الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنـــــــوان المـــــــذكّرة

السرد البوليفوني في رواية الديوان الاسبرطي، لعبد الوهاب عيساوي

مذكرة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

- سفيان بعزيزي
- لامية أحفير

إشراف الأستاذ:

- لونيس بن علي

السنة الجامعية: 2020 - 2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل الدكتور لونيس بن علي على إشرافه وصبره معنا لإخراج هذا البحث، وعلى نصائحه وتوجيهاته القيمة.

وكلّ من ساعدنا طيلة هذا البحث سواء من قريب أو من بعيد.

إهداء

إلى الذين تحمّلوا معنا مشقّة البحث والعناء طيلة مشوارنا الدّراسي..

وصولا إلى هذه المحطّة.. أولياؤنا الكرام حفظهم الله وبارك في أعمارهم..

إلى أُنسنا في الحياة.. إخواننا وأخواتنا رفقاء دربنا الأعزاء..

وإلى كلّ زملائنا في الدّراسة وفّقهم الله في دروبهم نحو طلب العلم..

وإلى أساتذتنا الأفاضل الذين أزالوا عنّا غيوم الجهل، وأناروا دروبنا بالعلم، وفّقهم الله وسدّد خطاهم في نشر العلم والانتفاع به..

ونخصّ بالذّكر أستاذنا الفاضل "لونيس بن علي" الذي تكرّم علينا بالإشراف على بحثنا المتواضع، حفظه الله وجزاه عنّا خير الجزاء.

سفيان ولامية

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الرواية فن من الفنون الأدبية التي سعى مؤلفوها إلى تصوير وترجمة أوضاع المجتمع، ولقد كانت بدايتها التعبير وفق منظور الكاتب، أي أنّها مرآة عاكسة لأفكاره ورؤيته الخاصة، حيث يتبوأ السلطة المطلقة داخلها، ويجعل من الشخصيات خدما لإيديولوجيته، يتحكم في كل كبيرة وصغيرة، وهذا ما يعرف بالرواية الكلاسيكية.

غير أن الرواية عرفت تطورا وتحولا ملحوظا بتفسير الواقع من خلال وجهات النظر المتواكبة في آن واحد، ومنح السلطة المطلقة للشخصيات في تسيير الأحداث، وهذا ما يسمى بالبوليفونية أو التعدد الصوتي، ويعتبر المنظر الروسي ميخائيل باختين أوّل من استعمل هذا المصطلح لما قام بقراءة أعمال دويستوفيسكي، كالجريمة والعقاب، الذي استلهم هذا الشكل عن تناغم الألحان داخل المقطوعات الموسيقية، وارتأى إلى تطبيقه على الرواية.

وقد أثار هذا الموضوع تساؤلا مركزيا: كيف تمثلت رواية الديوان الإسبرطي التعدد الصوتي؟

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع؛ الكشف عن تجسد تقنية تعدد الأصوات في رواية ديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، وكذلك حديثها عن حادثة مهمة وهي تاريخ الجزائر.

اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على وصف الشيء أولا ثم تحليله، وقسمنا البحث إلى مقدمة وفصلين، فصل نظري وآخر تطبيقي، وخاتمة.

الفصل الأول خصصناه للحديث عن السرد والسارد في النظرية السردية من بدايتها إلى ما عليها الآن، ومفهوم البوليفونية.

والفصل الثاني الموسوم بالتعدد الصوتي في رواية ديوان الإسبرطي، تناولنا فيه تعدد الشخصيات الذي أفضى إلى تعدد الإيديولوجيات.

وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أعانتنا، منها:

- مقولات السرد الأدبي لتزيفيتان تودوروف.

- بنية النص السردي لحميد لحميداني.

- شعرية دويستوفيسكي – أهمية النص والحوارية والبوليفونية لأهم الشخصيات –.

- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التيسير لجيرار جينيت وآخرون.

كما لا ننكر الصعوبات التي واجهتنا كنقص المصادر والمراجع بخصوص هذا الموضوع، ومشاغل الحياة.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والثناء لأساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة عبد الرحمن ميرة – بجاية –، وفي مقدمتهم الأستاذ الفاضل دكتور لونيس بن علي

الذي تولى مهمة الإشراف على بحثنا وشاركنا رحلة البحث، فهو لم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته وملاحظاته التي أفادتنا في إنجاز البحث، فجزاه الله عنا خير الجزاء.

وختاما النقص من طبيعة البشر، وما بحثنا هذا سوى قطرة أضيفت إلى بحيرة الأدب والنقد، ونرجو أن يستفيد منها القارئ الكريم والباحث مستقبلا إن شاء الله، فما كان صواب بتوفيق لله، وما كان نقصا فمن أنفسنا، والخطأ سبيل إلى الصواب.

الفصل الأوّل:

السرد والسارد في النظرية السردية

1- السرد (La narration):

أ- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: « تقدمة الشيء إلى الشيء، تأتي به نشتقا بعضها في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلّم لم يكن يسرد الحديث سردا، أن يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرءان تابع قراءته في حذر، منه سرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه.[1] من خلال هذا التعريف يفهم منا لفظة (س.ر.د) إنّها تعني التتابع، وحين الكلام والاستعجال فيه.

أمّا السرد في المعجم الوسيط السرد: « سرد الشيء إلى الشيء: تابعه وولاه، يقال سرد الحديث، أتى به على ولاء جيد».[2] ويُفهم من هذا القول التتابع والتسلسل المنطقي للأحداث وفق زمان ومكان معيّن.

وفي معجم الصحاح لابن عبد القادر الرازي (س.ر.د): « درع مسرودة وسردة بالتشديد، فقيل يسردها نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل السرد الثقب المسرودة

---

[1]- ابن المنظور. لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1997، ص 165، مادة (س. ر. د).

[2]- إبراهيم المصطفى وآخرون. المعجم الوسيط، مادة (س.ر.د)، ج1، معجم اللّغة العربية، دار الدعوة، 1989، ص 426.

(المثقوبة)، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرد الصوم تابعه. وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد أي متتابعة، وهي ذي القعدة وذي الحجة والمحرم، وواحد فرد وهو رجب، وسرد الدرع والحديث والصوم كلّه من باب نصر».[1]

أمّا في قاموس محيط المحيط، جاء من « السرد الأديم وسرده سردا وسرادا حرزه، والشيء يسرده سردا ثقبه، والدرع نفسها، والحديث والقراءة، أجاد سياقها وأتى بها على ولاء، والصوم تابعه: والقرءان قرأه بسرعة، وسرد الرجل يسرد سردا صار يسرد صومه، السرد مصدر رواسم جامع للدروع وسائر الحلق؛ لأنّه مسرد فينقب طرفا كلّ ثلاثة سرد واحد فرد، فالسرد ذي القعدة ذي الحجة والمحرّم وواحد فرد، وقيل للأولى سر لتتابعها.[2]

ويتضح لنا جليا من خلال هذا التعريف أنّ السرد هو أن يشكّل لنا المسارد مجموعة من أخبار أو أحداث لشخص أو أكثر، وتكون لها شخصية حقيقية أو من صنع الخيال.

فالغاية من ذكر هذه الأشهر الحرم هي إبراز الترتيب والتسلسل والتواصل والتتابع.

نستنتج إذن من خلال هذه التعاريف اللّغوية أنّ السرد رواية حديث متكامل ومترابط الأجزاء، كلٌّ يكمّل الآخر.

[1]– مختار الصحاح. ابن عبد القادر الرازي، دائرة المعاجم، مكتبة لبنان، بيروت، 1989، ص 285.

[2]– بطرس البستاني. قاموس اللّغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، مج1، ص 65.

ب- السرد اصطلاحا:

يُعتبر السرد مصطلح نقدي حديث يقوم على سرد أحداث لقصّة ما تحرّكها شخصيات عبر إحدى التعريفات التي اعتمد عليهاLa narrationزمان ومكان معيّن، ويُعدّ هذا المصطلح البنيويون والشكلانيون الروس في دراساتهم الأدبية، ولهذا « السرد أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدّم بها الحديث إلى المتلقي».[1]

أي أنّ السرد يطلق على الحكاية، الرواية، القصة، ويقوم على ثلاثة أركان أساسية هي: "السرد، السارد، المسرود له"، وهي عملية تعتمد على عنصر الخيال.

« إنّ خاصية السرد لا يمكن البتة استشعارها عندما نرى في السرد تجسيما لعلاقة صحيحة لحدث استثنائي جزئي، ونسعى إلى نقله. إنّ السرد ليس علاقة الحدث، وإنّما الحدث ذاته ومقاربة ذلك الحدث والمكان الذي أريد فيه للحدث أن يقع».[2]

إذن فالسرد هو تسلسل لمجموعة من المقاطع السردية لزمان ومكان معيّن، كونه هو الحدث نفسه، ويعتبر هذا الأخير –الحدث– طريقة مباشرة.

وعلى هذا الأساس « فإنّ السرد يساعدنا على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان وفي المكان ضمن ذاكرة أوسع وأشمل هي ذاكرة الإنسانية جمعاء، من خلال تلك القدرة التي تتوفّر كلّها، والتي تساعدنا على استيعاب عوالم تنتمي إلى ثقافات أخرى لا نعرف عنها في

---

[1]– ذويني خثير الزبير، بيولوجيا النص السردي، رابطة أمل القلم، سطيف–الجزائر، ط2، 2006، ص14.

[2]– بلانصتو، الكاتب الآتي، نقلا عن حبون ميتسيل آدم، تر: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ص 27.

غالب الأحيان أي شيء».[1] حيث أنّ السرد يعمل تسمية تجربتنا الفردية وتطويرها إلى فكرة أوسع وأعمق، وهذا بالاستثناء على ثقافات الشعوب الأخرى.

2- البنيوية السردية:

2-1- نظرية السرد عند رولان بارت:

فقد عرّف رولان بارت السرد بقوله: « إنّه مثل الحياة، عالم متطوّر من التاريخ والثقافة».[2]

فهنا بارت وصف لنا السرد كأنّه هو الحياة، التي نعيشها من خلال التاريخ وثقافة العصر.

فلسرد تعريفات شتى ومتنوعة، عرّفوه بأنّه: « مصطلح يستخدمه الناقد للإشارة إلى البناء الأساسي في الأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف وتصوير العالم، سواء داخليا أو خارجيا».[3]

فالمقصود من هذا القول أنّ السرد هو ذلك المصطلح الذي يوظفه الناقد في بنيته السردية الأدبية، وهذا من أجل إعطاء صورة مجملة للعالم من خلال المصطلح على المستويين الداخلي والخارجي.

(1980) هو: « السرد تحمله اللّغة Roland Barthes وعرّفه أيضا "رولان بارت"

---

[1]- أمبر نو أيكا، تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2015، ص 12.

[2]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، (د.ت)، ص13.

[3]- سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربي- فرنسي- انجليزي)، دار الآفاق العربية، ط1، 2001، ص96.

المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصور شابة أو متحرّكة، والإيماء».[1]

ويُفهم من هذا القول أنّ السرد هو كلّ ما هو مكتوب أو مسموع أو منظور أو مرموز إليه.

2-2- جيرار جينيت:

بأنّه: « العملية التي يقوم بها السارد أو La narration أمّا جرار جينست عرّف السرد

الحاكي، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ والحكاية».[2]

فالسرد إذا هو تنظيم وبناء محكم يتشكّل من خلاله النص الروائي بأحداث ووقائع تقوم بها شخصيات في زمان ومكان معيّن، قصد جذب القارئ.

2-3- السرد عند تزيفتان تودوروف:

كما لتودوروف عدّة تعريفات حول مصطلح السرد:

« إنّ السرد يقابل الخطاب، وعليه فإنّ ما يهم في العمل الأدبي هو أنْ يوجد في الخطاب أي السرد راوٍ يروي القصة، ويوجد أمامه قارئ يتلقّاها، فلا تهمّ الأحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة التي يتّبعها الراوي في نقلها لنا، هذه الطريقة التي تتعلّق بالجانب الصوغي للّغة،

---

[1]- أحمد رحيم كريم الخفاجي، مصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار الصفاء، عمان، ط1، 2012، ص 38.

[2]- جرار جينست وآخرون، نظرية السرد وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي إبراهيم، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، ص99.

المظهر اللّفظي والتتابع الزمني المنطقي، والجانب التركيبي السردي بحظور مقولات الصيغة والزمن وغيرها».[1]

إنّ العملية السردية تستوجب وجود ثنائية "السارد" الذي يسرد القصّة للذي يقابله/ "القارئ" الذي يتلقّى هذا السرد من خلال تتبّع الأحداث والزمان واللّغة المستعملة.

إنّ السرد كلّه عبارة عن تسلسل أو تداخل مجموعة من المقاطع السرديّة الصغيرة».

يُفهم من هذا القول أنّ السرد هو مجموعة من جزئيات صغيرة، التي يسردها السارد بطريقة متسلسلة ومتواصلة؛ من أجل الوصول إلى سرد كلّي.

كما عرّفه "ديكورو تودوروف" على أنّه: « خطاب ذو طبيعة مجازية تنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه».[2]

فالمقصود من هذا القول أنّ الخطاب السردي مبني على الخيال، وهذا ما يدفع بالشخصيات إلى مهمّة تسيير الأحداث في العمل السردي.

---

[1]– تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرياض، 1992، ص42.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص252.

3- السرد في النقد العربي:

تعدّدت وتنوّعت المفاهيم حول مصطلح "السرد" الذي يُعدّ عنصرا هاما في النقد العربي، إذ هو قديم النشأة قِدم الإنسان العربي، فلهذا تناوله النقاد العرب وجاء في مختلف أعمالهم الإبداعيّة، فهو مصطلح يستخدمه الباحث من أجل الإشارة والتوجيه لعمل أدبي معيّن، يعتمد عليه السارد أو الكاتب في نقل صورة لنا من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، ويكون على شكل لغوي أو شفوي.

حيث اشتغل إخواننا المغاربة على مصطلح السرد منذ بدأ الغزو الثقافي العربي، في فترة بداية السبعينات. ظهرت دراسات نقدية للسرد برغم من أنّ هذا المصطلح أصبح مهيمنا برغم من عدم استقرار مفاهيمه وتعدّد ترجماته، ولهذا اتسم هذا المصطلح بالغموض وعدم تعمّقه، فالسرد كان حاضرا في الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية...إلخ؛ أي يشمل مختلف الأجناس الأدبيّة. وممّا سبق ذكرنا أنّ السرد هو نقل الرسالة من مرسل (السارد) إلى مرسل إليه (المسرود له).

إنّ السرد « هو الحقل الذي تنطوي فيه السيمة الشاملة لعملية القضاء، وهو كلّ ما يتعلّق بعملية القص».[1]

[1]- عبد الله إبراهيم، البناء الفنّي في رواية الحرب العربية في العراق، رسالة ماجستير، ص176. نقلا عن: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص28.

ويتبيّن لنا في هذا القول أنّ السرد شبيه بالقص، كون السارد الذي يأتي بالقصة ثم يسردها؛ أي يتتبّع أثر السرد شيئا بعد شيء.

فقد عرّفته آمنة يوسف بقولها: « هو نقل المحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية».[1]

ويتضح لنا من خلال هذا التعريف: « أنّ السرد هو عملية تواصلية مبنية على طرفين أو أكثر؛ من أجل تبادل الآراء والمعلومات والأفكار بين مختلف الشخصيات المتحاورة، وذلك من خلال نقل هذه الأفكار من صورتها الواقعية إلى صورة لغويّة.

وهناك من عرّفه: « الكيفية التي تروي لها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلّق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلّق بالقصة ذاتها».[2]

ويُفهم من هذا القول أنّ السرد هو ذلك المسلك الذي يسلكه السارد في سرده لقصة ما عن طريق قناة السرد، وهذا دون الخضوع للمؤثرات والعوائق التي تواجهها هذه القصة في ذاتها؛ أي أنّ السارد يهمل كلّ العوامل والمؤثّرات التي تؤثّر على السرد في حدّ ذاته.

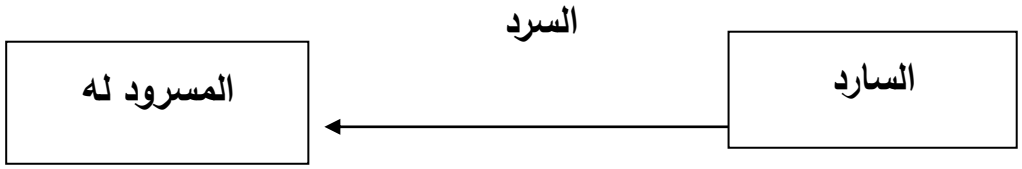
[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، 1995، ص27–28.

[2]– حميد الحمذاني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط3، 2000، ص45.

نجد سعيد يقطين يعرّف السرد بأنّه « فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وُجد وحيثما كان».[1]

والمقصود من هذا القول: « أنّ السرد حقل واسع يبدعه المبدع من خلال أعماله الأدبية أو غير الأدبية.

وهذا ما يدفع به إلى خلق مختلف الخطابات، ويوجد من عرّفه: « هو التواصل المستمر كمراسلة يتمّ إرسالها من مرسل إلى مرسل Narritivité الذي من خلاله يبدو الحكي إليه»؛[2] أي أنّ الحكي هو وسيلة للتواصل بين السارد والمسرود له.



كما يُعدّ السرد « رسالة يتمّ إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وقد تكون هذه الرّسالة شفوية أو كتابية. والسرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والكوميديا، وضمن هذه الأشكال اللامحدودة للسرد، نجد هذا الأخير في جميع المجتمعات،

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدّمة السرد العربي المركزي الثقافي العربي)، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص28.

[2]– سعيد يقطين، الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993، ص41.

أنّه يبدأ مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلم يوجد أبدا شعب دون سرد»؛[1] أي أنّ السرد لا يستطيع أن يقوم بالعملية التواصلية إلّا من خلال ثنائية المرسل والمرسل إليه.

فنستنتج إذن أنّ السرد ركن أساسي يكتمل بوجود عنصرين مهمّين ألا وهما: المرسل والمرسل إليه من أجل إتمام الرّسالة بأحسن صورة.

4- الرؤية السردية:

تُعدّ من المصطلحات النقدية الحديثة، ومكوّن أساسي للخطاب الروائي، تؤدّي دور توضيح الأسلوب. وتكون هذه الرؤية من: الكاتب، الشخصية والسارد.

في سنة 1966 قام تودوروف بالتمييز بين الحكي كقصة وكخطاب، ومن خلال موازاته بين الجملة والخطاب على صعيد التحليل أبرز إمكانية تحليل الخطاب السردي من جهة الزمن، والصيغة، ومن جهة كمقولات للحكي انطلاقا من استحياء اللسانيات.

) في معناها الأصلي الدال على الرؤية أو(aspects اعتبر تودوروف جهات الحكي

النظر، هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي، واعتبر أنّ قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته، إلّا من خلال الرواية، وتبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة) والأنا (في الخطاب)، أو بمعنى آخر علاقة الشخصية والراوي.

[1]- جبور دلال، بنية النص السردي في معارج ابن عربي (بحث مقدّم لنيل الماجستير)، 2005، ص08.

يستعيد تودوروف تصنيف بويون للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة، ويحافظ على تقسيمها الثلاثي هكذا:

1- الراوي < الشخصية (الرؤية من الخلف)؛ حيث يعرف الراوي أكثر عن الشخصيات.

2- الراوي = الشخصية (الرؤية مع)؛ وهذه الرؤية سائدة، نظير الأولى، وتتعلّق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

3- الراوي > الشخصية (الرؤية من الخارج)؛ معرفة الراوي هنا تتضاءل، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية.[1]

وهذه الرؤية « لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلّا بعد منتصف القرن العشرين، على يد الروائيين الجدد؛ لأنّها تخلو من وصف الشاعر السيكولوجية، كما أنّ بعضها يكاد يخلو من الحدث».[2]

4-1- مفهوم الرؤية السردية في المعجم العربي:

[1]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التعبير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997، ص293.

[2]- حميد الحمداني، بنية النص السردي من المنظور النقدي الأدبي، ص48.

جاء في معجم العين للخليل مادة (ر.أ.ى): « ورأيت بعين رؤية [...] ورأيته رأي االعين، أي: حيث يقع البصر عليه [...]، وتقول تراءى لي فلان رأي: تصدى لك لتراه [...] والمرآة التي ينظر فيها، والجميع والمرائي [...]، وأمّا البصر بالعين فهو رؤية [...] وتقول للذي يريك شيئا فهو مرء».[1]

أي أنّ الرؤية تعني كلّ ما أدركه الإنسان بعينه.

وفي معجم لسان العرب وردت في مادة (رأى) بمعنى: « النظر بالعين والقلب».[2]

4-2- مفهوم الرؤية في الدراسات النقدية العربيّة:

تعدّدت وجهات نظر النقاد والدارسون حول مصطلح الرؤية ممّا أدّى إلى تعدّد (vision) المفاهيم والتعريفات حولها. ومن بينها:

- يعرّفها إبراهيم فتحي: « الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها».[3]

- الرؤية تدرس « علاقة الراوي بالأحداث التي يرويها، أي: الزاوية التي ينظر منها إلى هذه الأحداث، وكيفية وصولها إليه».[1]

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ص156.

[2]- ابن منظور لسان العرب، ص 166.

[3]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1999، ص60-61.

– وتعني أيضا: « التمييز بين طريقة في الكتابة الروائية وأخرى».[2]

4-3- مفهوم السارد في بعض المعاجم العربية القديمة:

أ- لغة:

ورد في معجم العين مادة (سرد): « هو من يتابع الحديث بتسلسل من نقطة ما، كالبداية مثلا إلى نقطة أخرى، وهكذا حتى يتحقق مراده في النهاية».[3]

– السارد بمعنى الناسخ للدرع، والصانع لها، ومن يأتي بنسج جيد كأنّه يضارع من يأتي بسياق حديث جيد.

– السارد الناظم للشيء في نظام مبتدع من غير خلل، وسرد السارد لسانه.[4]

لكلّ نص سردي مكوّنات تحرص على عدم ضياع رسالته ومضمونه، ومن أهم تلك المكوّنات السارد الذي يتولّى مهمة نقل الأحداث وتحريكها، ويعدّ عنصرا متخيّلا كسائر العناصر المشكّلة للمنجز المحكي.

---

[1]– الرشيد العزي، مسألة القصة من خلال بعض النظريات الححديثة، الحياة الثقافية، تونس، ج1، س2، ع1، 1976، ص 92.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشرات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص79.

[3]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين (مادة س.ر.د)، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد– العراق، (د.ط)، 1980، ص146.

[4]– ابن المنظور، لسان العرب، مادة (سرد)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ج7، 2003، ص147.

ب- مفهوم السارد في النظرية السردية:

- **جيرار جينيت:** « هو عرض لحدث من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللّغة، ويضعه خاصة بواسطة اللّغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة».[1]

السرد هو المعادل اللّفظي لوقائع غير لفظية، وكذلك لوقائع لفظية.

- **تودوروف:** « الذات الفاعلة لعملية التلفظ التي يمثّلها الكتاب... فهو الذي ينظّم عمليات الوصف أمام الآخرين، وهو الذي يجعلنا نرى الأحداث بعيني الشخصيات، أو بعينيه هو دون أن يكون من الظروري ظهوره أمامنا، إنّه هو أخيرا الذي ينقل لنا المواقف من خلال الحوار بين شخصيتين، أو من خلال الوصف الموضوعي».[2]

أي: له سلطة مطلقة غير محدودة؛ حيث يتصرّف في عالم الرّواية كيف يشاء، فهو صانعه، إن أراد ظهر وكان شخصية من شخصيات الرّواية، وإن أراد اختفى.

يذهب يونس على تأكيد المعنى القديم لمفهوم السارد، فيقول: « هو فاعل فعل السرد، وهو ليس شخصا بل ضميرا مستترا في ثنايا القصة أو الرواية...، وتقول مونيكا فلوديونيك: إنّ معناه يقتصر على تلك اللّحظات من الحديث، أو على من يخاطب القارئ مباشرة».[3]

---

[1]- جيرار جينيت، بن عيسى بوحمالة، حدود السرد، مجلّة الآفاق، المغرب، 1988، ص55.

[2]- Todorov , Catégories de récit in communication 08 , Seuil Paris 01, 1981, p152 .

[3]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1999، ص60.

إنّ اختلاف وتباين تعاريف السرد سببه تعدّد النظر إليه من مدرسة إلى أخرى.

ورد في المعجم الموحد لمصطلحات الأداب المعاصرة أنّ السارد هو: « الشخص الذي يصنع القصة، وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد القصصي الأدبي، والسارد وسيط بين الأحداث ومتلقّيها».[1]

السارد ذو أهمية بالغة في العملية السردية، فهو الذي ينقل ويسرد الأحداث للمتلقي وفق نظام زمني ومكان ما.

ويعرّفه محمد القاضي: « الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف بسرد الحكاية أساسا، ويهتدي إليه بالإجابة عن سؤال من يتكلّم؟ ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه، ضرورة من بصمات في الخطاب القصصي...».[2]

أي أنّه الرابط بين النص والقارئ، وبه تكتمل العملية التواصلية، فهو العمود الفقري لها.

[1]– سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سوشبريتس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص112.

[2]– ينظر: محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص196.

ويعرّفه عبد الله إبراهيم: « الشخص الذي يسرد الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أم متخيّلة، ولا يُشترط أن يكون اسما متعيّنا، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بواسطته المروي له».[1]

ويواصل عبد الله إبراهيم تعريفه للسارد في مرجع آخر، بقوله: « هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلّا من خلال ملفوظه، وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها».[2]

في التعريف الأوّل حدّد عمل السارد في سرد الحكاية، ولا يشترط أن يذكر اسمه، وفي الثاني بأنّه صوت يتبيّن من خلال ملفوظه، وهو لناقل الأحداث.

ويعرّفه هيثم سرحان بأنّه: « بنية سردية مضمرة، تعزى إليه عملية التلفظ، وتدبير الأفعال، ووجهات النظر والمواقف السردية، وقد يكون هذا السّارد شخصية سردية مشاركة، أو بطلا،».[3](Narrate) أو محايدا، ويقع مقابله المسرود له أي أنّ السارد هو الوتر الحساس في العملية السردية، بل القلب النابض لها، به تكتمل، وقد يكون شخصية داخل الرواية او بطل محايد عن أحداثها.

---

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1992، ص11.

[2]– عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص62.

[3]– هيثم سرحان، الأنظمة السردية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديدة، بيروت– لبنان، ط1، 2008، ص88.

ويُعرّف أيضا على أنّه: « وسيط فني يلازم ضمير المتكلّم في الغالب».[1]

5- أنواع السارد:

5-1- الراوي العليم: وهنا تكون الرؤية من خلف vision d'arier، وفيها يكون الراوي على علم بكلّ شيء في عالم الرواية، سواء أكان هذا العلم موضوع خارج الشخصيات أم داخلها، وسواء أكان في الماضي أم في المستقبل، حيث يتربّع الراوي أمام القراء، ويحول بينهم وبين العالم الروائي، فلا يرون من الأحداث إلّا ما يريهم هو، ولا يعلمون السر في وقوعها إلّا من خلال تفسيره هو».[2]

أي أنّ السارد أكثر معرفة من الشخصيات، فهو على علم واسع بأحداث الرواية، حيث يعلم ما يدور في باطنها وما تشعر به.

وهذا النوع من السارد يجعل من الشخصيات « مخلوقات صغيرة محدودة العلم والخبرة، ولا تعلم من الغيب شيئا، أمّا الراوي فهو القوّة الخارقة التي تكشف أماكنها الحجب».[3]

5-2- السارد الشاهد: (Le narrateur temoin)

---

[1]- سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1988، ص111.

[2]- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظلّه – نموذجا–)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1992، ص124.

[3]- المرجع نفسه، ص 125.

والرؤية هنا تكون من الخارج (vision dehors)، سواء أكان هذا الراوي واحد من الأشخاص الذين يحتويهم عالم الرواية، فاعلين فيه، أو مشاهدين له، أم كان مستقلا عن الشخصيات متخذا لنفسه مستوى زمانيا أو مكانيا أو إيديولوجيا خاصا، وسواء أكان هذا النوع الثاني مصوّرا لحركة الأحداث أو للصفات تصويرا مباشرا، أم كان متخذا له عاكسا أو عواكسَ داخل الرواية. أيا كان الأمر فإنّ كلّ هذه الأنواع تتفق في أنّ رؤية الراوي أقل من رؤى الشخصيات إدراكا ومعرفة وفهما».[1]

5-3- السارد المشارك: (Le narrateur participant)

والرؤية هنا هي الرؤية مع vision avec، « فهو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات، فإذا فعلت واحدة منها فعلا ما، أو اتصفت بصفة من الصفات، فهذا الراوي يقدّم فعلها أو صفتها من مستوى قريب من مستواها المعرفي أو الزماني أو المكاني، أي: منظورها هي، أو من منظور شخصية مجاورة لها، أو متشابهة معها، أو مشتركة معها في التفاعل بالحدث المذكور».[2]

[1]- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظلّه – نموذجا-)، ص 128.

[2]- المرجع السابق، ص126.

ويتجلي بضمير المتكلّم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية.[1]

6- المؤلف والسارد:

هناك خلص بين مصطلح المؤلّف والسارد، فقديما شاع بأنّ الراوي في النص الروائي هو المؤلّف الحقيقي، لكن مع بروز متخصصين في ميدان السرديات بيّنوا أنّ: « السردية للخطاب القصصي تتكوّن أساسا من اشتراك ثلاث مكوّنات هي: السارد والمسرود له، وأوضحوا الفرق بين الكاتب بوصفه كائنا له وجوده التاريخي، والسارد خلقا متخيّلا ووضعيته هي وضعية إنتاج الكلام وسط تعدّدية أصوات تشكّل النسيج الحي للرّواية».[2]

وكذلك اهتموا « بالعلاقة بين الروائي (مؤلف الرواية) والسارد (الذي يتولّى سرد الحكاية داخل الرواية)، ونتج عن هذا الاهتمام اجتهادات كثيرة ومناقشات مستفيضة، ذهب بعضها إلى موت المؤلّف (بارت)، ومسؤولية السارد عن الرواية كلّها، واعترف بعضها الآخر

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص79.

[2]- ينظر: سمير الخليل، تقويل النص – تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية-، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص217.

(تودوروف) بالمؤلّف، وسمّاه المؤلّف الضمني، وخصّ السارد بمهمّة تقديم الحكاية، أو سردها على المسرود له».[1]

السارد ← السرد ← المسرود له

المؤلّف ← السرد ← المسرود له

المؤلّف ← السارد ← السرد ← المسرود له

7- وظائف السارد:

للسارد وظائف كثيرة يؤدّيها خلال العملية السردية، فهو « الذي يعتلي عرش القص والحكاية، بغض النظر عن الصورة اللّغوية التي يمارسها كفعل لغوي يعبّر عن الأحداث، ولولا هذه الوظيفة لما وُجد العمل السردي من أساسه، فهو أهم أسباب وجود الحكاية».[2]

يميّز جرار جينيت خمس وظائف يمكن أن يضطلع بها السارد:

- **الوظيفة السردية (Fonction narrative):** وتتمثّل في سرد الوقائع، وتقديم الشخصيات.

---

[1]- سمير روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤية) – مقاربة نقدية-، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص30.

[2]- محمد عبد الله، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، رابطة الكتاب الأردنيين، مطبعة السفير، ط1، 2011، ص334.

- **الوظيفة التنظيمية أو وظيفة التنسيق (Fonction de régie)**، حيث دور السارد لا يقتصر على السرد، وإنّما يعمد إلى تنظيم الأحداث وتنسيق العلاقات بين الشخصيات.

- **الوظيفة التواصلية (Fonction communication)**، إنّ السرد عقد يربطه السارد بمسروده له، يتوجّه إليه بقصة ما، وتظهر أهمّية هذه الوظيفة في الروايات التراسلية.

- **الوظيفة التوثيقية أو الاستشهادية (Fonction d'attestation testimonial)**، وتتجلّى هذه الوظيفة حينما يحدّد السارد المصدر الذي استقى منه معلوماته أو المشاعر التي توقظها حادثة ما.

- **الوظيفة الإيديولوجية (Fonction idéologique):** إنّ تدخّلات السارد في سياق القصة قد يأخذ شكلا تعليميا عن طريق التعليقات على الأحداث، وتتمثّل هذه الوظيفة في مجموع التعليقات والانطباعات والأحكام التي يدرجها السارد أثناء سرده».[1]

ويري جينيت أنّ « هذه الوظائف قد لا تتواجد كلّها في نص واحد، كما يمكن الاستغناء عنها، ماعدا الأولى، حيث يمكن للسارد أن يكتفي بمهمّة السرد فحسب، وهذا حسب متطلبات المحكي».[2]

[1]– محمد عبد الله، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، ص335.

[2]– voir : G. Genette, Figures 03, p402.

أي أنّ هذه الوظائف ليس بالضرورة أن نجدها في الرواية سوى الأولى، فهي أساسية ولا يمكن الاستغناء عنها.

وقد أشار بعض المختصين في السرديات إلى وظائف أخرى.

يعدّ مصطلح تعدّد الأصوات في السرد مركز اهتمام كثير من الباحثين والدارسين والنقاد في الأدب الحديث، فهو بمثابة استعارة وضفتها هذه النخبة من الدارسين والمثقفين في الكلام، التي أخذوها من العمل الموسيقى.

فقد ورد هذا المصطلح السردي تعريفات متنوّعة ومختلفة، فيوجد من يسميه بالتعدد الصوتي، أمّا البعض الآخر بتعدّد الشخصيات أو التعدّد اللّغوي.

فهذا المفهوم بطبيعة الحال يوحي إلى تعدد الإيديولوجيات في الرواية، فأوّل ظهور لهذا المصطلح يعود إلى دراسة باختن Bakhten 1929، وهذا استعمل مصطلح قريب له وهو الموازنة Pialgisme.

فالتعدّد الصوتي عند باختين: « ليس تعددا للأصوات جوفا عنكما عند البنيويين والشكلانيين، بل هو تعدّد للأصوات مشحونة بإيديولوجيات مختلفة، ومنطق "باختين" في

ذلك أنّ الرواية في حاجة إلى قائلين يحملون إليها خطاباتهم الإيديولوجية الخاصة، فقول المتكلّم يمكن أن يشتمل على أصوات مختلفة».[1]

أي أنّ الأصوات في الرواية عند "باختين" Bakhtine تستوجب حضور إيديولوجيات متعدّدة تعدّد المعاني، وتعدّد الأصوات من خلال شخصيات متجاورة تنتمي لموقف معيّن، فإنّ « كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة، وغير الممتزجة ببعضها، وتعدّدية الأصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيّمة».[2] فهدف باختين من دراسته لنظرية التعدّد الصوتي، هو دراسة تركيب المجتمع، وكيفية التجاور فيما بينهم، وتمنح للفرد الحرية في التعبير عن مواقفه وأفكاره، وتبعده عن كلّ الصراعات الإديولوجية، وتسمح هذه النظرية "التعدد الصوتي" « بانفلات النص من تحكّم المنظور الواحد، ويتحوّل حضور الشخصية الروائية إلى صوت يعبّر عن موقف يبحث فيه عن أسرار الراوي الواحد، بتعدد المنظورات في الرواية، وتنفتح على لغات عدّة»؛[3] أي أنّ تعدّد الأصوات يمنح النص الحرية التامة، وعدم الخضوع لسلطة السارد.

ومن هذا المنطلق نطرح التساؤلات التالية:

---

[1]– القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر والمعلومات، تونس، 2010، ط1، ص101.

[2]– ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التكريفي، ط1، دار توقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، 1986، ص11.

[3]– جبر فريحات مريم، المواجهة الحضارية في الرواية البوليفوية العربية، رواية أصوات لسليمان فياض أنموذجا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج36، الأردن، 2009، ص84.

– ما الإشكاليات المفروضة؟

– ما المقصود بالتعدّد الصوتي؟

– ما تعريف التعدّد الصوتي؟

8– التأسيس لنظرية التعدّد الصوتي:

يُعتبر ميخائيل باختين أوّل من اهتم بدراسة أعمال دويستوفسكي، فقد استطاع باختن أن يدرس هذه الدراسات من خلال الدراسات الأدبية والنقدية التي خضع لها.

حيث يرى أنّ دويستوفسكي هو خالق الرواية البولوفونيا Polyphone حيث يقول: « دويستوفيسكي هو خالق الرواية المتعدّدة للأصوات Polyphone، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية، ولهذا السبب بالذات فإنّ أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محدّدة من أي نوع، وهي لا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ، والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوروبية».[1]

يمكننا القول أنّ باختين « هو من تمكّن من إيجاد لون فني أدبي جديد من خلال دراسته لأعمال دويستوفسكي، هذا ما ساعده في فتح مجال واسع للإبداع والتفوق، إذ يظهر هذا

[1]– ميخائيل باختين، شعرية دويستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار التوزيع والنشر، دار توبقال، الدار البيضاء 05– المغرب، ط1، 1986، ص11.

الإبداع من خلال انتقاله من السرد المتولوجي العادي؛ وهو الرواية ذات صوت واحد إلى رواية متعدّدة الأصوات.

9- مفهوم البولفونية: إنّ مصطلح البولفونية من المصطلحات الحديثة المعاصرة التي تم ربطها داخل الأجناس الأدبية.

أ- لغة: Polyphonie في القاموس الفرنسي La rosse تعني: « تعدّد الأصوات، اسم مؤنث، وكلمة بولي Poly تعني التعدّد، وكلمة فوني Phonie تعني الصوت».[1]

فمن خلال هذا التعريف يتبيّن لنا أنّ Polyphone هو مركّب من ثنائيين "Poly" وهو التعدد في الصوت؛ أي كثرة الأصوات، و"Phonie" وهو الصوت؛ أي مزيج من الألحان الموسيقية.

[1]- Polyphone: h. F/G plus nombreux et phone voix ; 1 arte chuque de l'oiture musicale a plusieurs parties polyphonique. Adj. -1- qui comporte plusieurs voix qui constitue une polyphonie. 2- musicien qui portique la polyphone. Petit la rosse: librairie la rosse, 17 rue de Montparnasse, Paris édition, 1986, en France, paye: 801-802.

كما ورد في القاموس الفرنسي HACHETTE تعريفها بأنّها: « مركّب متكوّن من عدّة أصوات، يلاعبها الموسيقار أو المغني. كما أنّها مجموعة آراء مختلفة حول نفس القضيّة».[1]

يُفهم من هذا التعريف أنّ البوليفونية Polyphone هي: مجموعة من أصوات شخصيات مختلفة تحدث نغما موسيقيا، كأنّها آلة موسيقية، ولكلّ صوت دلالته ووجهة نظر خاصة به حول مسألة معيّنة.

ب- اصطلاحا: هذا المصطلح من اللّحن الموسيقي، وهذا من خلال « مزج أصوات متعدّدة داخل العمل الروائي، بنية مزج أصوات متعددة داخل عمل موسيقي».[2]

فالمقصود من هذا القول أنّ مصطلح البوليفونيا هو مختلف الأصوات التي تحدث داخل البنية الروائية، وهذا المزج بين مختلف الألحان الموسيقية الموجودة في المجتمع.

1- Polyphone: nf1: mode de composition plusieurs voix, jouées par des instruments ou chantées ordonnées suivent le principe du contre point.
2- Chant a plusieurs voix 3 fig.- forme fait pour un groupe déprimer plusieurs opinions divergentes sur même sujet.
Dictionnaire HACHETTE: livre 25, 58 rue Jean Bluesmen, CS 7000792178 VANVE SCEPEX, p1278.

2- ميخائيل باختين، شعرية دويستوفيسكي، تر: جمال نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1986، ص59.

تعتبر الرواية جنس من الأجناس الأدبية الحديثة النشأة، إذ تعدّ بمثابة مرآة عاكسة للمجتمع، وهذا من خلال تصوير ونقل مختلف أوضاع ووقائع المجتمع التي تسردها، وينقلها لنا السارد حيث تحرّكها شخصيات عبر زمان ومكان معيّن.

وقد تمكّنت "البوليفونية" من فتح مجال واسع، وهذا من أجل تطوير الرواية، وانفتاحها بفضل هذا المصطلح "polyphonie"، أو ما سبّبه البعض بالتعدّد الصوتي.

وقد عمل باحثين على التمثيل لهذه الرواية البوليفونية من خلال مؤلفه عن "شعرية دويستوفيسكي"، حيث يرى أنّ هذه الرواية تشتمل على تباين لغوي، أي مختلف الأساليب واللّهجات.

تعريف الرواية البوليفونية:

لقد عرّفها ميخائيل باختين "Mikhail Bakhetin" في قوله: « إنّ الرواية المتعدّدة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، ومن جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية؛ أي إنّ هذه العناصر حرة ومع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المرح بين مختلف الألحان في عمل موسيقي contrepoint، حقا إنّ العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود réplication الخاصة بالحوار الذي

يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنّها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلّل كلّ الحديث البشري، وكلّ علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلّل تقريبا كلّ ما له فكرة ومعنى».[1]

فالمقصود من هنا أنّ الأصوات التي يخلقها أي عمل روائي تُبنى على طابع حواري، داخل البنية الروائية للنص، ويتجلّى هذا الصوت الروائي من خلال المزج بين مختلف الألحان الموسيقية التي تُصدرها مختلف أصوات هذه الشخصيات، فهي إذن تنقل لنا وقائع حياة الإنسان من خلال الصوت الذي تصدره.

وهذه الرواية البوليفونية أو الرواية الحوارية التي عمل عليها "باختين" على التمثّل لها من خلال مؤلّفه عن شعرية "دويستوفيسكي"، إذ يرى أنّ هذه الرواية « تشتمل على تباين لغوي؛ أي أساليب لغوية متنوّعة، ولهجات اجتماعية وإقليمية، وخطابات مهنية...».[2]

إذ يقول: « من الضروري أن تشير إلى أنّ الدراسة التي أجريناها بين رواية دويستوفيسكي، وتعدّدية الأصوات في الموسيقى، لا تمتلك سوى معنًى مجازيا لا أكثر. إنّ صورة تعدّدية الأصوات ومزج الألحان العديدة تشير فقط إلى تلك المشكلات الجديدة، برزت عندما جرى تجاوز الصوت الواحد، غير أنّ عناصر ومواد الموسيقى والرواية مختلفة لحد بعيد، حيث يصبح من المتعذر أن يدوم الكلام حول شيء ما أكبر من المقارنة المجازية، أكبر من

---

[1]– ميخائيل باختين، شعرية دويستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكويتي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص59.

[2]– المرجع نفسه، ص265.

المجاز البسيط. إلّا أنّنا نحوّل هذا المجاز إلى اصطلاح الرواية المتعدّدة الأصوات Le roman polyphonique، وذلك لأنّنا لا نجد اصطلاحا أدق من هذا، يتعيّن علينا فقط أن لا ننسى حقيقة الأصل المجازي الاصطلاحي هذا».[1]

فالخلاصة من هذا القول أنّ البوليفونية حسب "ميخائيل باختين" هي مختلف النغمات والألحان الموسيقية، التي تعبّر عنها مختلف الشخصيات المتحاورة فيما بينها، من خلال إسقاط هذه المعاني المجازية على الحقل الأدبي.

لهذا فإنّ ظهور الرواية المتعدّدة الأصوات لا يعطل ولا يحدّ بأي شكل من الأشكال من التطوّر المقبل والمستمر الخاص بالأشكال المونولوجية للرواية (رواية السيرة الذاتية، التاريخية، المعاشية والرواية الملحمة...إلخ).[2]

فظهور هذا الجنس الأدبي الجديد (الرواية المتعدّدة الأصوات) لم يُعرقل من حركة الأشكال الفنية القديمة من التطوّر، بل عكس ذلك؛ حيث أعطى لها طاقة إيجابية من خلال خلقه لأصوات عديدة وإيديولوجيات مختلفة الأبعاد.

---

[1]– أم السعد حياة، أهمّية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات ميخائيل باختين، مجلّة تعليمات ومداخلات الملتقى الدولي الثاني حول السيميائيات والتعليمية والاتصال، العدد: 02، يومي: 28/27 نوفمبر 2011، الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي، جامعة الجزائر، ص25.

[2]– ميخائيل باختين، شعرية دويستوفيسكي، ص59.

Pundun contra pundun إنّها أصوات مختلفة تؤدي نغمات مختلفة، داخل الغيمة الغنائية الواحدة، إنّها هي ما نعنيه بتعدّدية الأصوات، التي تكشف عن تنوّع الحياة أو تعقد المعاناة البشرية».[1]

يعكس هذا الخطاب طبيعة الحصة التي تنبني على أساس مزج الألحان الفنّية، وتنوّع الأصوات الموسيقية داخل السرد القصصي، هذا لكون الفنّية تقوم على مبدأ الطباقية والمعارضة، ممّا يفسّر تعدّد الأصوات في الرواية لعدم وجود استقرار في الحياة، ممّا ينبغي المزج بين تنوّع الحياة والمعاناة البشرية في الرواية الواحدة بأصوات مختلفة.

[1]– ميخائيل باختين، شعرية دويستوفيسكي، المرجع السابق، ص 62.

الفصل الثاني:

التعدد الصوتي

الثنائيات

المتضادة

التعدد الصوتي: الثنائيات المضادة

1- تناقضات الوعي الاستعماري بين ديبون وكافيار:

ديبون صحفي فرنسي رافق الحملة الفرنسية على الجزائر من أجل تغطيتها، مقتنع بفكرة الاستعمار، ويمثّل صوت ضمير المسيحي الذي يشعر بالذنب تجاه ما يحدث، فهو يرى أنّ الاستعمار عمل لا إنساني.

فالفرق بين ديبون وكافيار حددته طبيعة السلطة التي انتقلت من كلّ شخصية، حيث كان خطاب ديبون نقيض لخطاب كافيار ومعارضا له، وهذا ما يتضح لنا في بعض هذه المقاطع: « دائما كان كافيار أفصح مني ولكنه لم يعترف دوما أنّي أشدّ عنادا منه، ومع هذا افترقنا ولم يعيّر كلانا أي شيء في صاحبه».[1]

حيث يرى ديبون من كافيار أنّه أكثر فصاحة مقارنة به، ويقرّ أيضا بأنّه أكثر خلافا وأشدّ عنادا منه، وهذا ما جعلهما يفترقان.

وكان دائما يتحدّاه أن يقول: « سأعود يا كافيار، تأكد أنّني لن أستسلم لك هذه المرّة»،[2] وفي هذا القول يتضح لنا أنّ ديبون يتحدى كافيار، ويصرّ بالعودة من جديد بالرغم من التناقضات.

---

[1]- عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018، ص21.

[2]- الرواية، ص27.

« وضحك كافيار الواقف قربي مردّدا: ما الذي أتى بك إلى هنا يا ديبون، وقلبك لا يحتمل رؤية الموت؟!».[1]

وهذا القول يدلّ على أنّه استدرجه واستهزأ به كونه لا يحتمل مشاهدة الموت.

إنّ هذا التناقض جعل ديبون يطرح لنفسه مجموعة تساؤلات: « أتساءل: من كان كافيار؟ أكان صياد رنكة أُستعبد في الجزائر؟ أم عالم أرض يفتش خباياها؟! أم جغرافيا يمسح سطحها، أم رجل حرب يعدّ خطط الغزو؟! وربّما كان كافيار أكثر ممّا وصفت».[2]

من خلال هذا يتضح لنا بأنّ كافيار ليست شخصية عادية.

ويقول أيضا: « وتحدّثني نفسي بحوادث طويلة، وصراخ في وجه كافيار».[3]

ويدلّ هذا القول أنّه لا يحتمل وجود كافيار، كونه يحمل روح التسلّط والاحتقار.

يمثّل ديبون صوت الضمير المسيحي، ويظهر هذا من خلال استعماله لمصطلحات دينية متعلقة بالقاموس الديني، ودليل على أنّه رمز للصوت المسيحي يظهر ذلك في:

« إنّ كلّ شيء مكتوب من الله».[4]

ويدلّ هذا القول على إيمانه بالله، كونه هو القادر على كلّ شيء.

---

[1]- الرواية، ص 247.

[2]- الرواية، ص249.

[3]- الرواية، ص315.

[4]- الرواية، ص27.

« كنت أحبّ هذه السفينة، ومؤمنا أنّها ستعود منتصرة»،[1] وكان شديد الإيمان بالله تعالى.

« ولم يروا في الحملة إلّا أنّها بحث عن المال، ليطيح الملك بمعارضيه، ولأنّ هذه الأمة تؤمن بالانتصارات باسم المسيح، فلم يكن يلزمهم سوى نصر آخر يحقّق كي يصبح الملك هو الآخر مسيحيا في نظر الناس».[2]

ويقول أيضا: « وأنا أرى الملك أكثر ميلا من سابقيه إلى مبادئ الرب، يريد إعادة المجد لهذه الأمة التي أفقدها نابليون الكثير من سمعتها، ولم يكن هذا المشروع إلّا بداية لإنهاء العبودية التي جعلها الأتراك أعناق أبناء المسيح، نعم المسيح الذي يدافع الملك عنه».[3]

من خلال هذه الأقوال يتضح لنا أنّ: ديبون يكشف بأنّ الربّ هو مصدر الخلاص من فك الاستعمار.

ويقول أيضا: « كلّ العالم اتفق قبل أيام قليلة، والربّ كان في ركابهم، ثم تحرّكت السفن تجاه إفريقية، تحمل التعاليم الجديدة التي ستعبر الناس».[4]

و« الربّ الذي أؤمن به لا يفرّق بين السود والبيض، إلّا عندنا نحن الفرنسيين».[5]

---

[1]- الرواية، ص94.

[2]- الرواية، ص100.

[3]- الرواية، ص102.

[4]- الرواية، ص177.

[5]- الرواية، ص182.

أي أنّ الربّ هو مصدر للقوّة الطاقة الإيجابية التي تغرس في الناس، كما أنّ الله لا يفرّق بين السود والبيض بل كلّهم سواسية.

و« يضلّ العالم محتاجا إلى أنّاس يقدّرون نِعم الربّ عليهم، ويتمون نشر كلمته في العالم».[1]

« وحق المسيح قد كانوا سواء في موتهم، والعدل الحقيقي أن يكونوا كذلك أيضا بين يديه».[2]

ويضيف: « هل كان المسيح قاسيا يوم تجلّى لسأول من أعلى الجبل؟».[3]

« لطالما آمنت أنّ تغيّر الشعوب لابد له من أفكار كبيرة، ولم يكن النور الذي حمله الربّ هيّنا».[4]

« للشباب جموحه يا بني، ولكنّ الله أرشدني إلى مضرّتها فتركتها».[5]

---

[1]- الرواية، ص247.

[2]- الرواية، ص253.

[3]- الرواية، ص315.

[4]- الرواية، ص321.

[5]- الرواية، ص321.

« لا يهمّ يا سير ديبون أن أكون إسماعيل أو توماس، أو حتى مسيحيا أو مسلما، المهم أن أكون معك إنسانا».[1]

فمن خلال خطاباته الدينية هذه، اكتشفنا أنّ موقفه كان مشبعا بالرؤية والروح المسيحية التي ترى في تعاليم المسيح الطريق إلى الخلاص من الشقاء الأرضي، ولكن في الأخير تيقّن أنّ الاستعمار هو خيار ينفي فكرة الخلاص الديني، وأنّهما مسلكان متوازيان لا يلتقيان أبدا.

وكان يميل إلى رفض الخيار العسكري، ويرى أنّ الاستعمار فعل لا أخلاقي، ولا يحمل الروح الإنسانية.

« افترشا الأرض، وأشار إلى أقرب العظام إليه: هذه ساق طفل لم يتجاوز العاشرة، والأخرى تبدو لشاب، وهذه [...] أتراها يا سير ديبون؟».[2]

حيث استطاع ديبون إنكار هذا المشهد الرعيب، وغير الأخلاقي، واعتباره مجرّد جريمة ضدّ الإنسانية.

---

[1]- الرواية، ص323.

[2]- الرواية، ص21.

وكان مشهد صناديق العظام هذه كافيا لرسم صورة حقارة الجنس البشري و« مدّ يده فعادت بجمجمة صغيرة، وفي تلك اللّحظة اضطربت، كانت الجمجمة ماتزال تحمل لحما على جوانبها، تعفّن وحال إلى السواد».[1]

هذا القول يبيّن لنا أنّ هذا الاستعمار متوحش، لا يحمل روح أخلاقية، بل أصبح رمزا للوحشية والعفن والعمل الإنساني. فكلّ هذه المشاهد المرعبة والمخيفة جعلت من ديبون يشعر بالذنب، « لم يكن بمقدوري الاحتمال، سحبت نفسي وتسلقت السلم في عجلة، باحثا عن هواء نقي، العفونة تتسع، والعالم يزداد ضيقا من حولي...».[2]

فهذا القول يثبت لنا بأنّه لم يكن بمقدوره احتمال مشاهدة هذه المجزرة، فهو كائن يدعو للإنسانية ونبذ اللاإنسانية، إذ يقول: « لطالما كنت مؤمنا بمجد هذه الأمّة، بينما كان الجميع يراها عدوا لدودا لنا، لكنّي أبصرت بجلاء كيف سعوا إلى إنهاء العار الذي بقي لصيقا بنا نحن الفرنسيين، أن يستعبد الإنسان إنسانا آخر؛ لأنّه مختلف عنه في لون البشرة، أو لأنّ أسباب الحضارة لم تجمع لدينه...».[3]

فالمقصود من هذا الخطاب أنّه من العيب أن يستعبد الإنسان أخاه الإنسان بسبب اختلاف لون البشرة، أو لسبب حضاري، أو لأي سبب ما، فهذا يندرج ضمن العمل غير الأخلاقي.

---

[1]- الرواية، ص21.

[2]- الرواية، ص21.

[3]- الرواية، ص101.

فديبون إذا يُدرج ضمن الطابع الإنساني، ويتجلى هذا الشعور من خلال: « لا ننظر إلى الأمور بذاتية يا ديبون، إني أراك تحي مجد الإنسان، وهذا ما يحتاج الصبر والأناة زمنا طويلا من أجل تحقيق أهدافنا، ألم تقرأ هذا في مبادئه؟».[1]

كما يقول: « نحن الذين سنعيد للإنسان قيمته».[2]

فتطالعني الجمل المليئة بالمعاني الإنسانية « اهتزت العروش، وتمزّقت الأسر، واختفى الحب والملوك. دين جديد، وأدب جديد، وسياسة جديدة... وليختف بيننا آخر أثر للرق والعبودية».[3]

فمن خلال خطاباته هذه نكتشف أنّه قد بلغ درجةً من الوعي والثقافة والمعرفة، جعلته يشعر بالدّين، والحصرة بسبب العمل اللاإنساني الذي طُبِّق على الشعب.

من خلال خطاباته هذه سوف نكشف عن مدى شعور ديبون بالذنب اتجاه هذه الصورة اللاأخلاقية.

[1]- الرواية، ص330.

[2]- الرواية، ص323.

[3]- الرواية، ص324.

« ولكنّي اضطربت كلّما تذكرت مقدار الدم الذي ساح في الأيام الماضية، كان لابد لي من بناء جدار من الصلابة داخلي، وكنت بناء الجدران، وأنا غير مقتنع بقطرة دم واحدة تسيل ليعم نور الربّ افريقية».[1]

أي أنّ هذا المشهد المرعب من البناء أشعره باضطراب أثّر على نفسيته.

ويقول: « سرت في الحقل الخالي من الأحياء، لوّنت السماء الأرض، وامتزجت بالتراب [...] خطوات بقدمي فوقه، ولم أدرِ إن كانت دماء مسيحية أو محمّدية».[2]

فمن خلال كثرة سيلان الدّماء، لم يكن بمقدور ديبون أن يميّز بين هذه الضحايا الملطّخة بالدّماء. ويقول أيضا: « وكلّما التفت إلى جهة أفزع من منظر الأجساد المنثورة من حولي، وروح الله لم ترفّ على السّهل الأحمر، بل غادرته، هل هذا هو النور الذي آتينا به لهذه الأمّة؟».[3]

نفهم من هذه الخطابات أنّ هذه الدّماء جعلته يفزع من المستعمر، ويقول: « صلّيت في نفسي كي لا يسيل مزيدا من الدّم [...] خشيت أن يتكرّر ما حدث في سطاولي، حينها لن أسامح نفسي، أنّني سرت في ركاب الحملة، وسيلازمني تأنيب الضمير ما حيّيت».[4]

---

[1]- الرواية، ص252.

[2]- الرواية، ص253.

[3]- الرواية، ص253.

[4]- الرواية، ص254.

ويقصد في هذا أنّ كلّ هذه المجازر دفعته إلى لوم نفسه، واستشعاره بالذنب لما جرى، وهذا ما دفع به للصلاة في نفسه؛ كي لا يزداد سفك الدّماء مجدّدا ويلوم نفسه على ما حدث.

ويقول: « لم أخشَ الهزيمة بقدر ما خشيت أن تسيل الدّماء حتى تعجز عن وقفها».[1]

هنا بيّن لنا أنّه ذو طابع إنساني، وهذا من خلال تقبّله للهزيمة لكن شرط ألّا تسيل الدّماء.

« ما يضرّني هو النهر الذي تجذِّف فيه، فقد أضحى كلّه دماء».[2]

« كانت كلّ أمنياتي ألّا تسفكوا الدّماء عند نزولنا».[3]

وهذه الخطابات تثبت لنا أنّ ديبون لا يحبّ العدوان، وسفك الدّماء؛ لأنّها تُدرج ضمن الأعمال الإجرامية التي لا يمكن إدراجها في العمل الإنساني.

كافيار: الجندي العسكري الفرنسي الغاضب مهندس وقائد عملية احتلال الجزائر، صوت المستعمر الاستشراقي، حيث جاء كافيار من أجل استكشاف والاطلاع على الثقافة المحروسة.

وهو وجه مناقض لديبون، فنظرته للعالم تختلف، على عكس ديبون الذي ينظر إلى العالم من نافذة الفضيلة والأخلاق والإنسانية، بينما كافيار أسقط هذا المبدأ.

---

[1]- الرواية، ص255.

[2]- الرواية، ص257.

[3]- الرواية، ص245.

« لم يعد العالم الآن يحتمل أصحاب الفضيلة».[1]

من هنا نستوعب أنّ القوي يأكل الضعيف، ويتسلّط عليه ويحاصره في دائرة مغلقة.

وأصبح الشر المتحكم في مصائب الأمّة بأكملها، « فيه من الشر ما يغريه باشعال الحرائق في العالم».[2]

يتميّز كافيار على عكس ديبون أنّه يكره الأتراك، ويحتقرهم ولا يقدر على النظر إليهم، كونه جنس لا يعرف الرحمة، قاس ومتوحش، لا يمكن الوثوق بهم، ولهم صفة يتميّزون بها وهي الغدر. « كنت أؤمن أنّ إدراك ذهنيات أولائك الأتراك والمور، سيجعلني أكتب بوعيي عنهم، أتقرّب من بعضهم، وأرفض آخرين، يتكلّمون ولا أفهم إلّا القليل، العربية والتركية كانتا معقّدتين».[3]

« المور لا يهدؤون، يجوبون الشوارع كأنّ شيئا لم يحدث».[4]

و« كم هؤلاء المور أقوياء مع نسائهم، وجبناء مع حكامهم من الأتراك».[5]

---

[1]- الرواية، ص31.

[2]- الرواية، ص31.

[3]- الرواية، ص192.

[4]- الرواية، ص189.

[5]- الرواية، ص191.

قد صوّرت لنا الرواية "الديوان الاسبرطي" شخصية كافيار في صورة شخصية متعالية وعنصرية، برزتها بالعودة إلى تجربة الاعتقال التي عاشتها، حيث تمّ اعتقاله عن طريق الجنود الأتراك، وزجوا به في زنازين الجزائر، أين تعرّض للتعذيب والتجنيد والحقرة.

وقد كان جنديا في جيش نابليون، وشاهد بأم عينه كيف سقط وانهار حلم هذا الابراطور المجنون الذي انهزم في معركة "واترلو" عام 1815. « وحين اشتد المطر اعتقدنا أنّنا لن نحارب، كان الألم يزداد أكثر في بطن نابليون لكنّه لم يظهره، القليل فقط منّا اكتشف حركاته الانفعالية، حينما كان يلج إلى مكتبه، يضلّ يتحرّك دون توقّف، يطلّ من النافذة يرى الغيوم تسحّ مطرا، فيزداد اضطرابه، يحاول إخفاءه في لقائه بنا».[1]

كانت تجربة السجن كافية ليكره الأتراك والمور معا. كان يقول بقناعة قوّية: « الشرق أكثر خطرا ممّا تظن، أشعر أنّهم يحومون حولنا وفي أيّة لحظة يقفزون نحونا».[2]

وتجربة السجن هذه جعلته يقرر ويحتزم على دراسة أحوال الأتراك والمور في شتى مناحي حياتهم، لجزء من عملية التمهيد لاحتلالهم، « عاشرت هؤلاء العرب وصرت أفهم كيف يفكّرون، خاصة إذا تعلّق الأمر بمصالحهم... الخبث هو سمة العرب، والخداع هو أقصر الوسائل التي يستعملونها لبلوغ غاياتهم».[3]

---

[1]- الرواية، ص32.

[2]- الرواية، ص39.

[3]- الرواية، ص113.

كان كافيار يكره العرب ويشمئز منهم، فهو يرى فيهم صحة الخبث والخداع.

« اعتقدت دائما أنّ الشعوب الافريقية والعربية لا يمكنها تحقيق مصالحها إلّا بالفرد الأوروبي، لا يستطيعون تنظيم حياتهم، يجب دائما أن يكون هناك سيد ينوب عنهم، يسيّر لهم حياتهم، وهم ليس عليهم فعل شيء سوى الجدّ في العمل، ولكنّهم بالرغم من كلّ هذا تجدهم أميل إلى الكسل، قانعين بحياة لا تختلف كثيرا عن حياة حيواناتهم».[1]

حيث يرى أنّ المجتمعات العربية لا تستطيع أن تحقّق مصالحها، إلّا باستنادها إلى المجتمعات الأوروبية، كونها هي الأقوى.

« هؤلاء الأعراب أشدّ خطرا من جنود اليولداش، الذي لا يختلفون كثيرا عن مُشاتنا، يمثّلون القتال في جماعات أو في صفوف طويلة، ولكنّهم بالتأكيد لم يكونوا بالشجاعة نفسها، من يراهم يدرك أنّ تلك الطبيعة البدوية التي تميل إلى الترحال، تجعلهم أكثر توقا إلى المغامرة...».[2]

ويقصد في هذا القول أنّ العرب هم أشدّ خطرا من جنود اليولداش الذين يتميّزون بالعنف.

---

[1]- الرواية، ص263.

[2]- الرواية، ص200.

كما يقول كافيار: « سنوات قضيتها ذارعا شوارع إسبرطة، عرفت أشياء كثيرة تغيب عن أهلها، المساحة التي يتركها المور بينهم وبين اليهود فيما بينهم إلى قوانينهم لا إلى قوانين المدينة».[1]

هذه السنوات التي قضاها في إسبرطة، سمحت له بأن يدرس أحوالها، ويكشف أسرارها وخباياها.

حيث أنّ: « كلّ مساء أرى المدينة من شرفة بيت القنصل، لا أدري كم مرّة شاهدتها من هناك من هناك [...]، أستعيد صورها بعد قصف اللورد إكسموث، ليت أؤلئك المور يدركون كم يستجلب هذا الخراب بهجة إلى نفسي».[2]

2- ابن مبار الموالي للعثمانيين والداعم لباقئهم:

كان وسيطا بين الحكام الجزائريين والاستعماريين والأهالي، ينقل شكاويهم ويوصل صوتهم، استنكر عمل المالطيين، واعتبره فعلا لاإنسانيا.

[1]- الرواية، ص195.

[2]- الرواية، ص190.

« أولئك المالطيون في البداية كانوا يتسّللون مثل خفافيش في اللّيل، يعبرون الباب الغربي للمدينة، وينزلون المنحدرات إلى مقابرنا... يفتشون عمّا تبقى من عظام أطفالنا وشيوخنا، ويحملونها في أكياس إلى الميناء».[1]

لشدّة دفاعه عن الأهالي، اتهمته السلطات الفرنسية بأنّه من بين المطالبين بعودة الأتراك، « كتبت مئات العرائض أشكوهم إلى الدوق، قلت: إنّه لم يحدث هذا في زمن الباشا، كنّا مصابين أحياء وأمواتا... فصاح في وجهي متهما إيّاي بالولاء للأتراك، أحيانا يطلب المرء موت جسده وهو حفرة يصبح عميلا».[2]

« كلّ الضباط الذين التقيتهم اتّهموني بالسعي لعودة العثمانيين، ولم أكن أنكر ولا لأوافقهم، أحاول فقط جرهم إلى المقارنة فيخيب أملهم، وينهون الحوار بالتهمة نفسها، وكافيار كان أسرعهم إلى ذلك. حين يملأ الحقد القلوب فلن تتجلّى لها الحقيقة».[3]

ابن ميار كان من بين المتضامنين مع الوجود العثماني، مؤيدا لذلك لأبعد الحدود، « الناس في المحروسة أنواع، وأغلبهم كانوا يحترمون بني عثمان، ويتجنبونهم، يكفيهم أنّ مساجدهم مشرّعة أبوابها، وفقراءهم مكيّفون، وعلماءهم محترمون، وأنّهم يعيشون بأمان، وأنّ الجهاد

[1]- الرواية، ص51.

[2]- الرواية، ص51.

[3]- الرواية، ص51.

معلن منذ قرون ثلاثة، فإنّ قاتل الباشوات بعضهم بعضا، فهذا لا يعنيهم في شيء مادام الأمر لن يختلف عن سابق العهد».[1]

يقول ابن ميار أنّ أغلبية النّاس في المحروسة، يؤيدون الوجود العثماني؛ لأنّهم يشعرون بالأمن والسلام في بقائهم، إذ أنّ مساجدهم تفتح أبوابها لهم، إضافة إلى احترام علمائهم والرأفة على فقرائهم، وأنّ ما يحدث بين الباشوات لا يعينهم بالضرورة.

لقد شاهد ابن ميار حادثة المروحة بين القنصل الفرنسي دوفال والباشا محمّد علي، « ثمّ أقبل القنصل الفرنسي دوفال، تقدّم بخطوات وهنّأ الباشا فردّ التهنئة ثم سأله: لماذا تأخر ملككم في إيفاء الديون، ولماذا لا يجيب عن رسائلي العديدة؟... ولم ينتبه الباشا إلى نفسه إلّا وهو يقف، ومن ثم يضرب القنصل بالمروحة التي كانت بيده، فهمّ القنصل بسلّ سيفه لكنّ الحراس قبضوا عليه».[2]

هكذا كانت حادثة المروحة، عندما استفز القنصل دوفال الباشا محمد علي بجوابه أنّ الملك في باريس لا يلتفت إلى شخص مثلكم، ولا يعيره أي اهتمام، وهذا ما أثار غضب الباشا الذي طرده من مجلسه.

يعبّر ابن ميار عن أسفه على ما حلّ بالمحروسة وأهلها، مساجدا أخذت بالقوّة، حقوق ضائعة.

---

[1]- الرواية، ص59.

[2]- الرواية، ص131.

« بقدر ما كنت حزينا على المساجد والأوقاف التي أخذت عندما حلّ بورمون، وبعده كلوزيل، ومضت سنوات ثلاث لم نستطع استرجاع أي منها، جامع البابديسان، جامع الرابطة».[1]

3- حمة السلاوي الثائر والرافض لكلّ تواجد أجنبي في المحروسة (الجزائر):

كان شخصية متمرّدة على العثمانيين، ومقاوما حاقدا لهم، ورافضا وجودهم في المحروسة، « فلم يكن الرياس يوما مصدر إزعاج للناس بقدر ما كان اليولداش، ولم تكن كراهيتي لهم مثل كراهيتي للذين لا يغادرون أوجاقهم إلّا لضرائب جديدة تؤخذ منّا، أو لمؤامرة لقتل باشاهم».[2]

« منذ وعيت رأيتهم يملأون المحروسة، كانوا مختلفين عنّا، ينبهني التجار أنّهم مسلمون مثلنا، ولم يبدوا لي أنّ الأمر مقلق بالدين، بل بعرقهم، بسهولة تكتشف طبع هؤلاء الأتراك، كبرياؤهم لا حدود له، ميّالون إلى إهانة الناس، كانت بيوتهم أجمل من بيوتنا، ومزارعهم أوسع من مزارعنا».[3]

---

[1]- الرواية، ص276.

[2]- الرواية، ص64.

[3]- الرواية، ص66.

كان يحمل حقدا دفينا تجاههم، وعمل على تقديم عروض مسرحية في مقاهي المحروسة يستهزئ بهم، ويسب جنود اليولداش، وفي الأخير تمكّن من الفرار منهم لتجنّب سجنه. « استعدت كلّ تلك الحكايات وأنا أعبر باب عزون فارا تجاه الشرق...».[1]

حمة السيلاوي:

كان شخصية متمرّدة ومقاومة في نفس الوقت، حاقدا على العثمانيين، رافضا وجودهم، « في السنوات الأخيرة سيطر اليولداش على المحروسة وصار الرياس محتقنين من حياة البر، إذ أكثر الباشا المواثيق، وأضحوا مكبّلين كلّما رأوا سفينة تلوّح لهم في الأفق يتراءى لهم علمها لدولة حليفة... فلم يكن الرياس يوما مصدر إزعاج للناس بقدر ما كان اليولداش، ولم تكن كراهيتي لهم مثل كراهيتي للذين لا يغادرون أوجاقهم إلّا لضرائب جديدة تؤخذ منّا، أو لمؤامرة لقتل باشاهم».[2]

أي أنّ الرياس مجموعة من القراصنة الذين يحرسون عرض البحر، ويراقبون من بعيد.

يكنّ حمة السيلاوي كرها وبغضا شديدين للأتراك، ويختلف مع ابن ميار الذي أحبّهم ورضي ببقائهم، « لم يكن كلامه ليقنعني، فطالما كان متعلقا بالأتراك، وصديقا مقرّبا من الباشا الكبير، لهذا اختلفنا، أحبّهم وكرهتهم، ورجا بقاءهم وتقت إلى رحيلهم، كلّ سنة كنت أراهم يغدون بالمئات من أناضولية، لا يحملون شيئا معهم سوى كونهم أتراكا، يبنون لهم أوجاقا

[1]- الرواية، ص64.

[2]- الرواية، ص64.

جديدة، أيام فقط حتى يصبحوا جنودا يسيّرونهم إلى أريافنا، من أجل ضرائب تعود إلى خزينتهم».[1]

يتجلّى هنا موقف السلاوي من الوجود العثماني، حيث كان يكرههم وينتظر رحيلهم بفارغ الصبر؛ لأنّهم كثيرو الوفود إلى الجزائر، لا يحملون معهم شيئا سوى كونهم أتراكا، بعد مرور أيام يجنّدون في الأرياف من أجل جمع الضرائب وأخذها إلى الخزينة، واستغرب من ابن ميار الذي يشاهد كلّ باطل ومنكر فعلوه.

كان متمرّدا منذ طفولته، لكنّه اكتشف أنّ سكان المحروسة خائفون جبناء، لا يملكون الشجاعة الكافية للوقوف في وجه المستعمر الجديد، « غير أنّ أهل المحروسة خائفون، ومنذ سنوات كانوا يطأطئون رؤوسهم ويتجنبون الأتراك في الشوارع. المدينة تجعل الناس أكثر جبنا، وتقبّلا للغزاة».[2]

السلاوي في الصفوف الأولى يتصدى للغزو الفرنسي، « فهمنا منذ البداية أنّها ستكون عشرة أو عشرون، ثم ذهلنا. كانت هناك مئات السفن تفغر أفواهها تجاهنا، بينما كان الباشا وأخاه يمنعان عنّا الطعام والذخيرة، أمعقول أن يواجه الجندي جيشا مثل ذلك ببطن فارغ، وعشر

[1]- الرواية، ص65.

[2]- الرواية، ص65.

طلقات في جيبه... كانت البواخر تقترب من الشاطئ، وترسل مئات القوارب، كلّ قارب يحمل جنودا».[1]

يكتشف السلاوي حجم الفرق بين الجيش الفرنسي المدجج بأسلحة حديثة ومتطوّرة، وجيش المحروسة الذي كان جنوده يفتقدون إلى قطعة خبز وبندقية ورصاصات.

يرى السلاوي أنّ سبب سقوط الجزائر سببه التهاون في التعامل مع الوضع بجدّية، فمن غير المعقول مواجهة جيش قوّة تقليدية مثل فرنسا بجنود حفاة، لا يملكون أدنى وسائل المقاومة... كلّ يوم تظهر متناقضات جديدة في المحروسة».[2]

وكذلك القادة لم يكونوا في المستوى، « كان إبراهيم أسوأ القادة الذين مروا على المحروسة، ولكن بعض الأخطاء أصغر من أن نرتكبها... وقف الأغا إبراهيم غير بعيد منّي قدّرت من ملامحه أنّه لم يكن أقلّ خوفا من البقية، يداه ترتجفان وهو يمسك لجام حصانه».[3]

يسقط السلاوي في أرض المعركة ويصاب، وبعد تلاقيه العلاج يستفيق على وقع سقوط المحروسة. « تعثّرت في أمكنة مختلفة، مسافة غير قصيرة سرتها، ثم توقفت وافترشت الأرض، كان العرق يتفصد جسدي، وتتلاحق أنفاسي... هممت بالقيام لأواصل الطريق ولم

[1]- الرواية، ص144.

[2]- الرواية، ص147.

[3]- الرواية، ص148.

أستطع، فحدت عنه، وبدا لي أنّي انتحيت مكانا تحت شجرة استندت إلى جذعها، وأطلقت العنان لأحلامي».[1]

« كلّ يوم أكتشف أنّنا نحن أهل المحروسة أكثر الناس خوفا وخشية من الحكام، إنّنا نحب المحافظة على ما كسبناه على الدوام، نضطر إلى المداهنة، وإلى خداع أنفسنا بأنّها هي السياسة».[2]

« لم أكد أميّز المحروسة التي تركتها، وكلّ يوم أعبر شاردا يتجلّى لي مختلفا، وفي الناس من استسلموا لهوانهم، مطأطئين رؤوسهم، وراضخين بطريقة مخزية. كيف لا يحتجون على سرقة عظامهم؟

– لم يبقوا لنا شيئا من المدينة التي نعرفها».[3]

4– دوجة المرأة الجزائرية المغتصبة:

وهي صوت المرأة الجزائرية التي سلبت كلّ حقوقها، وهي حبيبة السلاوي الذي اختفى عن أنظارها، ما جعلها تروي حرقتها بسبب غيابه، « قبل سنوات عبرت شوارعها حافية القدمين، واليوم وحيدة. أنتظر السلاوي كلّ يوم، يرتج قلبي كلمّا دقّ الباب».[4]

---

[1]– الرواية، ص217.

[2]– الرواية، ص218.

[3]– الرواية، ص290.

[4]– الرواية، ص76.

كانت تعيش حياة مأساوية في مدينة لم ترحمها، حيث وجدت نفسها تحت هيمنة ذكورية خصوصا بعد وفاة أمّها، وبعدها أخوها. « دثرت أمي وأتبعتها أخي، ثم غاب أبي لأجد نفسي وحيدة أمام قبري، لم أتوقع يوما أنّ الأوجاع التي كنت أحملها ستعينني على تحمّل المنفى، ثم أتحوّل إلى امرأة لا تعرف سوى الانتظار، ربما الذي لن يأتي ولكنّه إن أتى فلن أقتله هذه المرّة، سأتشبّث به وأروي له سيرتي، وليس عليه إلّا أن يصغي إلي».[1]

أثرت عليها وفاة أمها وأخيها، فقد كانت تعتبرهما سندا لها، وكذلك غياب السلاوي الذي كانت تنتظره بفارغ الصبر.

أولًا من خلال هذه الأصوات السردية، نلاحظ أنّ المشترك بين هذه الأصوات الخمسة هو ضمير المتكلم (أنا) (je) le pronom personnel وهذا ما يدل أنّ السارد محايدٌ.

فهذا الضمير هو ضمير السارد، الذي هو صوت يختبئ وراءه الكاتب، ويعتبر وسيلة من الوسائل المهمة التي تساعد الكاتب على نقل مختلف مشاعره وأحاسيسه إلى المسرود له أو القارئ.

[1]– الرواية، ص89.

الـخـاتـمـة

الخاتمة:

وفي ختام بحثنا تطرّقنا فيه إلى التعدد الصوتي في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي، توصلنا إلى نتائج من بينها:

– لغة الكاتب سليمة وفصيحة وبسيطة وفي متناول القراء، خالية من التكلّف؛ فقد استطاع ربط الشخصيات بسلاسة ضمن خط واحد رغم اختلاف ايديولوجياتها ووجهات نظرها حول الوجود العثماني والفرنسي في الجزائر بين مؤيد ومعارض.

– الكاتب جسد تقنية تعدد الرواة وتنوعهم، من خلال الاعتماد على خمسة شخصيات (ديبون، كافيار، ابن ميار، حمة السيلاوي، دوجة).

– استنتجنا من خلال هذا العمل أنّ الرواية البوليفونية ثورة على الرواية الكلاسيكية التي تمنح للكاتب سلطة مطلقة فيها.

– نستنتج أنّ رواية الديوان الإسبرطي رواية تاريخية اجتماعية تروي تاريخ مدينة ما بين الجزائر 1915 – 1933، أيام كانت الجزائر تحت الحكم العثماني وبداية الاستعمار الفرنسي.

– استنتجنا أنّ الكاتب في هذه الرواية بقي محايدا، ترك المجال للشخصيات لتعبر عن أفكارها بكلّ حرّية.

وفي الأخير لا ندعي أنّنا أحطنا بكلّ جوانب البحث، وبحمد الله تعالى سردنا القليل من العلم والمعرفة، ونتمنى أن نفيد الطالب الباحث بما قدمنا من معلومات، وننوه إلى أنّ الدراسة مازالت مفتوحة أمّام الباحثين والدارسين لمقاربات جديدة. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- العربية:

1- إبراهيم المصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (س.ر.د)، ج1، معجم اللّغة العربية، دار الدعوة، 1989.

2- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1999.

3- ابن المنظور. لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1997.

4- أحمد رحيم كريم الخفاجي، مصطلح السرد في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار الصفاء، عمان، ط1، 2012.

5- أمبر نو أيكا، تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 2015.

6- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، 1995.

بطرس البستاني. قاموس اللّغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، مج1.

7- الديوان الإسبرطي، عبد الوهاب عيساوي.

8- بلانصتو، الكاتب الآتي، نقلا عن حبون ميتسيل آدم، تر: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة.

9- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرياض، 1992.

10- جبر فريحات مريم، المواجهة الحضارية في الرواية البوليفوية العربية، رواية أصوات لسليمان فياض أنموذجا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج36، الأردن، 2009.

11- جبور دلال، بنية النص السردي في معارج ابن عربي (بحث مقدّم لنيل الماجستير)، 2005.

12- جرار جينست وآخرون، نظرية السرد وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي إبراهيم، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989.

13- جيرار جينيت، بن عيسى بوحمالة، حدود السرد، مجلّة الآفاق، المغرب، 1988.
حمد عبد الله، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، رابطة الكتاب الأردنيين، مطبعة السفير، ط1، 2011.

14- حميد الحمذاني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط3، 2000.

15- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد- العراق، (د.ط)، 1980.

16- ذويني خثير الزبير، بيولوجيا النص السردي، رابطة أمل القلم، سطيف-الجزائر، ط2، 2006.
17- الرشيد العزي، مسألة القصة من خلال بعض النظريات الححديثة، الحياة الثقافية، تونس، ج1، س2، ع1، 1976.
18- سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1988.

19- سعيد يقطين، الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993.

20- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدّمة السرد العربي المركزي الثقافي العربي)، الدار البيضاء، ط1، 1997.
21- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التعبير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997.

22- سمير الخليل، تقويل النص – تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية-، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
23- سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربي- فرنسي- انجليزي)، دار الآفاق العربية، ط1، 2001.

24- سمير روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤية) – مقاربة نقدية-، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.

25- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، (د.ت).
عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظلّه – نموذجا-).

26- عبد الله إبراهيم، البناء الفنّي في رواية الحرب العربية في العراق، رسالة ماجستير، نقلا عن: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1997.

27- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
28- عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

29- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر والمعلومات، تونس، 2010، ط1.
30- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشرات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.
31- محمد عبد الله، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي.
32- مختار الصحاح، ابن عبد القادر الرازي، دائرة المعاجم، مكتبة لبنان، بيروت، 1989.
33- ميخائيل باختين، شعرية دويستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار التوزيع والنشر، دار توبقال، الدار البيضاء 05- المغرب، ط1، 1986.
34- هيثم سرحان، الأنظمة السردية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديدة، بيروت- لبنان، ط1، 2008.

2- الفرنسية:

1- Dictionnaire HACHETTE: livre 25, 58 rue Jean Bluesmen, CS 7000792178 VANVE SCEPEX.

2- G. Genette, Figures 03.

3- Petit la rosse: librairie la rosse, 17 rue de Montparnasse, Paris édition, 1986, en France.

4- Todorov, Catégories de récit in communication 08, Seuil Paris 01, 1981.

الـمـلـحق

الملحق:

1- السيرة الذاتية للكاتب عبد الوهاب عيساوي:

مولده ونشأته:

ولد عبد الوهاب عيساوي في مارس 1985 بمدينة فاسي في بحبح ولاية الجلفة، تخرّج من جامعة زيان عاشور ويعمل مهندس إليكترومكانيك.

مؤلفاته:

- سيرادي مويرتي.
- سنيما جاكوب.
- الدوائر والأبواب.
- سفر أعمال المنسيين.
- الديوان الإسبرطي.

المجموعات القصصية:

- حقول الصفصاف.
- مجاز السرو.

الجوائز: فاز الكاتب بعدة جوائز أهمّها:

– جائزة رئيس الجمهورية علي معاشي سنة 2012، عن روايته "سينما جاكوب".

– جائزة آسيا جبار للرواية عام 2015، عن روايته "سيرادي مويرتي".

– جائزة كتار للرواية غير المنشورة عام 2017، عن روايته "سفر أعمال المنسيين".

– جائزة العالمية للرواية العربية عام 2020، عن روايته "الديوان الإسبرطي".[1]

2– ملخص الرواية:

رواية ديوان الإسبرطي للكاتب الجزائري "عبد الوهاب عيساوي"، صدرت الطبعة الأولى منها عن دار ميم للنشر (الجزائر) سنة 2018، وقد حازت على الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) لعام 2020 في دورتها الثالثة عشر.

تدور أحداث الرواية في الفترة الزمنية الممتدة بين (1815 – 1833)، جمعت بين التواجد العثماني في الجزائر، وبداية الحملة الفرنسية. أبطال الرواية خمس شخصيات تتناوب سرد الأحداث والوقائع؛ أوّلهم "ديبون" المراسل الصحفي للحملة الفرنسية على الجزائر حيث أسندت له مهمة تدوين أحداث الحملة من بدايتها في طولون إلى غاية نزول الجيش الفرنسي

---

[1]– أربعة أسئلة طرحت على صاحب الرواية "سيرادي مويرتي" المتألق عبد الوهاب عيساوي، 26 يناير 2018، على موقع واي باك مشين.

– الوكالة الجزائرية للأخبار، نسخة محفوظة 02 نوفمبر 2017، على موقع واي باك مشين Www. Ardaifiction. org.

في سيدي فرج، و"كافيار" مهندس ومخطط الحملة، وهو أحد جنود نابليون بونابرت الأسير لدى الأتراك، و"ابن ميار" أحد أبناء المحروسة الجزائر، ولد وعاش فيها، يفضل الأتراك على الفرنسيين، ولقد سعى لطرد الفرنسيين، وكذلك السيلاوي المتمرد الذي رفض حكم الأتراك للجزائر، كما قاوم وحارب أيضا الاستعمار الفرنسي، و"دوجة" الفتاة الضعيفة العفيفة التي كانت تبحث عن حياة أفضل.

اعتمد الكاتب في الرواية على تقنية الرواة في سرد أحداث المتكونة من خمسة أقسام، في كلّ قسم تحكي كلّ شخصية قصتها ورؤيتها للأحداث من منظورها الخاص، وقد عقد الكاتب مقارنات بين سياسة العثمانيين والفرنسيين.

وخلف هذه الشخصيات الأساسية هناك عشرات الشخصيات الثانوية من الجزائر وخارجها، مثل: لالة سعدية، لالة زهرة، الباشا، المفتي.

3- الشخصيات:

أوّلا: ديبون الصحافي والواقف للحملة من أجل استعمار وغزو الجزائر:

هو رمز للاستعمار والمقاومة، وهي شخصية تحمل روح مسيحية، كونه يرى من هذا المذهب المسلك الوحيد من أجل الخلاص من متاعب وشقاء الحياة.

حيث كان صحفيا فيرد لوسيمافورد « حيث كان في متن السفن الأولى التي رست على مناء سيدي فرج (1830/06/14). كان ضد الاستعمار، ويرى فيهم صفة اللاإنسانية».

فعندما نتبّع هذه الشخصية التاريخية سنكتشف أنّه شخص واع إنساني عادل، يحب الإيمان بالله، وتظهر هذه الصفة من خلال تأثّره بتلك السفينة الفرنسية المحمّلة بعظام بشرية التي رست في ميناء مارسيليا. «لم يبق الكثير عن موعد رسوها بالميناء قامة من الجزائر، وسترافق الطبيب إلى هناك».[1] وهذه السفينة محملة بعظام بشرية، يقال أنّها تستعمل لتبييض السكر.

فهذا المشهد جعل ديبون يتأثر ويتعجّب من هذا الفعل اللاأخلاقي واللاإنساني، حيث يرى أنّ العالم أصبح لا أهمّية له. والدليل على تعجبه وانفعاله: « حين غادرنا المكتب كنت مندفعا، كأنّني أثبت لنفسي أو ربّما لصديقي القديم أنّ ما حدث قبل سنوات ثلاثة كان خطأ، أحاول التطهر منه بأيّ طريقة».[2]

فهو إذن صورة لشخصية مسالمة، غير مجرم؛ أي أنّه شخصية أخلاقية.

« لو كان كافيار هنا لما انتظرت طويلا مع الطبيب، ولاستخرجت من جيبه عظاما قد تكون لطفل صغير، أو ربّما لعجوز، ويهديني إيّاها خذها إنّها لا تصلح أن تنحت منها صليبا نعلّقه على عنقك».[3]

---

[1]- الرواية، ص15.

[2]- الرواية، ص16.

[3]- الرواية، ص18.

فعندما شاهد ديبون هذه الصناديق المحملة بالعظام أحس بالأسى، ومدى حقارة الجنس البشري بأخيه الإنسان. « ومدّ يده فعادت بجمجمة صغيرة، وفي تلك اللّحظة اضطربت، كانت الجمجمة ما تزال تحمل لحما على جوانبها، تعقب وحال إلى السواء... وتراءى الطفل يطلّ علينا من باب المخزن، يبكي وينادينا بأسمائنا».[1]

ثانيا: كافيار العسكري في عباءة المستشرق:

هو ذلك الجندي العسكري، وهو الوجه المناقض لديبون « أصبت في ساقي فسقطت على الأرض الوحلة، وحين رفعت رأسي وجدت جنودنا يبحرون فأين».[2]

فهو لا ينظر إلى العالم من نافذة الفضيلة بل عكس "ديبون"، فهو لم يهتم بجانب الإنسانية والأخلاقية.

« لم يعد العالم الآن يحتمل أصحاب الفضيلة، سيكون جحيما لهم، ولعلي كنت فاضلا بما يكفي، فمن يذق شر العالم لابد له من التحلي بجزء منه».[3]

من هنا نقول أنّ شخصية كافيار معاكسة لشخصية ديبون، فهو يكره الأتراك؛ لأنّهم هم المسيطرين، ويحتقرهم ويكره النظر إليهم كونهم أنّهم جنس ذو صيغة الغدر والخداع والمكيدة.

---

[1]- الرواية، ص21.

[2]- الرواية، ص32-33.

[3]- الرواية، ص31.

ففي الرواية هذه صورت لنا شخصية كافيار بصورة متعالية عنصرية، وهذا من خلال تصويره للتجربة التي عاشها، فسبب كرهه للأتراك لأنّه تعرّض للعنف والضرب من طرف العسكري، « في لحظة ما اهتز باب الغرفة بركلة التركي ثم فتح [...] بعد أن أشبعانا ركلات لم أفهمها».[1]

وهكذا اعتقله الجنود الأتراك وزجوا به في سجن الجزائر، حيث كان جنديا في جيش نابليون.

فلهذا كانت تجربة السجن كافية أن يكره الأتراك بسبب تعذيبه واحتقاره، كما أنّه لم يحب إطلاقا المور. « الشرق أكثر خطرا مما نظن».[2]

فهذه التجربة دفعت به إلى عدم دراسة أحوال الأتراك والمور.

« عايشت هؤلاء العرب، وصرت أفهم كيف يفكرون، خاصة إذا تعلّق الأمر بمصالحهم [...] الخبث هو سمة العرب، والخداع هو أقصر الوسائل التي يستعملونها لبلوغ غاياتهم».[3]

---

[1]- الرواية، ص41.

[2]- الرواية، ص35.

[3]- الرواية، ص113.

ثالثا: ابن ميار: صوت المهادنة كونه يدعو للهدنة:

كانت وظيفة ابن ميار في المحروسة أنّه كان يراسل حكام الجزائر من الاستعماريين (التركي والفرنسي)، بعرائض تضم شكاوي الأهالي « كانت العرائض ما تزال متناثرة أمامي، أفكّر في ضرورة إرسالها إلى الحاكم الجديد».[1]

حيث كان يكره كافيار كونه كان ضحية له، سلب منه بعض أملاكه في قوله هذا: « تركت ميمونا هناك وعدت خائبا إلى صيغتي التي يستمتع اليوم بها كافيار».[2]

وتحدّث بأسى عن المالطيين الذين نهبوا مقابر المدينة، وسلبوا منها الموتى لغرض التجارة بها في باريس « سيدي منذ ثلاثة سنوات سلمنا المدينة على شرط الاحتفاظ بأموالنا وضياعنا ومساجدنا وأوقاتنا، وقد أخذت منا، ثم ها هم يسرقون عظامنا من المقابر ولا أحد يردعهم».[3]

فهو الذي نادى بالدفاع عن حقوق الأهالي، وبسبب وظيفته اتهمته السلطات الفرنسية بأنّه من دعاة عودة الأتراك، « طلب من الفرنسيين طلبا أن يمنح له تصريحا للسفر».[4]

---

[1]- الرواية، ص59.

[2]- الرواية، ص59.

[3]- الرواية، ص60.

[4]- الرواية، ص60.

وقال: « سأكتفي بعريضة واحدة ألخّص فيها كل شيء، والباقي أعيد صياغته في شكل كتاب».[1]

ولهذا قرّر السفر إلى باريس، لحمل هذه الشكاوي إلى مقرّ دار المستعمر، دون أن ننسى أنّه كان يعرف لغات الأتراك والفرنسيين، وعليم بتأريخ الأتراك، وهذا راجع إلى تجارته التي ساعدته على تعلّم لغتهم وتاريخهم.

فقد كان ابن ميار شاهدا على حادثة المروحة بين القنصل الفرنسي "دوفال" و"الباشا محمد علي"، ويذكر أنّه يوما بعد مغادرته سفن القنصل، أقبل على ديوان "الباشا" أهل المدينة من الفرنسيين، فخيّرهم بين الرحيل أو البقاء في الجزائر.

ففي الرواية هذه استطاع "ابن ميار" أن يلتقط مختلف التفاصيل النفسية، وكلّ ما تحمله من فكر وعاطفة، وأحاسيس وانفعالات وطريقة التفكير، وهذا لحظة الغزو الذي تعرّضت له المحروسة، وسيكشف بأنّ سبب الغزو والاستعمار كان ناتجا عن التهاون والضعف وعدم الاستعداد الجيّد لتصدي الهجوم، إذ العمال لم يتقاضوا أجورهم، حيث كان مصيرهم مجهول، وتُرِكوا للجوع، ومنح لهم مبلغ ليس له قيمة قدرة "عشرة خراطيش" فقط لمقاومة أسطول جد مدجج بمختلف الأسلحة.

---

[1]– الرواية، ص61.

رابعا: حمة السيلاوي: رمز الهدنة:

شخصية متمرّدة تقدّم عروض مسرحية في مقاهي المحروسة، حيث كان يشغل هذه العروض كمنفذ له من جيش اليولداش، حتى لا يزجوه في السجن.

« استعدت كلّ تلك الحكايات وأنا أعبر باب عزون فارا تجاه الشرق، كان الجنديان الفرنسيان ينظران إلي في ريبة، ولم يجرؤوا على اتباعي خوفا، إذ مازالت الأدوية تعج بالثوّار، ومازال شيخ القبائل المتحالف يترصدّهم خارج أسوار المدينة».[1]

بعد الاحتلال انضم إلى الصفوف الأولى للمقاومة ضدّ الفرنسيين، حيث تعرّض للهجوم من طرف الجنود الفرنسيين، واتهموه أيضا مثلما اتهمه الأتراك، أنّه يدعوا الناس للثورة عليهم.

وعند معاملته لأهل المحروسة اكتشف أنّهم خائفون والدليل على ذلك: « غير أنّ أهل المحروسة خائفون، ومنذ سنوات كانوا يطأطئون رؤوسهم ويتجنبون الأتراك في الشوارع».[2]

فقد كان السلاوي في حالة فرار من جيش الانكشار، « كانوا يتصايحون خلفي بلغتهم: اقبضوا عليه».[3] فمنذ طفولته كان متمرّدا، وقد تعرّف على عالم المدينة من بيوت البغاء

---

[1]- الرواية، ص64.

[2]- الرواية، ص65.

[3]- الرواية، ص63.

المنتشرة في المحروسة، « من كوات الغرفة رأيت رضح الرجال للنساء، التجارة والعمل والمال والسلطة، وكلّ تلك الأشياء لن تحمل أي معنى حينما يلتحم الجسدان».[1]

فهو يرمز لشخصية الهامش الذي سلبت منه كلّ حقوقه، التي تقف في وجه المركز التركي المسيطر ثم الفرنسي. فقد كان شخصا بسيطا من بيئة فقيرة، تسلط عليه روح التمرّد، حيث أصبحت مسألة التمرّد بين لسان البشرية « وكلّ الذين استضافوها قالوا أشياء غريبة».[2]

وكان يكن الكره للأتراك « كانوا يتهمونني مثلما اتهمني الأتراك، أنّني أدعو الناس للثورة عليهم».[3]

كما أنّ في طفولته تربى وترعرع في وسط محيط نسوي، « في طفولتي كنت أحبّ التسلل إلى بيوتهن، أراهن في نصف عريّهن، لم تكن الرغبة قد تولّدت في الطفل حينها، لكن الدهشة ركضت بي سريعا تجاه الشباب [...] رأيت كيف يرضخ الرجال للنساء».[4]

و« اعتدت أن أرى التفاصيل الدقيقة».[5]

ففي هذه الرواية يمثّل السلاوي صوت المقاومة، فهو استذكر كيف يلقي بالجنود في فم جيش عصري ومنظم وقوي ومحكم.

---

[1]- الرواية، ص77.

[2]- الرواية، ص69.

[3]- الرواية، ص65.

[4]- الرواية، ص73.

[5]- الرواية، ص73.

فسقوط الجزائر إذن ليس بقدر محتوم، بل راجع إلى سوء التسيير وتهاون السلطة في تعاملها مع الوضع السائد أناذاك في المحروسة، وكما قال: « كلّ يوم تظهر متناقضات جديدة في المحروسة».[1]

يصاب السلاوي في المعركة ويتعرّض لجروح، « عليك أن تهدأ [...] لا يمكنك مغادرة فراشك الآن، لم يبرأ جرحك بعد».[2]

فعندما استفاق من غيبوبته كانت المحروسة قد سقطت بالكامل، « لكنّ الألم ازداد اشتعالا في كتفي، وقلبي ازداد اهتزازا كلّما تذكرت أنّنا انهزمنا».[3]

فهذا ما عليه إلّا تقبّل الواقع، ومواجهته أمام الحقيقة التي لا يمكن تغييرها.

« كلّ يوم أكتشف أنّنا نحن أهل المحروسة أكثر الناس خوفا وخشية من الحكّام. إنّنا نحب المحافظة على ما كسبناه على الدوام، نضطر إلى المداهنة، وإلى خداع أنفسنا بأنّها السياسة».[4]

---

[1]- الرواية، ص147.

[2]- الرواية، ص151.

[3]- الرواية، ص150-151.

[4]- الرواية، ص218.

فهكذا تم تسليم الأتراك الفرنسيين المحروسة. « بالله عليك قل لي الحقيقة، هل فعلا سلّمها الأتراك للفرنسيين؟».[1]

كان السلاوي في مقدّمة المقاومة، وهذا ما دفع به إلى استكشافه حجم الفرق بين الجيش الفرنسي وجيش المحروسة، « كانت مئات السفن تفغر أفواهها تجاهنا، بينما كان الباشا وآغاه يمنعان عنّا الطعام والذخيرة، أمعقول أن يواجه الجندي جيشا مثل ذلك ببطن فارغ، وعشر طلقات في جيبه؟».[2]

وفي الأخير يصاب السلاوي في المعركة، وبعد أن يستفيق من غيبوبته كانت المحروسة قد هزمت وسقطت بالكامل. ليقف أمام هذه الحقيقة الفاجعة له ويواجهها: « كلّ يوم أكتشف أنّنا نحن أهل المحروسة أكثر النّاس خوفا وخشية من الحكّام. إنّنا نحب المحافظة على ما كسبناه على الدوام، نضطر إلى المداهنة، وإلى خداع أنفسنا بأنّها السياسة».[3]

كان السلاوي صاحب روح نقدية ومتمرّدة، ورمز المقاومة والتضحية والتمرّد، فهو لم يتقبّل فكرة الانهزام والسقوط، ورفض إرجاع الهزيمة إلى القدر والله تعالى، بل ربطها بالتهاون والخذلان للسلطة، وسوء التسيير، ورفض السكان للمقاومة.

---

[1]- الرواية، ص152.

[2]- الرواية، ص144.

[3]- الرواية، ص218.

خامسا: دوجة: المرأة الخائفة:

هي حبيبة السلاوي، تسرد لنا في هذه الرواية عن حرقتها وشوقها لحبيبها الغالي؛ بسبب اختفائه. « قبل سنوات عبرت شوارعها حافية القدمين، واليوم وحيدة أنتظر السلاوي كلّ يوم، يرتج قلبي كلّما دقّ الباب»،[1] أي أنّها كانت تنتظر السلاوي بشوق ولهفة شديدين.

وفي أسطر هذه الرّواية نجد دوجة تسرد لنا قصّتها التي عاشتها في مجتمع لم يرحمها، كونها وجدت نفسها ضحية وفريسة لنزوات وشهوات الرجال. « وأضحت دوجة مشاعا للرجال كلّهم».[2]

فهكذا أصبحت رمزا غير أخلاقي للمجتمع كونهم ينظرون إليها كأنّها ملاذ وشهوة للرجال، فهي إذن صورة سلبية غير أخلاقية بالنسبة لبنات المحروسة.

فقد عاشت دوجة وحيدة في حياتها، لم تشعر بالسعادة والهناء، كون حياتها حزينة وتعيسة، ومليئة بالأوجاع، « دثرت أمي، وأتبعتها أخي، ثم مات أبي لأجد نفسي وحيدة أمام قبره».[3]

ففي رواية ديوان الاسبرطي هذه، تسرد لنا دوجة قصّتها التي عاشتها في المحروسة، حين وجدت نفسها فريسة لنزوات وشهوات الرجال، كانت تعيش في بيوت البغاء الموجودة في المحروسة، إلّا أنّها لم يستمر مكوثها هناك، وقرّرت أن تفرّ منها، إلّا أن التقت بالسلاوي

---

[1]- الرواية، ص76.

[2]- الرواية، ص68.

[3]- الرواية، ص89.

الذي وقعت في حبّه، فأصبحت معجبة به، وكانت تنسج له الدمى التي يستعملها في عروضه المسرحية. كما أنّها كانت خادمة لزوجة شيخ الحي»،[1] الذي وجدها في الطريق وسحبها إلى بيته كي تقوم بأعمال البيت.

من هنا نستخلص أنّ هذه الشخصية "دوجة" أنّها ضحية للمجتمع في فترة الاستعمار. فحضور المرأة هنا كان ديالكتيكيا؛ لأنّ الرجل هو المركز والمسيطر، في حين أنّ المرأة مهمشة، كأنّها أصبحت آلة يسيّرها الرجل بين يديه مثلما يريد.

[1]– الرواية، ص69.

الـفـهـرس

الفهرس:

مقدمة (أ)

الفصل الأول: السرد والسارد في النظرية السردية (8)

1- السرد (9)

أ- السرد لغة (9)

ب- السرد اصطلاحا (11)

2- البنوية السردية (12)

2- 1- نظرية السرد عند رولان بارت (12)

2- 2- جرارا جينيت (13)

2- 3- السرد عند تزيفان تودوروف (13)

3- السرد في النقد العربي (15)

4- الرؤية السردية (18)

4- 1- مفهوم الرؤية السردية في المعجم العربي (20)

4- 2- مفهوم الرؤية السردية في الدراسات النقدية العربية (20)

4- 3- مفهوم السارد في بعض المعاجم العربية القديمة (21)

أ- السارد لغة (21)

ب- مفهوم السارد في النظرية السردية (22)

5- أنواع السارد (25)

5- 1- الراوي العليم (25)

5- 2- السارد الشاهد (26)

5- 3- السارد المشارك (26)

6- المؤلف والسارد (27)

7- وظائف السارد (28)

8- التأسيس لنظرية التعدد الصوتي (32)

9- مفهوم البولفونية (33)

أ- البولفونية لغة (33)

ب- البولفونية اصطلاحا (34)

تعريف الرواية البوليفونية (35)

الفصل الثاني: التعدد الصوتي – الثنائيات المتضادة – (39)

1- تناقضات الوعي الاستعماري بين ديبون وكافيار (40)

2- ابن ميار: صوت المهادنة (52)

3- حمة السيلاوي: خطاب التمرد (55)

4- دوجة الخائفة (59)

الخاتمة (61)

قائمة المصادر والمراجع (63)

الملحق (69)

الفهرس (83)

الملخص:

يتناول هذا البحث التعدد الصوتي في رواية الديوان الإسبرطي، تطرقنا فيها إلى الحديث عن الشخصيات الروائية وعددها خمسة: ديبون، كافيار، ابن ميار، حمة السيلاوي، دوجة، وذلك بتحليلها واكتشاف ايديولوجياتها وموقفها من التواجد الأجنبي في الجزائر في الفترة الممتدة ما بين 1815 و1833.

الكلمات المفتاحية: التعدد الصوتي، الديوان الإسبرطي، الشخصيات الروائية، الإيديولوجية.

Summary :

This research focuses on polyphony in the spartan court novel, in which we talked about the five romantic characters: Dibon, Caviar, Ibn Mayar, Hama Al-Salawi, Douja, analyzing them and finding out their ideologies and position on the foreign prensece in Algeria between 1815 and 1833.

Keywords: polyphony, the spartan court, fictional characters, ideology.