير عن ردود أفعال بعضها اتجاه البعض الأخر واتجاه الأحداث والوقائع وما إلى ذلك»[1]؛ بمعنى أنّ هذا النوع من الحوار يتحقق من خلال تناوب شخصيات على تبادل الحديث فيما بينهما وتتضمن في كل ذلك الأحداث والوقائع داخل الرواية، وبتعبير أبسط يمكن القول أنّه ذلك الحوار المباشر الذي يتكون من شخصين أو أكثر ومن خلاله يدور حوله الأحداث.

وهذا النوع من الحوار الخارجي بدوره ينقسم إلى حوار خارجي مباشر وحوار خارجي غير مباشر.

أ. الحوار الخارجي المباشر:

«وهو الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر للحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة وهو أكثر أنواع الحوار تداولا وانتشاراً في الأدب القصصي حيث يقوم فيه الكاتب بنقل نص كلام المتحاورين»[2].

ومن أمثلته في رواية **الديوان الإسبرطي** كثيرة نذكر منها: الحوار الذي دار بين الطبيب و**ديبون** حول العظام التي أتت في سفينة **جوزيفين** يقول:

«-لن ينتهي الأمر عند هذا الحد يا سيد **ديبون** ولن تتوقّف تجارة العظام كن مُتيقنا من هذا؟؟؟ _ولِمَ هذا اليقين؟

(1) محمد عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية، عالم الكتب الحديث للنشر، ط1،الأردن،2004، ص18.

(2) سيقا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة، دار غيداء للنشر، ط1، 2010، ص61.

– انظر إلى الرصيف، قد أضحى خاوياً من البشر، هؤلاء يجمعهم الفضول وتفرقهم الحقيقة

– والذين رافقتهم في عرباتهم؟

– عدا ما سيفعله الوكيل المدني، الباقي لا معنى له، غرامةٌ بفرنكات وربما قد تعود الصَّناديق إلى الجزائر »[1].

فهذا المقطع هو تجسيد مباشر لهذا النوع من الحوار الخارجي المباشر.

وفي مقطع آخر، في الرواية، الحوار الذي دار بين **ديبون** والمدير:

«– يبدو أنّ أصدقاؤك القدامى حين فرغت جيوبهم من الذَّهب ملأوها بالعظام؟

– من تقصد؟؟

– أصدقائك من الضباط يا **ديبون**، ألم تكن مُراسلا للحملة التي أرادت أن تُحيل إسبرطة إلى أتينا، ثم فوجئنا بمدينة رومانية إفريقية »[2].

ففي هذا المقطع نرى أنّ الكاتب نقل أفكار الشخصيتين كما هي بطريقة مباشرة وواضحة للقارئ.

ومنه ما جاء في الحوار الذي دار بين **دوجة** و**حمة السلاوي**:

«– أمجنون أنت؟ ما الذي يدور برأسك؟

– كيف أغادر المدينة وأنت السجين في القبو؟

– أتلتقي أحدهم خارجًا؟

– نعم، إنّه الذي سيقودني إلى جيش الأمير »[3].

وهو الحوار الذي دار بينهما حول مغادرة **السلاوي** إلى جيش الأمير ومحاولة **دوجة** منعه من المغادرة.

---

[1] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص367.

ب. الحوار الخارجي غير المباشر:

هذا الحوار، على عكس النوع الأول « ينقل إلينا بطريقة غير مباشرة عبر صوت الراوي الذي يغدو جليا ومهيمناً على كل من السرد والحوار»[1]؛ ونفهم منه أنّ الحوار الخارجي الغير مباشر لا يدور بين الشخصيات كما هو في النوع الأول بل يتحكم في الراوي كما يشاء وهذا ما يظهر في المقطع الموالي من الرواية وذلك من خلال الحوار الذي دار بين **كافيار** والدوق **روفيغو**: «بعض المناصب يا سيد **كافيار** توفَّر لك مزايا كثيرة عدا راحتك الجسدية، لعلّك ترى، فمنذ أيام لم أغادر بيتي، بسبب هذه العلة التي أصابتني وحملت اليأس إلى نفسي من حكم هؤلاء الأفارقة بالأمس حينما قدمت كنت أعتقد أنّه لكل شعب طريقة في الحكم ... أما هؤلاء المور أعيوني، وبقدر ما قتلت منهم زادوا صلابة.

– إنّ هي إلا وعكة عابرة، وستزول بأيام أخرى من الرَّاحة، وعلى هؤلاء المُور أن يشكروا القدر الذي ساقنا إليهم محررين من تسلط الأتراك.

– بعض المُور لهم وجهة نظر أخرى مكتبي مليء بعرائضهم التي يكتبها **ابن ميار** دون ملل»[2].

وهو حوار يناقش الوعكة التي تعرض لها الدوق والعرائض التي يكتبها **ابن ميار**.

وفي مفهوم آخر، للحوار الخارجي غير المباشر، هو «حوار مضمن في السرد وملتحم به بدل أن يكون مستقلا عنه وقائما بذاته»[3]؛ والقصد هنا أنّ هذا الحوار هو حوار ملتزم بالسرد وهو يطلق عليه الحوار السردي كون أنّ السرد عنصر مهيمن فيه عبر صوت الراوي. وسنوضح هذا الأمر بهذه الأمثلة المختارة من الرواية والتي تمثل لنا الحوار الخارجي غير المباشر:

---

[1] سيقا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة، ص65.

[2] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص44_45.

[3] سيقا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة، ص64.

الحوار الذي دار بين كافيار والقنصل دوفال:

«جلسنا متقابلين نستمتع بالقهوة تم تّحرى وجهي كأنّه يقرأ في عينّي الرّغبات التي حملتني إليه، وبادّرني:

- هذه الأيّام هي أسوأ الأيام التي لونت العلاقة بين الباشا والملك
- أهو موضوع الدُيون مرة أخرى؟
- نعم، الباشا يصرُّ كعادته على طلب المال ليس من حقه، واليهوديان قد وقّعا على وثيقة استلامهما كل ديونهما
- وما لذي سيفعله عندما يكتشف الأمر؟

سيقطع رأسيهما. وأنّى له ذلك وقد فر إلى أوروبا»[1].

الحوار الذي دار بين ميمون وابن ميار حول بيع القمح:

«_ كيف يمكنك بيع القمح للفرنسيين بينما يتضوّر الناس جوعا؟؟

– ومن قال هذا يا سيد ابن ميار؟ أنا بعته لليهوديَّيْن؟

_ وكنت تدري أنهما سيبيعانه هناك؟

– وما دخلي أنا في الذي يبيعانه له؟»[2].

فمن خلال الأمثلة التي سبق وذكرناها يمكن القول إنّ هذا النوع من الحوار يكون عبارة على حلقة من حلقات السرد بحيث أنّنا لا يمكننا أن نفصله عنه أو نجعله قائما بذاته. وكاستنتاج جامع على هذا الجزء يمكن أن نقول إنّ هناك اختلافا بين الحوار الخارجي المباشر وغير المباشر، كون الأول يلتزم فيه الكاتب بنقل الأقوال وحوار الشخصيات مثلما هي دون أي تغيير فيها، أما الثاني فلا يتقيد فيها الراوي بالنقل الحرفي لكلام الشخصيات.

---

[1] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص269

[2] المصدر نفسه، ص58.

ثانيا: التّعدّد الأسلوبيّ:

أ. التهجين:

يظهر التهجين في رواية الديوان الإسبرطي في العديد من الصفحات أي مع الشخصيات الخمس الكامنة في الرواية وقد تحدث **باختين**Bakhtine عن التهجين في الجدل الخفي في كتابه " **شعرية دوستويفسكي**" حيث جعله من مقومات المونولوج كما جعله ضمن الخطاب المسرود في كتاب "**الخطاب الروائي**". «وهو عبارة عن تعالق لغتين غير متكافئتين إحداهما مشخصة (بفتح الخاء) والأخرى مشخصة (بكسرها) تقدمان عبر وعي فردي منسكن بحمولة رؤيوية للعالم ومعناه أنّ البناء الهجين يتأسس على ثنائية الفردي/ الجماعي»[1]. «ولا بذ أن يخضع التهجين لقصدية واعية تحيل على صراع القيم والإيديولوجيات واختلاف الأفكار وتباني وجهات النظر»[2].

وعليه يمكن أن نسوق أمثلة من الرواية: مثلاً «... لو كان **كافيار** هنا لما انتظرتُ طويلاً مع الطبيب ولاستخرج من جيبه عظاماً قد تكون لطفل صغير أو ربما لعجوز ويهديني إياها: خدها إنّها تصلح أن تنحت منها صليباً تعلَّقه في عنقك. ولِم لا يا كافيار؟ ما الفرق أن أعلَّق صليبا من العظام أو أن أُحولها سُكراً، أليس الأمر سواء؟؟ »[3].

نلاحظ من خلال هذا الحوار أنّ هناك نوعا من التهجين حيث يستحضر **ديبون** كلام **كافيار** في ملفوظ واحد وكأنّ **كافيار** حاضر معه، ولكنه في الآن نفسه غائب ونسمي هذا الحوار بالجدل الخفي ذلك أنّ **ديبون** يحكي مع وعي آخر يستحضره ويتحاور معه في نفسه. ويتجلى هذا النوع من التهجين كذلك مع **ابن ميار**: «... وقلت في نفسي: البغايا اليوم يحرصن على شرف المحروسة؟ لك أن تفخر الآن يا صديقي السلاوي قد حقَّق الفرنسيون

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص80.

[2] المرجع نفسه، ص81.

[3] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص18.

جزءا من أحلامك ربما سيرحل الأتراك ولكن عليك أن تتساءل، وأنت ترى قافلة البغايا في أترك: إن رحل الأتراك فمن سيحلُّ محلهم؟»[1].

ففي هذا القول لغة مشخصة هي لغة **ابن ميار** ولغة أخرى مشخصة أيضا وهي لغة الآخر **(السلاوي)**؛ فنجد أن **ابن ميار** يقحم خطابات غيرية داخل خطابه ويواجه أفكارا وأراء في الحقيقة هي غائبة تماما وكأنه يلغي تلك الحدود بين لغته ولغة الأخر ويقدمها لنا في قالب وكأنّه حقيقة يعيشها.

ب) الأسلبة:

تمثل الأسلبة إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في العمل الروائي وتجسيد جماليتها وروعتها الأدبية ففي الأسلبة يستعير الكاتب أساليب الغير للتعبير عن غاياته مثريا بذلك الجانب الحواري للغة وبعبارة أخرى فإنّ المؤسلب يقوم ببث أفكاره وإطلاق نواياه من خلال لغة الأخر التي سيستعين بها ويؤسلبها، ولابد أن نشير بأنّ الأسلبة تتميز عن التهجين « بأنّها لا تحقق توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد»[2]؛ بمعنى أنّ **باختين Bakhtine** يجعل الفرق بين التهجين والأسلبة فيقول: «إنّ الأسلبة تكون بلغة مباشرة(أ) من خلال لغة ضمنية(ب) في ملفوظ واحد أو الجمع بين الأسلوبين معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد»[3].

ومن أمثلة هذه الحوارات المؤسلبة ما جاء به الروائي على لسان القنصل «لماذا تأخر ملككم في إيفاء الديون، ولماذا لا يجيب على رسائلي العديدة؟

تفوه القنصل بما أدهش الجميع:

---

[1] المصدر السابق، ص137.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص30

[3] جميل حمداوي، المقاربة الكرنوطوبية بين النظرية والتطبيق، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص27

الملك في باريس لا يلتفت إلى شخص مثلكم. ولم ينتبه الباشا إلى نفسه إلا وهو يقف، ومن تم يضرب القُنصل بالمروحة التي كانت بيده »[1].

ونلتمس من خلال هذا القول الذي أورده الروائي على لسان القنصل استحضارا لتاريخ "حادثة المروحة" فالروائي نجده قد أعاد لنا تاريخ الجزائر من خلال تذكير القارئ بهذه الحادثة التي كانت تعتبر الذريعة والسبب الغير مباشر للإعلان فرنسا الحرب على الجزائر ومن احتلالها في العام 1830 فمن خلاله نجد أنّ الروائي قد استعار من التاريخ أسلوبا للتعبير عن غاياته مثريا بذلك الجانب الحواري للغة. وعليه يمكن اعتبار أنّ هذا النوع من الأمثلة ساهم كثيرا في تبيان القيمة الجمالية التي تبطنها الأسلبة في جوفها، هذه الأخيرة التي شخصت لغة النثر الروائية تشخيصا أدبيا كونها تركيبة غير مباشرة لأسلوب غير مباشر سمح ذلك للكاتب التعبير أكتر عن أراءه وبعث إيديولوجياته وموقفه من الحياة.

ج. الحوارات الخالصة:

كما أشرنا، في الفصل النظري، أنّ الحوارات الخالصة تمثل ذلك الحوار الذي يدور بين الشخصيات بطريقة مباشرة في الحكي ويتجلى ذلك واضحا في الرواية من خلال تلك النماذج الكثيرة الموجودة فيها ونأخذ على سبيل المثال ذلك الحوار الذي دار بين **القنصل وكافيار:**

- «أستغرب من شخص حارب مع نابليون في الشمال، أن يفضَّل الحياة في هذه المدينة الإفريقية، وبين هؤلاء المور الأتراك؟
- لم يكن الأمر هينا، خاصة حينما تخليتم عنا وتركتمونا عبيدا تحت رحمتهم
- لم نتخل عنكم يا سيّد كافيار، بل كنا على اتصال مع الإنجليز»[2].

---

[1] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص131.

[2] المصدر نفسه، ص197.

د. المحاكاة الساخرة: الباروديا "La Parodie"

إنّ المحاكاة الساخرة هي انتقاد أقوال جادة بطريقة ساخرة «ويمكن محاكاة أسلوب بطريقة ساخرة بغية التعبير عن أسلوب في التفكير ونمط العيش عبر اختيار الألفاظ والمصطلحات العاكسة لثقافة فئة اجتماعية ما أو انتقاد عبارات تولي بمستوى التفكير وأنماط الوعي المختلفة والراسخة في الأذهان»[1]؛ بمعنى أنّه يمكن التعبير عن أي فكرة بطريقة ساخرة وذلك باختيار العبارات والألفاظ التي تعكس ثقافة اجتماعية معينة.

وعليه وجدنا أنّ الباروديا تظهر في عدة مواضع من الرواية ومثال على ذلك: «... مثلما كان يقول **كافيار** هذا المجنون دائما أتذكره في أوقات غريبة... **ديبون** أيها الطيب إنّك تذكرني بأطفال الشموع في الكنائس »[2].

فسخرية **كافيار** هنا واضحة جدا حينما شبهه بأطفال الشموع ليحسّسه بمدى ضعفه وسذاجته وأنّه غير قادر على تحمل مشهد هذه الحروب وما ينجر عنها.

وتظهر السخرية، أيضا، في الحوار الذي دار بين القبطان والضابط وكافيار عندما كانوا متجهين إلى سواحل إفريقية: «أردف القبطان: جلها قد حُمل بالبضائع والأغذية، وابتسم الضابط الثاني: ولا تنس النبيذ فلن تجده في إفريقية بهذه الجودة، في هذه اللحظة سمعت تعليق كافيار الساخر، كما لا تنس الزُحار والوباء »[3].

3-الشّخصيات:

اعتمد عبد الوهاب عيساوي على تقنية الأصوات المتعددة أو ما يسمى بتعدد الرواة، و هذا التعدد الصوتي للرواة يعمل على تشكيل بنية بوليفينية تمثل مرتكزا للبث السردي يناسب تنوع الآراء وتنوع التوجهات الفكرية اتجاه المواقف والوقائع التاريخية؛ إذ أن للتاريخ وجوها

---

[1] شرقي منيرة، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد الثالث،2014/11/04، ص91.

[2] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص104.

متعددة، وفي الرواية تمثله أصوات متعددة وذلك وفق منظور درامي جاء وفق طرح سردي ومن خلال ما سبق فإنّ غاية التعدد الصوتي لرواة الحكاية قد جاء في إطار التخييل التاريخي وذلك بغية عرض الوقائع التاريخية عبر منظورات متعددة فتقنية تعدد الأصوات في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي عملت على توزيع الحكي عبر خمسة أصوات أربعة رجال، اثنان منهم يمثلان فرنسا واثنان يمثلان الجزائر، إضافة إلى امرأة جزائرية. وقد توزع الحكي بينهم بطريقة متساوية، حيث نجد أنّ الشخصيات تدور كلها في فلك البطولة، وذلك عبر خمسة فصول، وقد اتبعنا في تحليلنا للشخصيات نفس التسلسل الذي اتبعه الروائي في تقديمه لتلك الشخصيات، وقد تمثلت الشخصيات فيما يلي:

أ. **ديبون (الفطنة):**

هو الشخصية الأولى التي يبدأ بها كل فصل، وقد ساهم بشكل كبير في سير أحداث الرواية، فهو يمثل أنموذجا للصوت الأجنبي الهادئ النزيه، وهو مراسل صحيفة "لوسيمافور دو مارساي" الفرنسية من مرسيليا لتغطية الحملة في الجزائر وقد تبين ذلك من خلال الرواية في حديثه مع القبطان عندما صعد السفينة و قد تمثل الحوار فيما يأتي:

«– بالتأكيد أنت **ديبون**، الصحفي الذي اختارته "لوسيمافور دو مرساي" لتعطية الحملة؟؟

–أجل أنا هو»[1].

فديبون هو شخص مثالي أول مرة يقترب من السياسة والحملات ويدرك من خلالها أنّه كان على خطآ طوال الفترة الماضية؛ فهو يحمل الرؤية المسيحية التي تأمل الخلاص للعالم لأنّه في الأول، كان ينظر إلى الاستعمار بأنّه خلاص للمجتمعات المتخلفة لكن عند مرافقته للحملة الفرنسية إلى الجزائر قد صدم وكشف غاية المستعمر الحقيقية وظهر ذلك في الرواية من خلال ما يأتي:

[1] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الاسبرطي، ص94

«المال هو إله كل هؤلاء الناس الذين تراهم من حولك، قباطنة وبحارة وجنودا، وأيضا الصيادون الذين جثوا أمام القس في طولون، وكلهم يسعون إلى حظوظهم من أموال تلك المدينة. حتى الملك وخائن واترلو، ما يغريهم ليس أمجاد الرب، بل صناديق الذهب التي يخبئها باشا الجزائر»[1].

هذا الحوار الذي دار بين **ديبون** و**كافيار** كشف من خلاله **ديبون** نوايا الاستعمار الحقيقية ومطامعه تجاه الدول المستعمرة.

وكذلك ما جعل **ديبون** يغير وجهة نظره تجاه نوايا الاستعمار من خلال الممارسات الوحشية التي شاهدها عند ذهابه إلى الجزائر وقد برز ذلك في الرواية من خلال وصف **ديبون** لما شاهده وجاء ذلك في قوله: "سرت في الحقل الخالي من الأحياء، لونت الدماء الأرض، وامتزجت بالتراب، ثم أوحلت، لأول مرة أرى وحلا من الدماء ...وكلما التفت إلى جهة أفزع من منظر الأجساد المنثورة من حولي[2].

وبعد هذا المقطع الوصفي أعاد **ديبون** وجهة نظره حيث تساءل في نفسه وقال:

«هل هذا هو النور الذي أتينا به لهذه الأمة ؟»[3].

إذن يكشف **ديبون** الفعل الاستعماري وهذا ما جعله يتعاطف مع الجزائر؛ إذ عمل على كشف سطوة الاستعمار وأصبح يندد بمساوئ الاحتلال الفرنسي تجاه الجزائريين، وبقي مأزوما عندما علم بما تقوم به فرنسا من استعمال عظام الموتى من المقابر الجزائرية في تبييض السكر بعد طحنها. وقد تبين هذا في الرواية من خلال ما يأتي: «صناديق من عظام الأطفال والشيوخ تسحق لتزيد السكر بياضا؟ المجد لكم أيها المصنعون، المجد لك يا كافيار،

---

[1] المصدر السابق، ص183.

[2] المصدر نفسه، ص 253.

[3] المصدر نفسه، ص 253.

بعض الهزائم تبدو انتصارات في القلوب التي أظلمت بالخطيئة، وبعض الانتصارات تجلب الخيبة لحاملها»[1].

ومن هنا فإنّ **ديبون** راهن على التحريض من أجل استنهاض ضمير الأمة الفرنسية ودعوتها إلى الانتفاضة رفضا للانتهاكات الوحشية بحق الموتى الجزائريين.

لكن في الأخير رأى بأنّه لم تعد هناك جدوى من إراقة الحبر بعدما أريقت الدماء، وبالتالي فالحروب كشفت لديبون عجز الحبر في إحياء الضمير، وقد رأى كذلك أنّه اكتشف الحقائق بعد فوات الأوان، وظهر ذلك في قوله:« شعرت بمقدار الكراهية لنفسي، ولكل الذين حملتهم السفن إلى المحروسة ، كم كان قاسيا اكتشاف الحقائق بعد فوات الأوان»[2].

يتبيّن أنّ شخصية **ديبون** شخصية مسالمة تتميز بالروح الإنسانية أرادت التغيير والخلاص للبلدان المستعمرة فهي مثال للشخصية الرافضة للاستعمار الفرنسين وبالتالي فهي تمثّل الفطنة في الرواية، ففطنته كشفت نوايا وجرائم المستعمر تجاه الدول المستعمرة.

ب. كافيار: (المحتل المنتقم)

كافيار الشخصية الأجنبية الثانية لكل فصل، وهو الصديق اللدود **لديبون**، الذي يحمل رؤيا مضادة له، فهو يرفض الطرح الديني المسيحي لصديقه **ديبون**، يمثل **كافيار** صوت الفرنسيين الغاصبين، قائد الهندسة المدنية للحملة الفرنسية بالجزائر ووزيرها. وقد كان سابقا جنديا في جيش نابليون وبعدها يجد نفسه أسيرا في الجزائر، ثم جاسوسا ومخططا للحملة الفرنسية لاستعمار الجزائر، فعند مكوثه بالجزائر قد عرف نقاط ضعف العرب الأتراك والجزائريين ونقاط قوتهم التي كانت حسبه قليلة وقد ظهر ذلك في الرواية من خلال قوله: «في السنة الأخيرة صرت مثل مجنون لا يتوقف عن الجري، لا أكل إلا القليل، وأسهر

---

[1] المصدر السابق، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص329

ساعات متأخرة من الليل ... بات علي تحصيل معرف جديدة» [1]؛ وهذا ما جعل من كافيار قائدا للحملة العسكرية فحين رجوعه إلى فرنسا بعد جوسسته ومعرفة كل صغيرة و كبيرة على الجزائر التقى بالضباط المسؤولين عن الحملة وأخبرهم بكل ما تقصاه عن الجزائر وأهلها وقد تبين ذلك في قوله: «لبثت مع الضابط أكثر من خمس ساعات، ولم يكن يصدق أنّه أمام رجل عاش تلك السنوات كلها في إسبرطة، وحمل تلك المعارف»[2]؛ وهكذا أصبح كافيار شخصا ومهندسا لا يمكن الاستغناء عنه في الحملة وأصبح قائدا لها.

كذلك تبين أنّ **كافيار** هو الشخصية الحاقدة لكل ما هو عربي وتركي وذلك نتيجة تعرضه للاعتقال من الأتراك في الجزائر ومعاملته كالعبيد، فبقيت آثارها النفسية على شخصيته ودلالتها تظهر في سلوكه، فهو يرى أنّ الحملة كانت انتقاما شخصيا من العرب والعثمانيين الذين عذبوه واستعبدوه؛ حيث ذكر في الرواية على لسانه: «الرحيل عن إسبرطة هو رجوع آخر إليها، دخلها **كافيار** المغلول، ليعود إليها كي يضع القيود في أرجل الأتراك والمور»[3]؛ ونجد **كافيار** قد وصف طريقة التعذيب التي تعرض لها من خلال حمله للصخور الثقيلة لمسافات طويلة وقد تبدى ذلك في قوله: «وحين عدت بوجهي رفع العربيان الصخرة واستقرا بها بين كتفي، انحنيت من ثقلها، ثم شعرت بعظامي تتداخل مع بعضها، ولم يسمحا لي بأن أتحرر منها»[4]، وكذلك في تفريغه لقفاف الملح من السفينة إلى صناديق مهيأة على رصيف الميناء وتبدى ذلك في قوله: «نعبئ قفاف الملح، وننزل بها من هناك إلى رصيف الميناء ثم نخطو حتى نبلغ صناديق أعدت لها»[5]؛ وبالتالي فهذه المقاطع السردية تشمل ما تعرض له كافيار من تعذيب وأسر تعرض له من طرف الأتراك .

---

[1] المصدر السابق، ص202.

[2] المصدر نفسه، ص 237 – 238.

[3] المصدر نفسه، ص 331.

[4] المصدر نفسه، ص119.

[5] المصدر نفسه، ص 117.

وفي الأخير يمكننا القول إنّ صوت كافيار يمثل صوت الاحتلال الفرنسي عموما وصوت المنتقم على وجه الخصوص فهو يحمل توجها مخالفا لتوجه ابن بلده **ديبون**، بالرغم من أن كليهما ينتميان إلى البلد نفسه والدين نفسه؛ فالأول يرى في الحرب عاملا أساسيّا للاستعمار والتغيير، أي استعمال القوة العسكرية ضرورية في الانفتاح الاستعماري، والثاني مسالم يطغى عليه الجانب الإنساني يريد التغيير بطريقة مسالمة دون استعمال القوة ويمكن رد هذا إلى العالم الذي تعيش فيه كل شخصية.

ج-ابن مِيار:(صاحب الفكر الإسلامي)

يمثل صوت الجزائري المدافع عن القضية الجزائرية بطريقة سلمية أو كذلك يمثل صوت الموالين للأتراك والداعمين لبقائهم في الجزائر، وهو من المور المقربين من الباشا التركي والمور هم (أبناء الشمال الإفريقي ومنهم الموريتانيون والأندلسيون النازحون إلى الجزائر) أي الجزائريون ذوو القوة الجسدية والتحملية الهائلة غير المستغلة كما ينبغي في العهد التركي.

وكان **ابن ميار** مقربا دائما من السلطة، فهو ميال إلى السياسة كوسيلة لبناء العلاقات مع بني عثمان وحتى مع الفرنسيين، وذلك عن طريق المعارضات والمناشدات وقد برز ذلك في الرواية من خلال مخاطبته لنفسه:« لكنك تظل تعتقد أنّك بعرائضك ستعيد المجد لهذه المدينة بعد رحيل بني عثمان، ثم تثاقلوا عن سماع شكواك وشكوى أهلك، الذين يلحون عليك بمواصلة الكتابة وهم من اتهموك في البداية بالعمالة للفرنسيين»[1].

ويظهر ذلك أيضا في قوله: «كتبت مئات العرائض أشكوهم إلى الدوق، قلت إنّه لم يحدث هذا في زمن الباشا ،كنا مصانين أحياء وأمواتا ، فصاح في وجهي متهما إياي بالولاء للأتراك»[2]؛ ومن خلال هذا نجد أنّ **ابن ميار** يدافع عن القضية الجزائرية بالطرق السلمية.

---

[1] المصدر السابق، ص 49

[2] المصدر نفسه، ص 51

ويظهر لنا ابن ميار منتظر لعودة الأتراك إلى المدينة وذلك لأنّ ميولاته انسجمت مع العثمانيين، لأنّه وجد مصالحه فيهم وبهذا فهو يعتبر من ذوو المصلحة وقد برز ذلك فيما يلي: «قد أصبحت وحيدا يا ابن ميار لا مال ولا سلطان، تكاد تكون فقيرا بعدما سلبوا منك كل شيء، التجارة والضياع وحتى الأصدقاء»[1].

وظهر ذلك أيضا في قوله: «كل الضباط الذين التقيتهم اتهموني بالسعي لعودة العثمانيين، ولم أكن لأنكر ولا لأوافقهم»[2].

كما تظهر لنا شخصية **ابن ميار** بانتمائها للتيار الديني الإسلامي وما يؤكد ذلك هو إيمانه بالأولياء الصالحين ومدافعته على المساجد في المحروسة وقد بدا ذلك في إيمانه بكرامات سيده **عبد الرحمان:** «كان صوت سيدي يدفعني للمسير إليه، ويتعالى كلما خطوت تجاه الضريح»[3]؛ وبالتالي فإنّ قبوله للتواجد التركي نتيجة اعتباره حماية وخلافة إسلامية وهذا كونه من المور فباسم الدين خضع هؤلاء إلى الأتراك وصبروا على إذلالهم لهم.

كما كشف **ابن ميار** الظلم الذي تعرضت له المحروسة وما لحق بها من أذى من طرف الفرنسيين، وذلك عند التقائه باللجنة الإفريقية التي طال انتظارهن لها لكن في الأخير لم يجد فيها الخلاص، فلم يجد منها سوى النفي والترحيل إلى اسطنبول وقد ظهر ذلك من خلال حديثه مع **ديبون:**

«– ما الذي حل بك؟

– وما الذي لم يحل بي يا **ديبون؟**

قالها بصوت مخنوق، وسحب الورقة من جيبه، سلمني إياها ... قرأت قرار النفي أكثر من مرة» [4].

---

[1] المصدر السابق، ص 49

[2] المصدر نفسه، ص 51.

[3] المصدر نفسه، ص 345.

[4] المصدر نفسه، ص 328–329.

في الأخير يتبين أنّ صوت **ابن ميار** يمثل صوت الذين يحلمون بالخلافة الإسلامية والذين يضعون القوميّة الإسلاميّة قبل قوميّة الدّم والأرض والوطن.

د-حمّة السّلّاوي (الوطني الثّائر):

يمثل صوت الجزائريين الأحرار الذين يرفضون أي تواجد أجنبي ببلادهم تحت أية ذريعة كانت وأيضا يمثل شخصية المناهض والمناضل ضد الوجود التركي والفرنسي في الجزائر فهو رافض لكل ما يمارسه العثمانيون من فرض الضرائب ومن إساءة معاملة الأتراك للجزائريين، فهو شخصية ثورية شجاعة محب لوطنه ومتعلق به إلى درجة أنّه شبه نفسه بالطفل حيث قال لديبون: «أنت محق يا **ديبون**، حين يتعلق الأمر بالمحروسة فإنني أرغب مثل الطفل»[1].

ويرى حمة السلاوي أنّ الثورة هي الوسيلة الوحيدة في التغيير، وقد شارك في العديد من المعارك، مثل معركة سيدي فرج. يقول: «هاجمنا قبلهم في سيدي فرج، كنا في ثلاثمائة فارس فقط، كثير من أهل المحروسة والعربان وقليل من اليولداش ...كل فارس يشد على لجام حصانه، ويمسك بندقيته ذات الماسورة الطويلة يلقمها البارود»[2].

ويرى كذلك أنّ الجزائر مدينة لم تحتضن الشعب الذي ينجز الثورة ولا يناضل من أجلها.

السلاوي لا يتكلم في الرواية إلا وهو مطارد أو يتأمل أسوار المحروسة وكله حسرة وأسف عليها ولهذا قد سعى للدفاع عنها بالكفاح المسلح والعنف، فنجده متمرد على الحاكم والمفسدين الذين يتآمرون على أبناء المحروسة، فحاول دائما تخليصها من الخونة مثل المزوار الذي ترمز شخصيته إلى المتعاون مع كل السلطات وقد قام **السلاوي** بقتله وتبين

---

[1] المصدر السابق، ص 291.

[2] المصدر نفسه، ص 145.

ذلك في قوله: «قد قتلت المزوار يا لالة سعيدة، ومزق خنجري أحشاءه، هو أهون من القتل رميا بالرصاص»[1].

وفي آخر المطاف نجد **السلاوي** يلتحق بجيش الأمير المدافع عن الجزائر وقد ظهر هذا في حديثه مع الشّابين اللّذين التحقا قبله بجيش الأمير، حيث قال أحدهما له:

«لم يبق الكثير يا **حمة**، سنرحل نهاية الأسبوع، عليك الاستعداد»[2].

ويؤكّد ذلك بقوله: «سأرحل إلى الغرب حيث مدينة الأمير، وحين تستتب الأمور هناك سأعود لاصطحابك، تيقني من ذلك»[3].

ومن هنا يمكننا القول إنّ **السلاوي** كان دائما يريد أن تكون المحروسة في أحسن حال لها وكذلك شخصية **السلاوي** نجدها في كل شخص جزائري في الوقت الحالي محب لوطنه ويضحي بالغالي والنفيس من أجله. ومن هنا فالسلاوي شخصية تملك الوعي بالقضية الوطنية والانتماء إلى الوطن والتضحية من أجله.

هـ-دوجة (الجزائر):

تمثل فئة من النساء الجزائريات الفقيرات اللّاتي أنهكت كرامتهن على أيدي الأتراك ثم على أيدي الفرنسيين، حيث يقتل **كافيار** الفرنسي والدها، ويموت أخوها لأنّه لم يجد العلاج: « ثم امتدت يد كافيار إلى وجهه، لطمه حتى سقط، صرخت وأنا أراه على حالته تلك»[4]. وظهر وفاة والدها في قولها: «في نهاية الأسبوع تعلقت عينا أبي بالسقف، مفتوحتين ولا تريان شيئا، امتدت يداي إليه وحركت جسده كان متخشبا ...صرخت حتى انتشر صراخي بين أشجار اللوز المزهرة»[5].

---

[1] المصدر السابق، ص 358.

[2] المصدر نفسه، ص 366.

[3] المصدر نفسه، ص 362.

[4] المصدر نفسه، ص 232.

[5] المصدر نفسه، ص 233.

كما تمثّل **دوجة** صوت المرأة الجزائرية المغتصبة، فهي مجسدة لنساء الجزائر اللواتي تعرضن لكل أنواع الاستغلال والاستبداد، فهي المرأة المسكينة التي تحولت بلا قصد لبغي بسبب الفقر والتشرد والسلطة، وقد ظهر ذلك في الرواية من خلا استغلال الفتيات اللّواتي يعملن عند **لالة مريم**؛ كمغنيات حيث جاء على لسان **دوجة:** «عبرنا الرواق مرة أخرى مثلما قدمنا، ووجدنا المزوار وبعض الجنود في انتظارنا، ولم تكن الوصيفة هناك، لا صاحب البيت، عبرنا شوارع شبه مضاءة لم آلفها ...شعرت أنّ شيئا ما سيحدث لي وللبنات اللواتي كن معي، ومضينا عبر سقيفة أخرى ثم اتسعت باحة خالية، حينها أدركت أن المزوار لم يعيدنا »[1].

فدوجة كانت تقيم بيت **ابن مِيار** وكانت تحتمي **بالسلاوي** الذي أنقضها من المبغى الذي كانت تستغل فيه من قبل الأتراك والذي كانت تتمنى الخروج منه وقد تبين ذلك في قولها: «ليال طويلة قضيتها أتضرع إلى الله كي يخرجني من المبغى»[2].

وكانت تحبّ **السلاوي** حبّا جعلها ترفض الرحيل مع **ابن مِيار** وزوجته **لالة سعيدة** وتبقى في الجزائر في بيت **لالة زهرة** في انتظار عودة **السلاوي** بعد التحاقه بجيش **الأمير**؛ تقول: «لم يكن الرحيل عن المحروسة إلا وجها آخر للموت بينما لم يكن بالنسبة لي إلا دربا أخيرا لإدراك بهجة الحياة»[3].

وما يشغل **دوجة** هو النظر إلى تحولات المحروسة، ولكنها لا تستطيع إلا أن تكون جزءا منها، فكانت دائما تنتظر الخلاص.

وفي الأخير صوت **دوجة** في الرواية قد يكون صوت الأرض المغتصبة، مثلت مدينة المحروسة المستغلة من العثمانيين والفرنسيين، وبالتالي فهي ترمز للمحروسة المغتصبة والمستغلة من طرف المستعمر، فمثل ما مُورسَ على **دوجة** مُورس على المحروسة.

---

[1] المصدر السابق، ص241.

[2] المصدر نفسه، ص80.

[3] المصدر نفسه، ص384.

4-تعدد أنماط الوعي والأيديولوجيا:

«تعبر الشخصيات البوليفونية عن أنماط وعي عديدة، فهناك من يملك وعيا زائفا وهناك من له وعي واقعي عن العالم الذي يعيش فيه وثمة وعي ممكن أو تصورات مستقبلة إيجابية مبنية على تغيير الواقع واستبداله بواقع أفضل»[1]؛ وبهذا يصبح الوعي الممكن وعي للتغيير والتطوير. أما الأيديولوجيا فهي التي تُولِدْ المعنى داخل النص السردي الروائي، بمعنى أخر الايدولوجيا هي «عبارة عن توجه أو رؤى يطرحها الكاتب في نصه على لسان الشخصيات وغالبا ما تكون مضمرة ومخفية في النص»[2].

فمن خلال دراستنا لرواية **الديوان الإسبرطي** توصلنا إلى مدى تجلي ذلك الوعي وتلك الايديولوجيا في كل كلمة من سطورها، فقد تبين لنا أنّها رواية لا تسكن الماضي فحسب، وإنّما تستشرف المستقبل أيضا، ويتجلى هذا بوضوح من خلال تلك الرؤى والأفكار والقيم الكثيرة التي تحملها الرواية كالحرية والبحث عن العدالة وغيرها من الرسائل المشفرة التي حاول الكاتب إيصالها للقارئ من خلال شخصياته، فلكلّ شخصية فيها إيديولوجيتها ووعيها وما لاحظناه أنّ هناك ديمقراطية بين الآراء، اثنان مقابل اثنين، لكن الكل يريد التغيير؛ فالكاتب أراد إيصال رسالة بطريقة غير مباشرة عن طريق فتح المجال أمام الشخصيات للتحدث بكل حرية.

وقبل كل هذا لا بد من الإشارة إلى أنّ الرواية هي رواية تاريخية، عالج فيها الكاتب قضية التواجد العثماني في الجزائر الذي يبقى مشروعا لأسئلة لا تنتهي. فالكاتب لم يكن هدفه إعادة سرد وقائع تاريخية، وإنّما أراد من هذا مناقشة الراهن وإعادة البحث في التاريخ المسكوت عنه وفهمه فهما صحيحا ليأخذ طريقه إلى الذاكرة التي تتجاهله عن عمد، وبالتالي فالرواية نبشت في طابو تاريخي، معنى هذا أنّ عبد الوهاب عيساوي، في روايته، أعاد قراءة

---

[1] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص59.

[2] زروال عائشة، أثر الايديولوجيا في تكوين الزمن السردي في الرواية، المجلد 8/العدد 1 مارس 2021 ص 1034 وص1035.

للأرشيف وهنا تكمن نقطة قوة الرواية كون أنّ الأتراك في ذلك الوقت كانوا من الكيانات العظمى، وقد ورد ذلك في الرواية من خلال الحديث عن أسطولهم البحري وكيف كانت قرصنتهم في البحر الأبيض المتوسط وكل من يتواجد بطريقهم يستعبدوه، **فكافيار** خير مثال على ذلك حيث قال: «أسرني الأتراك متقززين مني، صيروني عبدا وقد كنت قائدا على كتيبتي»[1].

كما طرحت الرواية عدّة تساؤلات حول التواجد العثماني من بينها: ما الذي جعل فئات المجتمع تنقسم من مؤيد ومعارض له؟ فهناك من اعتبر التواجد العثماني في الجزائر احتلالا، وهناك من اعتبره محرّرا جاء من أجل الحماية.

فالروائي **عبد الوهاب عيساوي** وجد لكل هذا تبريرا ومخرجا، وأثار ذلك بامتياز وبطريقة واعية. ويمكن أن نُعدَّ هذا الشيء من الأسباب الأولى التي أدخلت الرواية في عالم التميز.

وقد أشرنا سابقاً إلى أنّ الرواية قد اعتمدت على تقنية تعدد الأصوات وهذا ما عمل على تفسير الواقع من وجهات نظر مختلفة دون الاعتماد على صوت واحد، فمن خلال تعدد تلك الأصوات تعددت معها أيضا أنماط الوعي والايديولوجيا، وبفاعلية الشخصيات تبينَ الوعي المتواجد في الرواية، ومنه وجدنا أنّ الشخصيات الروائية قد امتلكت ثقافات مختلفة، وهنا لابد من الإشارة إلى نقطة مهمة تظهر من خلالها الايديولوجيا ألا وهي صراع الثقافات وقد تمثلت في الثقافة الأجنبية والثقافة العربية الإسلامية، وكذلك قد أشار الكاتب في الرواية إلى تعدد الثقافات في البلد الواحد وقد تمثلت فيما يأتي: ثقافة الأتراك والجزائريين والمور واليهود والقبائل والبربر... فالكاتب أشار إلى قضية واقعية سائدة منذ القديم إلى يومنا هذا ألا وهي قضية تعدد القوميات في البلد الواحد؛ إذ طرح فكرة مهمة وهي قضية الهوية متشعبة المشارب (التركية والأعراب...) والكل تصارعوا في صنع سياسة المدينة، وبالتالي

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

فقضية الهوية مازالت مطروحة إلى يومنا بين البربر الأمازيغ والعرب، وعليه يمكن أن نقول إنّ رواية الديوان الإسبرطي حوار للحضارات بين الجزائر المحروسة وشعبها الأتراك والعثمانيين من جهة، و**طولون** أو **مارسيليا** الفرنسيتين من جهة ثانية.

كما تطرح الرواية وعيا بالقضية الوطنية والانتماء إلى الوطن والتضحية من أجله، ويظهر ذلك في شخصية **السلاوي** المحب لوطنه، فعند إسقاطه على واقعنا الآن نجده يمثل شبابنا الذي خرج للحراك من أجل تغيير حال الوطن إلى الأفضل وهذا ما جاء على لسان **عبد الوهاب عيساوي** في حوار لما قال: «أنّ الشباب الذي خرج في الحراك يشبه **السلاوي**»[1]؛ فالكاتب ميّال إلى هذه الشخصية كثيرا، ومن خلالها طرح أفكاره وايديولوجيته الخاصة به، كما جسد الوطنية كذلك في دوجة حيث بين من خلالها أنّ الوطنية ليست قِصرًا على من يسمون أنفسهم أشرافا ومثقفين فحسب، فحب الوطن يأتي من كل طبقات المجتمع.

«وكل ما سبق الإشارة إليه يندرج ضمن وعي الكاتب السياسي، فمن خلاله تجسدت الأيديولوجيا السياسية في الرواية، فهذا الطرح جعل أغلب النقاد والدارسين وخاصة الذين ينتمون إلى التيار السياسي المعروفين بولائهم إلى الرئيس التركي طيب رجب أردوغان يهاجمونه»[2]؛ فهؤلاء يعتقدون أنّ الروائي قد أساء للعثمانيين عندما ساوى بين وجودهم في الجزائر الذي يعتبرونه حماية وبين الاحتلال الفرنسي، وهذا لأنّ الكاتب في الرواية بيَّنَ حقيقة التواجد العثماني كما بيَّن من خلالها أنّ الأتراك قراصنة وصعاليك والشعب كان خاضعا لهم بسبب المور، لأنّ إسلام هؤلاء يحثهم على الخضوع والصبر على أذى الأتراك كونهم كانوا يرون فيهم الخلافة الإسلامية وبالتالي فالكاتب نجده قد عمم الإيديولوجيا

---

(1) حوار مباشر مع الروائي الجزائري عبد الوهاب عيساوي ، من موقع " اليوتيوب" من قناة novelphilia society

(2) محمد رندي، جدل التاريخ في رواية الديوان الإسبرطي، لماذا يهاجم اليولداش الجدد أول رواية جزائرية تفوز بالبوكر العربي، www.google.dz

السياسية في مناهضته للاحتلال العثماني. كما أشار في روايته إلى حال الأتراك ولا سيما في عصرنا الحالي وكيف أصبح للترك مكانة في جميع أنحاء العالم ومحاولة تدخلها في كل القضايا العالمية الراهنة بإسم السلام والصلح والحرية ومحاربة الفساد والظلم، ووعي الكاتب هنا أراد أن يخبرنا أنّ حال الأتراك العثمانيين سابقا هو نفسه الآن، إنّ الرواية قد أعادت رصد الكثير من التفاصيل المتعلقة بالجانب السياسي والاقتصادي والجغرافي القائم في منطقة البحر الأبيض المتوسط منذ تواجد العثمانيين، وبالتالي فالرواية تغوص عميقا في التطورات الاجتماعية والسياسية لمدينة المحروسة لتضعنا أمام وقائع وتفاصيل كثيرة قد أسقطها التاريخ من صفحاته.

كما لابد لنا أن نشير بأنّ الرواية قد عرضت لنا وعيين متناقضين: وعي المستعمَر ووعي المستعمِر اللذين يتصارعان، في حين يفتقد المضطهد وسائل الحماية ويلجأ إلى فن عرائس القراقوز، وقد تمثلت في العرائس التي تخيطها وترقعها **دوجة للسلاوي** المقاوم للاستعمار بكل طرقه، فتلك العرائس تعتبر شكلا من أشكال الأيديولوجيا لا يُستهان بها في غياب ثورة حقيقية وقد ظهر ذلك في الرواية في حديث **السلاوي:** «هل تنصفك اليوم عرائسك مثلما أنصفتك من الأتراك؟ تغدو وجوههم وردية، وهم يسمعون حواراتها الساخرة، وحينما تجعل مؤخراتهم وعمائمهم كبيرة الحجم، أو عندما تجعل النساء تمتطي ظهورهم وتضع اللجم في أفواههم ثم تهذر بصوت نسائي ببذاءات بلغتهم الأناضولية، ويُوشكون على الهجوم عليك، لكنهم يترددون، ثم يرتفع ضحكهم على مشاهدها»[1]. وأما بالنسبة لايديولوجيا المستعمر تمثلت في الإبادة ونبش القبور وسرقة العظام البشرية لتبييض السكر.

وقد قام بتعرية الواقع وطرحه للقارئ فالرواية قد تجاوزت تعيين التاريخ إلى مساءلته وقراءته في عمق معانيه وخبايا مسكتاته، كما أثار الكاتب في هذا السياق مسألة مهمة ألا

[1] عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص67.

وهي: كيف تكسب العثمانيون من شرف الجزائريات في بيوت البغاء فهذا يعتبر من أكبر الجرائم التي مارسوها.

كما تتناول الرواية طبقة المور الخاضعين إلى الأتراك باسم الدين وقد تجسد هذا في شخصية **ابن ميار** الذي تمنى رجوع الأتراك بعد ذهابهم، فهذه الفئة هم من المؤيدين للوجود التركي، فهم يرون أنّ لهم الفضل في تسيير شؤون الجزائر كونهم مسلمين مثلنا، وكونهم حماة للجزائر، فقد سميت الجزائر في عهدهم بالمحروسة وقيل ذلك نتيجة الحرس عليها زمن **خير الدين بربروس** وأخيه **بابا عروج**، أي حرسوها ودافعا عنها وذلك باسم الدين.

وآخر ما يمكننا قوله أنّ الروائي عبد الوهاب عيساوي بالفعل استطاع إيصال فكره ووعيه وايديولوجيته عن طريق الرواية، وقد برز لنا هذا من خلال سعيه الدائم لتعرية الحقيقة التي لطالما طوتها الصفحات التاريخية، **فعبد الوهاب عيساوي** تمكن من ملامسة عقولنا والرجوع بنا إلى التساؤل حول حقيقة الوجود العثماني في الجزائر، وهذا عن طريق تلك الرسائل المضمرة ووجهات النظر المختلفة التي طرحها في الرواية.

خاتمة

خاتمة

يتجسّد تعدّد الأصوات داخل المتن الرّوائي من خلال تعدّد الشخصيات، حيث أنّ هذه الشّخصيات تنتمي إلى شرائح اجتماعية مختلفة، وكلّ شخصية تعبّر عن انتمائها وموقفها، ومن هنا فالرّوايات متعددة الأصوات تعكس قضايا واقعيّة مختلفة. وقد عالجنا ذلك نظريّا وتطبيقا؛ لنصل، في النّهاية، إلى ملاحظات ونتائج أهمّها:

- الرّواية متعدّدة الأصوات، أو الرّواية البوليفونيّة، أو الرّواية متعّددة اللغات هي كلها مسميات لمعنى واحد هو الّرواية الحواريّة.
- الرّواية البوليفينيّة أو متعدّدة الأصوات واللّغات هي نموذج فنّي جديد في عالم الكتابة الروائيّة، فهي تركز على التعدّد الصّوتي والتعّدد اللّغوي، والنّص لا يمكن أن يكون مستقلا بذاته، إنما هو امتداد طبيعي للمجتمع.
- الرّواية متعدّدة الأصوات يمتزج فيها صوت الرّوائي مع الشّخصيات، والّشخصيات هي التي تعبّر عن أفكارها ورؤاها وايديولوجيتها بنفسها.
- تتحقّق التّعددية الصّوتية واللّغوية من خلال التّهجين والأسلبة والحوارات (الدّاخليّة، الخارجيّة، الخالصة) فكلّها تقنيات تمكن الرّوائي من استحضار خطاب آخر في عمله.
- **رواية الديوان الإسبرطي** قائمة على التّعدّدية الصّوتيّة واللّغويّة، وبالتّالي فقد نجح **عبد الوهاب عيساوي** في سرد أحداث الرّواية، وذلك من خلال حوارات أو منولوجات شخصياته في الرواية. ومن هنا فقد تميزت بالآتي:
- توظيف الحوار بأنواعه، ما ساعد على كشف الشّخوص الحكائيّة والطّابع الّداخلي لها.
- رواية **الدّيوان الإسبرطي** متعدّدة اللّهجات واللّغات والأساليب كما أنها منفتحة على قائمة التّعدّد الحواريّ.

- تعدّدت الشّخوص داخل الرّواية حيث أن خمس شخصيّات رئيسة تتكّرر عبر خمسة فصول بذات الترتيب والتنظيم، إلى جانب الشّخصيات الثّانوية التي بفضلها تَسّلط الضّوء على الّشخصيات الرئيسة التي تتصارع فيما بينها فكريّا وإيديولوجيّا.
- استدعاء **عبد الوهاب عيساوي** تاريخا حساسّا جدا من تاريخ الجزائر، فالرّواية عالجت أوضاعا سياسية واقتصادية مما دفع الروائي إلى تقديم شخصيات تاريخية مهمة قدمت بدورها صورة من أرشيف الجزائر التاريخي.
- الخطاب السّردي في الرّواية عمل على استظهار الإيديولوجيا السّياسيّة والإيديولوجيا الدّينية، حيث ظهرت ضمن بنية الرّواية الفنيّة
- جسّدت الرّواية صراعات إيديولوجيّة واقعيّة داخل المجتمع الجزائريّ في فترة التّواجد العثماني، فكان هناك من هو موالٍ للأتراك ومؤيد لوجودهم باسم الدّين وهذه الفئة تجسّدت من خلالها الإيديولوجيا الدّينّية، وهناك من هو معارض لوجودهم ويعتبر التواجد التركي استعمارا مثل الاستعمار الفرنسي، وهذه الفئة تجّسدت من خلالها الإيديولوجيا السّياسية، والكلّ يتصارع في صنع سياسة المدينة.
- تعدد القضايا الاجتماعيّة والسّياسية داخل الرّواية، ونذكر منها قضية تعدّد القوميات داخل البلد الواحد، وقضيّة الهويّة متشعّبة المشارب، وقضيّة الوطنيّة
- تعدّدت أنماط الوعي في الرّواية وخاصّة بين الشّخصيات، فقد تراوحت بين الوعي الممكن والوعي الواقعي والوعي الزّائف. والكلّ يتنوّع بين وعي المستعمَر ووعي المستعمِر.

إنّ الرّوائي عبد الوهاب عيساوي وفّق، إلى حدّ كبير، في بسط وعرض مواقف مختلفة متعلّقة بوجود الأتراك والفرنسيين بالجزائر، معتمدا تقنية الحواريّة في وأفكار التّاريخانيّة الجديدة.

وفي نهاية بحثنا، نرجو أن نكون قد وفقنا في دراستنا هذه واستطعنا أن نقدّم ما يمكن أن يستفيد منه غيرنا.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- المعاجم:

أ- العربية:

1- ابن منظور الإفريقي البصري، لسان العرب، المجلد السادس، دار صادر للطباعة والنشر، ط3، بيروت، 2003.

2- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنكليزي، فرنسي) مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، 2002.

3- محمد قاضي وآخرين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010.

ب- الأجنبية:

1- Dictionnaire de français, Petit Larousse:(librairie Larousse)، édition ، Paris 1997.

2- Dictionnaire de français, hachette, édition, 1992.

2-المصادر:

1- عبد الوهاب عيساوي الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، ط6، الجزائر، 2020 .

3- المراجع:

1-أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، بيروت، 2014.

2- بوزيد نجاة، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية (رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا).

3-جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، دار الألوكة للنشر،(دم)، ط1، 2010.

4-جميل حمداوي، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيقية، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ط1، 2017.

5-حميد لحميداني، أسلوبية الرواية منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، ط1، المغرب، 1986.

6-حميد لحميداني، أسلوبية الرواية(مدخل نظري)، مكتبة الأدب المغربي، منشورات داراسات سال، المغرب،1989.

7-حميد لحميداني، النقد الروائي والإديولوجيا، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، 1990.

8-حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت.

9- خليل رزق، تحولات الحبكة (مقدمة لدراسة الرواية العربية)، مؤسسة الأشراف للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1992.

10- سيقا على عارف، الحوار في القصص محي الدين زنطة القصيرة، دار غيداء للنشر ، ط1، 2014.

11- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، دار النشر والتوزيع عين مليلة، ط1، 2008.

12- صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، مجدلاوي للنشر، ط1، عمان، 2006.

13- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002

14- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

15- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، دط، الكويت، ديسمبر 1998.

16- عماد علي الخطيب، في الأدب ونقده (عرضا وتوثيقا وتطبيقا)، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1 ،الأردن، 2009.

17- قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2012.

18- محمد عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية، عالم الكتب الحديث للنشر، ط1، الأردن، 2004.

19- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

20- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2000.

21- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1998.

4- الكتب المترجمة:

1- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت،1996.

2- جورج لوكاتش، الرواية، تر:مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، لبنان.

3- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

4- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر:محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986.

5- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء.

6- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.

5- المذكرات والرسائل:

1-سلمى محمود سعد، الثورة الجزائرية في روايات الطاهر وطار (من الخمسينات حتى مطلع التسعينات)، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماجيستير، الجامعة الأمريكية في بيروت .

6- المقالات والمجلات العلمية:

1- أم السعد حياة، أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات ميخائيل باختين، مجلة تعليمات ومداخلات الملتقى الدولي الثاني حول السيميائيات والتعليمية والاتصال، الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي جامعة الجزائر، العدد 12 يومي26-27 نوفمبر 201.

2- بوزيد نجاة، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية (رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا) مجلة مقاليد العدد 8 جوان 2015

3- رشيد وديجي، دراسات وأبحاث في التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين.

4- زروال عائشة أثر الايديولوجيا في تكوين الزمن السردي في الرواية، المجلد8، العدد 1مارس 2021.

5- زواري رضا، مقال تحول الخطاب الروائي الجزائري، مركز جيل البحث، 14-07-2014.

6- ك. زكية، الرواية الجزائرية متميزة في تاريخ الأدب العربي الناقد المصري جابر عصفور يحاضر بالصالون الدولي للكتاب، نشر في الجمهورية يوم: 24- 09-2011.

7- منيرة شرفي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مقال نشر في العدد الثالث من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية.

8- نجاة عربة الشعب، حوارية باختين، دراسة في المرجعيات والمفردات مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، عدد31، سبتمبر 2012.

7- المواقع الالكترونية:

1-جميل حمداوي ،أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الخطاب والملفوظات والنصوص:https://www.alukah.net

2- جميل حمداوي، حميد لحميداني والصورة الروائية البوليفونية: https://www.alukah.net

3- جميل حمداوي، لعبة النسيان بين الزمن الضائع والتجريب البوليفوني:

www.alhewar.org
4- شادية بن يحي، الرواية الجزائرية : www.diwanalarab.com
5-عبد الوهاب عيساوي حوار مباشر مع الروائي الجزائري عبد الوهاب عيساوي، من موقع اليوتيوب من قناة، NOVELPHILIA SOCEITY
6- محمد رندي، جدل التاريخ في رواية الديوان الإسبرطي أو لماذا يهاجم اليولداش الجدد أول رواية جزائرية تفوز بالبوكر، www.google.dz

السيرة الذاتية للمؤلِّف:

عبد الوهاب عيساوي روائي جزائري من مواليد مارس 1985، بمدينة حاسي بحبح بولاية الجلفة تخرج من جامعة زيان عاشور ولاية الجلفة، يعمل مهندس دولة إلكتروميكانيك ويعمل كمهندس صيانة، فاز بالعديد من الجوائز من خلال المؤلفات التي ألفها ومن بين هذه الجوائز نذكر:

- ✓ فازت روايته الأولى" سينما جاكوب "بالجائزة الأولى للرواية في مسابقة رئيس الجمهورية عام 2012.
- ✓ حاز على جائزة آسيا جبار للرواية التي تعتبر أكبر جائزة للرواية في الجزائر عن رواية" سييرا دي مويرتي "أبطالها من الشيوعيين الاسبان الذين خسروا الحرب الأهلية وسيقوا إلى معتقلات في شمال إفريقيا عام 2015.
- ✓ شارك في ندوة الجائزة العالمية للرواية العربية (ورشة إبداع للكتاب الشباب الموهوبين) وفازت روايته "الدوائر و الأبواب" بجائزة سعاد الصباح للرواية عام 2016.
- ✓ فازا بجائزة" كتارا" للرواية غير المنشورة عن عمله "سفر أعمال المنسيين" عام 2017.
- ✓ فازا بالجائزة العالمي" البوكر "للرواية العربية في طبعتها الثالثة عشر عام 2020 عن روايته " الديوان الإسبرطي" الصادرة عام 2018[1].

[1] رواية الديوان الإسبرطي للكاتب عبد الوهاب عيساوي تفوز بالجائزة العالمية للرواية العربية 2020: مقال نشر يوم:2020/04/14 على موقع: http://www.arabicfiction.org

ملخص الرواية:

"**الديوان الإسبرطي**" هي رواية تاريخية تدور أحداثها مابين (1815م،1833) في الجزائر، تتحدث عن الفترة العثمانية أي الوجود العثماني في الجزائر، التي سبقت فترة الوجود الفرنسي بالمدينة المحروسة(الجزائر العاصمة حاليا)، وتسرد التفاصيل اليومية للمجتمع الجزائري حينها ومنذ حادثة المروحة التي دفعت إلى تأزم العلاقات بين الداي والقنصل الفرنسي، وأدى إلى انهيار الأتراك، وانتهاء الوجود العثماني بالجزائر، وذلك على لسان خمس شخصيات أساسية، وكل شخصية تحكي قصتها ورؤيتها للأحداث من منظورها وقد تناوبوا على سرد الرواية وهم:

ديبون: الصحافي المخدوع المثالي والذي لم يدرك أن الاحتلال ليس غايته التبشير والحماية بين المصالح والأطماع.

كافيار: أسير سابق في المحروسة ومخططً للانتقام بسبب ما تعرض له من الإساءة على يد الأتراك أثناء حملته مع نابليون على الجزائر، وهو أحد القادة العسكريين، سير العديد من المعارك، ثم أصبح قائد الحملة على الجزائر، وهو أكثر الشخصيات تفصيلا ووضوحا في أقوله في الرواية.

ابن ميار: الشيخ الوطني ممثل الحكومة والشعب هو عرائضه التي لا يمل من رفعها للحكام، ومحاولته استرجاع المساجد وحمايتها من الهدم سواء بالكلام أو الحوار السياسي، كان يميل لبني عثمان بحكم رابط الدين

حمة السلاوي: الوطني الثائر على الأتراك والفرنسيين، وهو يرى في الثورة هي الوسيلة الوحيدة للتغيير

دوجة: الفتاة الوحيدة والتي تمثل العنصر النسوي في الرواية وهي المسكينة التي تحولت بلا قصد لبغي بسبب الفقر والتشرد والسلطة ، فجعلها هذا الأمر بلا أهل ولا هوية ضف إلى ذلك استغلال إنساني واستغلال جسدي

فهذه الرواية تسرد ما عناه الإنسان في مدينة المحروسة في فترة الاحتلال وهذه الشخصيات وغيرها من الشخصيات الثانوية ساهمت في بناء سير الرواية التي اعتمدت على تقنيات الأصوات المتعددة. حيث نجدها تدور بأسلوب سردي مدور، حيث يعرض الكاتب ثلاثة محاور أساسية تدور حولها أحداث الرواية وهذه المواضيع هي: (ما قبل الحملة/ توجه الأسطول الفرنسي إلى الجزائر/ الاستسلام لاحتلال الجزائر)

حاول الراوي أن يعرض وجهات نظر الشخصيات حول هذه الأحداث

ختم عبد **الوهاب عيساوي** الرواية بالعنصر النسوي – **دوجة**– التي بقيت وحدها في الميدان منتظرة الأمل، لأنّه من يعيش في المحروسة ليس عليه إلا أن يسير وفق شروطها أو عليه الرحيل

مقدمة.....أ

مدخل: نشأة الرواية الجزائرية

أولا: مفهـــوم الرّواية.....**5**

1 – لغة 5

2– اصطلاحا 5

ثانيا: نشـــــــأة الرّواية الجزائرّية **6**

ثالثا: تطور الرويـــــــة الجزائرية.....**8**

الرواية المعاصرة 13

الفصل الأول: البوليفونية وأهم تشكيلاتها

المبحث الأول: تحديدات اصطلاحية.....**16**

أولا: مفهوم البوليفونية.....16

تعريف الرواية البوليفوني.....18

ثانيا: البوليفونية عند الباحثين 22

أ–مصطلح البوليفونية عند الغرب.....22

ب –مصطلح البوليفونية عند العرب 24

المبحث الثاني: أهم تشكيلات الرواية البوليفونية.....**28**

أولا: الحوارية **28**

أ–مفهومها الحوارية.....28

ب –الحوارية والمناجتية.....33

ج –مستويات الحوارية.....36

ثانيا: المميزات الفنية للرواية البوليفونية **40**

الفصل الثاني: استراتيجية تعدد الأصوات في الديوان الإسبرطي

أولا: الحوارية.....**48**

1-الحوار الداخلي.....48
2-الحوار الخارجي.....53
ثانيا: التعدد الأسلوبي 57
1-التهجين.....57
2-الأسلبة 58
3-لحوارات الخالصة.....59
4-المحاكاة الساخرة "الباروديا".....59
ثالثا: تعدد الشخصيات والأصوات 60
1- ديبون.....60
2-كافيار 63
3-ابن ميار.....65
4-حمة السلاوي 66
5-دوجة.....68
رابعا: تعدد أنماط الوعي في الرواية 69
خاتمة.....75
قائمة المصادر والمراجع 78
ملحق.....84

ملخص:

احتلت الرواية مؤخرا مكانة مميزة في الأدب الجزائري، وأصبحت تتسم بتقنيات معاصرة، وهذا ما لمسناه في رواية الدّيوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي الّتي سعينا فيها إلى معاينة هذه التقنيات الجديدة، ومن بينها تقنية تعدد الأصوات الّتي اشتغلت على تباين الأفكار والتصورات الأيديولوجية بين الشخصيات، وفرضت على الرواية هيكلا يناسبها؛ حيث طرح الروائي قضية التواجد العثماني في الجزائر، مستنطقا مضمرات المسكوت عنه في التاريخ. وذلك ما حاولنا الكشف عنه بعد أن أسّسنا لبحثنا بتحديد المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بتعدد الأصوات والكشف عن أهم تشكيلاتها في الرواية.

الكلمات المفاتيح:

تعدد الأصوات، تعدد اللغات والأساليب، البوليفونية، الحوارية، الرواية، الديوان الإسبرطي، عبد الوهاب عيساوي.

Summary:

The novel has recently occupied a distinguished position in Algerian literature, and has become characterized by contemporary techniques, and this is what we saw in the novel of “the Spartan Court” of Abdelouahab Aissaoui, in which we sought to examine these new techniques, including the technique of polyphony, which worked on the contrast of ideas and ideological perceptions between the characters, and it was imposed on The novel has a structure that suits it; Where the novelist raised the issue of the Ottoman presence in Algeria, interrogating the unspoken implications of history. This is what we tried to reveal after we established our research by defining the concepts and terminology related to polyphony and revealing its most important formations in the novel.

Keywords:

Polyphony, multiple languages and styles, polyphony, dialogue, novel, Spartan Court, Abdelouahab Aissaoui.

Résumé :

Le roman a récemment occupé une place de choix dans la littérature algérienne, et s'est caractérisé par des techniques contemporaines, et c'est ce que l'on a vu dans le roman de « la Cour spartiate » d'Abdelouahab Aissaoui, dans lequel on a cherché à examiner ces nouvelles techniques, dont de la polyphonie, qui a travaillé sur le contraste des idées et des perceptions idéologiques entre les personnages, et il s'est imposé à Le roman a une structure qui lui convient ; Où le romancier pose la question de la présence ottomane en Algérie, interrogeant les non-dits de l'histoire. C'est ce que nous avons essayé de révéler après avoir établi notre recherche en définissant les concepts et la terminologie liés à la polyphonie et en révélant ses formations les plus importantes dans le roman.

Mots-clés : Polyphonie, langues et styles multiples, polyphonie, dialogue, roman, Cour spartiate, Abdelouahab Aissaoui.