الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العـالي والبحـث العـلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: (أدب جزائري)

# دراسة نصّانية في رواية ديوان الاسبرطي "لعبد الوهاب عيساوي"

مقدمة من قبل الطالبة:
- دنيا شهبان

إشراف الأستاذ:
د.شوقي زقادة

لجنة المناقشة

| الرقم | الاسم و اللقب | الرتبة العلمية | المؤسسة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 01 | د.سعيد بومعزة | أستاذ محاضر "ب" | جامعة 08 ماي 1945 قالمة | رئيسا |
| 02 | د.شوقي زقادة | أستاذ محاضر "ب" | جامعة 08 ماي 1945 قالمة | مشرفا و مقررا |
| 03 | د. لعايش سعدوني | أستاذ محاضر "أ" | جامعة 08 ماي 1945 قالمة | ممتحنا |

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم.....

# شكر وعرفان:

الحمد لله ربّ العالمين، والشكر لجلاله سبحانه وتعالى الذي أعاننا على إنجاز هذه المذكرة.

كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان والتقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور "شوقي زقادة"

الذي شرفني بمتابعة رسالتي هذه مؤطرا وموجها، وأتوجه بخالص شكري إلى الأساتذة الكرام على تفضلهم بقراءة هذا العمل، من أجل تقويمه و تصحيح ما وقع فيه من أخطاء.

والشكر الجزيل إلى الذين كانوا عونا في انجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد، وخاصة أختي العزيزة "حورية".

الطالبة: دنيا شهبان

# المقدّمة

استطاعت الرّواية في القرن التّاسع عشر أن تثبت وجودها في السّاحة الثّقافيّة العالميّة، وأن تتصدّر قائمة الأجناس الأدبيّة بفعل ما تتوفّر عليه من مرونة وقدرة على مواكبة مجريات الواقع وميلٍ متواصل إلى التّجريب الشّكلي، ورفْدِ مُنْجزِها السّردي بآليات وتقنيات متنوعة وموضوعات جديدة، إضافة إلى اسهاماتها في إنتاج المعرفة وبثّ الأفكار الإيديولوجيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة.

وقد عرفت الرّواية العربية تطوّرا كبيرا وانتشارا واسعا ممّا مكّنها من احتلال مكانة بارزة بين الأجناس الأدبيّة الحديثة، نتيجة امتلاكها مقوّمات التّأثير في المجتمع والتّغيير فيه، محاولة بذلك معالجة مشاكله هذا من جانب، ومن جانب آخر لامتلاكها القدرة الفنّية وتميّزها عن غيرها من الفنون، و بقدرتها على احتواء هموم الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

والرّواية الجزائريّة رغم تأخر ظهورها إلاّ أنّها على غرار سائر الرّوايات العربية عرفت مسارا تطوريّا حافلا بعديد من المنجزات الّتي واكبت تحوّلات المجتمع الجزائريّ على مختلف الأصعدة فاحتلّت الرّواية مرتبة مهمّة بين الفنون الأدبيّة الأخرى، وقد ازدادت قوّة خلال السّنوات الأخيرة بفعل التحوّلات الّتي طرأت عليها سواءً على مستوى الشّكل أو المضمون، وكان من نتاج هذا التّطور دخولها حيز الدّراسات النّقدية المعاصرة ممّا أكسبها جِدّة وخصوصيّة، ونتيجة لهذا فقد استقرّ اختيارنا على رواية " الدّيوان الإسبرطي " للرّوائي الجزائريّ "عبد الوهاب عيساوي" لتكون موضوعا لدراستنا، وهذا لما سخّر فيها من طاقات فكريّة ومعرفيّة كبيرة، ومن هنا يمكن أن نطرح إشكاليّة مفادها: ما مظاهر التّجديد في رواية الدّيوان الإسبرطي "لعبد الوهاب عيساوي"؟

إنّ هذه الإشكاليّة من الدّوافع الأساسة الّتي بثّت فينا رغبة جاذبة نحو دراسة التّجديد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة عامّة، ورواية الدّيوان الإسبرطي خاصّة، ولعلّ من أهم هذه الدّوافع نذكر منها:

- الرّغبة في تطبيق آليات المنهج التّحليلي على رواية الدّيوان الإسبرطي.

- الإعجاب الشّديد بهذه الرّواية خاصّة وأنّها مثّلت فترة مهمّة من فترات تاريخ الجزائر(أواخر الوجود العثماني بالجزائر، وبدايات الاحتلال الفرنسيّ لها)، كما أنّه تجسيد فعليّ للوقائع في تلك الفترة.
- الفضول لمعرفة أسلوب وطريقة الرّوائي "عبد الوهاب عيساوي" من حيث كونه جديدا في السّاحة الرّوائية مقارنة مع آخرين.

ولعلّ ما سبق أسهم في توليد خطّة بحث مزجنا فيها بين الجانب النّظريّ والجانب التّطبيقيّ، وقد تضمّنت هذه الأخيرة: مقدّمة، وفصلين، وخاتمة.

فالفصل الأوّل كان فصلا نظريّا عنوناه: **"بمظاهر التّجديد في الرّواية الجزائريّة"** وقد اشتمل على: مفهوم الرّواية لغة واصطلاحا، نشأة الرّواية، مظاهر التّجديد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة والّتي حصرناها -المظاهر- في أربع تقنيات هي: توظيف التّراث، خرق المحظور، اللّغة والسّرد، أمّا الفصل الثّاني فخصّصناه للدّراسة التّطبيقيّة وعنوانه: **دراسة نصّانيّة لرواية عبد الوهاب عيساوي "الديوان الإسبرطـــي"** اعتمدنا فيه على دراسة كلّ من عتبة العنوان، البنية السّردية(الشّخوص، الزّمان، المكان)، اللّغة والأسلوب.

لنصل في الأخير إلى خاتمة جمعنا فيها جلّ النّتائج الّتي تمخضت عن هذه الدّراسة معتمدين في معالجتنا لهذا الموضوع على **المنهج التّحليلي** الّذي سمح لنا برؤية النّص الرّوائي رؤية حداثية تنطلق من اعتبار النّص حيزا مفتوحا قابلا لتعدّد القراءات والاحتمالات، وكذلك المنهج الوصفي الّذي من خلاله قدّمنا وصفا للعديد من الأمكنة مغلقة كانت أو مفتوحة .

هذا وقد اتّكأ بحثنا أيضا على جملة من المصادر والمراجع الّتي تخصّ موضوع الرّواية والتّجديد نذكر منها :

***بوشوشة بن جمعة، اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنّشر، تونس، ط1، 1999.**

***حسين بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء ، الزّمن، الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.**

***جيرار جينيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، المشروع القومي للتّرجمة، ط2، 1997.**

و كغيره من البحوث العلميّة يسعى بحثنا هذا إلى تحقيق جملة من الأهداف نذكر منها:

***تسليط الضّوء على أوّل رواية جزائريّة معاصرة حائزة على "جائزة البوكر للرّواية العربية العالميّة" سنة 2020، وتحليل مكونات نصّها والكشف على ما يحتويه في طياته من جماليات فنيّة وأدبيّة.**

***التّعرّف على التّغيّرات الّتي حدثت لجنس الرّواية عن طريق هذا الرّوائي الّذي كسر طريق الرّواية التّقليديّة بأسلوبه الفنيّ والمبدع.**

***التّعرّف على مدى قدرة الرّوائي "عبد الوهاب عيساوي" في التّلاعب بالمشكلات السّردية من مكان وزمان وشخوص...**

وكالعادة لا يخلو أيّ بحث علميّ من الصّعوبات الّتي تعترض طريقه أو تكون عائقا في إنجازه في الوقت المحدّد، ولعلّ من أبرز الصّعوبات الّتي واجهتنا:

- إشكالية الحصول على المراجع العلميّة والمصادر التّوثيقيّة.
- شحّ مكتبة جامعتنا من أغلب الكتب المهمة، وإن وجدت فأغلب مضامينها بعيدة ولا تخدم بحثنا.
- ضيق الوقت.

بَيْدَ أنّ هذه الصّعوبات وغيرها هانت كثيرا بفضل من كان خيرَ معين لي بعد الله تعالى أستاذي الدّكتــور **"شوقي زقادة"** على ما أبداه من حِلْمٍ و سعة صدر، فقد كانت إرشاداته السّديدة و ملاحظاته العلميّة القيّمة و مناقشاته المستمرة للفصول أكبر حافز لي، فأعترف له بالفضل و أقدّم له جزيل الشّكر على قبوله الإشراف على هذا البحث وتقويمه.

# الفصل الأول:

# التجديد في الرواية الجزائرية

ارتبطت الكتابة بالإنسان وتطوّرت وفق العوامل المحيطة به، والّتي ساعدت في ظهور أنواع كثيرة للكتابة ممّا أضفى عليها التّنوع والتّجديد، ولعلّ من أبرزها جنس الرّواية باعتبارها أكبر الأجناس القصصيّة، ومن هنا وجب أن نتساءل: ما المقصود بهذا الفنّ النّثري- الرّواية- من النّاحيتين: اللّغويّة والاصطلاحيّة؟

**أوّلا- مفهوم الرّواية:**

**1) لغة:**

جاء في المعجم الوسيط: **"روّى على البعير ريًّا استقى و القوم و عليهم و لهم الماء و البعير شدّ عليه بالروى، و يقال روى على الرّجل بالرون شدّه عليه لئلا يسقط من ظهر البعيـــــــر**

**و راوي الحديث أو الشّعر حامله و ناقله و الجمع روّاة: و الرواية مؤنث الراوي و المستقـــى و من كثرت روايته و التّاء و المستقى و من كثرت روايته و التّاء للمبالغة و المزادة فيها المـــــاء و الدّابة الّتي يسقى عليها الماء و الجمع روايا "[1].**

هذا وقد جاء في القاموس المحيط **"للفيروز أبادي": "(روّى) من الماء و اللّبن كرضي ريًّـــا وريا وروّى و تروّى و ارتوى؛ بمعنى و الشّجر تنعم كتروى، و الرّواية المزادة فيها من الماء والبعير، و البغل، و الحمار يستقي عليه روي الحديث رواية و ترواه؛ بمعنى و هو رواية للمبالغة، و الحبل فتله، فارتوي وعلى أهله و لهم: أتاهم بالماء، و رويته الشّعر أحملته على روايته كأرويته، و في الأمر نظرت، و فكّرت".[2]**

يتّضح لنا من خلال هذه التّعريفات اللّغوية للفظة الرّواية تعدّد دلالتها و معانيها فمنها ما يفيد الجريان و النّقل و الارتواء المادي للماء أو المعنوي للنّصوص و الأخبار، كما أطلقت كذلك على قائل الشّعر و ناقله.

1- مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، باب(الرّاء) ، ج1، دار الدّعوة، القاهرة، مصر، دط، دت، ص384.

2- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، فصل (الرّاء)، ج1، مؤسسة الرّسالة للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص1290

**2) اصطلاحا :**

اختلفت التّعريفات بشأن الرّواية و تنوّعت حيث لم يجمع الباحثون على تعريف واحد شامل و محدّد، و هذا ما سنحاول استقراءه من خلال بعض الآراء و الأفكار النّقدية التي تحدّد لنا المعنى، حيث يعرّفها **"ميشال بوتور"** بقوله: **"هي شكل خاص من أشكال القصة...تتخذ أشكالا متنوعة ".**[1]

أمّا "محمّد الدّغمومي" فيقول أنّ: " الرّواية كتابة تطوّرت في الغرب عن أشكال السرد لتصبح شكلا معبّرا عن فئات اجتماعية وسطى قادرة على الكتابة و القراءة ".[2]

في حين يعرّفها الناقد "عبد المالك مرتاض" بأنّها: " كل فعل أو عمل سردي مطوّل نسبيّا معقّد التّركيب و البناء قائم على تقنيات الكتابة المعروفة و منه نجد أنّها نقل روائي... لحديث محكي تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغويّة تنهض على جملة من الأشكال و الأحوال، كاللّغة والشخصيات و الزّمان و المكان و الحدث يربط بينها طائفة من التقنيات كالسّرد و الوصف والحبكة والصّراع..."[3]

أمّا "فائق محمّد" فيرى أنّها: شكل خارجي تتصارع فيه تقاليد صارمة، و أشكال متحدّثة وحياة داخليّة تتميّز بالصّدق و الحرارة و تسعى إلى التعبير عن الواقع و بلورة رؤية مستقبلية.

و الرّواية وفق هذا التّعريف عبارة عن وعاء لماض عتيق و حاضر معيش و مستقبل قادم " وعاء يمتلئ فيفيض و يتحطّم على يد شرارة جديدة طابعها التّطوير و التّجديد، لأنّها تنبع من تجربة العقل، و قلق النفس، في محاولة دائمة للتجديد و الخروج من قمقم القيود ".[4]

يتّضح ممّا سبق أنّ التّعريفات بشأن الرّواية قد تنوّعت و اختلفت، و لكن يمكن القول بأنّ الرّواية سرد قصصيّ يتميّز عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى بكبر حجمها و تعدّد

1_ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، لبنان، ط3، 1986، ص5.

2- محمد دغمومي، الرواية المغربية والتّغير الاجتماعي، مطابع افريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 1991، ص43.

3- عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية(بحث في تقنيات السّرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص23-24.

4- فائق محمّد، دراسات في الرواية العربية، دار الشّبيبة للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص92.

الشّخصيات و تنوّع الأحداث، و هي ترتبط أساسا بالمجتمع و تُقيم معمارها على أساسه، كما تستوعب مشكلات الإنسان و عصره و قضاياه المختلفة.

**ثانيا- نشأة الرّواية الجزائريّة:**

تأخرت النّهضة الأدبية في الجزائر عن شقيقاتها في الأقطار العربية الأخرى و معها تأخّر ظهور الرّواية العربية في الجزائر و لعلّ ذلك راجع إلى ظروف الصّراع السّياسي و الحضاري الّتي كان يعيشها الشّعب الجزائري أنذاك، "حيث لها جذور عربية و إسلاميّة مشتركة كصيغ القصص القرآني و السّير النّبويّة ومقامات الهمذاني و الحريري و الرّسائل و الرّحلات، و قد كان أوّل عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا هو حكاية العشّاق في الحّب و الاشتياق لصاحبه محمد بن إبراهيم سنة 1849، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس سنوات (1852، 1902،1878) تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسّسون مسالك النّوع الرّوائي دون ان يمتلكوا القدر الكافي من النّظري بشروط ممارسته مثلما تجسّده نصوص: غادة أم القرى سنة 1947م لأحمد رضا حوحو و الطّالب المنكوب سنة 1951م لعبد المجيد الشّافعي، و الحريق سنة 1957م لنور الدين بوجدرة وصوت الغرام سنة 1967م لمحمّد المنيع، إلّا أنّ البداية الفنيّة الّتي يمكن أن نؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرّواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص ريح الجنوب سنة 1971م لعبد الحميد بن هدّوقة "[1]، و إن سبقتها ما لا تذروه الرّياح إلى الظّهور، ثمّ يضمّ إلى الروايتين رواية الزلزال و اللّاز "للطّاهر وطّار"، فتعتبر ريح الجنوب الرواية الجزائريّة الأولى كما سبق و ذكرنا لأنّها تلتقي مع رواية الزلزال في معالجة الثورة الزراعية حيث يقول "عبد اللّه الركيبي" في تعليقه على أسلوب الرّواية: " و أفضل ما في الرواية في تصويري هو أسلوب الكاتب و لغته السلسة الشاعرية في كثير من المواقف ".[2]

1_ شادية بن يحي، الرّواية الجزائريّة ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب، منبر حرّ للثّقافة والفكر والأدب، 4ماي 2013.

www.diwanalarab.com/spip.php?article37074

2_ محمد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1983، ص139،138.

ممّا يعني أنّ أسلوب الكاتب و لغته يعتبران أساس بناء الرّواية في التّعبير عن مختلف المواقف، هذا و يرى بعض النّقاد بأنّ الظّروف السّياسية و الاجتماعيّة و الثقافيّة في الجزائر ساعدت على ظهور الولادة الحقيقية للرواية الجزائريّة المكتوبة بالعربيّة، فكانت ريح الجنوب وغيرها من الروايات الأخرى الإنتاج الفنّي الطّبيعي لهذه الفترة.[1]

**ثالثا- مظاهر التّجديد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة:**

تطوّرت الرّواية الجزائريّة المعاصرة من حيث مواضعها و تقنياتها، فابتعدت عن الوعظ والإرشاد و تفاعلت أكثر مع الواقع بتفاصيله و هوامشه، فعبّرت عن العلاقات الاجتماعية وتفرعاتها الشّائكة، و كان لكلّ ناقد تصوره الخاص حول مظاهر التجديد و التجريب فمنهم من ربطها بالإبداعيّة و المغامرة، ومنهم من ربطها بالسّردية و منهم من ربطها بالتّجربة اللّغويّة، في حين هناك من ربطها بمواضيع معيّنة كالجسد و الدّين و السّياسة. لهذا خصّصنا بالذكر أهم هذه المظاهر في الرواية الجزائرية، و التي ارتأينا أن تكون ممثلة فيما يلي:

**01) توظيف التّراث:**

عرفت الرواية الجزائريّة نجاحا باهرا خاصّة في السّبعينات من القرن الماضي، و لعلّ ذلك راجع أنّها اختارت الاهتمام بالمضمون واستنباطه من عمق المجتمع الجزائري، حيث اتّجه الروائيون إلى تأصيل أعمالهم الرّوائيّة و ذلك عن طريق تجاوز كل الأشكال الروائيّة التّقليدية في التّعبير، و تجريب أشكال جديدة تنهل من التّراث و تعيد توظيفه بحلّة جديدة و مغايرة عمّا كان سائدا في مرحلة النشأة و التأسيس و إيمانا منهم بضرورة الانفتاح عليه "ليس من أجل الانغلاق على الذّات و تقديس الأجداد و تمجيد الماضي، و الجنس الرومانسي إلى إعادته لمساءلة الذّات من خلال مساءلة الماضي، و الوقوف على الخصائص المميّزة و الهويّة الخاصّة"[2]

1_ واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1988، ص90.

2_ محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص10.

**أ) التراث الدّيني :**

يعدّ التّراث الدّيني أحد وسائل التوعية، و لذلك استفاد منه الكتّاب الجزائريين في أغلب رواياتهم حيث نجد "ابن هدوقة" مثلا يوظّف التراث الدّيني **" لتحقيق دوره النضالي إذ استطاعت الطبيعة أن تخلق بواسطته حيزا يوصلها إلى قلب الجماهير كمقدّمة لتحريكها وبالتّالي الدّين شأنه شأن كل الايديولوجيات المثالية يتلوّن بتلون الموقف"**[1]**،أمّا "الطّاهر وطّار" فقد وظّفه كردّة فعل على "أحلام مستغانمي" في روايتها ذاكرة الجسد في "طرح قضية الدّين ضمن السّبق التّاريخي و علاقته بمختلف شرائح و طبقات المجتمع"**[2]**.**و هذا بالضبط ما وظّفه "عز الدّين جلاوجي" في روايته العشق المقدّس.

**ب) التّراث الشّعبي:**

يعدّ التّراث الشّعبي نمطا من أنماط الوعي لدى الكتّاب كون المادّة التراثية الشّعبية تمثّل المجتمع بمظاهره المختلفة.

و حضور النّص التّراثي في النّص الرّوائي مرتبط بالتّاريخ إذ أنّ حضورهما في السّياق نفسه يضفي نوعا من الاستخدام الجمالي في الرّواية، و بالتّالي **" تراكم التّراث الشّعبي يحمل في جوهره كلّ التناقضات التّاريخيّة الّتي ارجع إلى طبيعة تكوّنه، و لا يمكن أن يكون هناك استغلال جيّد لهذا التّراث إذا لم يكن الكاتب يمتلك يدا سحريّة قادرة على تفجير و تفعيل المادّة التّراثية بالإضافة إلى إحاطته بالآداب العالمية الّتي تسمح له بالانفتاح على روافد و فضاءات جديدة بالإضافة إلى الانتقاء و عدم السّقوط في الغلطات".**[3]

و من أمثلة توظيف التّراث الشّعبي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة ذلك الاستثمار الرّائع لسيرة بني هلال في العديد من الروايات أهمها رواية نوّار اللّوز "لواسيني الأعرج" **"الّذي اتّخذ من السّيرة الهلالية نموذجا دالّا عن كيفية التعامل مع التّراث و سبل توظيفه في النّص**

1- جعفر ياوش، الأدب الجزائريّ الجديد: التّجربة والمال، المركز الوطنيّ للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة، الجزائر، ط1، 2006، ص65.

2_ المرجع نفسه، ص65.

3_ سعيد شوقي، محمّد سليمان: توظيف التّراث في روايات نجيب محفوظ، يتراك للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2000، ص340.

**الرّوائي توظيفا** يتخطّى المحاكاة إلى الإضافة عبر مسعى البحث توقا إلى المغايرة الشّكلية للسّائد من أنماط الكتابة الرّوائية التّقليدية"[1]، و كذا رواية الجازية و الدراويش الّتي سعى من خلالها الرّوائي "عبد الحميد بن هدوقة" **" إلى استثمار التّراث الحكائي الشّعبي ممثلا في السّيرة الهلالية، الّتي وظّف منها شخصيّة الجازية رمزا جماليا و فكريا لجزائر الاستقلال"**[2].

هذا و يدخل أيضا ضمن التّراث الشّعبي توظيف الأقوال المأثورة خاصّة المثل الشّعبي الذّي لطالما حمل قيما ذات طابع فكري و إيديولوجي **" فالمثل الشّعبي بالنّسبة للرّواية يمثّل مرجعا كبيرا يحدّد توجهاتها في الحياة فضلا عن الدّين"**[3].

نخلص ممّا سبق أنّ التّراث الشّعبي قد استطاع أن يستحوذ على الرّوائيين الجزائريين خاصة أولئك الّذين سعوا إلى كسر سلطة النموذج انطلاقا من مساءلة الماضي وصولا إلى الحاضر.

**02) خرق المحظور:**

تعتبر الكتابة في نظر الكثير من الأدباء فضاء حر يمكنّهم من عيش الحرية بكامل تفاصيلـــها و لهذا فقد اختار بعض الروائيين الجزائريين عدم الاكتراث لثقافة المتلقي، وذلك من خلال تجاوز الخطوط الحمراء أو كما يعرف بالطّابوهات (TABO) و كلّ ذلك بغرض تجريب مغامرة جديدة أو تقديم إبداع متميّز غير نمطي، ومن هذه المحظورات نذكر:

**أ) الدّين :**

يعدّ الدّين من المحظورات الأساسة الّتي تعيق المبدع الرّوائي الجزائري فيتّخذ حذره عند الاقتراب منه و الخوض فيه لكونه موضوعا مقدّسا، و لعلّ من أمثلة اختراق المحظور الدّيني في الرّواية الجزائرية المعاصرة ما تجلّى في رواية نزهة الخاطر "لأمين الزّاوي"، حيث كانت تدور

1- بوشوشة بن جمعة، التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي، المغاربيّة للطباعة والنّشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص85.

2- المرجع نفسه، ص109.

3- حلمي بدير، أثر الأدب الشّعبي في الأدب الجزائريّ، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002، ص71.

القصص الغرامية داخل مسجد القرية و هو الأمر الذّي أثار غضب و حفيظة الأهالي باعتباره مكانا مقدّسا مخصّصا للعبادة لا للمحرّمات.

كما اخترق الرّوائي "رشيد بوجدرة" أيضا المحظور الدّيني في روايته التّفكك، و ذلك عن طرق التّنكر للخالق تعالى و الإساءة إليه من قبل العمّة فاطمة الّتي لا تملك أدنى وعي بالمقدّسات وتستهتر بكل القيم الدّينيـــــة "و عمّتي فاطمة لا تبالي بهذه الأمور الدّينية تعاتب الله على هديره، و ضجيجه، و تهدّد الغيم بقبضة يدها."[1]

هذا و قد توجّه "بوجدرة" في ذات الرّواية إلى انتقاد رجال الدّين المتزمتين الذّين يتظاهرون بالتّقوى و العفاف نهارا، بينما يمارسون شتّى أنواع المحرّمات ليلا، فهو بذلك يعرض الدّين **"كظاهرة فقدت الكثير من قدسيتها و من ثمّة مصداقيتها و تأثيرها في النّفوس... فلا غرابة إذن أن تتحوّل تعاليم الدّين إلى مصدر لانتشار الشذوذ الجنسي نتيجة تراكم أشكال الحرمان"[2].**

و ما تجدر الإشارة إليه أنّ الرّواية الجزائريّة قد حاولت إعطاء صورة سلبيّة للدّين خاصّة في مرحلة العشريّة السّوداء، و الّتي كانت في نظر كثير من الرّوائيين سببا لتشريد و تقتيل آلاف الجزائريين **"وهو ما جعل النظر إلى الدّين شعائر و ممارسة تتغيّر بعد أن فقدت نفوس الجيل الجديد الكثير من المصداقية و الإغراء لأسباب منها الأوهام و الخرافات الّتي الحقها به بعض القائمين على شؤونه بحكم جهلهم و انغلاقهم على مستجدات الواقع "[3].**

يتّضح ممّا سبق أنّ الكثير من الرّوائيين الجزائريين إنّما اخترقوا المحظور الدّيني لإدماج القضايا الجنسيّة و إزالة السّتار عن كل شيء خاصّة المسكوت عنه.

**ب) السّياسة :**

اهتمت الرّواية الجزائريّة المعاصرة بالسّياسة و السّلطة و الحاكم أيّما اهتمام خاصّة في تلك الفترة الّتي مارست فيها السّلطة الاستبداد و ضيّقت الخناق على المثّقف، حيث أصبحت

[1]- رشيد بوجدرة، التّفكّك، دار ابن رشد للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص139.
[2]- بوشوشة بن جمعة، اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربيّة للطباعة والنّشر، تونس، ط1، 1999، ص632.
[3]- المرجع نفسه، ص635.

من الطّابوهات المقدّسة الّتي يصعب اختراقها ما جعل الرّوائيين المولعين بالتّجريب الدّاعين للثّورة على السّائد و المألوف يخترقون خطوطها ففي رواية **حادي التيوس أو فتنة النّفوس لعذري النّصارى و المجوس** "لأمين الزّاوي" يتكشّـــف المشهد السّياسي من خلال موقف أحد شخصيات الرواية "أمقران" في قوله: **"النظام السّياسي الجزائري سرق الثّورة الّتي قادها الفلّاحون و الفقراء الّذين صودرت أراضيهم من قبل المعمرين الفرنسيين والأوربيين، فشكّلوا قوّة استقرّت في أحياء قصديرية أقامتها على أطراف المدن الأوروبية الجديدة ... يقول: سأقود ثورة الفلّاحين ضدّ سرّاق الثّورة و مصادري الاستقلال ثمّ يكيل للرئيس هواري بومديـــــــن**

**و للعسكر كثيرا من الشّتائم بعبارات ثابتة ".**[1]

كما اهتمّت الرواية الجزائريّة المعاصرة بالسّلطة و الحاكم، **"لأنّهما معا اثنان في واحد وراء كل المشاكل الّتي يعاني منها المجتمع في العصر الحديث."**[2]

أمّا الحاكم أو الزعيم أو الرّئيس فقد صوّر و اتّخذ صورة نمطية لا تتغيّر في اغلب الروايات فهـــو **" المتعالي على كلّ شيئ، يجسّد كل السّلطة ويتمتّع بكلّ الصلاحيات الّتي تعطيه إمكانية التّصرف الفردي وقت ما شاء، و أحيانا وفق المزاج الشّخصي الّذي لا يعطي الاعتبار لأيّ شيء ".**[3]

هذا و قد تضمّنت العديد من الرّوايات الجزائرية إشارات صريحة جدّا لمرحلة حرجة في تاريخ الجزائر وهي مرحلة التّسعينات أو ما يسمى بالعشريّة السّوداء الّتي لم يجرؤ الكثير من الكتّاب الخوض في تفاصيلها و لا الإفصاح عن أسبابها، و لعلّ من الّذين تجرؤا على كسر هذا الطّابوه "أمين الزّاوي" حيث جاء في روايته المذكورة سابقا: **"...مع بداية التّسعينات و اندلاع**

1- أمين الزّاوي، حادي التّيوس أو فتنة النّفوس لعذاري النّصارى والمجوس، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2011، ص38.

2- سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤيا للنّشر والتّوزيع، ط1، 2011، ص 246.

3- المرجع نفسه، ص247.

**أحداث الدّم و النّار و بعذر الانقلاب على الشّرعيّة و إلغاء الدّور الثاني في الانتخابات التّشريعية الّتي كان لحزبنا الإسلامي الأغلبيّة فيها ".**[1]

نخلص ممّا سبق أنّ الرواية كعنصر من عناصر الإبداع تتأثّر بالجوّ العام السّائد، و لهذا كان للظروف السّياسيّة الأثر البالغ في تطوّرها و تجدّدها.

**ج) الجنس:**

**"إنّ الجنس حركة طبيعيّة تعبّر بها الحياة عن نفسها"**[2] و قد استأثر باهتمام الرّوائيين الجزائريين، و ذلك "**رغم إدراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرّمة الّتي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور احتكام البيئة التّقليديّة المحافظة عقيدة و أخلاقا**".[3]

و لعلّ تصنيفه ضمن المحرّم و الممنوع ما جعل العديد من كتّاب الرواية الجزائريّة يطرحونه في رواياتهم بكلّ جرأة متجاوزين بذلك الأحكام و القيّم السائدة، و يتجلّى لنا هذا الملمح خاصّة في روايات "رشيد بوجدرة" حيث لعب الجنس دورا مهمّا في كتاباته الرّوائية، هذا و قد طغى موضوع الجنس على معظم النّصوص الرّوائية الجزائريّة، فهي" **تتجاوز الثّابت و السّاكن في آن واحد لتخرج عن التّجربة التّقليديّة للقصّ، إلى آفاق الحداثة الرّوائية الثائرة على القوالب الجاهزة، لذلك فإنّ ملامسته ما يتعلّق بأحد أركان الثالوث المحرّم ( الجنس) لم يكن وجودها وجودا تلقائيا بقدر ما كان وجودا ناتجا عن وعي كامل بخصوصيته التّجريبية الرّوائية الجديدة "**[4]، و كلّ ذلك استدعى منهم استخدام لغة فضائحيّة خاصّة في تصوير العلاقات الجنسيّة.

نتيجة لما سبق نجد أنّ أغلب الرّوائيين الجزائريين قد استطاعوا الوقوف بقوّة في وجه العرف و العادات و التقاليد و الدّين، و ذلك إيمانا منهم بأنّ الجنس مشكلة أساسية في حياة الإنسان يجب التّطرق إليها و حلّها قدر الإمكان.

---

1- المرجع السّابق، ص59.

2- نزّار قباني، قصّتي مع الشّعر، منشورات نزّار قبّاني، بيروت- لبنان، ط1، 1973، ص134.

3- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص640.

4- المرجع نفسه، ص635، 636.

**03- اللّغة :**

تعدّ اللّغة أداة نقل و توصيل و جزء لا يتجزّأ من العمليّة الإبداعيّة، و نظرا للتّجديد الّذي طال الرّواية المعاصرة فقد انحرفت هذه الأخيرة عن القاعدة السّائدة و المتمثّلة في أنّ جودة العمل الأدبي يصاحبه بالضّرورة جودة الصّياغة اللّغوية من خلال حسن الصّياغة و التّوظيف والتّعبير... فسلكت بذلك مسلكا مغايرا كلّ التّغيير، لأنّ اللّغة من المنظور التّجديدي هي تعدّد الأصوات و اللّهجات في النّص الرّوائي الواحد، و لهذّا فقد عمد الرّوائي الجزائري إلى توظيف أكثر من لغة فقد **" أحصى إبراهيم السّعدي نحو 730 كلمة فرنسيّة عند واسين الأعرج في روايته (شرفات بحر الشّمال)، و 540 كلمة فرنسيّة أخرى عند أحميدة العيّاشي في روايته (متاهات) فانتقلت اللّغة في الرواية الجديدة من أداة إبلاغ إلى أداة إبداع و أفق كتابية قادرة على تشكيل نصّ روائي متميّز وفق قانون اللّعب الحر على الدّوال و قانون الإبداع، و هذا هو الوضع الّذي يفرض التّعدّد اللّغوي ... تبعا لمساحة الحريّة المعطاة للأصوات، و هو الوضع الطّبيعي لرواية الأصوات، لأنّ التّعدّدية الصّوتية تفرغ من التّجانس الطّبيعي للأصوات الرّوائية بوجهات نظرها المتباينة و مستوياتها الاجتماعيّة و الثّقافيّة المختلفة ".**[1]

يتّضح لنا أنّه لم تعد اللّغة الفصحى هي اللّغة المركزيّة أو المطلقة في المتن الرّوائي الواحد بل أضحت كلّ شخصيّة تتحدّث بلسانها، و غاب نوعا ما صوت الرّاوي السّارد ذاك الصّوت المهيمن في وقت ما في الرّواية التّقليديّة.

هذا و يرى "رولان بارث "R.BARTH" "أنّه إذا كانت **"اللّغة في النّصوص الكتابيّة الأخرة تصف الواقع،فإنّها تتطلّع في الرّواية الجديدة إلى خلق نوع من المغامرة عن اللّعب الحرّ بالكلمات بتغيير مواقعها أو بالاشتقاق منها، أو بالانحراف في استخدام مدلولاتها المعجميّة".**[2]

1- محمّد نجيب التّلاوي، وجهة نظر في رواية الأصوات العربية (دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا، 2000، ص62.

2- دريد يحي الخواجة، إشكالية الواقع والتّحولات الجديدة في الرّواية العربية، دراسة الوعي مجادلة الواقع ومتغيّراته، تقنيات البنية(دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا، 1999، ص35.

نخلص ممّا سبق أنّ اللّغة لم تعد وسيلة إبلاغ بل وسيلة تعبير بمعنى أنّها تحوّلت إلى أداة تفكير وممارسة ولهذا صارت الرّواية الجزائريّة المعاصرة تتّسم بالثّراء الأسلوبي والتّعدّد اللّغوي الواضح، ولعلّ ذلك راجع إلى انفتاحها على أجناس أدبيّة كثيرة.

**04- السّرد:**

يرى "عبد الملك مرتاض" أنّ الأصل في السّرد هو: **"التّتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديثة القراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثمّ أصبح السّرد يطلق في الأعمال القصصيّة على كلّ مخالف الحوارثمّ لم يلبث أن تطوّر مفهوم السّرد على أيّامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم و شامل بحيث أصبح يطلق على النّص الرّوائي أو الحكائي أو القصّصي برمته، فكأنّه الطّريقة التي يختارها الرّاوي أو القّاص ... ليقدّم بها الحدث إلى المتلّقي".**[1]

نصل من خلال هذا القول إلى أنّ السّرد هو مزيج و نسيج من الكلام، و هو نقل حادثة ما بواسطة القص في قالب لغوي، مع دقّة في التّصوير و لغة برّاقة للمروي له، حيث يستعين الكاتب أو السّارد بالسّرد المباشر لأنّه دعامة للشخوص، و يساهم في تقليد الأدوار في كلّ الشّخوص تاركا لها فرصة التّعبير عن ذاتها بينما يتعيّن على القارئ أن يتفاعل معها عبر جملة المشاعر و الأفكار الّتي تطرحها هذه الأخيرة، هذا ما تظهر عليه الرّواية التّقليديّة في بنائها الهندسي السّردي داخل الفضاء الرّوائي، غير أنّ الدارس و المتّتبع للرواية الجزائريّة المعاصرة يجدها مغامرة في حدّ ذاتها إذ يتّفق العديد من الدّارسين على أنّها قد **"أصبحت ظاهرة أدبية متميّزة، تمكّن خلالها الرّوائي الجزائري من خوض تجربة الكتابة الخاصّة به في محاولة جريئة بغية التّحرر من قيود الكتابة الكلاسيكية، و النزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الايديولوجي المهيمن".**[2]

1- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لحكاية حمّال بغداد، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، أفاق عربية، 1989، ص103.

2- محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، الدّار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط1، 2010، ص22.

إذ راهنت الرّواية الجزائريّة المعاصرة على الخروج بنفسها من التّقنيات الرّوائية التّقليديّة بالتّمرد و التّجدّد، ما فرض على كتّاب الرّواية تجديد الأشكال و الأبنية الّتي يعبّرون بها، فانشطار

الذّات السّاردة بين الرّواية و رواية داخل رواية تكون عادة حول الشّخصية البطلة مثلما نجده في رواية أرخبيل الذّباب " لبشير مفتي" **"حيث الشّخصية البطلة (س) تكتب رواية اسمها أرخبيل الذّباب، و الأمر كذلك في رواية أشجار القيّامة للرّوائي نفسه، حيث ندرك أنّ الرّاوي قد كتب رواية و جعلنا نقرأ بعض المقاطع بل و آراء بعض القرّاء فيها، ضمّنها تاريخه و ألم وطنه إنّها رواية داخل رواية تكشف عن انشطار الرّاوي بينهما، و الذّات الساردة لا تختلف كثيرا في فوضى الحواس كما قيل، فتتحوّل الشّخصية فتجمع بين الواقع و المستحيل في الرّواية نفسها فنجد الرّواية و الروائية لقصّة هي قصّتي و الرّوائي لا يروي فقط فإنّه يروي أيضا ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام، ولذا فإنّ كلّ روائي يشبه أكاذيبه، إنّها خاصيّة من خصائص التّجريب".**[1]

يتّضح ممّا سبق أنّ العمل الروائي الجزائري قد استمدّ قدرته من خلال براعة الرّوائيين المعاصرين في إفراغ جملة من الشّحنات و القدرات و الطّاقات في العمليّة الإبداعيّة من خلال السّرد كدقّة التّصوير و جمالية التّصميم، و مخالفة كلّ الأطر و الثّابت، فأخرجت بذلك الرّواية المعاصرة للمتلقي قصصا من دون بداية و لا نهاية متجاوزة بذلك كلّ ما هو مألوف وتقليدي.

1- محمّد شاهين: أفاق الرّواية البنية والمؤثرات دراسة كتاب الكتروني، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 2001، ص8.

# الفصل الثاني:

# دراسة نصانية لرواية

# عبد الوهاب عيساوي

# " الديوان الإسبرطي"

تنفتح الرّواية المعاصرة على دراسات منهجيّة متنوعة و ذلك بغية فهمها، و تفسيرها وتقويمها...، و من بين الدّراسات الّتي اعتمدناها لسبر أغوار رواية "الدّيوان الإسبرطي" "لعبد الوهاب عيساوي" الدّراسة النّصانية، و قد جاءت وفق الآتيّ :

أوّلا- العنوان:

ممّا لا شك فيه أنّ العنوان عبارة عن **"علامة لغويّة تتموقع في واجهة النّص، لتؤدّي مجموعة وظائف تخصّ أنطولوجية النّص و محتواه و تداوليته في إطار سوسيو-ثقافي خاص بالمكتوب، و بناء على ذلك فالعنوان من حيث هو تسميّة للنّص يغدو علامة سيميائيّة ويشكّل تساؤلا و يخلق انتظارا يسعى إلى إرباك أفق انتظار المتلّقي، و إشارته الأولى، و هو العلامة الّتي تطبع الكتاب أو النّص، و تسمّيه و تميّزه عن غيره"**[1]

**1) شعريّة العنوان "الدّيوان الإسبرطي:"**

ورد هذا العنوان في عدّة مقاطع من الرّواية، و ذلك على لسان الفرنسيّ **"ديبون"** يقول: **"استيقظت في آخر الأسبوع رأيته يتمطّى غير بعيد منّي، يطالع كتابا مختلفا، أقرأ عنوانه وأصعد إلى السّطح متناسيا ما قرأته، و ظهر العنوان فجأة يحاصرني: الدّيوان الإسبرطي".**[2]

و قوله أيضا: **" لا يزال كافيار يتمطّى في سريره، كأنّه يختزل العالم كلّه في رأسه، الكتاب نفسه بين يديه أمدّ نظري متأكّدا من العنوان، أردّده تمتمة: الدّيوان الإسبرطي".**[3]

نلاحظ ممّا تقدّم أنّ تسميّة الرّواية جاءت من الكتاب الّذي كان يقرأه الفرنسيّ **"كافيار"** على ظهر السّفينة "بون جوزيفين."

لطالما مثّل العنوان المدخل الأساسيّ لفهم النّص، و منه تتولّد معظم دلالاته و أبعاده الفكريّة و الإيديولوجيّة في أغلب الرّوايات، غير أنّ المجال التّأويلي للعنوان في رواية "الدّيوان الإسبرطي" للرّوائي "عبد الوهاب عيساوي" يظلّ مفتوحا خصوصا و أنّ إحالته عسكريّة بالأساس، فالدّيوان الإسبرطي استدعاء لمكوّن تاريخيّ تتعدّد تخريجاته، و لا يمكن الكشف عن

1- جميل حمداوي، صورة العنوان في الرّواية العربيّة، مجلّة الكلمة، العراق، ع2، فبراير 2007، ص41.

2- عبد الوهاب عيساوي، الدّيوان الإسبرطي، دار ميم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط6، 2020، ص 184.

3- الرّواية، ص186.

أسراره و خباياه إلّا باقتحام عالم الرّواية حيث لم يكشف عن بواطن النّص و لا حتّى ظواهره خاصّة و أنّه لطالما كانت العناوين مداخل كاشفة للمتون السّرديّة و حتّى الشعريّة، غير أنّ مضمراته في هذه الرّواية لم تكن بذلك التّجلي في عناوين أخرى خصوصـــا

و أنّ العنوان حمّال وجوه – كما يقال- و قد جاء هذا التّركيب الاسميّ مكوّنا من :

* **صفة (الدّيوان):** فالدّيوان هو الكتاب عموما أو الدّفتر الّذي يكتب فيه أسماء الجيش و أهل العطاء و هو ما نميل إليه بحكم أنّ موضوع الرّواية تاريخيّ بامتياز.

* **موصوف (الإسبرطي):** أمّا انتساب الدّيوان إلى إسبرطة فلن تكون إلّا إحالة على العاصمة الجزائريّة أو المحروسة كما كانت تسمّى، و هذا الاستدعاء التّاريخيّ في حدّ ذاته شكل من أشكال الإثارة الجماليّة، و قد تكون هناك تقاطعات بينها و بين إسبرطة المدينة اليونانيّة القديمة الّتي انتقلت من حالة الهدوء و الطّمأنينة إلى مدينة عسكريّة بامتياز خاصّة و أنّها قد حطّمت أسوار طروادة و تحالفت مع أثينا، إذن إسبرطة تعني القوّة الغاشمة الّتي تخضع لأثينا المتحضّرة و تتحالف معها للقضاء على الشّرقيين، و قد قال السّارد في عدّة مقاطع من الرّواية: **"أنّ الجزائر ما هي إلّا إسبرطة جديدة هذه المدينة الّتي يسمونها الجزائر لم تكن إلّا إسبرطة"**[1].

نخلص ممّا سبق أنّ هذا الاستدعاء التّاريخي المدروس ينقلنا بلا شك إلى اشتغال الرّوائي الكبير على منجزه السّردي بداية من العنوان الّذي شكّل علامة فارقة و نقطة استقطاب مهمّة باعتباره جواز سفر النّص نحو القارئ تدليلا على محتواه، أو ممارسة لعمليّة إغراء الجمهور.

**ثانيا- الشّخوص:**

**01-مفهوم الشّخصيّة:**

تعدّ الشّخصيّة عنصرا أساسا في الرّواية، و بدونها يعدّ العمل الرّوائيّ ناقصا ومبتـــورا و نظرا لأهميّتها فقد عرّفها "عبد المالك مرتاض" بأنّها: **" كائن حركيّ حيّ ينهض في العمل السّردي بوظيفة الشّخص دون أن يكوّنه"**[2].

1- الرّواية، ص126.

2- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي معالجة تفكيكيّة سيمائيّة مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون- الجزائر، 1995، ص126.

معنى هذا أنّ الشّخصيّة هي المحرّك الأساسيّ لتطوّر العمل السّرديّ بل هي حسب "بشير بوجيرة محمّد" بمثابة **" العمود الفقري للعمل الرّوائي ".**[1]

02-أنواع الشّخوص:

يمكن تقسيم الشّخوص بحسب دورها و أهميّتها في العمل الفنّي إلى :

**2-1- الشّخوص الرّئيسة :**

**"و هي الّتي يخصّها السّارد دون غيرها من الشّخصيّات الأخرى بقدر من التّميز حيث يمنحها حضورا طاغيا و تحضى بمكانة متفوّقة يجعلها في مركز اهتمام الشّخصيّات الأخرى"**[2]؛ معنى هذا أنّ الشّخوص الرّئيسة لها دور فعّال في العمل الرّوائي خاصّة و أنّها الّتي تحمل الفكرة و المضمون الّذي يريد الرّوائي أن ينقله إلى قارئه أو الرؤية الّتي يريد أن يطرحها عبر عمله الرّوائي.

**2-2-1شخوص الرّواية الرّئيسة :**

يتعاقب على السّرد في الرّواية خمس شخوص رئيسة يتوالى و يكتمل لدى القارئ المشهد عندهم بانتهاء الأقسام الخمسة لها، أي بمجموع 25 دورا لكلّ سارد، و يمكننا تقسيم هذه الشّخوص إلى :

**أ)الشّخوص الفرنسيّة :**

اختار "عبد الوهاب عيساوي" في روايته "الدّيوان الإسبرطي" شخصيّتين فرنسيتين هما:

***<u>ديبون:</u>** مراسل و كاتب صحفي تمّ انتدابه لمرافقة الحملة الفرنسيّة على الجزائر لتوثيق يومياتها و ذلك عام 1830، و يظهر ذلك جليّا من خلال حواره مع قبطان السّفينة :

- بالتّأكيد أنت ديبون الصّحفي الّذي اختارته "لوسيمافور دو مارساي " لتغطية الحملة؟؟

- أجل أنا هو ![3]

1- بشير بوجيرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت، ص05.

2- محمّد بوعزّة ، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص56.

3- الرّواية، ص94.

كما نجد أيضا:

- قال لي القبطان الّذي وقف قربي:

- دوّنْ الآن يا ديبون في دفترك أنّنا الآن قد بدأنا الحملة على الجزائر.[1]

و قوله أيضا محاورا نفسه:" **لهذا وضَعَتْ لوناجور شرطا لرحيلي إلى الجزائر كمراسل حربيّ"**[2].

رغم أنّ "ديبون" كان من المؤيدين للحملة الفرنسيّة على الجزائر إلّا أنّه يُعتَبر من المتعاطفين مع القضيّة الجزائريّة حيث يقول: **"صلّيت في نفسي كي لا يسيل مزيد من الدّم، و تستسلم المدينة دون مقاومة خشيت أن يتكرّر ما حدث في سطاوالي، حينها لن أسامح نفسي أنّني في رِكاب الحملة، و سيلازمني تأنيب الضمير ما حييت"**[3].

يشمل هذا المقطع على تعاطف "ديبون" مع الجزائر و أهلها إثر ما يحدث فيها من انتهاكات إنسانيّة و ظالمة حيث تقوده مثاليته في نهاية المطاف إلى فضّ الصّداقة الّتي جمعته مع "كافيار" حيث يقول: **"اللّعنة عليك يا كافيار اللّعنة على نابليون الّذي أفسد الجميع بجنونه"**[4]،و إقامة علاقة صداقة مع بعض الجزائريين حيث يتجلّى ذلك من خلال كلامه مع المدير:

**-سأغادر في الغد و من طولون، و لا يعنيني ما سيقوم به الوكيل المدني.**

**-كيف لا يعنيك، و ما فائدة رحيلك إذن؟؟**

-اشتقت إلى أصدقائي الإسبرطيين سيدّي المدير.[5]

و لعلّ كلّ ذلك راجع إلى معرفة "ديبون" حقائق و خبايا هذه الحملة، و الأمر الأساسي الّذي أرادته فرنسا من ورائها حيث يقول: **"المال هو إله كلّ هؤلاء النّاس الّذين تراهم من حولك، قباطنة وبحّارة و جنودا، وأيضا الصّيادون الّذين جثّوا أمام القسّ في طولون، كلّهم يسعون**

1- الرّواية، ص106.

2- الرّواية، ص99.

3- الرّواية، ص254.

4- الرّواية، ص34.

5- الرّواية، ص106.

**إلى حظوظهم من أموال تلك المدينة، حتّى الملك و خائن واترلو، ما يغريهم ليس أمجاد الرّب بل صناديق الذّهب الّتي يخبّئها باشا الجزائر ".[1]**

يتبيّن لنا من خلال هذا المقطع الحكائي "لديبون" كشفه الأسباب الحقيقيّة لاحتلال الجزائر، وكذا السّطوة الاستعماريّة على الجزائر و الانتهاكات الممارسة على جميع الأصعدة حيث يقول: **"بالأمس الكلّ ينتفض من أجل سمعة هذه الأمّة العظيمة حين أهين قنصلها، و اليوم هل تراهم ينتفضون للشّيء نفسه، صناديق من عظام الأطفال و الشّيوخ تُسحق لتزيد السّكر بياضا ".[2]**

***<u>كافيار :</u>**

من الشّخوص الرّئيسة في رواية "الدّيوان الإسبرطي" فقد كان وزيرا في حملة "نابليون" والمتأثر لخسارته في معركة واترلو حيث يقول "ديبون" مخاطبا إيّاه: "هُزم نابليون في واترلو واحتفظتَ به منتصرا في قلبك، بينما ما زلتُ أراه مجنونا كاد يقود العالم إلى الهلاك ".[3]

كما يمثّل كافيار الاحتلال الفرنسيّ و الشّخصيّة الحاقدة لكلّ ما هو جزائريّ و تركيّ، حيث يقول: **"و مَن يذق شرّ العالم لابدّ من التّحلي بجزء منه ".[4]**

كيف لا يحقد؟ و هو الّذي عانى خلال أسره مرارة الأسر و ويلات التّعذيب حيث يقول: **" و أنا الّذي ذقت من الهزائم ما يكفيني، واترلو قسمت ظهري، ثمّ أسرني الأتراك متقززين منّي ".[5]**

و قوله أيضا:

**-لو جرّبتَ العبوديّة في الجزائر، و حرّرك منها أعداؤك لما سألتني.**

**-ماذا تقصد بالضّبط؟**

**-هزمنا الإنجليز في واترلو، و داهمني الأتراك في عرض البحر ثمّ ساقوني عبدا.[6]**

---

1- الرّواية، ص183.

2- الرّواية، ص24

3- الرّواية، ص27.

4- الرّواية، ص31.

5- الرّواية، ص31.

6- الرّواية، ص181- 182.

و كذلك قوله: **"سرنا في شوارع الجزائر الضيّقة عراة حفاة و السّلاسل في أيدينا، و كان الصّبيان يرموننا بالحجارة و يتنادون من حولنا: كريستياني كريستياني، و يزداد صراخهم حين يرمقون أهاليهم مسرورين بهم ".**[1]

و ثمّة وصف لطرق التّعذيب الّتي تعرّض لها بشكل فرديّ و جماعي سواء في حمل الصّخور الثّقيلة لمسافات طويلة أو تفريغ قفاف الملح من السّفينة إلى صناديق مهيّأة على رصيف الميناء وغيرها حيث يقول: **"نعبئ قفاف الملح، و ننزل بها إلى رصيف الميناء، ثمّ نخطو حتّى نبلغ صناديق أعدّت لها، لم تكن القفاف ثقيلة و لكنّ الأرض الزّلقة أسقطتني مرّات عديدة والحارس ما إن يرى سقوطي حتّى يتلقفني سوطـــه... و عدت بينما جلس على صندوق، كان الصيّادون الآخرون يسيرون في إثري، تعثّر أحدهم، و انهمر الملح من قفته إلى ظهري واشتعلت النّار به، حبست الصّراخ في داخلي و أنا أصعد المركب، و هناك انكمشت على نفسي، و تكثّف الصّوت حتّى حال إلى دموع حارقة طفرت من عيني، و بثقل عدت إلى القفّة".**[2]

تشمل هذه المقاطع و غيرها على ما تعرّض إليه "كافيار" من تعذيب و الأسر الّذي تعرّض له من قبل الأتراك و الجزائريين، كلّ ذلك قاده إلى الثّأر حيث يقول مخاطبا "ديبون": **"إنّ مصائر النّاس يا ديبون ليست مقرونة بإيمانهم بأشياء غير محسوسة، بل بأنفسهم فقط، و دائما آمنت بنفسي رغم كلّ ما حدث و تيقّنت من عودتي و ثأري، لذا حين حرّرنا الإنجليز بعد عام رفضتُ العودة إلى سات، و اخترت المكوث في بيت القنصل السّويدي عزمت على قراءة المدينة بعين رجل أوروبيّ حرّ ".**[3]

و قوله أيضا: **" الرّحيل عن إسبرطة، هو رجوع آخر إليها، دخلها كافيار المغلول ليعود إليها كي يضع القيود في أرجل الأتراك و المور".**[4]

1- الرّواية، ص43.

2- الرّواية، ص117

3- الرّواية، ص42.

4- الرّواية، ص331.

تدلّ هذه المقاطع على أنّ "كافيار" دخل الجزائر مرّة أخرى منتقما لما عاشه في السّجون والسّيطرة على الآخرين من خلال هذه الحملة.

أ) الشّخوص الجزائريّة:

في مقابل الشّخصيتين الفرنسيتين يقدّم لنا الرّوائي "عبد الوهاب عيساوي" ثلاث شخوص جزائريّة، و هي:

***ابن ميّار:**

يمثّل "ابن ميّار" الشّخصيّة الجزائريّة المثقّفة المدافعة عن القضيّة الجزائريّة بالطّرق السّلميّة حيث يقول مناشدا الحاكم الفرنسي الجديد: "**سيّدي منذ ثلاث سنوات سلّمنا المدينة على شرط الاحتفاظ بأموالنا و ضياعنا و مساجدنا و أوقافنا، و قد أُخِذَتْ منّا، ثمّ ها هم يسرقون عظامنا من المقابر و لا أحد يردعهم، و هذه العرائض بها كلّ التّفاصيل، سأتركها بين أيديكم آمِلاً أن يحرّككم شرف هذه الأمّة الّتي قامت بالثّورة من أجل الحريّة و المساواة والأخوّة، فانظروا لنا بعين عطفكم، و استجيبوا لما جاء بالعرائض.**

**-يسعدني يا سيّد ابن ميّار أن تتكلّم لغتنا، و تكون عليما بتاريخنا، و لكن ما تريده ليس من صلاحياتي.**"[1]

يسعى "ابن ميّار" من خلال عرائضه الدّفاع عن حقوق الجزائريين و ما يتعرّضون له يوميّا من ظلم و إهانة من قبل الفرنسيين و لكن دون جدوى، و لهذا نجده قد أحبَّ و أيّد الوجود العثماني في الجزائر فهم كانوا يعطونه مكانة مرموقة و يستمعون إلى شكاويه و العرائض الّتي كان يرفعها إليهم يقول: "**رغم رحيله مازلتُ أنتظر خادمه يدّق بابي و يومئ لي أن ألتحق به، أتسلّق الدّروب المؤدّية إليه أَلِجُ القصبة و أعبر أزقّتها الضّيقة، ثمّ أنعطف غربا فيقابلني القصر والشّواش على جانبي الباب، يسبقني الخادم إلى باحته ثمّ ألتحق به، أتأمّل النّافورة**

1- الرّواية، ص60.

**و مياهها الّتي نضبت اليوم، و حتّى شجرة اللّيمون لم تثمر بعد رحيله، من مكاني يقابلني باب الدّيوان يُفْتَح وأسمع صوت خادمه يناديني باسمي: سيّدي ابن ميّار الباشا ينتظرك".**[1]

لقد كان "ابن ميّار" بمثابة صديق و مستشار للباشا، و لهذا كَرِه و رفض الوجود الفرنسيّ بالمحروسة و اعتبرهم الحجرة الّتي عثّرت طريق الأتراك أثناء حكمهم في الجزائر و مواصلتهم للحكم يقول "حمّة السّلّاوي": **"يكره ابن ميّار أولئك النّاس، يعتقد أنّهم كانوا حجرة عثرة في طريق الأتراك، يثورون على الباشا و ضرائبه".**[2]

كلّ هذا الكره الّذي يكنّه **"ابن ميّار"** للفرنسيين، لأنّهم ببساطة عند قدومهم إلى الجزائر أزالوا كلّ ما كان حاصلا في العهد العثماني كما عزلوا الأشخاص عن مناصبهم و شرّدوا كلّ من كان لا يزال يطالب بالحكم العثماني، و هذا ما حصل معه بالضّبط حيث لم يَجْنِ من شكاويه سوى النّفي و التّرحيل إلى اسطنبول هو و زوجته **"لالّة سعديّة."**

***حمّة السّلّاوي:**

يجسّد "حمّة السّلّاوي" بائع الدّمى المهرج شخصيّة الجزائريّ الثّوريّ المطارد يقول في ذلك:

**"كانوا يتصايحون خلفي بلكنتهم: اقبضوا عليه جثثت الخطى ثمّ وجدتني أوسع بينها...و التفت فجأة تراءوا لي في سراويلهم القصيرة، و معاطفهم الحمراء، همست: اللّعنة عليكم كان جنود اليولداش مسرعين خلفي، و لكنّي لم أكن لأتوقّف...كانت ألسنتهم تتدلّى من التّعب ووجوههم متورّدة يملأها الغيظ فليست المرّة الأولى الّتي أفلت منهم... وعادوا ذلك اليوم خائبين وخضت سقائف مجهولة لهم كي لا ألتقيهم ثانية ".**[3]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ **"حمّة السّلّاوي"** كان كثير المطاردة من قبل الجنود العثمانيين بسبب خلافه الدّائم معهم، و معارضته المستمرة لهم، و كل هذه المطاردات باءت بالفشل، لأنّه كان أعلم منهم بمداخل و مخارج المحروسة عامّة، و القصبة خاصّة.

1- الرّواية، ص48.

2- الرّواية، ص71.

3- الرّواية، ص63.

أحبّ **"حمّة السّلّاوي"** بلده حتّى النّخاع، و لهذا كان يرفض رفضا قاطعا الأوضاع الّتي آلت إليها المدينة في العهد التّركي، و يعكس التّهميش الّذي عاشه ابن البلد فيها من قِبل أولئك المتملّقين المتعجرفين ساكني القصور حيث يقول: **" ليست الأسوار من تحمي المدن بل محبّة أهلها هي الّتي تحميها و الأتراك لم يكونوا من أهلها لذا كانوا أكثر حرصا على بناء الحصون و الأسوار"**[1].

يُرجِع **"حمّة السّلّاوي"** سبب هذا التّهميش الّذي يعاني منه أهالي المدينة إلى خنوعهم و خضوعهم الدّائم للأتراك حيث يحاور نفسه قائلا: **"ربّما عليك يا حمّة تغيير طريقتك يجب أن تهتف في أهالي المحروسة أن ينضموا إلى الثّوار ما الّذي يبقيهم في المحروسة خانعين، ينطلق الصّوت من داخلي، و لكنّك صرختَ في وجوههم آلاف المرّات في مقاهي الشّارع الكبير، ألم ينفضّوا من حولك...!"**[2]

هذا و قد صوّر الرّوائي الشّاب **"عبد الوهاب عيساوي"** في أكثر من موضع علاقة الجزائري مع التّـــركي و الّتي كثيرا ما كانت تتّصف بالكره و الجفاء و العداء و النّفور حتّى مغادرة الأتراك لأرض الجزائر، و في ذلك يقول: **"و لم يكن كلامه يقنعني، فطالما كان متعلّقا بالأتراك و صديقا مقرّبا من الباشا الكبير، لهذا اختلفنا، أحبّهم و كرهتهم، و رجا بقاءهم و تقت إلى رحيلهم"**[3].

و الحال نفسه مع الأتراك: **"كلّ يوم كانوا يضاجعوننا بالضّرائب و الإتاوات و كنّا نرضخ لهم حتّى في الطّرقات كان العربي حين يمرّ بالتّركي ينتحي مكانا أقصى الطّريق يخشى تلامس الأكتاف ببعضها و إن حدث فسيكون مصيره مئة فلقة".**[4]

1- الرّواية، ص67.

2- الرّواية، ص68.

3- الرّواية، ص65.

4- الرّواية، ص70.

و هو سلوك يختلف عن سلوك أتراك آخرين في تونس و مصر، حيث عملت الأسرة الحسينيّة في كلّ منهما على خلق التّقارب و التّعاون بين أبناء البلد و الحاكمين الأتراك[1]، و هي ميزة جزائريّة متعاليّة بأنفة و إباء متضخم عمل الرّوائي جاهدا على إبرازها في مواطن كثيرة من الرّواية.

إنّ المتأمّل لشخصيّة كلّ من **"ابن ميّار"** و **"حمّة السّلّاوي"** يجد أنّ كلاهما آمنا بمبدأ **"الجزائر للجزائريين"** يقول **"ابن ميّار"** : **"الجزائر للجزائريين، و لن تكون إلّا لهم"**[2]،غير أنّ "السّلّاوي" دعّم مبدأه الثّوري بالمقولة الشّهيرة أنّ ما أخذ بالقوّة لا يسترجع إلّا بالقوّة.

***دوجة:**

تعدّ **"دوجة"** الصّوت النّسوي الوحيد في هذه الرّواية حيث جسدّت شخصيّة المرأة الجميلة الفاقدة لكلّ ما تملك من عِرض و دار و أهل و أحباب هي باختصار عين الجزائر الّتي تعاقب عليها الغاصبون يقول: **"حمّة السّلّاوي"**: **"دخلت دوجة إلى المحروسة، و ما إن رآها المزوار حتّى سحبها إلى فراشه، ثمّ إلى فراش الخاصّة من بني عثمان، و أضحت دوجة مشاعا للرجال كلّهم، و الآن أقطع شوارع المحروسة جيئة و ذهابا، أرى وجوه الرّجال و ملامحهم، من منهم يا ترى رأى عريّك يا دوجة؟ من منهم اكتشفتْ يدُه تفاصيل جسدك؟ ... من منهم بات ليلة طويلة يضاجعك؟ من منهم و كم هم؟!"**[3]

إنّ كلّ ما حدث **"لدوجة"** في ذلك الوقت جعلها ترفض الوجود العثماني في الجزائر، لأنّهم كانوا يدافعون عن **"المزوار"** المغتصب و يساعدونه على فعل ما يريد في المبغى و دون رفض لمطالبه.

لقد نجح الأديب الجزائري **"عبد الوهاب عيساوي"** في روايته **"الدّيوان الإسبرطي"** استخدام **"دوجة"** الّتي استباح الرّجال جسدها في المبغى كرمزية للجزائر الّتي اغتصبها الجنود الغزاة، فكلّما استلب **"المزوار"** جسدها استلب الأتراك هذا البلد و نهب خيراتها على مهل

1- عبد الرّزاق بوقطوش، دلالات بعث التّاريخ وهاجس الهوية في رواية الدّيوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، مجلة البحوث والدّراسات الإنسانيّة، المجلد 14، ع1، الجزائر، 2020، ص169.

2- الرّواية، ص65.

3- الرّواية، ص68.

واضطهد أحلامها و أمنياتها و جعلها مشاعا و وسيلة كسب، ليعود الفرّنسيّ و يعاود الكرّة ويستنزف ما تبقى من جسد هذه الأرض هو و حكّامها و رؤوس البلاد حيث يقول: **" لن يتغيّر شيء، ما إن يموت حتّى يظهر مزوار آخر".**[1]

إلى أن تأتي ثورة **"السّلاوي"** و تشعل لهيب الأمل و بريق السّلام من جديد و تذوق طعم الاطمئنان و الأمان من جديد.

لقد استطاعت **"دوجة"** رغم أنينها و حزنها الّذي تكرّر كثيرا أن تتعمق في التّصوير الحسيّ للحدث و يظهر ذلك جليّا عند وفاة أمّها و أهلها و للطمة **"كافيار"** لوالدها ثمّ وفاته حيث تقول في هذا الشّأن: **" لم أكن أنتظر أن يزداد حنق كافيار، بينما بقي أبي مطأطئا رأسه، ثمّ امتدّت يد كافيار إلى وجهه، لطمه حتّى سقط، صرخت و أنا أراه على حالته تلك، كانت تلك المرّة الأولى الّتي يضرب فيها، أسندته حين همّ بالوقوف، و سرت إلى جانبه حتّى بلغنا الكوخ، كان يرتجف مثل المقرور، تخطّفت الحمّى جسده، كان** ينادي على أمّي حين انتصف اللّيل، و تمتزج الدّموع بالعرق ... يحدّق بي ثمّ ينقلب إلى الجهة الأخرى و أراقبه حتّى يأخذني النّوم، أستيقظ مرّة أخرى على صوته يناديهم، يشير إلى أخشاب السّطح و يصيح ثمّ يحرّك يديه و كأنّه يتفادى الضّربات... في نهاية الأسبوع تعلّقت عينا أبي بالسّقف مفتوحتين و لا تريان شيئا، امتدّت يداي إليه و حرّكت جسده، كان متخشّبا، و تحسّسته مرّة أخرى كان باردا، و ظلّلت أحرّكـــه و أناديه **لكنّه لا يردّ، صرخت حتّى انتشر صراخي بين أشجار اللّوز المزهرة، و سَرَتْ الهمهمة عند باب البيت"**[2]

نخلص ممّا تقدّم أنّ رواية **"الدّيوان الإسبرطي"** على خلاف الرّوايات التّقليديّة ذات النّفس الحكائي الواحد، الّتي يضمن فيها الصّوت الأوحد -الرّاوي أو بطله- استرسال الأحداث و تواليها وانتظامها في خط سير واضح المعالم له نقطة بداية و نقطة نهاية، حيث تخلّت هذه الأخيرة،؛أي "الدّيوان الإسبرطي" عن هذا النّظام و اختارت تقنية "**التّعدّد الصّوتي أو**

1- الرّواية، ص242.

2- الرّواية، ص233.

**البوليفيني"** الّذي يفسح المجال لأكثر من صوت للتّعبير عن آرائه و عن قناعاته الإيديولوجيّة الّتي ليست بالضّرورة أن تنسجم مع بقيّة الآراء و القناعات، و هذا ما لاحظناه مع شخوص الرّواية الرّئيسة.

**2-2-الشّخوص الثّانويّة:**

**"هي شخصيّة تساعد في نمو الحدث القصصي و بلورة معناه و الاسهام في تصوير الحدث"[1].**

إنّ لهذه الشّخوص أدوار محدّدة إذا ما قورنت بأدوار الشّخوص الرّئيسة، فرغم أنّ وظيفتها أقلّ قيمة من وظيفة الشّخصيّة المركزيّة، إلّا أنّه يبقى لهذه الشّخصيّة دور جوهريّ و أهميّة بارزة في العمل الرّوائي.

2-2-2شخوص الرّواية الثانويّة (المساعدة):

رغم توزّع السّرد بين خمس شخوص أساسة فثّمة شخوص ثانويّة برزت في الرّواية وساهمت في اكتمال دور الشّخوص المحوريّة، نذكر من بينهم :

أ) **<u>بورمون:</u>**

كان قائدا للحملة الفرنسيّة، مات ابنه الأوّل في اجتياح العاصمة، و ابنه الثاني في وهران و تمّ نفيه بقرار من الحكومة الفرنسيّة الجديدة، تطوّرت هذه الشّخصيّة كثيرا خلال الرّواية و كان الأَوْلى أن يقدّم لها الكاتب الميكروفون لتعبّر عن ذاتها، لأنّها كانت بحاجة ماسّة إلى البوح عمّا يختلج في صدرها من آلام بعد كلّ الّذي حدث لها يقول **"ديبون"**: "اقتربت منهم فرأيت جسد أميدي، رغم أنّ الرّصاصة حادت بقليل عن قلبه إلّا أنّها أنهت حياته مات أميدي لأنّه أصرّ أن يكون في طليعة المقاتلين، كان بورمون غير مصدّق ما يراه أمامه، مال وجهه إلى السّواد، و عجز عن الكلام، أومأ إليهم بحمله إلى خيمته، و ظلّ إلى جانبه طوال اللّيل".[2]

1- شربيط أحمد شربيط، تطوّر البنية الفنيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا، 1998، ص132.

2- الرّواية، ص 55.

**ب) الباشا العثماني(الدّاي حسين):**

حاكم الجزائر في ذلك الوقت رمى مروحته على القنصل الفرنسي، و هي الحادثة الّتي اتّخذت ذريعة غزا على إثرها الفرنسيون الجزائر، و تمّ نفيه هو الآخر بعد توقيعه لوثيقة الاستسلام حيث جاء وصف حالته على لسان **"ابن ميّار"** قائلا: **"في اليّوم التّالي لم أرافق الباشا، بل انتظرت عودته عند باب قصره مع بقية أعضاء الدّيوان، و رأيته يقترب حزينا منكسرا لم تفارق نظرة التّسليم وجهه، أدرك أنّ كلّ شيء قد انتهى بعد استسلام المحروسة، و مضى إلى بيته، و لم أره بعدها إلّا حينما كنت أودّعه عند الميناء منفيّا إلى نابولي ".**[1]

لقد أخرس الكاتب **"عبد الوهاب عيساوي"** هذه الشّخصيّة أيضا، و لم يسمح لها بالظهور، فلو سمح لها بالكلام لكان أفضل بكثير.

**ت)ميمون:**

شخصيّة جزائريّة تتحدّث الفرنسيّة بطلاقة يقول **"ديبون": " ...ثمّ ميمون المترجم بدا لي مريبا يتكلّم بسرعة و بفرنسيّة بليغة لا تعتريها لكنة عربيّة قدّرتُ أنّه عاش طويلا في فرنسا كان يلبس مثلما يلبس نحن الأوروبيين ".**[2]

و نتيجة لهذا فقد كان يرّحب بفرنسا من أجل بناء عالم نظيف بعيد كلّ البعد عن الخرافات والأساطير الدّينيّة إذ يقول هذا الشّخص الّذي اسمه **"ميمون"** للشّخصيّة الفرنسيّة **"ديبـــــون"**

الّتي تساند الشّعب الجزائري: **" لا يهم يا سيّد ديبون أن أكون إسماعيل أو توماس"**[3].

**ث)المزوار :**

يمثّل الشّخصيّة المغتصبة و الخائنة في الرّواية، فهو القائم على حيّ المبغى الّذي ينظّم حركة العاهرات في زمن الأتراك و الفرنسيين، بحيث جعل المرأة الجزائريّة وسيلة للاستبداد و الهيمنة عليها محاولَةً منه التّقرب إلى فرنسا من أجل النّفوذ و السّلطة و المال يقول **"حمّة**

1- الرّواية، ص 212.

2- الرّواية، ص 257..

3- الرّواية، ص323.

**السّلّاوي": "عبرنا الشّوارع حتّى بلغنا حيّ المبغى عسكر به الجنود، لم أرَ المزوار بينهم، غاب حتّى شككت أنّه لن يعود، ثمّ ظهر بعد أيّام قليلة، و لكنّ عودته حملت معها الكثير من الأحقاد فدائما للقوّادين أقنعة يجدّدونها بما يوافق الأزمنة الّتي يعيشونها. زمن الأتراك كان له قناع الدّين والفضيلة، أمّا زمن الفرنسيين فله قناع المصلحة و النّظام ".**[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ **"المزوار"** كان نموذجا للجزائري الخائن لبلده و المتعاون والمتقلّب مع كلّ السّلطات من أجل الوصول إلى مبتغاه، غير أنّه لاقى في نهاية المطاف حتفه على يد البطل **"حمّة السّلاوي"**، واستطاعت المحروسة أخيرا التّخلص من خائن عميل لفرنسا يقول **"حمّة السّلّاوي": " الآن فقط يمكن للمحروسة أن ترتاح لقد قتلت المزوار ".**[2]

**ج)المور :**

هم تجّار من جنس مختلط نمت بينهم صفة الجشع والنّميمة، ممّا جعلهم يميلون إلى الوحشية والغلظة في تعاملهم مع الآخرين، وهناك من يعتبرهم السّكان الأصليين يقول السّارد: **"أمّا هؤلاء المور فمزيج غريب من حضارات متعدّدة، وعليك الحذر فقد تقفز إليك صفة لا تدري عن أيّ أمّة ورثوها، ربّما بهذه الطّريقة توصّلوا إلى مسايرة الأتراك في جشعهم".**[3]

وقوله أيضا: **"للنّميمة عند المور سحر لا يمكنهم العيش دونها يحشرون أنوفهم في كلّ شـــــيء**

**ويعرفون عن بعضهم أدّق التّفاصيل".**[4]

**ح)عائلة دوجة :**

تمثّلت في والديها وأخيها الصّغير حيث كان والدها يعمل بستانيّا لدى سفير وهناك تعرّض للضّرب من قبل **"كافيار"**، ممّا أدى ذلك إلى موته، لتلقى دوجة الفتاة المسكينة نفسها في المبغى.

1- الرّواية،ص225.

2- الرّواية، ص310.

3- الرّواية، ص33.

4- الرّواية، ص35.

يتبيّن لنا من خلال هذا الظّلم والاستعباد الّذي شهدته عائلة **"دوجة"** الفقيرة من قبل الاستعمار الفرنسيّ وما عائلة دوجة إلاّ نموذجا للعائلات الجزائريّة المضطهدة في تلك الفترة الاستعماريّة.

و الملاحظ أنّ الكاتب لم يسمح لأيّ شخصيّة تركيّة بالظّهور أو التّحدث، فكانت الشّخوص التّركية خلال الرّواية تبدو باهتة مصنوعة من قالب واحد هو الخيانة والغدر.

نخلص ممّا سبق أنّه بالرّغم من أدوار الشّخوص الثّانوية المحدودة إلّا أنّها كانت خادمة للشّخصية الرّئيسة ومساعدة في اكتمال هذا العمل الرّوائي.

**ثالثا- الزّمن:**

يعدّ الزّمن عنصرا مهما من عناصر النّص السّردي لأنّه الرّابط الحقيقي للأحداث والشّخوص والأمكنة... ولهذا يعرّفه **"عبد المالك مرتاض"** بأنّه: **"مظهر وهميّ يزمنن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي غير المحسوس إنّما تتوهم أو تتحقّق أنّنا نراه".**[1] ولعلّ أكثر الفنون الأدبيّة التصاقا بالزّمن **"الرواية"** باعتباره المنطلق الأساسي الّذي يخضع له السّرد في الخطاب الروائي، وسنحاول من خلال دراستنا لعنصر الزّمن في رواية الديوان الإسبرطي **" لعبد الوهاب عيساوي"** التّطرق إلى التّقنيات الزّمنية التّالية:

**01-الاستباق:**

تقنية زمنيّة تعني**" الإشارة إلى حوادث ستقع في مستقبل السّرد أو زمن لاحق"**[2]؛ بمعنى أنّ الاستباق هو إشارة إلى أحداث زمنيّة لم تقع بعد في أحداث الرّواية وهناك نوعان:

**أ) الاستباق الخارجي :**

هذا النّوع من الاستباق عند **"جيرار جينيت (G.GENETTE)"**عبارة عن: **"مجموعة من الحوادث الرّوائيّة الّتي يحكيها السّارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل،**

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية(بحث في تقنيات السّرد)، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص172-173.

2- سمر روحي الفيصل، الرّواية العربيّة البناء والرؤيا(مقاربة نقدية)، اتحاد الكتّاب العرب، الدّار البيضاء- المغرب، ط3، 2003، ص121.

**وحين يتّم اقحام هذا المحكيّ لمستبق يتوقف المحكي الأوّل فاسحًا المجال أمام المحكيّ المستبق لكي يصل إلى نهايته المنطقيّة".**[1]

وقد جاءت الاستباقات الخارجيّة في رواية "**الديوان الإسبرطي**" على الشّكل الآتي :

يقول "**بورمون**": "**ستظلّ تتعب نفسك بمجادلتهم، هم يرفضون تنصيبي على رأس الحملة ولم يطمئّنوا لي حتّى وأنا أجرّ أولادي إلى الحرب**".[2]

يتوقّع القائد من خلال هذا الاستباق أنّه مهما فعل من أمور لإرضاء الحكّام فإنّ ذلك لن ينجح إلاّ أنّ هذا الأمر يبقى مجرد احتمالات.

و أيضا قول "**حمّة السّلّاوي**" "**لدوجة**": " **سأرحل إلى الغرب حيث مدينة الأمير، و حين تستتّب الأمور هناك سأعود لاصطحابك** ".[3]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ هذه التّوقعات ليست يقينيّة، و تبقى لديه رغبة في اصطحابها معه.

**ب) الاستباق الدّاخلي:**

عرّف "**جيرار جينيت**" هذا النّوع من الاستباق بأنّه: "**مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية الّتي يتولّاها مقطع الاستباق**"[4]؛بمعنى هو الّذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج على إطارها الزّمني؛ أي أنّ الاستباق يكون داخل أحداث الرّواية.

ومن أمثلة الاستباقات الدّاخلية في رواية "**الديوان الإسبرطي**" نجد قول "**ديبون**": "**أتوغّل في شارع البحر غير عابئ بالوجوه من حولي كان قائدا حقيقيا ولكنّه رحل. أين أنت يا بورمون؟! ترى أيّ منفى يسعك الآن؟**"[5]

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر: محمّد معتصم عبد الجليل، وعبد الجليل الأزدي، المشروع القومي للتّرجمة، ط2، 1997، ص79.

2- الرّواية، ص249.

3- الرّواية، ص362.

4- المرجع السّابق، ص79.

5- الرّواية، ص316.

استبق الرّاوي من خلال هذا المقطع غياب **"بورمون"**، وإشارته له بالمنفى الّذي يسعه، حيث دفع الرّوائي القارئ إلى الاعتقاد في المنفى يكون **"بورمون"** وأين يكون مكانه؟

وقوله أيضا: **"ليت ابن ميّار معي الآن، فيقرأ كيف يسعى هؤلاء إلى تقديس الإنسان السيمونيون هم مستقبل الجزائر".**[1]

يستبق **"ديبون"** في هذا المقطع أنّ بفضل السيمونيين – أتباع القديس سيمون- سيصبح مستقبل الجزائر زاهر؛ أي يعتقد أنّهم قادرون على حمايتها وحفظ نفس الإنسان وتقديسها.

02-**الاسترجاع:**

**"هو سرد حدث في نقطة ما في الرّواية بعد أن يتمّ سرد الأحداث اللّاحقة على ذلك الحدث"**[2]؛ معنى هذا أنّ الراوي يترك مستوى القصّ الأوّل ليعود إلى الأحداث الماضيّة ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، وسنركز في دراستنا هذه على نوعين من الاسترجاع هما :

**أ) الاسترجاع الخارجي:**

يمثّل الاسترجاع الخارجي **"استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الرواية".**[3]

توجد أمثلة كثيرة في رواية **"الديوان الإسبرطي" "لعبد الوهاب عيساوي"** تشير إلى عملية الاسترجاع كالحذف في الزّمن نذكر منها: **"اثنا عشر عاما انقضت على موت نابليون، وثلاث سنوات بعد سقوط الجزائر، ومازالت هذه الكلمات تضجّ في رأسي صديقي القديم لم يشأ أن يغيّرها في كلّ خطاب. أجوب شوارع مرسيليا، النّاس تناسوا ضجيج السّنوات الماضية وزيارة ولي العهد' آه آسف لم يعد وليّا للعهد بعد أن انقلبوا عليه وصار هو الآخر منفيّا، أو ظلاّ ضئيلا تبدّد في الذّاكرة الضّعيفة للنّاس. في الملك لا فرق بين عشرين دقيقة أو عشرين عاما، ولا بين لويس التّاسع عشر أو نابليون إلاّ أنّ صديقي كافيار كان أكثرهم اشتغالا بسيرة القائد المجنون... ديبون.. ديبون..يتناهى لي صوته يناديني من خلف الحجب ساخرا من**

1- الرّواية، ص324.

2- أحمد حمد النّعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت- لبنان، ط1، 2004، ص33.

3- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمّد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، ص60.

**أوهامي، خُيّل لي أنّه خلفي وفجأة التفت أرى وجوها لا أعرفها تخبئ أجسادها داخل معاطف صوفيّة، تجوب الشّوارع في عجالة".[1]**

لقد جاءت هذه الاسترجاعات على لسان **"ديبون"** الّذي يسترجع بها السّنين الّتي انقضت بعد سقوط الجزائر وحال النّاس بين الماضي والحاضر، ومدى التّغيرات الحاصلة في تلك السّنوات الماضية.

ومن بين الاسترجاعات الواردة في الرّواية نجد أيضا: **" في فجر اليوم التّالي التزمت كرسيّا في المحطّة تحوّطني حقائبي في انتظار الحوذي. لحظات من الغياب ثمّ أقْبَلَ، حمل عنّي الحقائب ووضعها في مؤخرة العربة، ومضى إلى مقدمتها يدندن بأغنية قديمة لم أتبيّنها، أمّا حين سارت العربة فقد سمعت بعض كلماتها، أو ربّما توهّمت أنّي فهمتها أغنية عن الرّحيل والحبّ، أو الحرب، لا أدري...تختلط المعاني في ذهني المشوّش، وتلجأ عيناي إلى مشاهدة شوارع مرسيليا وقد تكون للمرّة الأخيرة، ثمّ غابت المدينة عن ناظري وفي انتظار بلوغ طولون غبت في غلالة النّوم".[2]**

إنّ هذا الاسترجاع عبارة عن تذكير ما قام به **"ديبون"** حين مغادرته وسردٍ لأحداثٍ عايشها بكلّ وقائعها والّذي كان من أبرز الشّخوص الّتي كان لها صدى في الرواية.

**ب) الاسترجاع الدّاخلي:**

يُقْصَد به: **"إدراج داخل سياق الحكاية الأولى عناصر جديدة غير متأصّلة فيها، كأن يضيف السّارد شخصيّة جديدة يضيء حياتها السّابقة عبر إعطاء معلومات متعلّقة بها أو تتّم العودة إلى شخصيّة غيّبت مدّة عن سطح المسار السّردي، و تقدّم للقارئ ملاحظات بشأنها أو أن تقوم شخصيّة داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلّق بالحكي الثّاني أو القصّة الغيريّة ".[3]**

1- الرّواية، ص13-14.

2- الرّواية، ص29.

3- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السّردي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا، 2008، ص131.

و لعلّ من بين الاسترجاعات الدّاخليّة التّي وظّفها الرّوائي **"عبد الوهاب عيساوي"** في روايته نذكر: **"كان النّقيب يقف في نهاية الغرفة موجهة أمام النّافذة يفصلنا عنه مكتب صغير فوقه خرائط و بوصلة وكتاب ضخم، التفت إلينا و حدّق في الطّبيب مليّا و عاد يقلّب الوثيقة كأنّه غير مصدّق ما دوّن".**[1]

استرجع السّارد في هذا المقطع حالة النّقيب و لقائه مع الطّبيب.

كما نجد أيضا :

- **الوكيل المدنيّ يرسل لنا طبيبا ليفتّشنا، أليس هذا ما جئت من أجله؟**
- **ليس بهذه الصّورة سيّدي النّقيب، إنّما هو تحقّق من شيء لا يصلح له إلّا الطّبيب وقد أراد الوكيل المدنيّ تدارك الفضيحة إن كانت الإشاعة حقيقيّة.**[2]

لقد جاء هذا الاسترجاع أيضا خلال اللّقاء الّذي جمع الطّبيب بالنّقيب حيث بحث الطّبيب على صناديق العظام و محاولته جاهدا كشف الحقيقة.

نخلص ممّا سبق أنّ الوظيفة الّتي عالجها الاسترجاع من خلال هذا المحكي هو التّأكيد على صحة القول و إثباته.

**03-تقنيات زمن السّرد:**

إنّ دراسة إيقاع الزّمن الرّوائي مرتبط بدرجة بطء أو سرعة الأحداث، و عليه يمكن التّمييز بين عنصرين أساسيين لدراسة إيقاع الزّمن، فالأوّل تسريع السّرد و الثّاني تعطيله.

**3-1-تسريع السّرد :**

"يحدث تسريع السّرد حين يلجأ السّارد إلى تلخيص وقائع و أحداث فلا يذكر عنها إلّا القليل أو حين يقوم بحذف مراحل زمنيّة من السّرد، فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا"[3]، و من أهم التّقنيات المستخدمة لتسريع السّرد ما يلي:

1- الرّواية، ص19.

2- الرّواية، ص19.

3- محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، ص92.

**أ) الخلاصة أو التّلخيص:**

تعتمد هذه التّقنيّة الزّمنيّة السّرديّة على **"سرد أحداث و وقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو سنوات أو ساعات و اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التّعرض للتّفاصيل ".**[1]

و تظهر هذه التّقنية في مواضع كثيرة من الرّواية نذكر منها قول السّارد: **" قبل سنتين بعيدة حلّ بنو عثمان بالمحروسة، قتلوا أميرها الّذي استنجد بهم، و جلسوا على كرسيه، و اضطهدوا أهله ثمّ دخلت دوجة إلى المحروسة، و ما إن رآها المزوار حتّى سحبها إلى فراشه، ثمّ إلى فراش الخاصّة من بني عثمان و أضحت دوجة ملكا مشاعا للرّجال كلّهم".**[2]

أحجم الرّاوي في هذه المقاطع على ذكر التّفاصيل، و لكنّه اكتفى بالتّكثيف في المعنى فعبّر بالأفعال الماضية التّالية: **"حلّ، جلسوا، اضطهدوا"**، ملخّصا بذلك تاريخا كاملا و ما حدث منذ دخول الأتراك أرض الجزائر و بذلك تأسّس الزّمن هنا ليعكس رؤية الكاتب و مواقفه كما أشار أيضا إلى تكسّب العثمانيين من شرف الجزائريات في بيوت الدّعارة.

و من المقاطع السّرديّة الّتي اعتمدت هذه الآلية نذكر: **"قبل سنوات عديدة عرفت ميمونا، رأيته في سوق الميّارين يجمع القمح، ثمّ قيل إنّه سافر إلى مرسيليا حيث أصل تجارته ثمّ عاد بعد سنتين، و بتّ أراه أحيانا مع اليهوديين تاجري القمح، و في السّنوات الأخيرة حين توقّفت أعمال الجهاد و غلت المعيشة و أضحى القمح شحيحا – إذ أتى الجراد على الكثير منه – ابتاع كلّ ما امتدت إليه يداه، ثمّ اختفى من المدينة أيّما و عاد بعدها ".**[3]

لخّص هذا المقطع ضلوع اليهّود في أزمة شحّ القمح في البلاد فقاموا ببيعه سرّا إلى فرنسا ممّا تسبّب في وقت لاحق في استعمار الجزائر، بعدما طالبت حكومة **"الدّاي حسين"** تسديد الدّيون فكانت بذلك حادثة المروحة و ما تلاها من تداعيات.

1- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص76.

2- الرّواية، ص68.

3- الرّواية، ص59.

و كذلك نجد قول السّارد: **"منذ ثلاث سنوات سلّمنا المدينة على شرط الاحتفاظ بأموالنا وضياعنا و مساجدنا و أوقافنا".**[1]

لخّص السّارد في هذا المقطع أحداثا جرت في السّنوات الثلاث من تسليم المدينة و كذلك كان في أسطر قليلة.

ب) الحذف:

هو عبارة عن **" تقنية زمنيّة تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة و عدم التّطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث"**[2]، بعبارة أخرى تجاوز السّرد لبعض المراحل من القصّة دون الإشارة إليها كأن يقول مثلا: مرّت سنتان أو انقضى زمن...

قد يكون الحذف صريحا، كما قد يكون ضمنيّا يُفْهم من السّياق و يكشفه القارئ، ففي رواية **"الدّيوان الإسبرطي"** اعتمد **"عبد الوهاب عيساوي"** على هذه التّقنية و يظهر ذلك من خلال المقطع الآتي:

**"بدا و كأنّه كبر عشرين عاما منذ رأيته المرّة الأولى قبل سنوات ثلاث، بعض النّاس تهرم من مرور السّنين و بعضهم من حجم الشّرور الّتي يحملونها".**[3]

كما نجد أيضا: **" قد مضت سنوات، و لم يكن قلبي قد حمل شيئا غامضا نحوها".**[4]

اشتمل كلّ من هذين المقطعين على إسقاط فترة زمنيّة لم يحدّد السّارد مدّتها الّتي مضت واكتفى فقط بالإشارة إلى مرور السّنين و قد مضت السّنوات، و بهذا لعب الحذف أو القطع في الرّواية دورا مهمّا في اقتصاد السّرد، و تسريع وتيرته.

**3-2- تعطيل السّرد:**

يتم تعطيل زمن السّرد بتوظيف تقنيات زمنيّة سرديّة أهمها:

1- الرّواية، ص60.

2- حسين بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، ط2، 2009، ص156

3- الرّواية، ص59.

4- الرّواية، ص368.

**أ) المشهد:**

و يقصد به: **"المقطع الحواري حيث يتوقف السّرد و يسند السّارد الكلام للشّخوص فتتكلّم بلسانها و تتجاوز فيما بينها مباشرة دون تدخل السّارد أو وساطته".**[1]

تمثّل المشاهد بشكل عام اللّحظة الّتي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق و تقوم أساسا على الحوار الّذي يحقّق عمليّة التّواصل، و قد لاحظنا أنّ المشهد لا يظهر بكثرة في رواية **"الدّيوان الإسبرطي"** إلّا في بعض المقاطع نذكر من بينها:

- **ألم تمل من محاولاتك، إنّهم لن يرجعوا لنا شيئا، و لن بغيّروا من معاملتنا!**
- **هذه الرّحلة مختلفة، سيستمعون فيها لشكواي.**
- **لا أظنّ هذا.**[2]

الملاحظ على هذا المشهد أنّه قد عمل على إبطاء السّرد من خلال الحكي الّذي دار بين **"ابن ميّار"** وزوجته.

وفي سياق آخر نجد:

- هل سيرافقك السّلاوي في رحلتك؟
- بدا و كأنّه يسمعها، ثمّ رفع رأسه فجأة اتجاهها:
- منذ أيّام لم أره، و لا أدري أي شيء حدث له.[3]

**ب) الوقفة:**

و هي **"ما يحدث توقعات و تعليق السّرد، بسبب لجوء السّارد إلى الوصف و الخواطر والتّأملات فالوصف يتضمّن عادة انقطاع و توقف لفترة من الزّمن "**[4]؛ أي أنّ السّارد هنا يوقف السّرد و يشرع في الوصف، ثمّ يعود لاستئناف سرد القصّة بعد انتهائه من الوقفة الوصفيّة، و مثال ذلك في رواية **"الدّيوان الإسبرطي"** نجد: **" لم أجرؤ أن أسألها عن حكاية قد**

1- محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، ص95.

2- الرّواية، ص77.

3- الرّواية، ص77.

4- المرجع السّابق: ص96.

**مضت عليها سنوات و لم يكن قلبي قد حمل أشياء غامضة نحوها، بدت يوم رأيتها تغنّي في فرقة لالّة مريم، كانت تلبس فستانا أبيض يميل إلى الصّفرة تغطّي شعرها بخمار مشنشل** تتدلّى خيوطه الورديّ على جبهتها، لم أميّزها حينما وقعت عيناي على وجهها بدا أكثر وضاءة وبياضا من قبل، أتكون هذه هيّ نفسها الفتاة الّتي تعوّدت رؤيتها تجوب السّوق؟"[1]

اشتمل هذا المقطع على وصف حالة "دوجة" و هيئتها و سمة شخصيتها، و بذلك نجد أنّ رواية **"الدّيوان الإسبرطي"** قد احتوت على العديد من الوقفات الوصفيّة الّتي ساعدت في إبطاء السّرد لكنّها في مقابل ذلك شوّقت القارئ لاستكمالها و معرفة تفاصيلها، و هذا ما يتجلّى في هذا المقطع من الرّواية يقول **"حمّة السّلّاوي": "حثثت الخطى ثمّ وجدتني أوسع بينها، لحظات وحملت الرّيح رجليّ قفزت إلى الأمام ثمّ انعطفت، و التفتّ فجأة و تراءوا في سراويلهم القصيرة، و معاطفهم الحمراء"**[2].

**رابعا- المكان:**

**01-مفهوم المكان:**

يعتبر المكان ركيزة أساسيّة و عنصرا فعّالا في بناء الرّواية الفنيّة، و لهذا حظي باهتمام العديد من الأدباء و الدّارسين باختلاف نظرتهم إليه حيث يعرّفه **"عبد المالك مرتاض"** بأنّه: **" كلّ ما عني حيزا جغرافيّا حقيقيّا من حيث نطلق الحيز في حدّ ذاته"**[3]؛ معنى هذا أنّ الحيز هنا جاء مرادفا للمكان الّذي تدور فيه الأحداث و الوقائع.

**02-أنواع المكان:**

تحتاج الرّواية دائما إلى مكان تقع فيه الأحداث حتّى تنمو و تتطوّر، فالمتأمّل في أنواع الأمكنة في الرّواية يجدها تتوزّع غالبا إلى فئة الأماكن الخاصّة أو فئة الأماكن العامّة، و قد ميّز **"حسين** بحراوي" بين أمكنة الانتقال و أمكنة الإقامة بقوله: **" أمّا أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشّخصيّات و تنقلاتها و تمثّل الفضاءات الّتي تجد فيها الشّخصيّات نفسها كلّما**

1- الرّواية، ص69.

2- الرّواية، ص63.

3- باديس فوغلي، الزّمن والمكان في الشّعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص177.

**غـــــادرت أماكن** إقامتها مثل: الشّوارع والأحياء والمحطّات، و أماكن لقاء النّاس خارج بيوتهم كالمحلّات والمقاهي..."[1]

من هنا نستنتج بأنّ المكان في الرّواية عبارة عن نوعين هما:

**2-1-المكان المغلق:**

**"هو مكان العيش والسّكن الّذي يأوي الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزّمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطّر بالحدود الهندسيّة و الجغرافيّة و يبرز الصّراع القائم بين المكان كعنصر فنّي و بين الإنسان السّاكن فيه"**[2]؛ بمعنى أنّ المكان المنغلق قد يكون هو المكان الّذي يحتمي به الإنسان في كثير من الأحيان، و في أحيان أخرى قد تكون المضيق الّذي يجعله غير مرتاح و متكتّم على نفسه ،و لعلّ من بين الأماكن المغلقة الواردة في رواية **الدّيوان الإسبرطي "لعبد الوهاب عيساوي"** نذكر منها:

**أ) المسجد :**

و هو مكان العبادة وجب احترامه و تقديسه، لكنّه في الرّواية دنّس و نهبت ممتلكاته من قبل المستعمر الفرنسيّ حيث جاء وصف ذلك على لسان **"ابن ميّار"** قائلا: **"و ظللنا نشقّ شوارع المحروسة حتّى بلغنا المسجد و وجدناه هناك ينتظر المعاول كنت أرى زاوية منه صلّيت بها وكلّ جدار اتكأت عليه ... كلّ ما فيه سرق منبره و كتب لا يُعُوْنَ منها شيئا و ألواح الرّخام المنقوشة بأسماء اللّه الحسنى و الأفرشة الّتي كانت أجمل ما فيه، ثمّ ارتفعت المعاول في السّماء و طفقت تهدّ جدرانه".**[3]

و يستمرّ **"ابن ميّار"** في وصف شعوره تجاه ما آلت إليه مساجدنا المقدّسة في تلك الفترة حيث يقول: **" لم يكن همّي على ما فقدت من ضِياع بقدر ما كنت حزينا على المساجد و الأوقاف الّتي أخذت عندما حلّ بورمون و من بعده كلوزيل".**[4]

1- حسين بحراوي، بنية الشّكل الرّواني، ص40.

2- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثيّة حنّا مينا، الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق- سوريا، 2001، ص44.

3- الرّواية، ص 276- 277.

4- الرّواية، ص276.

هذا ما حدث لمسجد **السيّدة** و الحال نفسه مع بقيّة المساجد الأخرى كجامع **كتشاوة، الباديسان، والصّباغين...**

و الملاحظ أنّ سياسة المستعمر من وراء تهديم المساجد أو تحويلها إلى مخازن و ثكنات كان بهدف القضاء على الّدين و ضرب عقيدة الجزائريين المسلمين.

**ب) السّجن:**

هو ذلك المكان المغلق المنعزل عن المجتمع يقيم فيه الّشخص المذنب مجبرا و فيه تقيّد الحرّيات و تُسْلَب، و قد ورد ذكره في الرّواية أكثر من مرّة على لسان **"كافيار"** الفرنسيّ يقول: **"تطلّعت إلى جدران السّجن العالية انتبهت لنفسي أفكّر كأسير حرب بينما لم أكن سوى عبد مغلول في مدينة معبّأة بالمتوحشين جلت ببصري فرأيت الحرّاس من حولنا و آخرين يحتلّون الطّابق الأعلى للسّجن أخفض بصري إلى محيط الباحة فأرى فجوات باتّساع الغرف في نهايتها، و آثار الرّماد على أطرافها، و بقايا خشب مرميّة عند الجدار، لم أعرف مصدر الرّوائح الحادّة الّتي كانت تصلني إلّا حينما التفتّ و رأيت بقايا الحيوانات ملقاة هناك".**[1]

**ت) الزّنزانة(عنبر السّجن):**

غرفة في السّجن يُحْتجَز فيها السّجين لقضاء مدّة عقوبته تختلف أشكالها و أحجامها، و قد ورد وصفها في رواية **"الدّيوان الإسبرطي"** على لسان **"كافيار"** الّذي عانى فيها مرارة الذّل والعذاب حيث يقول: **" كنت أتحسّس القيد في ظلمة العنبر الّذي لم أستطع تحديد مساحته وتوقعت كم كان ضيّقا، مزيج من الرّوائح الكريهة للأجساد و رائحة البول تعبئ الغرفة الّتي تزداد ضيقا حينما تضغط الأجساد أكثر على صدري لا أدري كم من عبد جثم فوقي، أو كم رفسني أحدهم بقدمه بينما صرخت في داخلي كلّما حركت رجلي أو ضغطت أكثر على القيد كأنّه بات يتقلّص على رجلي. أحاول التّقلب في مكاني، و لكن لا مساحة للحركة يتسلّل البرد من كلّ مكان، عيناي تجوسان الظّلام فلا تعثران على منفذ به ".**[2]

1- الرّواية، ص110.

2- الرّواية، ص111

**ث) الباخرة بون جوزيفين:**

هي مكان متنقّل الّتي أتت من الجزائر العاصمة و متوجهة إلى فرنسا، و قد استخدمت في حمل العظام البشريّة:

- **يقال إنّ الباخرة تحمل عظاما بشرية؟**
- **أهي لجنود أوصوا بذلك ؟**
- **لا بل لمصانع السّكر. يقال إنّها تستعمل لتبييضه.**[1]

**ج) القبر :**

المكان الّذي يؤول إليه الإنسان بعد موته كبيرا كان أم صغيرا، غنيّا أم فقيرا...، و القبر شديد الانغلاق و ضيّق المساحة إذ يعتبر المأوى الأخير للإنسان و فيه يتحدّد مصيره حسب عمله في الدّنيا، فالقبر في رواية **"الدّيوان الإسبرطي"** يمثّل التّعسف الّذي يقوم به الفرنسيون في حقّ الجزائريين، و يتّم قتلهم و حتّى التّنكيل بهم في مقابرهم و نبش جثثهم من أجل التّجارة بها، و نجد ذلك في الرّواية: **"يُغريكَ كي تحفر القبور و تأكل عظام إخوتك"**.[2]

كما نجد أيضا: **"و تراءى الطّفل يُطلّ علينا من باب المخزن يبكي و يناديا بأسمائنا ، بالتّأكيد لم يكن ليهتم به البّحارة، كان صراخه يتعالى بيني وبين الطّبيب، أو لعلّه يلوّح لنا من قبره: هل هذا ما أردت أن تسجّلـــه يا سيد ديبون من انتصارات قائدك العظيم؟ ألم يكن أجدى الكتابة عن سيرة عظامي لا عن عظمة سيّدك؟ كنتم ستقولون سنكون مثل النّاصري مخلّصين، فافتحوا أبواب قلوبكم، وفوجئنا بآلاف من شاول يهرعون اتّجاه مقابرنا بمعاولهم لك أن تفخر الآن أصبحت مقابرنا حقولا، وعظامنا غِلالاً لكم".**[3]

**2-2-المكان المفتوح:**

عكس المكان المغلق بحيث يشمل كلّ ما هو خارجي وموجود في الأرض، وعادة ما يكون واسعا وغير محدود ممّا يساعد على تنقل وسير الفرد فيه، وبما أنّ الرواية تتطلّب اتّخاذ أماكن

1- الرّواية، ص16.

2- الرّواية، ص17.

3- الرّواية، ص21.

مفتوحة على الطّبيعة حتى تُؤَطرَ بها الأحداق الّتي تسير فيها الشّخوص في الرواية، ولهذا اتّخذ الرّوائيّ **"عبد الوهاب عيساوي"** في روايته هذه بعض الأماكن المفتوحة كإطار لأحداثها، وقد جاءت على الشّكل الآتي :

**أ) الجزائر :**

اتّخذت عدّة مسميات في الرّواية يقول **"ديبون": "أأسميها مثلما يحبّ كافيار إسبرطة أم مثلما يسميها السّلاوي و ابن ميّار المحروسة".**[1]

جسّدت الجزائر داخل الرّواية المكان المهيمن والرّئيسي، ولهذا فإنّ الرّواية قدّمت المكان منذ اللّحظة الأولى من خلال قول **"ديبون": "ثلاث سنوات بعد سقوط الجزائر".**[2]

لقد عكست الجزائر ذلك البلد المستعمَر والمنتهَك الحالة الاجتماعيّة والسياسيّة والدينية للمجتمع الجزائريّ في تلك الفترة وما عاشته من ويلات الغزو والحروب، كما تطرّق **"العيساوي"** إلى وصف جمالها وقد ورد ذلك على لسان **"كافيار": "ما أذكره أنّنا في اليوم الأخير كنّا على سطح السّفينة، وشاهدنا في الأفق مدينة الجزائر، تراءت لي في بياضها الرّخامي، وشكلها المثلثي المنحدر، صفوف من السّطوح يرتفع بعضها فوق بعض وتتوزّع القباب والمنائر والقصور داخلها".**[3]

لقد مثّل المقطع الحكائي هذا وصفا للجزائر بما تحمله من تفاصيل جميلة ساحرة.

مثّلت الجزائر الإطار العام للأحداث، وذلك لأنّ غالبية الأحداث وقعت فيها ممّا انعكست على الأمكنة الواردة في الرّواية للتّعرف على تاريخها القديم.

**ب) المدينة :**

كانت المدينة حاضرة بقوّة في الرّواية وفي كلّ مكان تعيش فيه الشّخوص يومياتها، فالمدينة إذن هي بمحيطها الإنسانيّ الوحدة المكانية لوقوع الأحداث حيث يصفها **"ديبون"** قائلا: **"وإن هي إلاّ لحظات حتّى تراءت لنا، وصاح الجنود صيحة واحدة من السّفن جميعا. هل كان ما**

1- الرّواية، ص22.

2- الرّواية، ص13.

3- الرّواية، ص42.

**رأيت جبلا من رخام أم مدينة؟ لم أتبيّنها إلاّ ونحن ندنو أكثر منها، فأرى سورها في شكله الغريب يحيطها، ومنارات تشهق في سمائها، والأبنية مصفوفة بانتظام تعلوها قباب كثيرة...فَرَكْتُ عينيّ غير مصدّق ما أراه، أفعلا هذه هي المدينة الّتي حدّثونا عنها ورسموا الصّورة المخيفة لها؟ أهذا هو الجحيم الّذي أخاف أوروبا قرونا ثلاثة؟ تخيّلتها مثل فوهة بركان، أو ثكنة رمادية الجدران، وإذا بي أفاجأ بمدينة جميلة".**[1]

**ت) الشّارع :**

هو المكان المفتوح الّذي تلقى فيه مختلف فئات المجتمع، وهو نقطة تواصل بين الشّخوص والحدث وقد تطرّق الرّوائي إلى وصف شوارع الجزائر وأحيائها الّتي جُسّدت في العهد العثماني والاستعمار من خلال قول **"ديبون": "من هناك تراءت لي صفوفا من الشّوارع المستوية"**[2]، أمّا **"كافيار"** فيقول: **"حين أظلمت تسلّلت إلى الشّارع المقابل لقصر الجنينة، وتفاجأت بسلسلة طويلة من الأضواء تتحرّك نحو** الجنوب".[3]

نخلص ممّا سبق أنّ الشّارع من خلال هذه الرّواية كان مكانا عامّا مفتوحا على العالم الخارجي منح النّاس حريّة الفعل وامكانية التّنقل وسعة الاطّلاع.

**ث) ميناء طولون:**

وهو المكان الّي تتّم فيه المتاجرة بالعظام البشريّة، و الّذي يستقبل الصّناديق المحمّلة من الجزائر إلى فرنسا ليتم تبييض السّكر يقول **"ديبون": "لو قُدّر للذّاكرة إعادة ما حدث في ميناء طولون قبل ثلاث سنوات ستشي حتما بأنّهم كانوا أكثر من هؤلاء، بالرّغم من أنّ الأهواء كانت مختلفة، بالأمس الكلّ ينتفض من أجل سمعة هذه الأمّة العظيمة حين أهين قنصلها، واليوم هل تراهم ينتفضون من أجل الشّيء نفسه، صناديق من عظام الأطفال والشّيوخ تُسحق لتزيد السّكر بياضا".**[4]

1- الرّواية، ص187-188.

2- الرّواية، ص187.

3- الرّواية، ص194.

4- الرّواية، ص21.

ج) سيدي فرج :

هو المكان الّذي نزلت فيه الجيوش الفرنسيّة أوّل مرّة في الجزائر، وكانت أوّل موقع لتنفيذ القوّات المحتلّة تخطيطاتها: **"بعد الأسبوع الأوّل وصل باي قسنطينة إلى المعسكر لم يغيّر مكانه في سطاوالي، لكنّ الفرسان كانوا يتقدّمون إلى سيدي فرج، بعد أن احتلّ الفرنسيون قلعتها وأقام قائدها بها مكتبه".**[1]

نخلص ممّا سبق أنّ المكان في رواية **"الديوان الإسبرطي"** قد تنوّع بين المغلق والمفتوح، وهو لا يقلّ أهميّة عن الزّمان أو الشّخوص، لأنّه لا يمكن أن نتصوّر أحداثا تقع خارج المكان، لذلك فهو عامل أساسيّ في روايتنا هذه.

**خامسا- الحوار:**

**01-مفهوم الحوار:**

يعدّ الحوار من أهم الوسائل الضّروريّة والفعّالة الّتي لابدّ منها في عملية التّواصل لدى الأشخاص والمتحاورين، ويعتبر أفضل طريقة للتّفاهم بين الأفراد والجماعات، وإذا نظرنا إلى الحوار من النّاحية الأدبيّة فإنّه ارتبط بمختلف الأجناس الأدبيّة وذلك لما يحتويه من ركائز ودعائم يقوم عليها، ولهذا نجد العديد من الأدباء والكتّاب قد قدّموا له تعريفات مختلفة كلّ حسب تخصصه وتوجهه، ومن بين هذه التّعريفات التّعريف الّذي قدّمه **"ميخائيل باختين"** حيث يقول: **" هو ظاهرة عامة تقريبا ولا تنفصل عن النّطق البشري وشتى تجارب الاتصال بين النّاس وأشكاله وعن كل ما يملك معنى ودلالة، وحيث يبدأ الوعي يبدأ الحوار"**[2] ، والمعنى من هذا القول أنّ **"باختين"** ربط النّطق البشري ووعي الإنسان بالقدرة على إقامة عملية حوارية بين الأشخاص في أيّ مجال من المجالات، كما يعرّفه أيضا على أنّه: **"تبادل للكلام بين اثنين أو أكثروهو نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتّلقي ويتّصل الحوار بأوثق سمات الحياة وهي الدّيمومة في إقامة التّواصل"**[3]؛ معنى هذا أي أنّ الحوار مربوط

1- الرّواية، ص139-140.

2- ميخائيل باختين، تحليل الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للنّشر ، القاهرة- مصر، 1989، ص120.

3- ميساء سليمان، البنية السّردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق- سوريا، 2011، ص171.

بالدّرجة الأولى بالحياة العادية للإنسان، وأنّه أهم سمة فيها لما له دور كبير في إقامة التّواصل بين الأفراد.

**02-أنواع الحوار:**

يقسّم الباحثون الحوار إلى نوعين هما:

2-1- **الحوار الخارجي(ديالوج):**

وهو الّذي "**يخرج من أفواه الشّخصيات في تامس مع بعضها البعض الآخر ضمن سير أحداث الرّواية، وفي تسيير بعض شؤونها ضمن ذلك وفي التّعبير عن ردود أفعال بعضها اتجاه البعض الآخر واتجاه الأحداث والوقائع وما إلى ذلك**"[1] ؛ بمعنى أنّ هذا النّوع من الحوار يتحقّق خلال تناوب الشّخوص على تبادل الحديث فيما بينها، وتتضمّن في كلّ ذلك الأحداث والوقائع داخل الرّواية، ويستعمل الرّوائيون هذا النّوع من الحوار للكشف عن الملامح الفكريّة للشّخصية الرّوائيّة، وهذا النّوع من الحوار ينقسم بدوره إلى:

**أ) الحوار الخارجي المباشر :**

وهو الحوار الّذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر للحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة دون تدخل من جانب الرّاوي ودون تغيير للكلام، وهو أكثر أنواع الحوار تداولا وانتشارا في الأدب القصصي، ومن الأمثلة الّتي وردت في رواية **الدّيوان الإسبرطي** حول ذلك كثيرة نذكر منها: الحوار الّذي دار بين الطبيب و"**ديبون**" حول العظام الّتي أتت في سفينة **بون جورزيفين** يقول:

- **لن ينتهي الأمر عند هذا الحدّ يا سيّد ديبون ولن تتوقّف تجارة العظام كن متيقّنا من هذا.**
- **و لما هذا اليقين!**
- **أنظر إلى الرّصيف قد أضحى خاويا من البشر هؤلاء يجمعهم الفضول وتفرّقهم الحقيقة .**

1- نجم عبد الكاظم، مشكلة الحوار في الرّواية العربية، عالم الكتب الحديث، عمّان، ط1، 2004، ص27.

- **والّذين رافقتهم في عرباتهم؟**
- **عدا ما سيفعله الوكيل المدني الباقي لا معنى له غرامة بفرنكات وربّما قد تعود الصّناديق إلى الجزائر.**
- **وما الّذي سيفعله الوكيل المدني؟**[1]

فهذا المقطع تجسيد مباشر لهذا النّوع من الحوار الخارجي المباشر.

كما يظهر هذا النّوع من الحوار في مقاطع أخرى من الرّواية كالحوار الّذي دار بين "**ديبون**" و"المدير":

- **يبدو أنّ أصدقاءك القدامى حين فرغت جيوبهم من الذّهب ملأوها بالعظام!**
- **من تقصد؟؟**

**- أصدقاءك من الضبّاط يا ديبون، ألم تكن مراسلا للحملة الّتي أرادت أن تحيل إسبرطة إلى أثينا، ثمّ فوجئنا بمدينة رومانية في إفريقيّة؟**[2]

نلاحظ في هذا المقطع أن الأفكار قد نُقلت كما هي بين الشّخصيتين بطريقة مباشرة وواضحة للقارئ.

**ب) الحوار الخارجي غير المباشر (السّردي):**

**"هذا الحوار عكس النّوع الأوّل فهم يُنقَل إلينا بطريقة غير مباشرة عبر صوت الرّاوي الّذي يغدو جليّا ومهيمنا على كلّ من السّرد والحوار"**[3]؛ والمعنى أنّ الحوار الخارجي غير المباشر لا يدور بين الشّخوص كما هو في النّوع الأوّل بل يتحكّم فيها الرّاوي كما يشاء ويكون داخل السّرد ويستطيع التّغيير في صيغته النّحوية والزّمنية.

وهذا ما يظهر في المقطع الموالي وهو الحوار الّي دار بين "**كافيار**" و "**الدّوق**":" **بعض المناصب يا سيّد كافيار توفّر لك مزايا كثيرة عدا راحتك الجسديّة، لعلّك ترى منذ أيّام لم أغادر بيتي بسبب هذه العلّة الّتي أصابتني وحملت اليأس إلى نفسي من حكم هؤلاء الأفارقة... أشجار**

1- الرّواية، ص25.

2- الرّواية، ص15.

3- سيقا على عارف، الحوار في قصص محي الدّين زنكة القصيرة، دار غيداء للنشر، عمّان، ط1، 2014، ص65.

**شوك نبتت في داخلي وكلّ يوم تتمدّد في جسدي. إن هي إلّا وعكة عابرة، وستزول بأيّام أخرى من الرّاحة، وعلى هؤلاء المور أن يشكروا القدر ساقنا إليهم محرّرين من تسلّط الأتراك. بعض المور لهم وجهة نظر أخرى مكتبي مليء بعرائضهم الّتي يكتبها ابن ميّار دون ملل والرّسائل الّتي تصلني من باريس تقول إنّ الدّعاوي نفسها كانت في مكتب الوزير"[1].**

وهو حوار يناقش الوعكة الّتي تعرّض لها الدّوق والعرائض الّتي يكتبها ابن ميّار.

**2-2-الحوار الدّاخلي( المونولج):**

وهذا النّوع من الحوار يكون معاكسا للنّوع الأوّل(الحوار الخارجي) حيث لا يكون فيه اشتراك لشخصين أو أكثر في تبادل أطراف الحديث؛ أي أنّه حوار من جهة واحدة وهو حوار مع النّفس ذاتها، وقد عرف بأنّه: **"حديث النّفس للنّفس بعيدا عن أسماع الآخرين"[2]** ؛ بمعنى أنّ الشّخصية تتحدّث إلى ذاتها أو داخلها بسب حالة نفسيّة عايشتها أو استرجاع للذّكريات أو مواقف أو مشاعر، وهذا النّوع من الحوار ظهر جليا في الرّواية المعاصرة، وينقسم هذا الأخير بدوره إلى فرعين أساسين هما:

**أ) الحوار الدّاخلي المباشر:**

قدّمت له تعريفات كثيرة يمكن أن نذكر منها ما يلي: **"الحديث الفردي الّي يدور بين الشّخصية وذاتها ويدخل القارئ مباشرة إلى وعي الشّخصية الرّوائية المقدمة للوقوف على محتواها النّفسي وما يدور داخلها من صراعات وأفكار ويحدث ذلك تلقائيا ودون تدخّل من الكاتب"[3]**؛ أي أنّ الشّخصية تتحدّث مع نفسها في صراعاتها وأفكارها ويدخل القارئ مباشرة في ذلك، فالكاتب ليس له دور في تغيير هذه الأفكار وكلّ ما يتعلّق بالشّخصية، ومن أمثلة ذلك في الرّواية نذكر حديث **"ديبون"** مع نفسه عن استذكاره لصديقه **"كافيار"** بقوله: **"إلاّ أنّ صديقي كافيار كان أكثرهم اشتغالا بسيرة القائد المجنون أحبّ أن أسميه شاول اللّعين، يضحك حين يسمعها يتّفق مع تجّار مرسيليا في جدوى بقاء الفرنسيين في هذه المدينة الإسبرطية الّتي**

1- الرّواية، ص44-45.

2- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص141.

3- صبيحة عودة زعرب، جماليات السّرد في الخطاب الرّوائي مجدلاوي للنشر، عمّان، ط1، 2006، ص157.

**ترتفع خلف البحر، فالتجّار في مرسيليا يريدونها بالتّأكيد ليس فقط من أجل أمجادهم السّالفة بل لأشياء أخرى، المال كما يقول شاول إله جديد وما أكثر الألهة! إلهة في البحر وأخرى في البرّ".**[1]

فهو حوار داخلي مباشر "**لديبون**" كأنّه يتحدّث مع أحد من خلال استذكاره لأحداث ماضيّة له مع صديقه كافيار.

**ب) الحوار الدّاخلي غير المباشر:**

يتميّز هذا النّوع بحضور الكاتب في تعبير الشّخصية؛ أي يقدّ المعلومات بأسلوب غير مباشر ويظهر هذا النّوع من خلال المقطع التّالي: **"لو كان كافيار هنا لما انتظرت طويلا مع الطّبيب ولاستخرج من جيبه عظاما قد تكون لطفل صغير، أو ربّما لعجوز ويهديني إيّاها: خذها إنّها تصلح أن تصنع منها صليبا تعلّقه في عنقك".**[2]

هذا المقطع تجسيد صريح للحوار الدّاخلي غير المباشر وذلك لاستخدام الكاتب لضمير المخاطب "**أنت**" فيه.

ومثال ذلك أيضا في الرّواية نجد حديث **"حمّة السّلاوي":" استفقت على حرارة تشتعل في كتفي وسواد خيمة ظلّلتني ووجوه كانت تحيطني أدركت من ثيابهم أنّهم من أعراب السّهول سمعت تمتمة الشّيخ الذّي كان أقربهم لي، كنت أشعر بجفاف في حلق وبدا لي أنّي حرّكت رأسي وتكلّمت وربّا حتّى صحت ولكنّهم لم ينتبهوا لي عدا ذلك الشّيخ".**[3]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ هناك اختلاط بين كلام الشّخصيّة وكلام السّارد؛ أي أنّ كلّ من الشّخصية والرّوائي تناوبوا على سرد هذه الحادثة.

1- الرّواية، ص14.

2- الرّواية، ص14.

3- الرّواية، ص18.

**سادسا- اللّغة والأسلوب:**

إنّ المتأمل للغة رواية **"الديوان الإسبرطي"** يجدها لغة سهلة وسلسة خالية من التّلّف والغموض يشعر القارئ بلذّة عارمة خلال قراءتها لما فيها من جمال وفصاحة رغم ورود بعض الكلمات التّركية نذكر منها:

***الباشا:**

وهو لقب فخرٍ في الدّولة العثمانية يمنحه السّلطان العثماني إلى السّياسيين البارزين وقد ورد هذا اللّقب أكثر من مرّة في الرواية تقول **"لالّة زهرة" :" لو عشت زمن الباشوات الّذين سبقوه لكان لك رأي مختلف في حسين باشا".**[1]

***الآغا:**

ويعني سيّد أو رئيس وهو لقب مدنيّ وعسكري كان مستعملا في عهد الدّولة العثمانيّة، وقد ورد ذكر هذا اللّقب كثيرا في الرّواية يقول **"ابن ميّار": "صادقت يحي منذ تولّيه منصب آغا على الجيش"**[2]**، وأيضا قوله: "كان الباشا غاضبا حانقا على كذب آغاه وصديقه فأمر بعزله ونفيه إلى البليدة، ثمّ عيّن صهره إبراهيم آغا على الجيش".**[3]

***لالّة:**

أصله من اللّغة التّركية وهو لقب يطلق على مربية أولاد الدّايات و البايات، أمّا في اللّهجة الجزائريّة فيطلق على المرأة ويراد به الاحترام والتقدير، وقد لقّبت به أكثر من امرأة في الدّيوان الإسبرطي **"كلالة زهرة"، "لالة سعديّة"**، و **"لالّة مريم."**

***الانكشارية:**

مصطلح من التّركية العثمانية؛ ويعني: الجنود الجدد، وهم قوّات مشاة وفرسان من النّخبة بالجيش العثماني، وفي ذلك يقول **"حمّة السّلّاوي": "هكذا هم الأتراك، حتّى في سطـــــاوالي**

1- الرّواية، ص150.

2- الرّواية، ص223.

3- الرّواية، ص129.

**كنّا أكثر من جنود الانكشارية".**[1]

أمّا أسلوب الكاتب فقد كان دقيقا وعميقا، ممتعا ومشوّقا يجبر القارئ على قراءة روايته بشغف وعاطفة من أوّل صفحة إلى آخرها.

1- الرّواية، ص130.

# خاتمة

يصل بنا بحث الموسم: **دراسة نصّانية في رواية الدّيوان الإسبرطي للرّوائي الجزائريّ "عبد الوهاب عيساوي"** بعد أن اكتملت فصوله إلى جملة من النّتائج يمكن تلخيصها في النّقاط التّالية:

1) تتحدّث الرّواية عن فترة مهمة من تاريخ الجزائر عالجت خلالها أوضاعا سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة، ممّا دفع الرّوائي إلى تقديم شخوص تاريخيّة مهمّة والّتي قدّمت بدورها صورا عن أرشيف الجزائر التّاريخي.
2) عمل الرّوائي "عبد الوهاب عيساوي" على تجسيد تقنيات الرّواية الجديدة اختلافا جذريّا عن الرّواية التّقليديّة بصورة إبداعيّة، وقد تجلّى ذلك من خلال توظيفه تقنية الأصوات المتعدّدة (البوليفنية POLYPHONIE) لسرد الحكاية، واختياره لشخوص حكائيّة من خلفيات متعدّدة وزاويا متنوّعة وخطابات متباينة.
3) حاول الكاتب من خلال روايته الدّيوان الإسبرطي تمييع الحدود بين سلطة الرّواي وسلطة البطل، بالإضافة إلى تنصله من مسؤوليته الكلاسيكيّة عن تقديم حلول وأجوبة للهموم والتّساؤلات الّتي تمّ طرحها في النّص الرّوائي .
4) اعتماد "العيساوي" في بنائه السّردي للرّواية على مختلف التّقنيات السّردية كالاسترجاع للأحداث حيث تقوم الشّخصية بالرّجوع إلى الوراء لسرد أحداث تاريخيّة مضت وجاءت هذه التقنية رغبة من الرّوائي لتوضيح أحداث غامضة كانت أو مجهولة، والأمر نفسه بالنّسبة للاستباق.
5) تحدّدت المدّة الزّمنية للرّواية من خلال تقنيتين هما: تسريع السّرد مثل: الخلاصة والحذف، وتبطئة السّرد من خلال المشاهد والوقفات الّتي ساهمت في اكتمال نص الرّواية بشكل جيّد.
6) اهتمام الرّوائي بالمكان وتركيزه عليه كونه يضفي جماليته في المتن الرّوائي ويمنحه قوّة التّجديد بحيث يشكّل ثنائية ضديّة مفتوح ومغلوق؛ أي المكان يتنامى عبر التّجارب والانطباعات الّتي يخلقها الإنسان فيه.

7) توظيف الكاتب الحوار بنوعيه الدّاخلي والخارجي ممّا جعل من الرّواية ذات أبعاد عديدة، حيث ساعد هذا الأخير على كشف نفسيّة الشّخوص فيها.

8) عل" عبد الوهاب عيساوي " لتقنية الوصف نصيبا في الروّاية شأنه شأن باقي التّقنيات كالزّمان، والمكان... واتّخذ منه وسيلة لنقل المشاعر والأحاسيس الّتي كانت تختلج نفوس شخوص الرّواية ثانويّة كانت أم رئيسة.

9) جعل الرّوائي من الحدث أهم عنصر في رواية الدّيوان الاسبرطي حيث ترك فرصة للشّخوص الرّئيسة لتعبّر كلّ منها حسب وجهة نظرها ورأيها عنه.

10) تميّزت رواية الدّيوان الإسبرطي من ناحية الشّكل بسهولة وفصاحة اللّغة وبساطة التّعبير، وجودة الأسلوب .

صحيح أنّنا نكون قد حصرنا دراستنا في التّطرق إلى تحليل رواية الدّيوان الإسبرطي " لعبد الوهاب عيساوي" تحليلا نصانيّا، إلاّ أنّ هذا لا ينفي مطلقا أنّ هذه الأخيرة لا تحتوي على ظواهر أخرى ما يؤهلها لأن تكون محلّ دراسات متنوعة، وأرضًا خصبة لقراءات أخرى جديدة خاصّة في مجال التّاريخ والأنثروبولوجيا.

هذه باختصار أهم النّتائج الّتي توصلّنا إليها من خلال بحثنا، ونرجو أن نكون قد وفّقنا في دراستنا لما يحبّ ربّنا ويرضى دون أن ننسى أنّ النّقص ظاهرة حتميّة تعترض طريق كلّ طالب وباحث علم.

# قائمة المصادر والمراجع

**أوّلا- المصادر:**

01)أمين الزّاوي، حادي التّيوس أو فتنة النّفوس لعذارى المجوس، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1، 2011.

02) عبد الوهاب عيساوي، الدّيوان الإسبرطي، دار ميم للنّشر و التّوزيع، الجزائر، ط6 2020.

03) رشيد بوجدرة، التّفكّك، دار ابن رشد للطّباعة و النّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

**ثانيّا- المعاجم والقواميس:**

04)مجمّع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، باب(الرّاء)، ج1، دار الدّعوة، القاهرة مصـــــــر، دط، دت.

05)الفيروز أبادي: القاموس المحيط، فصل(الرّاء)، ج1، مؤسسة الرّسالة للطّباعة والنّشــر و التّوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

**ثالثا- المراجع:**

06)أحمد حمد النّعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت- لبنان، ط1، 2004.

07)باديس فوغلي، الزّمن والمكان في الشّعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2008.

08)بوشوشة بن جمعة، اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربيّة للطباعة والنّشـــــــر، تونس، ط1 1999.

09)بوشوشة بن جمعة، التّجريب و ارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنّشر و الإشهار، تونس، ط1، 2003.

10)بشير بوجيرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر، دط، دت.

11)جعفر ياوش، الأدب الجزائري الجديد: التّجربة والمال، المركز الوطنيّ للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة، الجزائر، ط1، 2006.

12)دريد يحي الخواجة، إشكاليّة الواقع والتّحولات الجديدة في الرّواية العربيّة، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، تقنية البنية(دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب دمشق- سوريا، 1999.

13)واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر 1988.

14)حلمي بدير، أثر الأدب الشّعبي في الأدب الجزائري، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002.

15)حسين بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب،ط2، 2009.

16)نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996.

17)نجم عبد الكاظم، مشكلة الحوار في الرّواية العربية، عالم الكتب الحديث، عمّان، ط1 2004.

18)نزار قبّاني: قصتي مع الشّعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت- لبنان، ط1، 1973.

19)مهدي عبيدي، جماليات المان في ثلاثية حنّا مينا، الهيئة العامّة السّورية للكتاب دمشق- سوريا،2001.

20)محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي: تقنيات ومفاهيم، الدّار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط1، 2010.

21)محمّد الدّغمومي، الرّواية المغربية والتّغيّر الاجتماعي، مطابع افريقيا الشّرق، المغرب ط1، 1991.

22)محمّد نجيب التّلاوي، وجهة نظر في رواية الأصوات العربيّة(دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا، 2000.

23)محمّد مصايف، النّثر الجزائريّ الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1983.

24)محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب دمشق- سوريا، 2002.

25)محمّد شاهين، أفاق الرّواية البنية والمؤثرات، دراسة كتاب الكتروني، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 2001.

26)ميساء سليمان، البنية السّردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق- سوريا، 2011.

27)سيقا على عارف، الحوار في قصص محي الدّين زنكة القصيرة، دار غيداء للنشر، عمّان ط1، 2014.

28) سمر روحي الفيصل، الرّواية العربيّة البناء و الرّؤية(مقاربات نقديّة)، اتّحاد الكتّاب العرب، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2003.

29)سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربيّة الجديدة، الوجود و الحدود، رؤية للنّشـــــــــــر والتّوزيع، ط1، 2011.

30)سعيد شوقي، محمّد سليمان، توظيف التّراث في روايات نجيب محفوظ، يتراك للنّشر والتّوزيع مصر، ط1، 2000.

31)عبد المالك مرتاض، نظريّة الرّواية(بحث في تقنيات السّرد)، المجلس الوطني للثّقافة والفنون و الآداب، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.

32)عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكيّة سيمائيّة مركبة لرواية زقاق المدق ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون- الجزائر، 1995.

33)عبد المالك مرتاض، ألف ليلة و ليلة، دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لحكاية حمّال بغداد دار الشؤون الثّقافيّة العامّة، آفاق عربيّة، 1989.

34)عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السّردي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب دمشق- سوريا،2008.

35)فائق محمّد، دراسات في الرّواية العربيّة، دار الشّبيبة للنّشر و التّوزيع، ط1، 1998.

36)صبيحة عودة زعرب، جماليات السّرد في الخطاب الرّوائي، مجدلاوي للنشر، عمّان،ط1 2006.

37)شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

**ثالثا- الكتب المترجمة:**

38)جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر: محمّد معتصم عبد الجليل الأزدي المشروع القومي للتّرجمة، ط2، 1997.

39)ميشال بوترو، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت- لبنان ط3، 1986.

40)ميخائيل باختين، تحليل الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر، القاهرة- مصر،1989 .

**رابعا- المجلاّت والمقالات:**

41)جميل حمداوي، صورة العنوان في الرّواية العربيةّ، مجلة الكلمة، العراق، ع2، فبراير 2007.

42)عبد الرّزاق بوقطوش، دلالات بعث التّاريخ وهاجس الهوية في رواية الدّيوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، مجلة البحوث والدّراسات الإنسانيّة، المجلد 14، ع1، الجزائر 2020.

43) شادية بن يحي، الرّواية الجزائريّة ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب، منبر حرّ للثقافة والفكر والأدب 4ماي 2013.

**خامسا- المواقع الالكترونيّة:**

44) www.diwanalarab.com/spip.php?article37074

# فهرس المحتويات

| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| شكر و تقدير | - |
| مقدّمة | أ-ج |
| **الفصل الأوّل: التّجديد في الرّواية الجزائريّة** | |
| **أوّلا- مفهوم الرّواية** | 5 |
| 1) **لغة** | 5 |
| 2) اصطلاحا | 6 |
| **ثانيا- نشأة الرّواية الجزائريّة** | 7 |
| **ثالثا:-مظاهر التّجديد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة** | 8 |
| **1) توظيف التّراث** | 8 |
| أ) التّراث الدّيني | 9 |
| ب) التّراث الشّعبي | 9 |
| **2) خرق المحظور** | 10 |
| أ) الدّين | 10 |
| ب) السّياسة | 11 |
| أ) الجنس | 13 |
| **3) اللّغة** | 14 |
| **4) السّرد** | 15 |
| **الفصل الثاني: دراسة نصّانية لرواية عبد الوهاب عيساوي "الدّيوان الإسبرطي"** | |
| **أوّلا:-العنوان** | 18 |
| 1) شعرية العنوان "الدّيوان الإسبرطي" | 18 |
| **ثانيا- الشّخوص** | 19 |

| | |
|---|---|
| 1) مفهوم الشّخصيّة | 19 |
| 2) أنواع الشّخوص | 20 |
| 1-2 الشّخوص الرّئيسة | 20 |
| 1-2-2 شخوص الرّواية الرّئيسة | 20 |
| أ) الشّخوص الفرنسيّة | 20 |
| ديبون | 20 |
| كافيار | 22 |
| ب) الشّخوص الجزائريّة | 24 |
| ابن ميّار | 24 |
| حمّة السّلّاوي | 25 |
| دوجة | 27 |
| 2-2 الشّخوص الثانويّة | 29 |
| 2-2-2 شخوص الرّواية الثانويّة(المساعدة) | 29 |
| أ) بورمون | 29 |
| ب) الباشا العثماني (الدّاي حسين) | 30 |
| ت) ميمون | 30 |
| ث) المزوار | 30 |
| ج) المور | 31 |
| ح) عائلة دوجة | 31 |
| **ثالثا- الزّمن** | 32 |
| 1) الاستباق | 32 |
| أ) الاستباق الخارجي | 32 |

| | |
|---|---|
| ب) الاستباق الدّاخلي | 33 |
| 2) الاسترجاع | 34 |
| أ) الاسترجاع الخارجي | 34 |
| ب) الاسترجاع الدّاخلي | 35 |
| 3) تقنيات زمن السّرد | 36 |
| 1-3 تسريع السّرد | 36 |
| أ) الخلاصة أو التّلخيص | 37 |
| ب) الحذف | 38 |
| 2-3 تعطيل السّرد | 38 |
| أ) المشهد | 39 |
| ب) الوقفة | 39 |
| **رابعا- المكان** | 40 |
| 1) مفهوم المكان | 40 |
| 2) أنواع المكان | 40 |
| 1-2 المكان المغلق | 41 |
| أ) المسجد | 41 |
| ب) السّجن | 42 |
| ت) الزّنزانة (عنبر السّجن) | 42 |
| ث) الباخرة بون جوزيفين | 43 |
| ج) القبر | 43 |
| 2-2 المكان المفتوح | 43 |
| أ) الجزائر | 44 |

| | |
|---|---|
| ب) المدينة | 44 |
| ت) الشّارع | 45 |
| ث) ميناء طولون | 45 |
| ج) سيدي فرج | 46 |
| **خامسا-الحوار** | 46 |
| **1) مفهوم الحوار** | 46 |
| **2) أنواع الحوار** | 47 |
| 1-2 الحوار الخارجي | 47 |
| أ) الحوار الخارجي المباشر | 47 |
| ب) الحوار الخارجي غير المباشر ( السّردي) | 48 |
| 2-2 الحوار الدّاخلي | 49 |
| أ) الحوار الدّاخلي المباشر | 49 |
| ب) الحوار الدّاخلي غير المباشر | 50 |
| **سادسا- اللّغة و الأسلوب** | 51 |
| **الخاتمة** | 54 |
| **قائمة المصادر و المراجع** | 57 |
| **فهرس الموضوعات** | 62 |

## ملخص الدّراسة :

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن مظاهر التّجديد الرّوائي من خلال رواية الدّيوان الإسبرطي للرّوائي الجزائري "عبد الوهاب عيساوي"، وبناءً على هذا تمّت هيكلة البحث من خلال وضع مقدّمة وفصلين، حيث مزجتُ بين الجانبيين النّظري والتّطبيقي، وخاتمة شَمِلَتْ نتائج الدّراسة النّظرية والتّطبيقيّة.

والغاية المستوحاة من هذا البحث هي الإجابة على التّساؤل التّالي:

هل وفّق السّارد عبد الوهاب عيساوي في توظيف هذه المكونات والتّقنيات في روايته هاته؟ وهل تكاملت هذه المكونات في بناء وهيكلة الرّواية؟

خلص البحث إلى أنّ الرّوائي" عبد الوهاب عيساوي" قد وفّق إلى حدّ بعيد في توظيف هذه التّقنيات في روايته، كما كانت هذه المكونات متكاملة في بناء هيكل الرّواية ممّا جعلها تتّسم بطابع تجديديّ مغاير .

**الكلمات المفتاحية: التّجديد، التّقنيات، الرّواية، عبد الوهاب عيساوي.**

## Study summary:

This research seeks to reveal the manifestations of novelistic renewal through the novel of spartan court of the algerian novelist "Abd el-wahab issawi" . based on this, the research was structured through an introduction and two chapters, which mixed between the theoretical and applied aspects and the conclusion included the results of the theoretical and practical study.

The purpose of this research is answering the following question:

Was the narrator "Abd el-wahab issawi" successful in employing these components and techniques in this novel? were these components integrated in the construction and structuring of the novel?

This research concluded that the novelist Abd el-wahab issawi succeeded to a large extent in employing these techniques in this novel. These components were also integrated in the construction of the novel's structure which made it characterized by different innovative character.

**Keywords: innovation, techniques, novel, Abd el-wahab issawi.**

## Résumé de l'étude:

La présent étude tend à déceler les différents aspects du renouveau romontique, à travers le roman du narrateur Algérien "Abd el-waheb aissaoui " (Eddiwan el isbarti) conformément à ce qui précède fut édifiée la structuration de notre à travers la mise en place d'une introduction et de deux chapitres, prenant en compte l'aspect théorique et pratique, et enfin une conclusion intégrant les résultats de l'étude tant sur le plan théorique que celui pratique.

Le but recherché par cette étant celui d'avoir une réponse au questionnement suivant:

Le narrateur "Abd el-waheb aissaoui" a-t-il réussi à bien appliquer ces ingrédients et techniques dans son roman?

La réponse est que le romancier "Abd el-waheb aissaoui" a pu largement réussir à utiliser ces techniques dans son roman avec des ingrédients cohérents et complémentaires dans l'édification du squelette de son œuvre qui prend désormais le caractère d'un renouveau totalment différent.

**Les mots clés: renouveau, techniques, le roman, abd el-waheb aissaoui.**

## ملخص الدّراسة :

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن مظاهر التّجديد الرّوائي من خلال رواية الدّيوان الإسبرطي للرّوائي الجزائري "عبد الوهاب عيساوي"، وبناءً على هذا تمّت هيكلة البحث من خلال وضع مقدّمة وفصلين، حيث مزجتُ بين الجانبيين النّظري والتّطبيقي، وخاتمة شَمِلَتْ نتائج الدّراسة النّظرية والتّطبيقيّة.

والغاية المستوحاة من هذا البحث هي الإجابة على التّساؤل التّالي:

هل وفّق السّارد عبد الوهاب عيساوي في توظيف هذه المكونات والتّقنيات في روايته هاته؟ وهل تكاملت هذه المكونات في بناء وهيكلة الرّواية؟

خلص البحث إلى أنّ الرّوائي" عبد الوهاب عيساوي" قد وفّق إلى حدّ بعيد في توظيف هذه التّقنيات في روايته، كما كانت هذه المكونات متكاملة في بناء هيكل الرّواية ممّا جعلها تتّسم بطابع تجديديّ مغاير .

**الكلمات المفتاحية: التّجديد، التّقنيات، الرّواية، عبد الوهاب عيساوي.**

## Study summary:

This research seeks to reveal the manifestations of novelistic renewal through the novel of spartan court of the algerian novelist "Abd el-wahab issawi" . based on this, the research was structured through an introduction and two chapters, which mixed between the theoretical and applied aspects and the conclusion included the results of the theoretical and practical study.

The purpose of this research is answering the following question:

Was the narrator "Abd el-wahab issawi" successful in employing these components and techniques in this novel? were these components integrated in the construction and structuring of the novel?

This research concluded that the novelist Abd el-wahab issawi succeeded to a large extent in employing these techniques in this novel. These components were also integrated in the construction of the novel's structure which made it characterized by different innovative character.

**Keywords: innovation, techniques, novel, Abd el-wahab issawi.**

## Résumé de l'étude:

La présent étude tend à déceler les différents aspects du renouveau romontique, à travers le roman du narrateur Algérien "Abd el-waheb aissaoui " (Eddiwan el isbarti) conformément à ce qui précède fut édifiée la structuration de notre à travers la mise en place d'une introduction et de deux chapitres, prenant en compte l'aspect théorique et pratique, et enfin une conclusion intégrant les résultats de l'étude tant sur le plan théorique que celui pratique.

Le but recherché par cette étant celui d'avoir une réponse au questionnement suivant:

Le narrateur "Abd el-waheb aissaoui" a-t-il réussi à bien appliquer ces ingrédients et techniques dans son roman?

La réponse est que le romancier "Abd el-waheb aissaoui" a pu largement réussir à utiliser ces techniques dans son roman avec des ingrédients cohérents et complémentaires dans l'édification du squelette de son œuvre qui prend désormais le caractère d'un renouveau totalment différent.

**Les mots clés: renouveau, techniques, le roman, abd el-waheb aissaoui.**