وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي مغنية
معهد الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

موسومة :

مُسَاءلَة التَّارِيخ في رِوَايَتَيّ:
"سِيّيرَا دِي مُوِيرْتِي، جَبَلُ المَوتِ" و"الدِّيوَان الإِسْبَرْطِي"
لـ: «عَبدالوَهَاب عِيسَاوِي»

إعداد الطالبة:
سكينة عبدالمالك

إشراف الأستاذ الدكتور
سيدي محمّد بن مالك

أعضاء لجنة المناقشة			
بلحَـــاجِي فَتِيحَـــة	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	رئيسًا
سيدي محمد بن مالك	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	مشرفًا ومقررا
مليَـــانِي مُحَمَّـــد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوًا مناقشًا
عـــلَّام حُسَـــين	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوًا مناقشًا
زِيَّانِي سَمِـــير	أستاذ محاضرة«أ»	المركز الجامعي مغنية	عضوًا مناقشًا
بَكَّـــاي مُحَمَّـــد	أستاذ محاضرة«أ»	المركز الجامعي مغنية	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: 1443-1444هـ/-2022-2023م

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

مُسَاءلَة التَّارِيخ في رِوَايَتَيّ

"سِيّيرَا دِي مُوِيرْتِي، جَبَلُ المَوتِ" و"الدِّيوَان الإِسْبَرْطِي"

لـ: « عَبدالوَهَاب عِيسَاوِي»

إشراف الأستاذ الدكتور

سيدي محمد بن مالك

إعداد الطالبة:

سكينة عبدالمالك

السنة الجامعية: 1443-1444هـ/-2022-2023م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

الرواية تاريخ من لا تاريخ لهم

عبد الرّحمن منيف

إهداء

إلى والديّ العزيزين أطال الله في عمرهما.

إلى زوجي الغالي "عبد الحفيظ" الذي كان سببا في عودتي للدراسة بعد انقطاع طويل والذي آمن بي، وساندني في كل مراحل تعليمي الجامعي إلى غاية وصولي إلى الدكتوراه.

إلى أولادي وأحبتي يسرى، سفيان وحسام الدين.

إلى إخوتي وأخواتي، وكل أحبتي وأصدقائي وكل من ساندني ولو بكلمة طيبة.

أهدي هذا العمل المتواضع.

سكينة عَبد المالك

شكر وعرفان

أحمد الله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه ملء السماوات والأرض
وملء ما شئت من شيء بعد، لأني أنهيت هذه الأطروحة فلله الحمد
من قبل ومن بعد.
يقول النبي ﷺ: " لَا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ"، لذلك
أوجه شكري وامتناني لأستاذي البروفيسور سيدي محمد بن مالك الذي شرفني
بقَبوله الإشراف على هذه الأطروحة، والذي لم يبخل عني بنصائحه الحكيمة،
وتوجيهاته السديدة، ونقده البناء وتصويباته للرسالة، فكان نعم العون ونعم المرشد
والموجه، فجزاه الله عني خير الجزاء.
كما أشكر أعضاء اللجنة المناقشة على تفضلها بقراءة هذا البحث
وتصويبه إلى الأفضل.
وشكري أيضا موصول إلى أساتذتي الأفاضل بالمركز الجامعي مغنية كل باسمه، الذين
أناروا دربي بنور العلم.
فلهم مني كل الشكر والتقدير.
سكينة عَبد المالك

المقدّمة

تقيم الرِّوَاية الجديدة مع التاريخ علاقة تعتمد على المساءلة الفنّية للتاريخ فهي ليست مرآة للحقيقة، ولا إعادة بناء لها، ولا تنظر إلى التاريخ نظرة تقديس وإجلال بل نظرة ناقدة تخضعه للمعاينة تفقده سلطته واستقراره باعتبار أن الرِّوَاية فن نقدي، تنتج خطابات أخرى، وتكمل تلك الجزئيات التي تغاضى عنها الخطاب التاريخي.

ينحو كتّاب الرِّوَاية التاريخية الجديدة منحى مغايرا في التعامل مع الماضي من خلال سرديات تعبر عن تجربة إنسانية، وتنتج معرفة منفتحة على الإنساني في مداه الرحب غير متصلة بزمن أو عصر تاريخي، فاهتم هؤلاء بطبقات المجتمع الهشة التي همشها التاريخ، أو سكت عن ماضيها –فالتاريخ يكتبه المنتصرون– لذلك لجأ كتاب الرِّوَاية التاريخية الجديدة إلى التجريب، وذلك بتنضيد الفجوات التي لم يهتم بها التاريخ وإكمالها بطريقة إبداعية تخييلية كعملية معالجة للتاريخ بالتطرق إلى أحداث مستترة أو غير مكشوف عنها محاولة منهم إلى تغيير نظرة القارئ نحو هذا التاريخ السلطوي، ولكن دون أن يلتحف المؤلف رداء المؤرخ إنما بلمسة تخييلية جمالية.

إن كتابة رواية تاريخية ليست بالأمر الهين، فاستقطاب أحداث ذات مضمرات متعددة يستوجب الالتزام بالبحث عن المصادر والوثائق، والتثبت منها لتوفير قدر من الموضوعية، ثم تكييف الحدث التاريخي وفق الرؤية الفنّية للكاتب، والروائي الجزائري كغيره ممن ينزعون نحو التجريب سعى إلى إكساب ما هو تاريخي بعدا فنيا جماليا قادرا على إدهاش القارئ واستلابه.

ولعل **عبدالوهاب عيساوي** قد ساءل التاريخ عن قصد في المدونتين اللتين نحن بصدد دراستهما، ومتح من معين التاريخ من خلال الوثائق التاريخية بكل أنواعها وأدبيات الاستشراق، مجددا أسئلة راهنة أو قراءتها في سياقاتها الأولى حيث يعود إلى فترة صدام حضارتين عظيمتين ما زالتا بين مد وجزر؛ الحضارة العربية الإسلامية، والحضارة الغربية المسيحية، وذلك لطرح الأسئلة القديمة المرهنة من خلال سرديات مربكة لها من الجرأة ما يمكنها من تحطيم سرديات التاريخ الرسمية، ولهذا سندرس هذه المساءلة من خلال موضوع أطروحتنا الموسوم:

«مساءلة التاريخ في روايتيّ "سيّرا دي مويرتي، جبل الموت" و"الدّيوان الإسبرطي" لعبدالوهاب عيساوي».

وتكمن أهمية هذا الموضوع في معرفة كيفية إخضاع التاريخ للمساءلة النقدية على مستوى البناء والتشكيل وسبل هذه المساءلة بحثا عن جماليات توظيف المرجعي في كل رواية لخصوصية كل واحدة عن الأخرى، رغم وجود خيط يجمعهما هو الاحتلال الفرنسي للجزائر. وهذه المساءلة ليست بمحاكمة للتاريخ فهذه ليست وظيفة الروائي، إنما هي قدرة الرِّوَاية بوصفها خطابا نقديا على اتخاذ مسافة من العالم تمكنها من تقديم رؤية أوسع وأنفذ نحو التاريخ، وهي دعوة للقارئ للبحث والتقصي من أجل قراءة جديدة للتاريخ.

وقد تعددت أسباب اختيارنا لهذا الموضوع بين أسباب ذاتية وأخرى موضوعية؛ فأما الأسباب الذاتية فقد تمثلت في كوني ابنة مجاهد حارب الاستعمار الفرنسي في منطقة بشار لسنوات، وقد نشأت وأنا أسمعه يروي معاناة الشعب الجزائري، والمعارك التي خاضها ضده، فكبر معي الإحساس بالوطنية والاعتزاز بهذا التاريخ المجيد. كما أني كنت قارئة نهمة لمكتبة والدي الذي اشتغل في التعليم بعد الاستقلال، والتي حوت كتبا قيمة عن التاريخ والأدب، وكنت أتساءل دوما عن نقص المراجع التاريخية الموثقة للمقاومة الشعبية والثورة الجزائرية باحثة عن أسئلة أرقتنا نحن كجزائريين عن سهولة الاحتلال الفرنسي للجزائر رغم عظمة الدولة العثمانية، وإذ بي أجد كاتبا شابا طرق الموضوع ما أسعدني وشجعني على الخوض في غماره. وخاصة بعد أن شجعت الدولة الجزائرية مؤخرا على استرجاع الذاكرة المسلوبة.

أما الأسباب العلمية فتمثلت في كون موضوع المرجعي والتخييلي لا يزال محور نقاش في المؤتمرات العلمية، والملتقيات الأدبية والنقدية، كما أن موضوع مساءلة التاريخ فنيا موضوع نحسبه جديدا سيثري المكتبة الجامعية، فمعرفة سبل ومسوغات هذه المساءلة لمادة عصية على التشكيل والتخييل كالمادة التاريخية لهو تجربة جديدة تضاف إلى السجل الروائي للكاتب لتوظيفه جماليات الرِّوَاية الجديدة، وهو بذلك قد أعاد كتابة التاريخ وفق هذا المنظور الجديد.

يقوم البحث على عدة تساؤلات أهمها:

- **هل من حق الروائي أن يسائل التاريخ؟ ولماذا هذه المساءلة؟**
- **ما هي سبل ومسوغات مساءلة التاريخ؟**
- **وما هي الآليات التي تمكن الرِّوَاية من خلخلة المسلمات التي رسخها التاريخ السلطوي لتعيد كتابته من جديد؟**
- **ما مدى قدرة الكاتب على الاستعانة بالتاريخ؟ وهل يقع في التاريخية أم يوظف التاريخ فقط؟**
- **كيف وظف الكاتب جماليات الرواية الجديدة لتطويع المادة التاريخية العصية؟.**

وللإجابة عن هذه الأسئلة اخترنا نماذج روائية جزائرية معاصرة نالت جوائز قيمة آخرها جائزة البوكر للقائمة القصيرة عام 2020م عن رواية «**الديوان الإسبرطي**» وجائزة أفضل رواية عن جائزة آسيا جبار لسنة 2015م عن رواية «**سيّرا دي مويرتي، جبل الموت**»، نحسب أننا أول من طرق الموضوع في أطروحة دكتوراه بحثا عن الجدَّة في الطرح.

وبناء على ذلك اعتمدنا خطة نخالها تجيب عن كل تلك التساؤلات مكونة من **مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة** على النحو التالي:

المدخل: وهو بعنوان «**الرِّوَاية والتاريخ**» تناولنا فيه الجوانب النظرية للموضوع؛ فعرّفنا الرِّوَاية فالتاريخ، ومن التاريخ الوضعي انتقلنا إلى التاريخانية الجديدة التي تتفق والنقد الثقافي الذي يكشف الأنساق المضمرة، ثم الحديث عن ثنائية الرِّوَاية والتاريخ الذي أسفر عن ميلاد الرِّوَاية التاريخية، ثم درسنا مصطلح التخييل التاريخي، الذي طرحه الناقد **عبد الله إبراهيم** بديلا لمصطلح الرِّوَاية التاريخية. وبما أننا بصدد دراسة مدونتين جزائريتين، كان لا بد من تتبع نشأة الرِّوَاية التاريخية الجزائرية منذ الرِّوَاية الإيديولوجية إلى حين ظهور الرِّوَاية الجديدة التي شذت عن القوالب الجاهزة.

كما كانت لنا وقفة مع التاريخ المسكوت عنه، ودور المثقف في فضح ما غيبه التاريخ الرسمي أو تجاوزه.

الفصل الأول: وسمناه بِـ «**الرِّوَاية وتاريخ المقموعين**» باعتبار أن الرِّوَاية مرآة عاكسة للمجتمع، وهو مزيج بين النظري والتطبيقي، يتكون من أربعة مباحث؛ بدء بعلاقة الإيديولوجيا بالنص الروائي من حيث: الإيديولوجيا في الرِّوَاية التي تتصارع بداخلها الإيديولوجيات مشكلة حواريتها، أو قد تكون من قضايا المسكوت عنه، ثم عدنا إلى الرِّوَاية كإيديولوجيا أو الرِّوَاية المناجاتية عند باختين Bakhtine. ثم أفردنا الحديث في المبحث الثاني عن الإيديولوجيا بين الوعيين التاريخي والفنّي في رواية «الديوان الإسبرطي»، من خلال إيديولوجيا الشخصيات، وهاجس الهوية، ثم في رواية «سيّيرا دي مويرتي» من خلال علاقة الجزائر الكولونيالية بأحداث الحرب الأهلية الإسبانية ثم الولوج إلى عالم الروحانية والغرائبية في الرِّوَاية، ثم قضية الحوار الحضاري أو حوار الأديان.

تناولنا في المبحث الثالث استدعاء التاريخ الذي أجبنا فيه عن إشكالية: **لماذا العودة إلى التاريخ؟** ثم حددنا بالتطبيق أشكال توظيف التاريخ في الرِّوَاية من خلال تمظهراته في المدونتين كل على حدى من خلال التفكيك والتركيب. ثم أثرنا قضية أنماط الرِّوَاية التاريخية، وأخيرا كان لنا حديث عن الوثيقة والتخييل التاريخي في المدونتين فما يميز **عبدالوهاب عيساوي** هو مزاوجته للوثيقة كمصدر تاريخي وبين الإبداع الخيالي بتقنياته الفنّية، حيث استعان بكتب التاريخ والوثائق، والتقارير، ورسائل المساجين، ومذكراتهم، وأدبيات الاستشراق والجرائد، وغيرها من الوثائق لمعارضة التاريخ الرسمي، ومساءلته بصدد المسكوت عنه.

الفصل الثاني: والموسوم «**جبل الموت، مساءلة الماضي بعيون حاضرة**»، والمكون من خمسة مباحث؛ توقفنا بالدراسة التطبيقية للبناء الفنّي لرواية «**سييرا دي مويرتي، جبل الموت**» من خلال دراسة المتن الحكائي للرواية، ثم مساءلة الفضاء الروائي فالزمان الروائي باعتبار الزمان والمكان ثنائية تحدد الوجود الإنساني، لنعرج بعدها إلى دراسة الزمن التاريخي في الرِّوَاية، ثم دراسة الشخصيات التاريخية، وكيفية بنائها وطرق تقديمها داخل الرِّوَاية. ثم الكشف عن مسوغات مساءلة التاريخ، وجمالياتها داخل الرواية من خلال جماليات التّناص، وتقنيات تيار الوعي، وآخر وقفة في هذا الفصل كانت حول صورة الآخر الشرقي من خلال العلاقة الجدلية التي تجمع الأنا بالآخر.

الفصل الثالث: والمعنون بِـ«**مسكوت التاريخ العثماني والفرنسي في الجزائر عبر الديوان الإسبرطي**» وهو آخر محطة نقف عندها، وقد بني على خمسة مباحث؛ أولها حول سؤال الهوية والتخييل التاريخي، حيث تتحول الهوية الفردية إلى هوية سردية تتفاعل والمكونات السردية داخل النص، ثم عرجنا على خطاب العتبات داخل الديوان، أو الفضاء النصي للرواية لأنه أول ما يواجه المتلقي. أما المبحث الثالث فقد تناول تصنيف الشخصيات داخل الرِّوَاية من حيث بنائها ووظيفتها داخل السرد، وقد تنوعت بين شخصيات تاريخية حقيقية وشخصيات تاريخية متخيلة، وأخرى متخيلة بحتة، وفي المبحث الرابع كانت لنا دراسة حول مسكوت التاريخ العثماني الفرنسي في رواية «**الديوان الإسبرطي**»؛ وقد بدأنا بدراسة مسكوت التاريخ العثماني حيث تمكّن **عيساوي** من إيصال خطابه الفنّي والتّاريخي إلى القارئ، وتغيير نظرته، والإجابة عن أسئلة كثيرة أرقتنا كجزائريين حول حقيقة التواجد العثماني، وتفريطه في الجزائر بكل سهولة. ثم في الشق الثاني من هذا المبحث درسنا مسكوت التاريخ الفرنسي في الجزائر عبر فضح جرائم مروعة تغاضى عنها الإعلام، والتاريخ الرسمي، ولكنها دونت عند الآخر. أما المبحث الخامس والأخير؛ فقد خصصناه لجماليات رواية الديوان من خلال تخييل التاريخ، فلا تعلم متى يبدأ التاريخ ومتى يبدأ التخييل في هذه الرِّوَاية، وتعدد الرواة لتعدد زوايا النظر، وأخيرا حضور البحر في الرِّوَاية كرمز جمالي يعبر عن الجمال والاغتراب، الحرية والبطولة، والموت.

وقد ذيلنا العمل **بخاتمة**، كانت حصيلة النتائج التي استخلصناها بعد كل مرحلة من هذه الدراسة، أردفناها بقائمة المصادر والمراجع، ثم فهرس الموضوعات.

وللعلم فإن طبيعة الدراسة، اقتضت الاستعانة بأكثر من منهج من أجل التحليل العلمي للظاهرة الأدبية، بداية من المنهج **التاريخي** من خلال تتبع نشأة الرِّوَاية التاريخية، والمدارس التاريخية وتغطية الفترات التاريخية في المدونتين. إضافة إلى المنهج **الوصفي** في تفسير واستنباط ونقد مظاهر الجمال في الرِّوَاية، واستقصاء الأدوات التي استعملها الكاتب في تخييل جديد لوقائع حقيقية،

والمنهج البنيوي لأنه الأنسب في دراسة البنى النصية وآليات علم السرد للوقوف على فنيات السرد الروائي وتقنياته، والهدف من هذا كله هو الوصول إلى دراسة متكاملة الجوانب.

ولقد واجهتنا عدة صعوبات أثناء إعداد هذه الأطروحة ولن أذكر جانب العمل والصحة لأن البحث يعد متعة بالنسبة لي، ولكننا سنحصر الصعوبات علميا ومنهجيا، وأهمها اشتغال الدراسة ضمن حقلين؛ الأدبي والتاريخي، هذا الأخير الذي قادنا إلى آفاق واسعة في البحث مدتنا بغزير الفائدة ونحن نتتبع الوثائق التي استعان بها الروائي لإيهامنا بواقعية عمله. أما الصعوبة الثانية فهي قلة المراجع التي تتناول المساءلة النقدية والفنّية للتاريخ وآلياتها، فلم نجد إلا مقالا واحدا في مجلة إلكترونية **لرشيد بوشعير** بعنوان "**مساءلة التاريخ في رواية سباق المسافات لعبد الرحمن منيف**" ما صعب علينا العمل، أما ما يخص دراسات تخييل التاريخ واستدعائه فكانت كثيرة.

ومن الطبيعي أن يتم الاعتماد على دراسات سابقة أنارت جوانبا من البحث وسمحت بفك الكثير من القضايا والإشكالات، وتنوعت بين الأجنبية والعربية وأهمها:

الخطاب الرّوَائي لميخائيل باختين Mikhail Bakhtine.

الرّوَاية التاريخية لجورج لوكاتش Georg Lukács.

خطاب الحكاية لجيرار جينيت Gérard Genette.

التاريخ الجديد لجاك لوغوف Jacques Le Goff.

أما العربية منها فكانت كالتالي:

"الرّوَاية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرّوَاية التَّاريخية العربية" لنضال الشمالي.

"الرّوَاية وتأويل التَّاريخ، نظرية الرّوَاية والرّوَاية العربية" لفيصل الدراج.

"في نظرية الرّوَاية، بحث في تقنيات السرد" لعبد المالك مرتاض.

"الرّوَاية والتَّاريخ، دراسات في تخييل المرجعي" لمحمد القاضي.

"توظيف التراث في الرّوَاية العربية المعاصرة" لمحمد رياض وتار.

"السرد والامبراطورية والتَّجربة الاستعمارية" لعبد الله إبراهيم.

"النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرِّوَاية إلى سوسيولوجيا النص الرِّوائي" لحميد لحمداني.

"بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)" لحسن بحراوي.

"تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)" لسعيد يقطين.

ومن أهداف هذه الدراسة الكشف عن سبل مساءلة عبدالوهاب عيساوي للتاريخ المرجعي وأدبياته في روايتيه وحصرها.

ودور جماليات المساءلة في تأكيد روائية الروايات وأدبياتها وعدم وقوعها في التقريرية المباشرة، بل إعادتها لروح العصر.

لقد كان هدفنا تقديم طريقة منهجية للباحثين في كيفية مساءلة هذا النوع من الروايات التاريخية التي يحاول مؤلفوها كشف المضمر والمسكوت عنه من قبل التاريخ السلطوي لكن دون خيانة هذا التاريخ، بل بتقديم رؤى متعددة لفترة تاريخية متداخلة الأحداث. وذلك لقلة الدراسات التي تطرقت لمثل هذا الموضوع. فقد كنا نصبو إلى تعزيز الدراسة في هذا الجانب.

تلك كانت محاولة بسيطة منا لا ننفي عنها الوقوع في الخطأ والزلل، فنحن لا ندعي الكمال، فَكُلُّ بحث علمي تحتاج هذه الدراسة إلى تصويب وإضافات. ونحسب هذا العمل في ميزان حسناتنا.

وفي الأخير، أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان لجميل أحمله على عاتقي مدى الحياة لأستاذي المشرف سِيدِي مُحَمَّد بن مَالِك الذي أشرف على هذه الدراسة المتواضعة ورعاها منذ بدأت كفكرة اكتملت لتصير أطروحة بفضل تصويباته ونصائحه وتوجيهاته السديدة، وتشجيعاته لي على المثابرة والاجتهاد.

تم بحمد الله يوم: الثلاثاء 15نوفمبر2022م

الموافق لِـ 21ربيع الثاني 1444 هـ. مغنية.

بقلم: سكينة عبد المالك.

المدخل:

الرواية والتّاريخ

يشعر الإنسان بتوقه لقراءة التّاريخ وأحداثه الغابرة والمثيرة، لكنّه سرعان ما يصطدم بكتب التّاريخ المحشوة بالأخبار والأحداث الجافّة فيزهد في قراءتها، ممّا ساعد على ميلاد الرّواية التّاريخية الّتي جمعت بين التاريخ والتّخييل والّذي يحاول بعث الحياة على ما كانت عليه فتتشكّل الصّورة وفق رؤية فنّية شاملة تجمع صدق التّاريخ وروعة التّخييل.

أولا) مفهوم الرّواية:

تعدّ الرّواية من أصعب الفنون الأدبية لشموليتها وتشابك العناصر المكونة لها، لذلك فتقديم مفهوم للرّواية أمر من الصّعب تحقيقه، "فهي تتّخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي ألف رداء، و تتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل ممّا يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأنّنا نلفي الرّواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصّميمة."[1] فالرّواية نص يحاكي كلّ النصوص وبنية تدمج فيها كل الأجناس الأدبية، وهذا ما يؤكّد عليه **باختين Bakhtine** في قوله: "إنّ الرّواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع الأجناس التّعبيرية سواء أكانت أدبية (قصص أشعار قصائد مقاطع كوميدية) أم خارج –أدبية (دراسات عن السلوكات نصوص بلاغية وعلمية ودينية ...إلخ)"[2] فهي بذلك الجنس الأدبي "الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة المتنافرة المركبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الرّاهن."[3]

جاء في معجم المصطلحات الأدبية أنّ: "الرّواية سرد قصصي نثري يصور شخصيّات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرّواية شكل أدبيّ جديد لم تعرفه العصور

(1) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، ديسمبر1998، ص14.
(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دائرة الفكر، القاهرة، 1987، ص 88.
(3) حسان رشاد الشامي، المرأة في الرّواية الفلسطينية 1945-1948 – دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص15.

الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطّبقة البورجوازية، وما صحبها من تحرّر الفرد من ربقة التّبعيات الشّخصية."[1]

فالرّواية إذن سرد نثريّ "فهي طويلة الحجم، لكن دون طول الملحمة غالبا؛ وهي غنيّة بالعمل اللغوي؛ ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللّغة الشّعرية الّتي هي لغة الملحمة، واللّغة السّوقية الّتي هي لغة المسرحية المعاصرة؛ وهي تعوّل على التّنوع والكثرة في الشخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل حيث الشّخصيات في الملحمة أبطال وفي الرّواية كائنات عادية، وهي تستميز بالتّعامل اللّطيف مع الزّمان والحيز والحدث؛ فهي إذن تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظلّ مضطربة في فلكها." [2]

وقد اعتبر جورج لوكاتشGeorg Lukacs الرِّواية ملحمة بورجوازية، فالرّواية سليلة الملحمة[3]، وإذا كان موضوع الملحمة هو المجتمع فإنّ موضوع الرّواية هو مصائر النّاس اجتماعيا وإنسانيا.

ثانيا) مفهوم التاريخ:

على الرغم من أنّه لا يمكن اعتبار التاريخ علما يقينيّا مثل الآليات والبصريات، وحتّى علم النّبات والوظائف العضوية، ولكنّ طرائقه ونماذجه تشبه طرائق العلوم المذكورة، مما يسمح لنا أن نطلق عليه اسم العلم، فالتّاريخ كعلم لا يختلف عن العلوم الفيزيائية، إنّ التّاريخ كما تقدّم ليس علم معاينة أو تجربة، بل علما للنّقد والتّحقيق، ووثائقه كما يقول دروبسن Drobson ليست الأشياء التي حدثت وتوقفت، ولكن الأشياء الموجودة، سواء أكانت تقارير عمّا حدث أو بقايا الأشياء الّتي تمّ العثور عليها أو نتائج الأحداث التي حدثت[4]

(1) فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1988، ج1، ص176.
(2) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد، ص13.
(3) ينظر: جورج لوكاتش، الرّواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط2، 1986، ص187.
(4) ينظر: جورج هرنشو، علم التاريخ، ترجمة، عبد الحميد العبادي، لجنة التأليف والترجمة، ط1، 1944، ص17.

إنّ مصطلح التاريخ في معناه الأصلي وفي اشتقاقه يفيد "البحث" أو "التعلم من خلال البحث" أو "المعرفة" الّتي تحدث من خلال البحث، فالمعنى الخفيّ هو التّحقيق والبحث عن الحقيقة وسؤالها، وبهذا المعنى فإنّ التّاريخ علم أو لا شيء على الإطلاق[1]، فالمؤرّخون يسعون لتفسير الّسببية التّاريخية، "وهذا المعنى قصده هيرودوت **Hérodote** في القرن الخامس قبل الميلاد في تاريخه الشهير، حين استقصى أعمال البشر، وأعرض عن أساطير الآلهة آخذا بمبدأ: **العلّة والمعلول**[*] يكشف البحث عن العلّة وآثارها عن الفرق بين الأسطوري الذّي يحيل على الآلهة، والتّاريخي الّذي يكتفي بأخبار البشر."[2] وبذلك يبطل القول بالصّدفة.

فالتّاريخ هو دراسة الماضي البشري أو سرد أحداث البشر وفهم طبيعتهم، وبذلك فإنّ "الوظيفة الجوهريّة للتّاريخ أن يفهم، وأن يشرح في صيغة مكتوبة تلك الرّوابط الّتي تربط بين الحوادث والقصد الانساني أو الوساطة الانسانية في الماضي، وبعبارة أخرى، على المؤرّخ أن بضع نوعا من المنهج، والوسيلة الّتي يمكن بها أن يضع يده على العلاقة بين المعرفة وشرحها من أجل العثور على أساس الحقيقة إذا كان موجودا."[3] فيستطيع بذلك الإجابة عن الأسئلة كيف ولماذا حدث التّغيير في المجتمعات.

لقد ذكر بول ريكور Paul Ricœur[*] في كتابه التاريخ والحقيقة 1955 أن علم التّاريخ مخصص للتّفسير وليس لاستعادة الماضي ولا يطمح إلى معرفة كاملة بالماضي، والمؤرّخ ذاتي؛ ينظر إلى الماضي من خلال أهوائه ومصالحه، وبما أنه ذاتي فهو ضمن التّاريخ، والتّاريخ هو وجود الماضي كماضي الحاضر، إنه أيضا انتماء البشريّة إلى إنسانيّة واحدة، وهو الطّريقة التي يكرّر بها البشر انتماءهم إلى انسانية واحدة، إنه ميدان اتّصال الضّمائر **Communication de**

(1) ينظر: جورج هرنشو، علم التاريخ ، ص10.

(*) العلة والمعلول: أول قضية شغلت الفكر البشري من بين القضايا الفلسفية ماضيا وحاضرا، ودفعت البشر للتفكير من أجل اكتشاف ألغاز الوجود، وأهم دافع للتفكير لدى الإنسان الذي يمتلك القدرة على التفكير هو فهم قانون العلة والمعلول العام الذي يثبت أن لكل حادثة علة؛ وهو السبب في تبادر مفهوم لماذا في الذهن البشري. ناصر مكارم الشيرازي، نفحات القرآن، مدرسه الامام على بن ابى طالب عليه السلام، دب، ط1، 1436ه، ج3، ص50.

(2) فيصل الدراج، الرّواية وتأويل التاريخ نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص81.

(3) ألون مونسلو، دراسة تفكيكية للتاريخ، ترجمة: قاسم عبده قاسم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص17.

consciences وميدان ما بين **الذاتيات Intersubjectivité**. وتتمثل نقطة ضعف المؤرّخ في عدم توفّر الماضي كاملا في متناوله مباشرة، وفي اكتفائه بمخلّفات ذلك الماضي؛ أرشيف، وبقايا عمرانية (...) وهذا لا يعني أن التّاريخ ليس علما، وعلى المؤرّخ أن يبتعد عن الذّاتية ويطمح دائما إلى الموضوعية. (1)

ولعلّ المسألة الأساسية في هذا السّياق هي عن مدى موضوعية المؤرّخ والمسافة التي تفصله عن جوهر عمله حيث يتعذّر عليه إعادة إنتاج التّاريخ بتفاصيله، فيعمد إلى تقليله تحت وطأة الأيديولوجيا الّتي تفرض عليه الوقوف عند هذا الحدث، أو غض الطّرف عن الآخر، ما دام التّاريخ يمكّن من التّجاوز ويقبل الفراغات والمحو، و"إذا كان التّاريخ يتجاوز مفهوم زمنيّة الماضي كأحداث ووقائع جامدة، حيث تنتفي المصالح والصّراعات أو تخفت حدّتها مما يجعل قيمة الموضوعية ثاوية في عمق جمود سلطة الماضي أو فورانه مثلما هو حال المجتمعات العربية الإسلامية، إذ للتّاريخ الدينيّ بما هو ذاكرة جماعية سلطة قهريّة محدّدة للرّاهن فإن تجاوز التّاريخ لمفهوم **التّحقيب**(*) بما يحيل ذلك على فلسفة التّاريخ، يجعل المؤرّخ وهو يتناول الرّاهن والحاضر على فوهة بركان الشّرعية السّياسية الّتي تحتدّ كلّما ولجنا أعماق العجز الديموقراطي وفوران السّلطوية."(2) والحال كذلك في مجتمعاتنا العربية الإسلامية الّتي يصعب فيها فصل الدين عن السلطة.

(*) بول ريكور فيلسوف فرنسي وعالم انسانيات معاصر، ولد في27 فبراير1913 وتوفي في 20 ماي 2005، واحد من ممثلي التيار التأويلي ثم اهتم بالبنيوية. يعتبر رائد سؤال السرد، أشهر كتبه نظرية التأويل، التاريخ والحقيقة، الزمن والحكي، الخطاب وفائض المعنى. ينظر: مجموعة من الأكاديميين: موسوعة الأبحاث الفلسفية، الفلسفة الغربية المعاصرة، إشراف على عبدود المحداوي، تقديم علي حرب، منشورات الاختلال، ط1، 2013، ج2، ص1253إلى 1255.

(1) ينظر: محمد قادر كامتران، بول ريكور وابستمولوجيا التاريخ، مجلة آداب الفراهيدي، العراق، ع26، حزيران 2016، ص259.

(*) التحقيب في التاريخ يعني تقسيم التاريخ في الزمن إلى حقب متميزة، إما بالنسبة لتاريخ عالمي مفترض أو بالنسبة لتاريخ حضارة ما بين ظهورها وسقوطها أو بالنسبة لتاريخ أمة أو بلد أو جماعة، ويختلف التحقيب تبعا للحقول المعرفية. أحمد توفيق، "تاريخ المغرب في القرن التاسع عشر: أفكار في التحقيب"، مجلة المشروع، العدد 09، 1987، ص.13.

(2) عيادة أبلال، الصحافة والتاريخ الذاكرة الجماعية من الحس المشترك إلى الثقافة العالمة، مجلة مدارات تاريخية، الجزائر، مجلد1، العدد2، 2019-06-30، ص54.

فالتّاريخ لا يكتب مجرد قصة بريئة لأن لغتنا محمّلة بالأيديولوجيا فـ "يكتب المنتصر تاريخ انتصاره ويكتب فيه تاريخ الطّرف الذي هزمه، كما لو كان المنتصر خالقا للأزمنة والحقائق والكتابة. ومن سخف القول بداهة، أن يلتمس الانسان حقيقة **العصر الأموي** في كتابات عباسية، أو أن يقرأ التاريخ العربي في أطروحات صهيونيّة ترى فلسطين يهوديّة."(1)

لذلك يجب على الباحث أن يتحرر من الدولة الريعية التي تحاول تسييس التاريخ، وذلك لا يتحقّق إلاّ إذا أخذ المؤرّخ مسافة تفصله عن الموضوع الذي يريد دراسته فيكون التّاريخ مستقلاّ وبمنأى عن كلّ تأثير.

ثالثا) من مدرسة الحوليات إلى التاريخانية الجديدة:

كانت «مدرسة الحوليات École des Annales »(*) بمثابة ردّة فعل على توجّهات المدرسة الوضعيّة الّتي حدّت من أفق التاريخ وضيّقت اهتماماته وقصرته على التاريخ الحدثي، ومعالجة الوثائق عن طريق النقد والتحليل، في حين اهتمّت «مدرسة الحوليات» بالإنسان وجعلته موضوعا رئيسا لأبحاثهم التاريخية خاصة لوسيان فيفر Lucien Febvre ومارك بلوخ Mark Bloch اللّذين نقلا التاريخ من الأحداث السياسية إلى دراسة النّواحي الاقتصادية والاجتماعية والبنى التّحتية للمجتمعات."(2) إنّه تغيير جذري لكل مجالات التاريخ.

حاولت هذه المدرسة كتابة تاريخ المقموعين والمهمّشين "فلم يعد تاريخ الأمّة الذي يمثّله تاريخ الجنرالات والشخصيات الذائعة الصّيت هو الّذي يهم المؤرخين، بل اقتحم التاريخ الجديد كل المغيّبين والهامشيّين من خلال دراسة "**المتروك**" من المصادر والمغيّب من الفئات الاجتماعية". (3)

(1) فيصل دراج، الرّواية وتأويل التاريخ نظرية الرّواية والرّواية العربية، ص81-82.

(*) ظهرت مدرسة الحوليات سنة 1929 بتأسيس المجلة التاريخية الاجتماعية التي قام بتأسيسها أستاذان شابان هما لوسيان فيفر، ومارك بلوخ حيث قرر الرجلان أن ينفخا في دراسة التاريخ روحا قومية جديدة سوسيولوجية ولسانية وجغرافية وديموغرافية، وتحول التاريخ إلى دراسة كل ما له علاقة بالإنسان، موحن وليد، مدرسة الحوليات الفرنسية: ظروف النشأة وأهم الأفكار، مجلة ليكسوس، المغرب، ع11، مارس2017، ص175.

(2) جاك لوغوف، التاريخ الجديد، ترجمة: محمد الطاهر المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص100.

(3) المرجع نفسه، ص13.

إنّ التّاريخ الجديد عند جاك لوغوف Jacques Le Goff: "يتأكّد بوصفه تاريخا شموليا وبوصفه كليّا، ويطالب بتغيير جذري لكامل مجالات التاريخ .إنّ كلّ شكل من أشكال التّاريخ الجديد أو أيّ شكل يريد أن يكون كذلك، وينضوي تحت أيّ راية من راياته ظاهريا في جزء من أجزائه أو قسم من أقسامه، سواء كان ذلك في التّاريخ السّوسيولوجي لبول فاين Paul Veyne أو في تاريخ الطّب النّفسي لألان برنسون، فهو محاولة في التاريخ الكلّي بوصفه فرضية لتفسير تاريخ المجتمعات الإغريقية والرّومانية في العصور القديمة (...) فليس هناك تاريخ اقتصادي، وآخر اجتماعي وإنّما التّاريخ في وحدته لا غير. إنّ التّاريخ، تعريفا، هو التّاريخ الاجتماعي بأكمله."[1]

إنّ الحديث عن التّاريخ، كبحث في الأحداث وماضيها لا يتمّ فصله في أدبيات مدرسة الحوليات عن الحاضر والراهن، هو حديث يدور في عمق الذّاكرة الجماعية بكلّ الأطر الأيديولوجية لإنتاج المعرفة التّاريخية، فيصبح المؤرّخون أطرا اجتماعية لإنتاج هذه المعرفة فيما هي تحويل للذّاكرة الجماعية من بعدها الفولكلوري العفوي إلى بعدها العالمي.[2]

وإذا كان التّاريخ الجديد قد اقتحم سير المغيبّين والهامشيّين من خلال دراسة المتروك من المصادر والمغيّب من الفئات الاجتماعية فإنّ عصر ما بعد الحداثة وما تحمله تلك الفترة من شكّ وريبة وإعادة تشريح لكل ما سبق أسقط التّاريخ سقوطا مدويّا، فقد ولدت حقبة جديدة تمثّلت في الانتقال من البنيوية والبنيوية الماركسية إلى ما أصبح يعرف بما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية، وبرز توجّه نقدي جديد هو «**التاريخانية الجديدة Néo-historicisme**».

تعود جذور تلك الفترة إلى ما بعد الحرب العالميّة الثّانية، وظهور ما أصبح يعرف باليسار الجديد في كل من أوربا وأمريكا، وظهور جيل جديد من المثقّفين اليساريين، فلم تعد مقولات ماركس تنطبق على طبيعة الأزمات والتحولات التاريخية المعاصرة، وتمّ تجاوز مقولة الصّراع الطّبقي، وطرح

(1)جاك لوغوف، التاريخ الجديد ، ص80.
(2) ينظر: عيادة أبلال، الصحافة والتاريخ الذاكرة الجماعية من الحس المشترك إلى الثقافة العالمة، مجلة مدارات تاريخية، مجلد1، ع3، ص51.

اليسار الجديد مقولات تتعلّق بالفئات المهمّشة في المجتمع مثل فئات العرق والجنس واللّون. وبعد فشل الأحزاب السّياسية في مشاريعها وأفول اليسار الجديد ظهرت مدارس النّقد الثقافي، الّذي ينقد الأنساق المضمرة الّتي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي؛ أي أنّه يسعى إلى دراسة الأعمال الهامشيّة التي أنكر النقد الأدبي قيمتها، كما أنه يتجاوب مع «**التّاريخانية الجديدة**» الّتي برزت في بداية الثّمانينات كتوجّه نقديّ جديد يدعو إلى تجاوز البنيوية ويعبر الحدود بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والأدب والسياسة والاقتصاد، خاصة بعد نشر **ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt** كتابه «**الصّدى والأعجوبة**» عام 1990م وهو منهج مؤسّس على قراءة النّصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة خصوصا في نفس الحقبة بغية البحث عن الأنساق الثقافية المضمرة ومن ثم ربط النصوص بسياقاتها الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية.

ويعرّف **غرينبلات Greenblatt التّاريخانية الجديدة Néo-historicisme** في الفصل الأوّل من كتابه عن **شكسبير** على أن: "التّاريخانية الجديدة _كما أفهمها_ لا تفترض العمليات التّاريخية على أنها غير قابلة للتّغيير وعنيدة، ولكنّها لا تميل إلى اكتشاف حدود أو قيود مفروضة على التّدخل الفردي."[(1)] تتميّز التّاريخانية الجديدة عن التّاريخانية القديمة الّتي كانت تعبّر عن السّلطة أو الفئة المهيمنة وتمثّل قراءة ذاتية وإيديولوجية للأحداث التّاريخية أن التّاريخانية الجديدة: قراءة علميّة موضوعيّة تنتمي إلى النّقد الثّقافي من خلال إجراءات تحليليّة للنّصوص الأدبية، وترتكز على استكشاف الأنساق التّاريخية والثّقافية المضمرة؛ بغية تفكيكها وتقويضها، وكشف الصّراعات الإيديولوجية والقوى السياسيّة الّتي كانت مهيمنة خلال تلك الفترة التي ينتمي إليها النص الأدبي. فهي تعتمد على لغة التّفكيك والتّشريح، وفضح الأوهام الأيديولوجية السّائدة في المجتمع، وتعرية أساطير المؤسّسات الثّقافية الحاكمة.

(1) ديفد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا، دمشق، ط1، 2010، ص 148، 149.

لم تعدّ للنّصوص الأدبيّة تلك الهالة القدسيّة خاصّة وأنّ التّاريخانية الجديدة جعلتها سواء بالنّصوص غير الأدبيّة كالنّصوص القانونيّة والصحف وغيرها، من خلال تطبيق مناهج أدبيّة وغير أدبيّة لربطها بسياقاتها الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية؛ يعبّر مبتكر النّص عن الأيديولوجيّة السذائدة في هذه الفترة الزّمنية والقارئ إمّا يتفق وأيديولوجيته أو يختلف معه فيسقط فرضيّاته على النّص، يتعرّض كلّ من القارئ والمؤلّف للتّأثّرات الإيديولوجية لعصرهما. (1)

في ظلّ كلّ هذه التّحولات، تطوّر الأدب العربيّ، وواكب الأدب العالميّ خاصّة الرّواية الّتي عبّرت عن حساسية الأديب العربيّ الجديدة من الحداثة إلى ما بعد الحداثة الّتي تعيد مساءلة الحقائق المتوارثة والبديهيات المستقرّة، وهكذا حاول الأديب العربيّ طرح الأسئلة حول وطنه من خلال عدّة أصعدة أوّلها ذاته وآخرها هويّته، كما حاولت الرّواية العربية أن تكتب تاريخ من لا يكتب تاريخه "كي تحاور الممزّق والمتداعي والمعنى المرغوب الهارب أبدا." (2)

فهل تمكنّت الرّواية من سبر أغوار ذلك التّاريخ الّسلطوي المزيّف؟ وهل يمكنها أن تقول حقائق لم يقلها التاريخ، وتفتح أمام القارئ احتمالاتها؟

رابعا) الرّواية والتّاريخ:

الأشياء الّتي تجمع بين الأدب والتّاريخ أكثر من تلك الّتي تفرّق، وأمّا تلك الّتي تجمع بينه وبين الرّواية فأكثر من تلك الّتي تجمع بينه وبين الأدب. والكلام عن ثنائية التاريخ والرّواية تثير نقاشا حادّا حول من يقول الحقيقة النّص التّاريخي المرتبط بالمؤرّخ أم النّص السّردي المرتبط بالروائي؟

"فالتّاريخ سرد نفعي يكشف القوانين المتحكّمة بسيرورة الماضي وما جرى فيه من وقائع والرواية تهتمّ بالكشف عن الحقائق الجمالية الّتي تكمن في تلك السّيرورة من خلال التّخيل وتحليل الأشخاص، ووصف المشاهد والمشاهد العاطفية، والغرامية الّتي كانت وراء تلك الحوادث. ولأنّ التّاريخ معرفة والرّواية تحليل فان الرّوائي يتّخذ من هذه المعرفة مادّة للقص، ويتمثّلها وفق منظور يجمع

(1) John Brannigan : New Historicism and Cultural Materialism. Macmillan. 1998.p 13.

(2) فيصل دراج، الرّواية وتأويل التاريخ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، ص83-84.

بين الواقعيّ والتاريخيّ والرمزيّ. أي أنّ التّاريخ يسعى الى تقديم الحقيقة الكامنة فيما كان، في حين أن الرّواية تسعى لتقديم الحقيقة الجمالية والوجدانية والخيالية لما كان وينبغي أن يكون."[1] إذن يأتي التّخييل ليمنح المادّة التّاريخية الاستمرار والتّجديد وهنا تنتج المتعة من الخطاب الروائيّ الّذي ينشد المتعة الفنّية والمعرفة التّاريخية.

ولأنّ الرّواية والتّاريخ يصبّان في بحر الحكاية فقد جمعتهما علاقة وطيدة بسبب ما يربطهما من روابط "فالتّاريخ عماده السّرد والزّمان والمكان والشّخوص والحكاية وكذلك الرّواية."[2]

إنّ التّاريخ يشترك مع الرّواية في كون كل منهما خطابا؛ يرتبط الخطاب في كلتا الحالتين بالماضي يعلن فيه المؤرّخ أنّه مجرّد ناقل موضوعي لما وقع، ويذكر الرّوائي أنّه راو لأحداث وقعت وإن أهملها المؤرّخون، "ويلاحظ في علاقة الرّواية بالتّاريخ والتّاريخ بالرّواية أنّ الخطاب التّاريخي يتعالى على الخطاب الرّوائي عبر ادّعائه لامتلاك الحقائق الماضية والرّسمية المعزّزة بالعلم، والمناهج الصّارمة. أمّا الخطاب الرّوائي فيتعالى على الخطاب التّاريخي عن طريق اهتمامه بتمثيل"[3] "التّاريخ غير الرّسمي للبشر الّذين لا تاريخ لهم؛ بشر القاع الاجتماعي المهمّش والطّامحين إلى مغادرة قاعهم."[4]

ترك التّاريخ الرّسمي فراغات وفجوات صامتة كثيرة تتطلّب الكشف عنها وإماطة اللّثام عمّا أغفله التّاريخ السّلطوي أو تعمد طمسه وتغييبه ."وكثيرون ذهبوا إلى أن الرّواية هي كتابة التّاريخ غير الرّسمي أو التّاريخ المنسيّ، فهي الّتي تتغلغل في تفاصيل ينساها ذلك التّاريخ الّذي ينشغل بتدوين الأحداث الكبيرة، والأسماء العظيمة وينسى تداعيات تلك الأحداث على الأرض وعلى البشر الضّحايا، الّذين يعيشون في الظّلّ بعيدا عن شموس قيادة الحدث، كما أنه يدون حياة تلك

(1) رشيد العامري، التمثيل السردي لتاريخ الأندلس في رواية ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، مجلة المقال، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، العدد15، ديسمبر2017، ص167.
(2) غراهام هو، مقالة في النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط1، 1973، ص71-72.
(3) عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرّواية العربية، دائرة الثقافة، الإمارات العربية، الشارقة، ط1، 2019، ص31.
(4) المرجع نفسه، الصفحة عينها، نقلا عن محمد عزام: فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1996، ص178.

الشّخصيات المرميّة على هامش الحياة وأعمالها، وما كان لنا أن نعرفهم لولا الرّواية." [1] وبهذا نستطيع القول إنّ الرّواية مصدر غير تقليدي للتّاريخ فهي الأقدر على إنطاق المسكوت عنه في الخطاب الاجتماعيّ والسياسيّ والثقافيّ. لكنّها "لا تستنسخه بل تجري عليه ضروبا من التّحويل حتّى تخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصّة ورسالة تختلف جذريّا عن الرّسالة الّتي جاء التاريخ مضطلعا بها." [2] فالرّواية بهذا المفهوم تصنع لنا نصّا له تاريخه الخاصّ به.

ويلتقي التّاريخ مع الرّواية في أن كليهما: "خطاب لغوي وأن هذين الخطابين ايديولوجيان ضرورة فإذا كان الروائي يمثّل كونه التّخييلي في ضوء قناعاته ورؤيته للكون فإن المؤرّخ يعرض الوقائع الماضية لإبراز القيم الرّاهنة." [3] وعلى الرّغم من وجود علاقة بين ما هو تاريخي وما هو فني في النّوع الرّوائي إلاّ أنّ الفرق يكمن في عمل كل من المؤرّخ والرّوائي "إذ أن المؤرّخ ينشد الحقيقة ومن ثم فهو يتسلّح بمنهج التّاريخ ذي الصّفة الاستردادية، مسترشدا بمصادره–ومن بينها الفن– في محاولة إعادة تصوير الماضي(...) ثم هو يحاول تفسير هذا الماضي من خلال الكشف عن العلاقة السّببية بين الظّواهر التّاريخية. أمّا الرّوائي فهو ينظر بباصرته نحو الماضي بهدف تحقيق التّواصل الانساني، إذن هما ينظران إلى التّاريخ من زاويتين مختلفتين؛ المؤرّخ ينظر بباصرته نحو الماضي بهدف كشف الحقيقة، والرّوائي ينظر بإحساسه الفنّي إلى التّاريخ على أنه المادّة الّتي يستطيع عبرها تصوير رؤيته للواقع، والتّعبير عن تجربة من تجاربه، وهو بذلك لا يكتب التّاريخ، بل يقيم معالمه، ويحاول خلقه من جديد على وفق رؤيته بمعنى آخر: إنّ المؤرّخ يسجّل بينما الرّوائي يخلق." [4] ومن هنا يظهر التّباين بين عمل الأديب وعمل المؤرّخ، فالأديب يمكنه تقديم رؤياه للواقع من خلال هذا الماضي.

(1) زياد الأحمد، العلاقة بين الرواية والتاريخ، مجلة الجديد، لندن، العدد60، يناير2020، ص 5.
(2) محمد القاضي، الرّواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص89.
(3) المرجع نفسه، ص69.
(4) ينظر: حسن سالم هندي اسماعيل، الرّواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية 1939-1967، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1435-2014، ص17،18.

فلا بدّ للرذوائي من مسحة تخييلية تنقله من التّسجيلية إلى التّخييلية لبناء معمار روائي نسقه البعد الجمالي، كما يكمن الفرق بين كليهما في كيفية تعاملهما مع الوثائق التّاريخية فالمؤرّخ: "تكمن رغبته في التّطابق مع الوثائق وعدم انصياع الثّاني لهذه الرّغبة، فالمؤرّخ يؤلّف حبكات تسمح له بها الوثائق المتوافرة أو تمنعها، إلاّ أنّ هذه الوثائق لا تشتمل على هذه الحبكات. فيما تكون حرّية الرّوائي في التّحبيك أكبر، لأنه متحرّر نوعا ما من إكراهات التّطابق مع الوثائق والأرشيفات، وبعبارة أخرى فإن الرّوائي حرّ في أن يعيد تشكيل التّاريخ بالإضافة والحذف، لأن مهمّته هي إعادة صوغ الحياة في تجلياتها المختلفة لا كتابة التّاريخ الموضوع الصعب المنال."[1] فللروائي إذن المرور المشروع في أن ينظر في هذا كلّه إلى ما قد لا ينظر إليه التّاريخ أو لنقل ما يتجاوزه ولا يسجّله، فالماضي لا يدرك في ضوء الماضي، وإنما يدرك في ضوء وعي الحاضر.

وأثناء الحديث عن العلاقة بين الرّواية والتّاريخ يقفز إلى الأذهان مصطلح **الرّواية التّاريخية**، فكيف مثّلت الرّواية التّاريخ؟ هل المقصود بها إعادة صياغة التّاريخ في قالب سردي روائي؟

1. مفهوم الرّواية التّاريخية Le roman historique:

تعتبر الرّواية من بين الأجناس الأدبية الأكثر انفتاحا واستقطابا للأجناس الأدبية الأخرى، فقد تمكّنت من أن "تحتقب صفات الأجناس الأدبية الأخرى، وأن تفيد من فنون مختلفة غير الأدب (...)كما استطاعت أن تهضم وتستثمر عناصر متناثرة كالوثائق، والمذكّرات، والأساطير، والوقائع التّاريخية، والتأمّلات الفلسفيّة، والتّعاليم الأخلاقيّة، والخيال العلميّ، والإرث الأدبيّ والدينيّ بكلّ أنواعه."[2] والتّاريخ يعد من الرّوافد الأساسيّة الذي نهل منها الكاتب واستعان بها في كتابة العديد من الرّوايات التّاريخية الّتي تستدعي الماضي إمّا لإعادة بعث ذلك التّاريخ وإمّا لنقده وتبيان ما أغفله التّاريخ السّلطوي.

(1) عبد الرحيم الحسناوي، السرد التاريخي والسرد الروائي، بحث في مستويات الخطاب، مجلة العاصمة، الجزائر، المجلد التاسع، 2017، ص43.
(2) ينظر: عادل فريجات، مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص9-10.

وتعدّ الرّواية التّاريخية أحد أهمّ أنواع الرّواية بشكل عام، "ولعلّ مصطلح "**الرّواية التّاريخية Le roman historique**" هو الأقرب إلى محاولة جمع المصطلحين معا "**الرّواية والتّاريخ**" في بؤرة واحدة، إذ اشتمل المصطلح الجامع على وضع المصطلح الجديد بين الرّواية والتاريخ في نصّ واحد يعمل فيه الفضاء السّردي التّخييلي الكائن في مصطلح "**الرّواية** " مع الفضاء المرجعي الواقعي الكائن في مصطلح "**التاريخ**" على منضدة محكي واحد، في معادلة واحدة تأخذ من المصطلحين المتشابه والمختلف معا لأجل توطين فكرة العلاقة الجدلية الوطيدة بينهما."[1] وقد تعددت تعريفات النقاد العرب والغرب لها، إلا أنها تتفق جميعا في النّص على اعتمادها على التّاريخ كمادة أساسية للعمل الروائي، "أي أنّها جمعت أمرين هما: الرواية والتاريخ، وأيّة محاولة لتعريفها لا تخرج في عمومها عن هذين المفهومين للعلاقة الجدلية التي تربطهما فالفنّ مادة التّدوين التّاريخي، والتّاريخ بدوره يشترك مع الفنّ في دعاماته الثّلاث: الإنسان، الزمان، المكان." [2] فالرّواية أقرب الفنون الأدبية إلى التّاريخ؛ فكلاهما يقوم على سرد الأحداث والشّخصيات.

ولكن ليست كلّ رواية تتحدّث عن مرحلة تاريخيّة ما تصنّف تحت مصطلح الرّواية التّاريخية وإلا حقّ لنا أن نتساءل؛ ماذا عن روايات نجيب محفوظ الّتي اتّخذت من القاهرة مكانا خلال **نصف** قرن أو أكثر الّتي مرّت على ثورة **1919** ...أو **واسيني الأعرج** الّذي تتبّع فترات من الأزمة الجزائرية في "**شرفات بحر الشّمال**" و"**ذاكرة الماء**" وأعمال **شاكر الأنباري** الّتي تناولت الحروب العراقية وغيرها ؟(...) ، إن الحدّ الفاصل بين الرّواية الأدبيّة والتّاريخية هو المسافة بين زمن السّرد وزمن الحدث أو موقع زمن الروائي من زمن الحدث الذي يرويه ، فجورجي زيدان الذي عاد في **القرن التاسع عشر** – لحظة الكتابة– إلى صدر الإسلام ليحكي أحداثه تصنّف رواياته بالتّاريخية وكذلك **والتر سكوت Walter Scott** في تناوله تاريخ إسكتلندا وألكسندر ديماس الأب مع تاريخ فرنسا و**نجيب**

(1) محمد صابر عبيد، وجهان ووجهتان، مجلة الجديد، لندن، ع 60، يناير 2020، ص15.
(2) حسن سالم هندي، الرّواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص17.

محفوظ في **ثلاثيته التّاريخية** والّتي بدأها برواية "**عبث الأقدار**" بقول يحدد البعد الزّماني للرّوائي من زمن الحدث.[1] وبهذا ليست كلّ رواية تناولت التّاريخ برواية تاريخية.

ويعرف **جورج لوكاش Georg Lukács** الرواية التّاريخية بقوله أنّ: "ما يهمّ في الرّواية التّاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التّاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشّعري للنّاس الّذين برزوا في تلك الأحداث وما يهمّ هو أن نعيش مرة اخرى الدّوافع الاجتماعية والانسانية الّتي أدّت بهم إلى أن يفكّروا ويشعروا ويتصرّفوا كما فعلوا ذلك في الواقع التّاريخي"[2] "**فلوكاتش Lukács** يريد من الرّواية التّاريخية أن تبعث الرّوح في التّاريخ، فالماضي لا بدّ أن يكون حاضرا في ذهن قارئ الرّواية.

أمّا عند **ألفريد شيبارد Alfred Sheppard** فإنّ الرّواية التّاريخية تتناول: "الماضي بصورة خياليّة. يتمتّع الروّائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ، لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلا إذا كان الخيال يمثل جزء من البناء الّذي يستقرّ فيه التاريخ."[3] وهنا إشارة إلى إعادة إحياء الأحداث لتحقيق أغراض حضارية حديثة وفق أهداف الكاتب نفسه.

ويقدم **ستودارد Stoddard** تعريفا مغايرا مفاده أنّ الرّواية التاريخية تمثل "سجلاّ لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظّروف التاريخية" ستودارد يركز على فنية العمل أكثر من تاريخيته، فالرّواية سجل لحياة الأشخاص تحفّها الحوادث التاريخية من هنا أوهناك." [4]

أما **بيوكن Buchan** فإن الرّواية التاريخية لديه "هي كل رواية تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات التّاريخ لديه" وهذا تحديد جيّد من بيوكن يبرز أنّ الرّواية التّاريخية لا بدّ أن تختصّ بفترة تاريخية محدّدة يعمل فيها الكاتب أدواته الفنّية لإعادة إظهار هذه الفترة إظهارا فنيّا."[5] فهي إعادة تشكيل من الكاتب لفترة زمنية حسب ما يراه مناسبا

(1) ينظر: زياد الأحمد، العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، ص8.
(2) جورج لوكاتش، الرّواية التاريخية، ص46.
(3) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2006، ص116.
(4) المرجع نفسه، ص 113.
(5) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، ص 114.

والرّواية التاريخية "هي منطقة وسطى بين التاريخ والأدب اللّذين يؤلّف بينهما أن كلاّ منهما خطاب سردي إلا أن التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكّمة في تتابع الوقائع، في حين أنّ الأدب والرّواية على وجه الخصوص، خطاب جمالي تقدّم فيه الوظيفة الانشائية على الوظيفة المرجعية"[1]، فالرّواية ليست تسجيلا للتّاريخ إنّما معالجة فنية له "مما ينتج مرجعيّتين داخل النّص الواحد؛ الأولى حقيقية متّصلة بالحدث التاريخي والثانية تخييلية مقترنة بالحدث الرّوائي."[2] من قبيل "نمط القصّ المفضي إلى الانفراج، والتّبئير على شخصية أو أكثر، وإدراج العناصر في منظور واحد."[3] وهذا مكمن طرافتها الغريبة حيث يبدع الرّوائي كونا خياليا روائيا يتكون في آن واحد من عناصر متخيّلة وعناصر واقعية، فالتّاريخ الحقيقي ماثل في الرواية ممتزج بقصة متخيّلة متواشج معها. فلا تعود المسألة منحصرة في استكناه الصّلات بين عالم الرواية المتخيل والواقع بل تشمل إلى ذلك الصّلات القائمة بين الواقع و**التذخييل Fiction** في عالم الرّواية **الخيالي Imaginaire**.[4] وبهذا يمكننا القول إنّه لا توجد رواية خالية من التّاريخ.

ومن هذا المنظور "لا تسعى الرواية التاريخية لاستنساخ التاريخ وتفسير أحداثه والبحث عن الحقيقة فيه كما يفعل المؤرّخ ذلك، بل تتخذ من أحداثه خلفية لها أو فضاء تظلّ تتحرّك فيه وهي تعيد بناء وقائعه على نحو دالّ ووفقا للاحتياجات الفنّية للعمل الروائي. ويذهب بعض الدّارسين إلى القول بأنّ الرواية على خلاف التّأريخ تظل معنيّة بالبحث في الفجوات الموجودة بين أحداث التاريخ أو في المسكوت عنه إضافة إلى المغيّب أو المهمل في هذه السّردية للتاريخ."[5] إذ ليس الكاتب مطالبا بإعادة كتابة التاريخ وحقائقه المتضاربة إنّما يجيب عن التّساؤلات أو يطرح أسئلة ويملأ الفراغات التاريخية. "وقد ذكر **والتر سكوت Walter Scott 1771م-1832م** في مقدمة روايته **Ivanhoé** أنه

(1) محمد القاضي، الرّواية والتاريخ دراسات في التخييل المرجعي، ص23-24.
(2) منى بشلم، علاقة الرّواية العربية بالتاريخ، مجلة المخبر، مطبعة جامعة بسكرة، بسكرة، ع13، 2017، ص 140-141.
(3) منى بشلم، علاقة الرّواية العربية بالتاريخ، ص 25.
(4) المرجع نفسه، ص 67، 68.
(5) مفيد نجم، حوار الرّواية والتاريخ مشكلة المصطلح، مجلة الجديد، لندن، ع60، يناير 2020، ص35.

بفضل تصويره المتخيّل يستطيع أن يمدّ يد المساعدة إلى المؤرخ، الّذي يخضع لمصادفات الوقائع، وهذا يعني أن كاتب الرّواية التّاريخية وإن غلب الجانب المتخيل على الجانب المرجعي مطالب بأن ينزل الشخصيات والأحداث في إطار زماني ومكاني قوامه المشاكلة La Vraisemblance، وبذلك يتيح للقارئ أن يدرك أسباب ما وقع ماضيا وما يترتّب عليه من نتائج ، ومن ثمّ فإن الرّواية التّاريخية تغدو أكثر صحّة من التّاريخ، وإن شئنا قلنا إن الرّواية التّاريخية صحيحة على نحو مغاير." (1)

ومن خلال ما سبق فإن الرّواية التاريخية ترتكز على شروط أهمها:"

- ❑ أن تعتمد حقبة موثّقة من التاريخ تكون مادتّها الحكائية.
- ❑ أن تكون هذه المادّة بمثابة العمود الفقري للعمل.
- ❑ أن يعيد الروائي تشكيل هذه المادة تشكيلا روائيا فنيا.
- ❑ أن تكون إعادة التّشكيل ضمن منظور آني يربط المادة الحكائية الماضويّة بالحاضر وهنّاته.
- ❑ أن ينطلق الرّوائي في إعادة كتابة هذه المادة من وجهة نظر تخصه لغايات محدّدة." (2)

ويمكننا أن نضيف شرطا آخر وهو خاصّية الصّدق فالصّدق الفنّي ينبغي ألاّ يجور على الصّدق التّاريخي فليس على الفنّان أن يلوي عنق الحقيقة التاريخية ويشوّه الحقائق لغرض في نفس يعقوب بحجة الإبداع الفنّي.

وهكذا يمكننا القول إنّ الرّواية التّاريخية تعدّ نوعا من السّرد القصصي الّذي يدور حول حوادث تاريخية حدثت بالفعل، يعيد الكاتب إحياءها وتشكيلها تشكيلا فنيا بأشخاص حقيقيّين أو خياليين لتحقيق رؤية الفنّان وأهدافه ومدى وعيه بمفهوم الرّواية التاريخية.

2. من الرّواية التّاريخية إلى التّخييل التاريخي:

يقترح عبدالله إبراهيم التّحول من اعتماد مصطلح «الرّواية التاريخية» نحو اعتماد مصطلح "التّخييل التّاريخي Imagination historique" ويعرفه بأنه" المادّة التّاريخية المتشكّلة بواسطة

(1) محمد القاضي، الرّواية والتاريخ دراسات في التخييل المرجعي، ص 24.
(2) نضال الشمالي، الرّواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التاريخية العربية، ص117.

السّرد، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية، فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه ولكنّها لا تقرره، فيكون التّخيل التّاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السّرد المعزّز بالخيال والتاريخ المدعّم بالوقائع، وقد ظهر على خلفيّة من أزمات ثقافيّة لها صلة بالهويّة والرّغبة في التّأصيل."[1] فالرّواية بهذا تحيا من خلال الخطاب السّردي التّخيلي الّذي يميّزها عن الخطاب التاريخي.

ففي مقدّمته النّظرية وعن العلاقة بين السرد والتاريخ يعتبر الكاتب أنهما يتقاطعان في أكثر من علاقة وهذا التقاطع يجهز على الثّنائية القائلة باختلافهما الكليّ بقوله: "إنّ هذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السردية إلى تخطّي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها ثمّ إنّه يعيد دمجهما في هويّة سرديّة جديدة فلا يرهن نفسه لأيّ منهما"[2] بغية تحرير القارئ من ثنائية **رواية/ تاريخ** فيتخطّى القارئ بذلك مشكلة الأنواع الأدبية، "كما أنه سوف يحيّد أمر البحث في مقدار خضوع التّخيلات التاريخية، فينفتح على كتابة لا تحمل وقائع التاريخ، ولا تعثر لها، إنما تبحث في طيّاتها عن العبر المتناظرة بين الماضي والحاضر، وعن التّماثلات الرّمزية فيما بينها، فضلا عن استيحاء التّأملات والمصائر والتّوترات والانهيارات القديمة، والتطلّعات الكبرى الّتي يقترحها "التّخيل التّاريخي Imagination historique" تنقل الكتابة السّردية من موقع جرى تقييد حدوده النّوعية، إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر."(3) وبهذا يتحوّل التّاريخ الجافّ القابع في كتب التّاريخ إلى عالم متخيّل مليء بالتّقنيات السّردية المفعمة بالفنّية والجمال والتّشويق ليس لجغرافيا المكان سلطان عليه.

يعدّ مصطلح التّخييل التّاريخي الّذي اقترحه النّاقد العراقي **عبد الله إبراهيم** :" بديلا عن مصطلح الرواية التاريخية محاولة لتفكيك ثنائية الرّواية والتاريخ من خلال دمجهما معا في هويّة سردية جديدة، تعمل على إزاحة مقدار الخضوع الّذي يمكن للتّخيل السّردي أن يعاني منه تحت ضغط سلطة المرجعيات

(1) عبدالله إبراهيم، الوصول إلى التخيّل التاريخي، مجلة الجديد، لندن، ع60، يناير 2020، ص30.
(2) عبدالله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد والامبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص5.
(3) عبدالله إبراهيم، التخيل التاريخي، ص 5.

التاريخية عليه، ويبرز النّاقد طرح هذا المصطلح على أساس أنّه يمثّل تخطيا لمشكل التّجنيس الأدبي وتجاوزا لحدودها ووظائفها، إضافة إلى أنه يعمل على تحرير المصطلح مما علق به من مفاهيم ظهرت مع روايات جرجي زيدان وأمثاله، وخاصّة وأنّ مصطلح الرّواية التّاريخية استنفذ طاقته الوصفية الدّالة."[1] فلم يعد بالإمكان قبول التّصورات الأولى لوظيفة الرّواية التاريخية كما أشار إليها **جرجي زيدان** "فهي تعتمد المادّة التّاريخية لأغراض تعليميّة، بل إنّها تعتمدها لغرض نفعي، تصوّر خلالها الحاضر و المستقبل، غير أن الرّواية المعاصرة لا تكتفي بالاستفادة من التاريخ."[2] ونقل أحداثه حرفيا لغرض تعليمي "إنّها تعمد إلى مساءلة التّاريخ و التّشكيك في موضوعيته، و تسرد تاريخا آخر على لسان شخصيّات تنتمي للهامش، لا تؤرّخ للسّلطان ولا تؤرّخ للمنتصر."[3] بل تؤرّخ للفئات الّتي همّشها التّاريخ وطالها النّسيان.

يرى النّاقد أنّ مصطلح الرّواية التّاريخية انتهى مع جرجي زيدان وأمثاله حين ساقوا حكايات استلهموها من التّاريخ العربي والإسلامي لهدف تعليمي وذلك لإبراز الذّات القومية، فقد قدّم **جرجي زيدان** ثلاثا وعشرين رواية تاريخية في سياق حكايات مسلّية ومشوّقة وذلك لتقريب التاريخ إلى الأذهان لكنّه اتّهم بتزييف الحقائق التّاريخية، "لقد كان اللّجوء إلى التّاريخ لدى **جرجي زيدان** في رواياته عامّة ضربا من تسويق التاريخ روائيا والرّواية تاريخيا من خلال بلورة المعلومة التّاريخية وإعادة بنائها ضمن قصة خيالية مفتعلة لا تمسّ تلك المرحلة إلا من خلال الزّيّ الموحّد."[4]

ولكن بعد الحرب العالمية الثّانية، بدأت الشّعوب تبحث عن هويّتها الثّقافية الّتي سلبت منها إبّان الاستعمار الّذي ظلّ مهيمنا عليها بثقافته لعقود، وكان السّبيل هو النّزوع إلى الماضي وأمجاده لمواجهة الحاضر بأزماته الثّقافية والاجتماعية والّسياسية عبر هذا النّوع من الفنّ الّذي يتّخذ التّاريخ مرجعا له لكنّه ليس نسخا إنّما استلهاما وتمثّلا، وقدرة على تغيير مسار السّرد عبر ملء الفجوات الّتي أهملها التاريخ أو سكت عنها، وبذلك يتمّ تفكيك ثنائية الرواية والتاريخ وإعادة دمجهما في هوية

(1) مفيد نجم، حوار الرّواية والتاريخ مشكلة المصطلح، ص35.
(2) عبدالله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد والامبراطورية والتجربة الاستعمارية، ص5.
(3) منى بشلم، علاقة الرّواية العربية بالتاريخ، ص144.
(4) نضال الشمالي، الرّواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التاريخية العربية، ص237.

سردية جديدة صكّ مصطلحها تبعا لما سبق. "وعلى هذا فإنّ تسريد التاريخ لم يعد بهدف تمجيده وتصويره في قالب روائي جمالي يحفظه، أو بغية جذب الاهتمام إليه وتقريب مجتمع القرّاء منه (...) فذلك ليس هدفا للدّراسات التّخييلية الرّوائية التي منتهاها يكمن في التّمحيص لمعرفة النّواة الحاسمة في كلّ التغيرات اللاّحقة، فالحقيقة لدى كاتب الرّواية التّخيلية التاريخية مع هذا اللاّحذر من المساس بقدسية التاريخ قابلة لإعادة التّشكيل والتّعديل، إذ الرّوائي العائد لمستندات التّاريخ يصحب معه مخيالا مستعدّا لانتهاك كل مقدّس أو محصّن، وهو تبعا للمصطلح النّقدي الجديد سيعيد تصنيف الأحداث ومركزتها تبعا لرؤية تبئيرية خاصّة به تقوم على رسم الشّخصيات وعلى تحبيك مغاير لسير تلك الأحداث والمصائر المنصوص عليها في متن الزمن التاريخي."[1]

إنّ مصطلح ""**التخييل التاريخي Imagination historique**" في نظر عبد الله إبراهيم أكثر حرية من مصطلح "**الرواية التاريخية Roman historique**" فالتّخيل استيحاء واستلهام وتمثل لحدث تاريخي، أو لرمز من رموز هذا التّاريخ وليس نسخا واسترجاعا لحقائقه"[2] فبإمكان السّارد تغيير مسار السّرد وملء فجوات أهملها التاريخ أو سكت عنها فيضيئها فيجيب بذلك عن أسئلة طالما قيضت مضاجعنا.

فالنّاقد "بذلك ينقل السّرد التّاريخي إلى مدارات أكثر رحابة، مدارات مفتوحة الدّلالة ويمكن إسقاطها على خطى سير الماضي والحاضر." [3]ويواصل النّاقد تعريفه لهذا التّكوين السّردي الجديد قائلا: "هو المادّة التّاريخية المشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التّوثيقية الوصفية، وأصبحت تؤدّي وظيفة جمالية ورمزية، فالتّخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقرّرها ولا يروّج لها، إنّما يستوجبها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه ومؤوّلة لها، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السّرد المعزّز بالخيال الذاتي، والتاريخ المدعّم بالوقائع الموضوعية، لكنهّ تركيب ثالث مختلف عنهما،

(1) ينظر: نزار مسند قبيلات، رواية مسك الكفاية للأسير الفلسطيني "باسم خندقجي" دراسة في التخيل التاريخي، مجلة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الشارقة، ع1، يونيو2019، ص184.
(2) حسن الصيد، التخيل التاريخي عند عبدالله إبراهيم، مجلة جامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، مجلد31، ع1، ديسمبر 2017، ص111.
(3) حسن الصيد، التخيل التاريخي عند عبدالله إبراهيم، ص 183.

وباختصار فقد رأيت أنّ "**التّخيل التّاريخي Imagination historique**" يتنزّل في منطقة التّخوم الفاصلة الواصلة بين التّاريخي والخيالي، فينشأ في منطقةّ ذابت مكوّناتها بعضها في بعض، وكوّنت تشكيلا جديدا متنوّع العناصر أمسى من غير المفيد البحث في أصوله وفصوله."[1]

فالتّخيل التاريخي: "تركيب ثالث يأخذ من التاريخ موضوعه ومن السّرد شكله وقالبه، فهو لا يحيل على حقائق التّاريخ كما هي، بل يتّخذها منطلقا للكتابة التّخييلية، ومرجعا ثقافيا، تستند إليه، فهو يدعمها ويغنيها، وهي تنزع إليه دون تعصّب وتحير واضح، لذلك تتخلى عن تقريريته وواقعيته، وتحتفظ برمزيته فقط، وهي في النّهاية ليست نسخة عنه، وصورة ناطقة به، لأنّها تنفرد بهويّتها الأدبية وانتمائها الفنّي." [2] لكنّ بعض النّقاد يرفض هذا الاستبدال كأمثال الناقد سعيد يقطين لأن "هذا الاستبدال لا مبرّر له منهجيا ولا نظريا ولعلّ السّؤال حوّل قيمته المضافة إلى التّحليل يمكننا من معاينة أن تجنّب ما يثار حول قضيّة الأجناس الأدبية لا يضيف شيئا بل إنّه يكرّس تصوّرا يناقضه واقع الحال. إنّ نظرية الأجناس مبحث مركزي في الدّراسات الأدبية كيفما كان اتّجاهها. كما أنّ ردم ثنائية الرواية والتّاريخ يجعلنا نتساءل ما معنى هذا الرّدم؟

فالرّواية رواية والتّاريخ تاريخ. ولا يمكن إلّا أن يقام بينهما علاقات متعدّدة الأبعاد والأشكال. إنّ بوسع الرّواية أن تقيم علاقات متعدّدة مع الجغرافيا، والاجتماع، وعلم النفس... دون أن تفقد خصوصيتها لأنّ المسألة تتعلّق بكيفية التّعامل مع الاختصاصات والموضوعات. وهذه الكيفيات هي الّتي تحدّد الأنواع الروائية، وتؤكّد إمكانية تطوّرها."[3] ويضيف قائلا: "إنّ استعمال "**التّخييل التّاريخي Imagination historique**" محلّ "**الرّواية التاريخية Roman historique**" يعني استبدال مصطلح نوعي بآخر وأي نوع كيفما كان."[4]

(1) عبدالله إبراهيم، الوصول إلى التخيّل التاريخي، ص30.
(2) حسن الصيد، التخيل التاريخي عند عبدالله إبراهيم، ص 108.
(3) سعيد يقطين، السرد التاريخي والرّواية التاريخية، مجلة الجديد، لندن، ع60، يناير 2020، ص17.
(4) المرجع نفسه، ص 18.

"إنّ الأنواع الأدبية ليست مشكلة في حّد ذاتها وإنما الإشكالية تكمن في التّنظير لها ولهذا تبدّلت النّظريات، فمن نظرية الأنواع إلى نظرية الأجناس، وظلّت الأجناس الثّلاثة الرّئيسية "**الغنائي Lyrique، الدرامي Dramatique، الملحمي Epique**" والأجناس المتولّدة عنها كالرواية والقصّة والسيرة وغيرها متداولة نقديا ولا يمكن بأي حال مصادرة تاريخها الأدبي أو التّشكيك في إبداعيتها ثم استبدالها بواحد آخر يصنعه النّاقد على وفق مقاسات منظور متحدث يتبنّاه في مرحلة ما، ليجد مثلا أنّ الرّواية التّاريخية استنفذت طاقتها الوصفية وتراجعت القيمة النقدية للتّصورات التّي عاصرت ظهورها وأنها أصبحت غير قادرة على الوفاء بتحليل موضوعها لذا قرر إحالتها على التّقاعد تخلّصا من العثرات الّتي لازمت هذا الضّرب من الكتابة مدّة طويلة."[1]

وفي رأينا أنّ المصطلح لم يكن أبدا عائقا أمام الكاتب في تسريده، ويعود الفضل لما بعد الحداثة الّتي فتحت أبواب التّجريب على مصراعيها أمام الرّوائي ينهل من كل الأجناس الأدبية وغير الأدبية، يوظّفها في تخييله يطعّمه ويغنيه بمعاجمها المختلفة عن طريق تكسير الميثاق السّردي والتّخلص من تلك النّمطية والتّجريد.

3. الرّواية التّاريخية الجزائرية:

ظهرت الرّواية التّاريخية في أوربا مطلع القرن التّاسع عشر، زمن انهيار نابليون على يد الكاتب الاسكتلندي والتر سكوت Walter Scott 1771م-1882م بروايته ويفرلي Waverley 1814م، "أمّا الرّواية التّاريخية العربية فإن مسار تطورها كان مختلفا عن نظيرتها الغربية، فإذا كانت الأولى تطوّرا لفنّ الرواية، فإنّ المهد الأول للرّواية التّاريخية العربية كان التاريخ"[2]، فقد ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد سليم البستاني بقصته **زنوبيا** 1871م، ثم كتب جرجي زيدان سلسلة روايات تاريخ الإسلام 1891م-1914م، وكان هدف جيل الآباء المؤسّسين التّسلية والتّرفيه والتّعليم، ثم تبعهم الجيل الثاني أمثال عادل كامل ونجيب محفوظ وجودة

(1) نادية هناوي، رواية التاريخ، المثابات المصطلحية والمناحي التمثيلية، مجلة الجديد، لندن، ع60، يناير 2020، ص23.
(2) منى بشلم، علاقة الرّواية العربية بالتاريخ، ص142.

السّحّار وغيرهم الّذين استلهموا التراث بهدف بعث أمجاد الماضي وإبراز الذّات القومية، لكنّ الرّواية العربية المعاصرة: "تعاملت مع التّاريخ بطريقة أخرى لا يكرّر فيها الحدث الرّوائي الحدث التاريخي بل يتفاعل معه تناصا وحوارا أو مساءلة ثم تجاوزا وإعادة بناء أو تشييد واقع متخيّل لا يقول الماضي بقدر ما يجسد مفارقات الواقع ويتطلّع إلى المستقبل. إنّ الرّواية العربية وهي تعيد استثمار التّاريخ في إنتاجها للدّلالة الرّوائية تقدّم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد، لأنّها تختار كيفيات محدّدة في القول والتّركيب وإنتاج التّخييل، ولأنّها تعبّر عن الحاجة للرّواية والحاجة لأن تكون تاريخية كذلك."[1]

أمّا في الجزائر فالرّواية أشدّ إيغالا في توظيف التّاريخ لما شهدته البلاد من محاولات مستميتة لطمس هويّتها لأكثر من قرن، حيث حاولت الرّواية الجزائرية المعاصرة بحسب مضامينها المتقاربة أحيانا أن تقرب الماضي–التاريخ– من الواقع الجديد، فقد "ارتبطت أعمال الرّوائيين الجزائريّين بالواقع المعيش، فلا تكاد الجزائر تخطو خطوة في تغيير الواقع والتّفكير الانساني إلّا وسايرتها إبداعات الرّوائيين في كلّ مكان، خاصّة فيما يتعلّق بالتّاريخ فهو يعيش فيهم، وفي حاضرهم، وفي مستقبلهم، إنّ الصّلة به حاضرة بشكل دائم والغاية منه لتحقيق الهويّة والذّات الجزائرية، ومن هنا ظهر رعيل جديد يكتب في الرّواية الّتي تعتمد على الحقائق التاريخية، ولكن بصياغة فنية جعلت الدّارسين ينظرون إليها بأنها قصة خيالية خيالا ذا طابع تاريخي عميق."[2] وخاصّة موضوع الثّورة التّحريرية.

فليس الكاتب مطالبا بإعادة كتابة التّاريخ وحقائقه المتضاربة "ولأن الحسّ التّاريخي والشّعور بالموروث الحضاري لدى الأديب النّاجح، يكسبانه تشبّعا بالهويّة ويساعدانه على استنتاج البديل الّذي قد يضفي ذلك الطابع السّحري العجائبي المطروح بشكل دائري."[3]

(1) عبد الفتاح جحمري، هل لدينا رواية؟، مجلة فصول، مصر، المجلد 16، العدد3، شتاء1997، ص65.
(2) مصطفى فاسي، دراسات في الرّواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، ط1، 2000، ص84.
(3) بلحيا الطاهر، الرّواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص11.

وموضوع الثّورة التّحريرية أسال الكثير من الحبر فقد ظلّت الملهم الأكبر الّذي ينهل منه الكتاب في أغلب تجاربهم الإبداعية ولربما يعود هذا الاختيار إلى محاولة ربط الحاضر بالماضي للوقوف على تجلياته، "فلا غرابة والحال هذه أن نجد هذا النوع من الأعمال يصنف ذلك التصنيف السياسي "**أدب السبعينات**" لأنه ابن فترة على غرار ما يقال أدب الثورة الذي يأخذ محدداته من ظروفها وملابساتها"[1]، إذ الثوّرة هي المرجعية الأيديولوجية والفنّية التي انطلق منها أغلب روائيي تلك الفترة "ويجوز لنا تبرير انكباب الرّوائيين الجزائريين على تشخيص موضوع الثّورة التّحريرية ذي الخاصية الواقعية والتاريخية في شكل موضوعة روائية تمتاز بالتّخييل الأدبي والتّشكيل الجمالي بالقول إن ذلك كان من قبيل التّعريف بعظمة هذه الثّورة وفرادتها في تاريخ الثوّرات العالمية."[2] كرواية اللّاز للطّاهر وطار سنة 1974، و رواية ما لا تذروه الرّياح لمحمد العالي عرعار.

لكنّ الحديث عن الثّورة التحريرية استلزم الحديث عن الثّورة الزراعية فلم تسلم الرّواية الجزائرية من أيديولوجية ما "من هنا، غلبت على طرح موضوعة الثّورة الزّراعية في سبعينيات القرن العشرين النّزعة الأيديولوجية الّتي اتّصفت عموما، بالإشادة بجدوى الفكر الاشتراكي وتمجيد الخطاب السياسي والتركيز على محاسن المشاريع الّتي اعتزمت السّلطة تطبيقها. فيما تخلّلت طرح موضوعة الثّورة التّحريرية نزعة انسانية أضفت على الفعل الثّوري قداسة."[3] فإصلاح الواقع الاجتماعي مرهون بالرجوع إلى القيم الثورية.

و"ما يمكن استخلاصه من هذه الأعمال الرّوائية الّتي جاءت لتجعل من الرواية–النّص– مساحة لتتمثّل الأنساق الفكرية المتّصلة بالمواقف السّياسية الرسّمية وغير الرّسمية"[4]، كانت كل

(1) زغوان أحمد، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، محنة أدب السبعينات بعدها الفكري نموذجا، تنسيق جعفر بابوش، دار الأدب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص102.
(2) سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرّواية الجزائرية، دار ميم للنشر، الجزائر، 2016، ص16.
(3) المرجع نفسه، ص16.
(4) جعفر بابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأدب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005، ص9.

النّصوص الرّوائية تسير في فلك الإيديولوجيا الّتي رسمتها الدّولة حيث ساهمت كمؤسّسة اجتماعية أداتها اللّغة في بناء مشروع الدولة.

سادت الرّواية الكلاسيكية أيضا فترة الثّمانينات، لكن مع أوائل التّسعينات ظهرت موجة جديدة من الرّواية الجزائرية الّتي تحرّرت من هيمنة الرّواية الكلاسيكية وهي سرد المعارضة التي رفض خطابها الأيديولوجي زمن الهيمنة الكلّية لخطاب الحزب الواحد الحاكم آنذاك، فتتحوّل الرواية – النّص- إلى سلسلة من الأعمال المنّظمة وفقا لشكل تاريخي ووثيقة مكمّلة للعملية التّاريخية، كأثر ظهر هذا الجيل الجديد من الرّوائيين المتمرّدين على الحداثة والرّاغبين في الوصول بأدبهم إلى ما بعد الحداثة التي ترفض:

1) "وهم الواقعية.
2) الشّخصية البطلة.
3) التّتبع الكرونولوجي.
4) الوحدة المكانية.
5) النّهاية المغلقة

ومن خصوصياتها :

6) انغلاق الكتابة على ذاتها وغيابها عن المرجعية.
7) تدخل ضمن سياق أيديولوجي يريد أن يأخذ موقفا اتجاه الابداع الفني وأشكاله وقوانينه.
8) إدخال الشّكّ وخلخلة الثّقة بين المبدع والمتلقّي."[1] عبر خلخلة الميثاق القرائي من خلال زحزحة المألوف والاتّجاه به إلى شعرية أخرى للتلقي.

ولعلّ أهمّ آليات التّجريب الموظّفة في الرّواية الجزائرية الما بعد حداثية تتمثّل في "تكسير الميثاق السّردي المتداول، والتّخلّص من نمط بنياته." [1] وبهذا بدأت عهدا جديدا عبر تقويض نموذجها، وخلق أسلوب جديد في الكتابة الروائية.

(1) جعفر بابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، ص17.

4. التاريخ المسكوت عنه ودور المثقف:

يقول الدّكتور **مُحَمَّد رياض وتّار**: "لا يكتب التّاريخ مرّة واحدة فقط، بل إنّ كلّ فئة تكتبه بطريقتها وتفسر أحداثه بما يتناسب ومصالحها وتتعدّد المواقف اتجاهه، بتعدّد فئات المجتمع والأحزاب السياسية والمذاهب الدّينية، وهكذا، فإنّ التّاريخ يحدث مرذة واحدة، ولكنّه يكتب أكثر من مرّة، وقد شهدت السّاحة الثّقافية العربية بدء من منتصف القرن الماضي محاولات لإعادة كتابة التّاريخ العربي من جديد، بدافع تجاوز التّخلف الحضاري، والضّرورة الملحّة لمساءلة الماضي."[(2)] فالرّوائي العربي يحاول إصلاح الحقيقة التّاريخية التي لا تكتمل إلا في حقيقة التّخييل العادلة ، روايته التّاريخية تسائل التاريخ وتحاوره، بل ترفضه وتعيد صياغته لإضاءة الحاضر.

يحاول المثقّف إحداث التّغيير ف"الرّواية تقدّم محاولة جديدة في قراءة التاريخ، لأنّها لا تثق في التّاريخ "**مادام سلطويا**" وعن السّلطة يدور حول مقولتين سلطويتين، هما الانتصار والهزيمة، ينتج ويعاد إنتاجه في مؤسّسات سلطوية لا تقتصر في الرّقابة حاذفة ما لا تريد ومبرزة ما تشاء وترغب. أرادت الرواية العربية، وهي جنس أدبي هامشي بالمعنى المجتمعي، أن تكتب تاريخ السّلطان سلبا. متوسّلة مآل الانسان المحكوم، وهي تكتب تاريخ المقموعين، تردّ على تاريخ سلطوي لا ينقضي. وحد بين الكتابة والسّلطة. ولا يزال" [(3)] فالرّواية متنفّس المقموعين الّذين لم يستطيعوا كتابة تاريخهم لذلك "يعتقد الروائي اعتقادا جازما أنه الأجدر بتولي دور المثقّف في المجتمع، لأنه الأجدر بتولّي تصحيح ما يصيب التّاريخ من توعّكات بمباركة من تسبّبوا في هذه التوعّكات، أو من أخفوها أو من سكتوا عنها، حتّى يزداد المجتمع إيمانا أنه ثّمة من يستطيع أن يقرأ التاريخ قراءة غير الّتي لم يؤمن بها على

(1) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس ط1، 2003، ص19.
(2) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص122.
(3) فيصل دراج، نظرية الرّواية والرّواية العربية، ص 82.

الاطلاق، أو لم يعد يؤمن بها نهائيا."[1] لذلك نعتقد أن الروائي يمتلك الحقّ المشروع في النّظر إلى ما لم ينظر إليه التاريخ لأنّه يرى ما قد لا يراه آخرون.

يرى **ميشال فوكو Michel Foucault** أنه: "يوجد سلطة مرئية تتجلّى في الكثير من الأحيان في الخطابات السّياسية، وسلطة لا مرئية تعيش في البياض الرّحمي حسب **جاك دريدا Jacques Derrida** موجودة في الخطابات دون استثناء، فدور المثقّف الجديد حسب **ميشال فوكو Michel Foucault**، لا يكمن فقط في الوقوف مع الطبقة العاملة ضد الطّبقة البورجوازية، ولا الوقوف ضد التّابع مع المهيمن، ولا مع المرأة ضدّ الرجل وليس مع الشّرق ضدّ الغرب، سيصبح المثقّف مسكونا بدين ثقيل يتمثّل في فضح واستجلاء الاستراتيجيات الخطابية لكلّ سلطة في كلّ التّموقعات والتّكوّنات القولية."[2] فعلى المثقف أن يكون فاعلا إيجابيا يقوم بفضح تجاوزات السّلطة المفرطة ويعلن عنها لا أن يكون خادما مطيعا يتصيّد الجوائز والمناصب فيسهم في فساد المجتمع، ويواصل **ميشيل فوكو Michel Foucault** مبينا طريقة فضح المثقف لهذه التّجاوزات قائلا: "ليس بعث التاريخ ذاته يقدم لنا حيله السرية، فحتى نتعرف على حقائق السّلطة والمعرفة، ليس التّأمل النّظري وحده هو دليلنا إليها، لكنّه هو القبض على تلبّسات ومصادفات وتورّطات حقيقة لهذه الشبكيات، الدقيقة الموغلة في الصفر والهامشية."[3] إلا أن المثقّف الجزائريّ ظلّ خاضعا لسلطة الدّولة الوطنيّة يتحرّك حسب أيديولوجياتها، بل ذهب أبعد من السلطة في ممارسة سلطة تغييب الجذور التّاريخية للمجتمع الجزائري ونصب نفسه كمدرّب لهذا الشّعب الأميّ يلقنه أيديولوجياته باعتباره الوريث الشّرعي والمكلّف الرّسمي لتمرير الرّؤية الأيديولوجية إلى العقول البسيطة.

(1) عبدالقادر رابحي، أيديولوجية الرّواية والكسر التاريخي مقاربة سجالية للروائي مقنعا ببطله، مجلة الحضارة الإسلامية، وهران، مجلد16، عدد27، ص479.
(2) ميشال فوكو، المراقبة والمعاقبة ولادة السجن، ترجمة: علي مقلد، مراجعة: مطاع الصفدي، مركز الإيماء القومي، لبنان، ط1، 1990، ص32.
(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ودور المثقّف في الواقع لا يختلف "عن دور المثقّف في الرّواية وهو استعمال الفضاء السّردي من أجل تقديم الرّؤية الأيديولوجية عن طريق البطل المثقّف وتمريرها تمريرا سلسا يضمن عنصر الصذراع والمواجهة والبوح بالمكبوتات الإيديولوجية." [1]

يقول **جون بول سارتر Jean– Paul Sartre**: "إنّ المثقّف هو الشّاهد على المجتمعات المزّقة الّتي تنتجه، لأنّه يستبطن تمزّقها بالذّات وهو بالتّالي ناتج تاريخي وبهذا المعنى لا يسع أيّ مجتمع أن يتذمّر ويشتكي مثقّفيه من دون أن يضع نفسه في قفص الاتّهام لأن مثقّفي هذا المجتمع ما هم إلا من صنعه ونتاجه."[2] فالمثقّف عند سارتر ناتج عن المجتمع ووريثه وصنيعه أخذ من صفاته وسماته فهو إذن ناتج تاريخي عنه فلا يجوز إدانته أو رفضه، فواجب الطبقة المثقفة أن تنقد أخطاء السلطة الحاكمة وتوجهها نحو الأفضل.

فعلى المثقّف إذن أن يتفاعل مع واقع مجتمعه إما بالموالاة أو بالمعارضة؛ فإذا كانت السّلطة عادلة فعلى المثقف دعمها، وإن كانت مستبدة فإن دور المثقف يستند إلى المعارضة والتغيير، لذلك شعر روائيو فترة السّبعينيات أنّهم قصّروا في حقذ الحادثة التاريخية لأنّ: "التّاريخ الوطني المكتوب لا يوفّر في الأغلب الأعمّ إلّا صيغة سهلة ومتداولة وربما مستهلكة عن هذا التاريخ، وكان لا بد من البحث في التّاريخ الجانبي الّذي كتبه الصّديق والعدو معا لإيجاد اللّحظة الرّوائية الّتي أدّت إلى الانفجارات المتلاحقة، وعصفت فيما بعد بإيجابيات الثورة."[3] فالبطل عند الروائيين ذوي التّوجه السّبعيني كرّس القيم الثّورية والعدالة الاجتماعية والتّسامح، ونبذ الجهل، والتّخلّف، ونشر العلم إلّا أنّ هذا البطل كان بعيدا كلّ البعد عن الواقع وعن الحراك الاجتماعي، خاصّة في نهاية الثّمانينات وبداية التّسعينات، حيث غرق المجتمع في موجة عنف ضربت كل الأيديولوجيات عرض الحائط.

لقد فقد البطل قدرته على التّغيير "فقد أصبح البطل السبّعيني العابر للتّجربة التّسعينية بطلا محافظا في أطروحاته المتجاوزة، فاشلا في إحداث التغيير الذي جاء من أجله مشاركا في الحفاظ على

(1) عبدالقادر رابحي، أيديولوجية الرّواية والكسر التاريخي، ص480.
(2) جون بول سارتر، دفاع المثقفين، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار الآداب، ط1، 1973، ص34.
(3) عبدالقادر رابحي، أيديولوجية الرّواية والكسر التاريخي، ص486.

الأمر الواقع، داعيا في أقصى الحالات إلى نقده ورفض الحادثة التاريخية التي تحاول تغيير هذا الواقع بطرائقها الثّورية الجديدة"[1]، فقد وقف مشدوها أمام هول منظر الدّماء والرؤوس المقطوعة والأرامل الثكلى والمساجين.

في حين جسّدت رواية التّسعينات العشرية السّوداء بكل ما فيها من خوف وقلق واضطراب وحبّ للانتقام ومعظمها تتعرّض لمعاناة المثقّف واضطهاده، فلا يكاد يخلو نص من حضور صورة المثقّف الّتي تتقمّص في كثير من الأحيان صورة البطل السّلبي* كشخصيّة المعلّم كريم في رواية "الورم" لمحمد ساري والصحفي "الطاهر سمين" في رواية "بخور السراب" لبشير مفتي اللذين تخليا عن قيمهما ومبادئهما ولطّخا أيديهما بدماء الأبرياء بسبب سلبيتهما وعدم أداء دورهما المنوط بهما كمثقفين، ونجد أيضا صورة البطل اللامنتمي* الذي يمثّله الكاتب السّارد في رواية «**بخور السّراب**» ومسعود الأستاذ المثقّف في رواية "فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي والشّخصيتان كانتا في عزلة عن المجتمع وترفضان الاندماج مع الآخرين وتحبذان الانكفاء على الذّات. ومن الرّوايات الّتي عالجت المثقف الإيجابي* رواية بخور السراب في شخصية الصحفي خالد رضوان ومريم خريجة معهد الفنون في رواية سيّدة المقام، فخالد رغم الاعتقالات المتكرّرة له من قبل السّلطة إلا أنه ظلّ متمسّكا بآرائه ويقدم محاضراته لفضح تجاوزات السّلطة في البلاد والعباد، وأمّا مريم فقد ماتت وهي متمسّكة بمواقفها، وعن المثقف الإشكالي* فقد مثّله مرزاق بقطاش في رواية دم الغزال هذا الكاتب الّذي تعرض لمحاولة اغتيال.

(1)عبدالقادر رابحي، أيديولوجية الرّواية والكسر التاريخي ، ص 487.

* **المثقف السلبي**: وهو حسب جوليان بندا؛ مثقف يتخلى عن رسالته ويفرط في مبادئه.

* **المثقف اللامنتمي**: مثقف عاجز عن القيام بالدور المنوط به، والمهمة الملقاة على عاتقه، وهي تغير المجتمع إلى الأفضل والأجمل، ينظر: محمد وتار، شخصية المثقف في الرّواية العربية السورية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999، ص121.

* **المثقف الإيجابي**: أو العضوي: يعتبر أنطونيو غرامشي أن كل مجموعة اجتماعية يمكن لها ان تنتج بشكل عضوي فئة أو أكثر من المثقفين، ويتولى أولئك المثقفون العضويون مهمة إكساب المجموعة الاجتماعية تجانسها ووعيها ووظائفها.

مرزاق بقطاش الكاتب /السّارد والشّخصية الروائية المثقّفة كافح من أجل وطنه باللّجوء إلى الكتابة الروائية والتعبير عن أفكاره والتعبير عن مكبوتاته باختياره لتيمة الموت.[1]

شهدت **مرحلة التّسعينات** وبداية الألفية الثالثة ظهور رواية جديدة باللّغة العربية على يد جيل جديد نشأ في وسط أحداث العنف الدموي المأساوي، ومن أهم خصائص رواياتهم: التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنّزوع إلى التّحرر من هيمنة الخطاب الأيديولوجي، ومحاولة إسماع خطاب الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالأساليب الفنّية، والميل إلى التّجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة فردية في حدّ ذاتها[2]، "فإذا كانت الرّواية التّقليدية بدء «بريح الجنوب» لابن هدوقة قد صنعها التّاريخ الوطني والظّرف السّياسي والاجتماعي فإنّ الرواية الجديدة صنعتها المفارقات الفكرية والثقافية معيدة طرح الأسئلة: من نحن؟ لماذا نختلف عن الآخر؟ لماذا تقدّموا وتأخّرنا؟ وبالتّالي كان لزاما استدعاء أسئلة الهويّة بحثا عن تبرير ولوج شخصية المثقّف معترك الاستقطاب الحضاري بين الأنا والآخر بين العولمة والهوية عن طريق التوظيف الفنّي للتراث الثقافي، سواء كان صوفيّا محليّا أم فلسفيّا إنسانيا عالميا."[3] لقد شذت الرّواية الجزائرية الجديدة عن القوالب الجاهزة وصارت ترحّب بجميع الأجناس التّعبيرية أدبية وغير أدبية. كما أنّها تستغلّ كونها جنسا أدبيا يحوز حرّيته الخاصة في التعبير، فتقتحم عوالم التّاريخ وتفضح ما غيّبه، أو تناساه، أو لم يمنحه حقّه، والحقّ أنّ قراءة المتن الروائي (...) يكشِف اختلاف المادة التاريخية المعبّر عنها روائيا عن التاريخ الرّسمي، الّذي لم يُخبرنا إلى الآن –في صياغته الرّسمية– بحدوث خيانات ما في مسارات الثّورة التّحريرية، ولم يُحدّثنا حتى عن الأزمات والصّراعات الّتي نشبت بين القادة في مرحلة ما بعد الاستقلال

* **المثقف الإشكالي**: الذي يلتزم ويتبنى قضايا وطنه.

(1) ينظر: غنية بوحرة، المثقف والصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية، ماجستير منشورة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012، ص25.

(2) ينظر: حسن المودن، جدل الجسد والكتابة في رواية "أشجار القيامة" للروائي الجزائري بشير مفتي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، عدد4، جانفي2009، ص60.

(3) زياد بوزيان، البناء الفني في الرّواية الجزائرية الجديدة، رواية أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق أنموذجا، ديوان العرب، 2018/09/29، https://cutt.us/sMhyp، تاريخ الاطّلاع: 2019/10/25.

مباشرة[1]، ومصير الأرشيف التاريخي الّذي تستحوذ عليه فرنسا كما لم يحدثنا عن أحداث أكتوبر 1988م، وأسباب العشريّة السّوداء والفاعلين فيها وهي أمور تطالعها الأجيال الجديدة بنوع من الفضول، والاستغراب والذهول.

ومن أهمّ الملاحظات المسجّلة "الحضور المميّز لشخصيّة المثقّف، ذلك أنّ الرّوائي يتّخذ من حالات المثقّف البطل، وهو يعبّر الأزمنة المعاصرة للدّولة الوطنيّة المفجوعة بصدامية الحادثة التاريخية، وتشنّجاتها، مركبّة عبور دائمة يتلبّسُ فيها الأقنعة المناسبة لهذه المراحل."[2] فحضوره تبعا لقناعات وخيارات الرّوائي.

ولو أخذنا مثالا عن بعض هذه الرّوايات الّتي نشرت بداية من سنة 2007م رواية مُحَّد مفلاح «شبح الكليدوني» الّذي نعتبره ذكيا في طرحه لهذا الموضوع الشّائك فهو يعود بنا إلى حكايات الجزائريين الّذين نفاهم الاستعمار الفرنسي إلى جزيرة كاليدونيا في المحيط الهادئ" ويرحل بالقارئ في سرديات المنفى الاستعماري وتفاعل أحفاد المنفيّين مع ذاكرة الأجداد، ويسائل الكاتب في روايته دولة فرنسا «**التّاريخ والحاضر**» مساءلة تاريخية وإنسانية، وهو في العمق الدلالي يتحسّر على الصّمت الجزائري الرّسمي، تقول الرواية: "هل يخجل مؤرّخو فرنسا الكولونيالية من الكتابة عن معاناة هؤلاء الثّوار المنفيين "وكأنّ المبدع يعبّر من خلال هذه الرّواية –الوثيقة عن أسفه للسّير في العلاقات الاقتصادية والثقافية والّسياسية الجزائرية– الفرنسية دون الفصل في القضايا التاريخية."[3] فالأولى استعادة الذاكرة المسلوبة.

ومنه وختاما لما جاء في هذا المدخل نقول إن الرّواية التّاريخية تقتات على التّاريخ، وتستغلّه لتشييد صرحها في حين تقدم له خدمات جليلة فهي تعيد بعثه من جديد فتمكّنه من ولوج عوالم أرحب، فالعلاقة بينهما وطيدة فإذا كان التّاريخ هو حكاية الماضي فإنّ الرواية هي حكاية الحاضر، فالتّاريخ بالنسبة للرّوائي المعاصر وسيلة لا غاية يخدم بها حاضره.

(1) ينظر: فايد محمد، الرّواية والذاكرة الوطنية حوار الأدب والتاريخ قراءة في نماذج روائية جزائرية، 2012/12/03، https://cutt.us/2kVoY، تاريخ الاطّلاع: 2019/10/25.
(2) ينظر: المرجع نفسه.
(3) وليد بوعديلة، المثقف الجزائري والموقف من التاريخ، مجلة البصائر، الجزائر، 2018/03/27، https://elbassair.dz/2393/ ، تاريخ الاطّلاع: 2019/11/30.

الفصل الأوّل

الرواية وتاريخ المقموعين

تستمدّ الرّواية مادّتها الحكائية من الواقع؛ فهي انعكاس للواقع في قالب جمالي لِأَنَّهَا تتّكئ عليه وتنهل منه، فالكاتب يمتلك رؤياه حول هذا العالم من خلال تجاربه ومعايشته لهذا الواقع لكنّه لا ينقلها كما هي إنّما يجري فيها تحويرا عن طريق التّخييل فبالقدر الذي "يقدم لنا الرّوائي الحياة دون أن يعيد تنسيقها بقدر ما نشعر أنّنا نلمس الحقيقة. وبقدر ما نشعر أنّه يطلب إلينا أن نقنع ببديل الحياة."[1] يمكننا القول إنّه لا يوجد نص روائي دون إيديولوجيا، لأن الرؤيا عند الفنان جزء من الوعي الجماعي للمجتمع قد تتفق مع رؤياه الخاصة وقد تعاكسها بحدود الثّقافة الّتي ينتمي إليها، ولهذا تختلف الأعمال الرّوائية بتعدّد الرّؤى وتباينها.

فأنت "لا تستطيع تصوّر رواية بلا أيديولوجيا، ولا تستطيع أن ترى الإيديولوجيا دون أن تكون متضمّنة في خطاب لسانيّ ذي وظائف جماليّة أو اجتماعيّة أو تاريخيّة أو سياسيّة، فهذا الطابع الإشكالي يتيح للنّصّ الرذوائي فهم علاقاته الدّاخلية وارتباطاته الإشكالية الخارجية"[2]، ولكن لا يجب أن تتسلط الإيديولوجيا على النّص الروائي فيصير نصّا مؤدلجا عن طريق إلباس شخوصه معاطف إيديولوجية ثقيلة، ويحمّلهم ما لا يطيقون بأفكار ضيّقة إذا سيطرت على النّص تميته.

والرّواية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع وتقوم بتصويره لذلك ترتبط بمرجع اجتماعي تاريخيّ بحيث يشكّل هذا المرجع الإطار الزّماني للرّواية الّذي لا تستقيم من دونه. ولمعرفة العلاقة بين الرّواية والإيديولوجيا سنأخذ جانبا من دراسة **حميد لحميداني** في كتابه "**النقد الروائي والإيديولوجيا**" حيث يقدم **لحميداني** دراسة **ماشيري Macherey** و**باختين Bakhtine** لعلاقة الرّواية بالإيديولوجيا، لكنّه يقدم دراسة **ماشيري** الّذي انطلق من الأبحاث الماركسية للإيديولوجيا، بينما يتجنبّها **باختين**.

(1) هنري جيمس وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الانكليزي الحديث، ترجمة: أنجيل بطرس سمعان، مراجعة: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، دط، 1994، ص34.
(2) علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتّاب الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص42.

المبحث الأول: الإيديولوجيا في الرّواية:

في كتابه «**من أجل نظريّة للإنتاج الأدبي**» يقدّم **بيار ماشيري Pierre Macherey** تصوّره لعلاقة الرّواية بالإيديولوجيا ويعيد بلورة أفكار "**لينين Lénine** " لمفهوم المرآة كما تصوّره مركزا على دراساته حول أعمال تولستوي **Tolstoï**.

يلاحظ **بيار ماشيري** أن **لينين** استخدم ثلاث مفاهيم رئيسية المرآة، الانعكاس، التّعبير. والمرآة جزئية عند **لينين** لِأَنَّهَا تختار ما تعكسه، فهي إذن لا تعكس حقيقة الواقع ولا ينبغي البحث عن صورة الواقع في الواقع نفسه ولكن في الشّكل المرسوم داخل المرآة، إذ لا ينبغي الانتقال بين النّص والواقع بل يجب تحليل النّص الذي يكمل المرآة [(1)]، لأنه "ينبغي النّظر إلى النّص كبنية مكوّنة من أجزاء متغايرة"[(2)] ومعرفة العلاقة بين الإبداع الروائيّ والإيديولوجيا. حين طبق **ماشيري** تحليله على أعمال **تولستوي** استنبط تداخل إيديولوجيتين هما البورجوازية و**البروليتاريا Proletariat** موجودتين على قدم المساواة داخل النّص "ولكن هناك موقف الكاتب الفعليّ الّذي لا هو في جانب **البروليتاريا**، ولا هو في جانب البرجوازية، إنه كاتب قروي."[(3)] وبهذا يمكننا القول إنّ الإيديولوجيات الموجودة داخل النّص هي من مكوناته ولكنها تبقى محاصرة بوجودها معا في تلك البنية المتخيلة حيث تسلب منها قوتها الّتي اكتسبتها في الواقع."[(4)]، فالنّصّ الرّوائي هو مرآة تعكس جزء من الواقع وليس الواقع ككل. "فمن خلال التعددية الممكنة لنتاجات **تولستوي Tolstoï** فإنّ هذه النّتاجات تبدو مزاحة عن مركزها ومسلوبة من مميّزاتها الخاصة. وهي لذلك لا تحافظ إلا على علاقة سريّة مع نفسها. وتقسيم النتاج هذا، هو نفسه الّذي يؤشّر فيها على حضور الإيديولوجيا في حالة حصار."[(5)]

(1) ينظر: حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 25-26.
(2) المرجع نفسه، ص 26.
(3) المرجع نفسه، ص 25.
(4) المرجع نفسه، ص 26.
(5) المرجع نفسه، ص 26..

ويرى **بيير ماشيري Macherey** أن: "النّص يظهر –رغما عنه ورغم نوايا الكاتب– التّناقضات الإيديولوجية الّتي يمكن حلها في الواقع الاجتماعي، فهو "**الأدب**" لا يمثّل الإيديولوجيا، ولكنّه يعرض لها مع إظهار تناقضاتها وفجواتها، من هذا المنطلق كانت فكرة أن النّص الأدبي ليس تعبيرا عن الإيديولوجيا بقدر ما هو إخراج لها **Mise en scène** وعرض لها في عملية تنقلب فيها الأيديولوجيا بشكل ما ضدّ نفسها"[1] فالنّص يتميز بسلطته الّتي تفضح الأيديولوجيا فهي ليست في تجاور مع مكوّناته إنما علاقة صراع وحجاج وتصادم وتناقض.

وبهذا يكون **ماشيري** قد أوضح أنّ الإيديولوجيا المقصودة تنتمي إلى الحقل السياسي وهي بهذا " تتجاوز دورها كدلالة أو تعبير بل أصبح دورها المعرفي لا يمكن أن يعكس الحقيقة الكلية للمسار التّاريخي، لذلك يكون الدّور التّوهمي طاغيا عليه وغالبا على الرّواية، كما أن من خصائص الإيديولوجية السّياسية أنّها غير قادرة على معرفة حدودها المعرفية، أي أنّها تنظر إلى نفسها نظرة تامة وشمولية ، وهي نظرة لا يمكن أن تشكّل نسقا (**إنتاجا أدبيا يتميّز بالتّناقض**) ويحصل هذا التّناقض داخل النّسق، فنصّ تولستوي هو نسق لأنّه يحتوي على إيديولوجيات متناقضة."[2]

كان للنّاقد **باختين** دورا بارزا في البحوث **السوسيونصية Socionique** حيث صاغ نظريته في الرّواية الّتي تربط بين السّمات الفنّية الأدبية والعناصر الإيديولوجية في الرّواية حيث "لم يغض **باختين** الطّرف عن الأبعاد التّاريخيّة والاجتماعية والسّياسية والثّقافية المحيطة بالرّواية. وإنّما أقرّ بأنّها الّتي شكّلت حوارية الرّواية وحقّقت تعدّد الأصوات وتباين الإيديولوجيات إلى حدّ تصارعها، ثمّ إنه اتخذ من اللّغة ركيزة في قراءة تاريخ الرّواية وإعادة تأويله، وركيزة أيضا في بناء تصوّر الحوارية لديه".[3]

(1) بيير زيما، النقد الاجتماعي "نحو علم الاجتماع الأدبي"، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد وسيّد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص55.
(2) حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ص30.
(3) منيرة شرقي، الحوارية عند ميخائيل باختين، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، لبنان، العدد3، 2014/11/04، ص81.

قدّم **باختين** تصوّرا مغايرا عن **لوكاتش Lukács** لنشوء الرّواية الّذي يعتبرها نتاجا لتناقضات المجتمع البرجوازي في حين يعتبرها **باختين:** "تتويجا لمجموعة من الأشكال الثقافية المتدثّرة بطابع حواري، والّتي تخلّقت بعيدا عمّا هو مؤسّساتي ومركزي وفي ظلّ نضال الطّبقات الدّنيا من أجل خلخلة التّراتبية الاجتماعية، وترسيخ قيم التّنوع والاختلاف."[1] فالرّواية فنّ غير مستقرّ على صيغة بنائية ثابتة عكس الملحمة القائمة على أشكال ثابتة.

ولقد قسّم **باختين** الرّواية إلى صنفين متقابلين لكل منهما أسلوبه الخاص في التعامل مع الإيديولوجية هما الرّواية **المونولوجية Monologique** والرّواية **الديالوجية Dialogisme**.

عارض باختين الرّوايات ذات الطبيعة **المونولوجية** أحادية الصوت الّتي تشير إلى إيديولوجية واحدة سائدة في النّص ولا نجد فيه صراعا أيديولوجيا، ودعا إلى تبنّي شكل جديد على أساس **تعدّدية الأصوات La polyphonie** الّتي تضمن تكافؤ فرص الظهور لكلّ إيديولوجيا داخل مجتمع النّص، وهذا ما ينتج عنه الرّواية **الديالوجية الحوارية Dialogisme** الّتي تحقق وعلى حسب تعبير يمنى العيد" ديموقراطية التّعبير داخل الرّواية."[2]

والرّوايات الّتي اتخذها **باختين** كنموذج لتحليل رؤيته الخاصّة حول حياد الكاتب "فهي تتّخذ طابعا **ديالوجيا Dialogisme** أصيلا بحيث تنتهي الرّواية ولا تكون هناك غلبة لأية إيديولوجيا على الإيديولوجيات الأخرى، وأغلب أعمال **دوستويفسكيDostoevsky** تحقّق هذا المستوى من الحياد، فالإيديولوجيات فيها تقف على قدم المساواة، وكل واحدة منها تعرض من خلال جوانب قوّتها وضعفها على السّواء، وتنتهي الرّواية دون أن يستطيع القارئ تحديد ما هي الإيديولوجيا المنتصرة، غير أنه يكون قد اكتسب معرفة عميقة بكل الإيديولوجيات وبحدودها المعرفية"[3] تجسد

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص117-118.
(2) يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط8، 1986، ص177.
(3) حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ص41.

الشّخصيات ذلك الطّرح الإيديولوجي حيث تمثّل كل شخصية المتكلّم البارز في الرّواية فهي الصّوت الإيديولوجي المعبّر عن كل الأفكار بمختلف التّقنيات الفنّية ويجد القارئ نفسه حرّا في اختيار إيديولوجياته.

وقد ربط **باختين** بين الشّخصية والإيديولوجيا حيث اعتبرها موقفا فكرياّ حيث قال: "من الواضح أنّ الانسان الّذي يتكلم ليس مشخّصا وحده وليس فقط بوصفه متكلّما. ففي الرّواية يستطيع أن يكون فاعلا على نحو لا يقلّ عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة، إلا أن لفعله دائما إضاءة إيديولوجية. إنّه باستمرار فعل مرتبط بخطاب، وبلازمة إيديولوجية، كما أنّه يحتلّ موقعا إيديولوجيا محددا."[1] تأتي الأفعال ملازمة للإيديولوجيا، ولكنّه في نفس الآن يدعو إلى ضرورة تشخيص خطابها لأنّ الفعل والخطاب يجسّدان معا التوجه الإيديولوجي للبطل في إطار ما سماه ب"**تعدّد اللّغات Pluralism**" ؛ فتعدّد الشّخصيات في الرّواية يعدّ سببا لتعدّد الأصوات نظرا لتعدد الأهواء والطّبائع البشرية والإيديولوجيات، لذلك لابدّ عند **باختين** من توفّر موقفين متصارعين على الأقل في الرّواية الديالوجية صراع بين الفقراء والأغنياء، أوبين الطّبقة العاملة والطّبقة الرّأسمالية وغيرها. يمكن القول إنّ الشّخصية تعّد حاملا إيديولوجيا من خلال أفعالها ومواصفاتها وملابسها وهواجسها وكل ما يمكن للكاتب أن يصور به إيديولوجيتها، وتصارع هذه الإيديولوجيات وتعارضها يحقق مبدأ الحوارية في الرّواية. قد تكون هذه الإيديولوجيا سافرة وقد تكون من قضايا المسكوت عنه يقول **بيير ماشيري**: "**إنّ العمل الأدبي لا يرتبط بالإيديولوجيا عن طريق ما يقوله بل عبر ما لا يقوله.**"[2] وبهذا تكون الإيديولوجيات في الرّواية ماهي إلّا تصوّرا كاملا للكاتب، قد يبوح بها وقد يضمرها ضمن بياضات النّصّ أو بين السّطور وعلى النّاقد أو القارئ أن يستجليها ويستنتجها.

أولا) المسكوت عنه روائيا:

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص184.

(2) Pierre Macherey, pour une théorie de la production littéraire, Ed : Maspero, Paris 1980, p 174.

المسكوت عنه، المضمر، البياض، لا شعور النّص وغيرها من الصّيغ شكّلت منطلقا لعدّة توجّهات نقدية؛ الغربية منها والعربيّة نظرا لأهمّيتها وذيوعها. فكلّ خطاب روائيّ يختفي بين سطوره مسكوتا عنه أو مكبوتا وعلى النّاقد استجلاءه، ففي كتابه "من أجل نظريّة في الإنتاج الأدبي" يقول بيير **ماشيري Macherey**: "إن العمل الأدبي لا يرتبط بالإيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عبر ما لا يقوله. فنحن لا نشعر بوجود الإيديولوجية في النّص إلا من خلال جوانبه الصّامتة الدّالة. أي نشعر بها في فجوات النّص وأبعاده الغائبة.

هذه الجوانب الصّامتة هي الّتي يجب أن يتوقّف عندها النّاقد ليجعلها تتكلّم. فالنّص قد يحرم -إيديولوجيا- من قول أشياء معينة، ويجد المؤلّف نفسه مضطرّا للكشف عن حدود الإيديولوجيا الّتي يكتب منها. مضطرّا للكشف عن ثغراتها وصوامتها، أي الكشف عما هو قابل لأن يقال. وما دام النّص يحتوي هذه الثغرات والصّوامت فإنّه يظل غير متكامل. وبدل أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة. فإنه يكشف عن صراع المعاني وتضاربها داخله. لذلك تكمن دلالة العمل في خلاف بين معانيه، أكثر مما تكمن في الوحدة بين هذه المعاني." [(1)] يقوم الكاتب بتوحيد التّصوير الأدبي مع الإيديولوجيا فتصبح إيديولوجيا تصويريّة لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال الشّخوص والوجوه والأحداث، فهي مختفية بين الغضون والثّنايا. وحسب النّاقد الجزائري **عمّار بلّحسن** فإن الأدب يعدّ: "انعكاسا يشمل تحويل انعكاسات إيديولوجية عن الواقع وتغييرها، وإعادة تركيبها وتشكيلها. وبهذا المعنى تصبح الرّواية، وهي أحد أشكال الأدب انعكاس الانعكاس، نظرا لأن الواقع ينعكس في الأيديولوجيا، والإيديولوجيا تتصور وتصبح حوادث ودسائس وأشخاصا ووجوها في نظام وبنية وخطاب أيديولوجي_ أدبي هو الرّواية. وعن طريق التّصوير الأدبي تصبح الإيديولوجيا مرئية ومصورة "تمشي على رجليها" غير واضحة ومختفية في الغضون والثنايا، والوجوه والسّحنات والتموّجات، تبدو ضمنية وغير واضحة." [(2)]

(1) Ibidem.

(2) عمار بلحسن، ما قبل بعد الإيديولوجيا- الأدب، الرواية، مجلة فصول، الهيئة العامّة للكتّاب، مصر، العدد4، 1أكتوبر 1985، ص174.

فلو كانت الأيديولوجيا سافرة لتحول النّص إلى مجرد وثيقة سياسية بعيدة كل البعد عن أدبية النّص الأدبي الّذي تنشده الحداثة وما بعدها، لذلك كان لزاما على القارئ من إعمال الفكر لكشف الأيديولوجيا العامّة المضمرة في بياض النّص، ولهذا يقترح **ماشيري Macherey** جدول قراءة للرّواية للكشف عن مكنوناتها الأيديولوجية وينهض هذا البرنامج على أمرين:

الإلمام بالحقبة التّاريخيّة الّتي كتبت فيها الرِّواية أو عالجتها، لا سيما التّاريخ الأيديولوجي لها.

تكوين سؤال أو مشكليّة الرِّواية انطلاقا من الجواب الّذي قدمته وذلك لمعرفة الأسباب الّتي تجعل من الرِّواية جوابا أيديولوجيا عن إشكالية لم تطرح بطريقة واضحة لكنّها مخفية في ثنايا الرِّواية وفي شكل أيديولوجيا مصوّرة. (1)

ومهما كان مفهوم المسكوت عنه غير واضح في المنظومة النقدية فيبقى النّص الروائي خطابا أيديولوجيا يريد أن يقول شيئا.

ثانيا) الرّواية كإيديولوجيا:

الرِّواية كإيديولوجيا هي موقف الكاتب تحديدا الّذي لا نميزه إلا بعد انتهاء صراع الأيديولوجيات والتّعارضات الموجودة في كل أيديولوجيا داخل الرِّواية، وهي الرِّواية المناجاتية عند **باختين Bakhtine** الّتي لا يسمح أسلوبها بظهور متكافئ للإيديولوجيات في ثناياها، ولا يعكس حقيقة اللّغات الاجتماعية المتعددة في الواقع، وتعدد الأصوات يضمن الحضور لكل إيديولوجيا، من خلال هذا الصراع ينفتح المجال أمام تعدّد الإيديولوجيات والرّؤى " لكون النّص الروائي مطالب بتجسيد التّناقضات والاختلافات الإيديولوجية الّتي قد لا تتفق بالضرورة مع مضمونه فالإيديولوجيات حين دخولها في البناء الرّوائي تتصارع فيما بينها بوصفها قيما واقعية وتعبيرا اجتماعيا، وتخلق بالتّالي علاقة تنازعية مع التّصور العام الّذي وظفت فيه"(2)، وهذا دليل على إمكانية تعدد الإيديولوجيات في النّص الروائي الواحد ومن ضمنها

(1) ينظر: عمار بلحسن، ما قبل بعد الإيديولوجيا- الأدب، الرواية، ص173.
(2) عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منثوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2001، ص 100.

إيديولوجيا الروائي، هذا الأخير الّذي يدير دفة الصراع الإيديولوجي بطريقة ذكية وغير بريئة، ولكنّه في نفس الآن يتوخى الحياد الشبه التام إلا أنه في نهاية الرّواية سيتحدد موقف الكاتب ورؤيته للعالم، ويبقى القارئ متمتعا بحرية التقييم والحكم.

خلاصة القول إنّ **باختين Bakhtine** لا يقول بالرّواية كإيديولوجيا، وإنما بالإيديولوجيا في الرّواية حيث يكون الكاتب مضمرا ونواياه غير واضحة وحياده مطلقا فتتصارع الإيديولوجيا على قدم المساواة دون فوز لإحداها. وقد رفض **حميد لحميداني** حضور إيديولوجية واحدة في الرّواية إنما يجب توفر على الأقل صراع بين إيديولوجيتين على الأقل. لكنّ النّاقد **مُحَمَّد بوعزة** يرى غير هذا في كتابه: "**حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية**" لأنه" من الإجحاف تبخيس قيمة الرّواية المونولوجية، وما التحفت به من ثراء في تجاربها الوجودية والإنسانية كما هو الحال في روايات **كافكا Kafka**، **وموزيل Musil**، **وجويس Joyce** و**بروست Proust** الّتي استمدت وهجها الفكري والجمالي من الانزياح عن النزعة الانعكاسية التمثيلية، وتوليد مسافة فاصلة عن العالم تمكنها من نقده، والنفاذ إلى جوهره وهو ما نعته **أدورنو Adorno** بجماليات النفي أو السلب."[1]

ويبدو أن **ميخائيل** نفسه يعترف بشرعية الرّواية المونولوجية رغم صعوبتها الفنّية فيقول: "**إن الرّواية الاجتماعية الإيديولوجية، الرّواية المتحيزة اجتماعيا هي، في نهاية الأمر، شكل أدبي مشروع كل المشروعية، وإن رفض اعتبار هذه المشروعية رفضا استيتيقيا Esthétique خالصا، لهو حكم مسبق ساذج خاص بنزعة جمالية مصطنعة (...) إن تنظيم المادة الخام الإستيتيقية Esthétique انطلاقا من أطروحة إيديولوجية واجتماعية محددة بوضوح وبدون قتل واقع الحياة الملموس أو جعله جافًا، لهي مهمة جد شاقة وعويصة.**" [2] وبهذا تكون للرواية المونولوجية جمالياتها في نقد المجتمع من

(1) أحمد الجرطي، حوارية الخطاب الروائي عند باختين، مجلة الكلمة، ع 86، السعودية، يونيو 2014، www.alkalima.net، تاريخ الاطّلاع: 2020/01/12
(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص174.

خلال الرؤية المفردة "الّتي تتبطن بها عبر استراتيجيات فنية تتجلى مثلا في شعرية اللغة، والإيهام بتعدد زوايا النظر." [1]

المبحث الثاني: الإيديولوجيا بين الوعيين التّاريخي والفنّي في روايتي "الديوان الإسبرطي" و"جبل الموت".

الأدب "**مؤسسة اجتماعية**" يشكل مع التّاريخ والزمن والمجتمع وحدة متناقضة تتمحور حولها العلاقة الموضوعية للأدب بالإيديولوجيا "ذلك أن علاقة الأدب الموضوعية بالأيديولوجيا تظهر في كونه خطابا أنتج تحت تأثيرها، وفي كونه هو الآخر ينتج آثارا إيديولوجية، لذا فالإيديولوجيا العامة تبدو مضمرة في النّص الّذي تكشفه القراءة، وتكشف من ثمّ أيديولوجيته لتصبح صريحة"[2] فهناك إذا علاقة تأثير وتأثّر بين الأدب والأيديولوجيا، حيث يقوم الكاتب بإعادة تجربته الحياتية وأيديولوجيته في شكل عمل أدبي عن طريق الكتابة الّتي هي عملية تحويل للغة وتشكيلها " تقوم الكتابة الأدبية ومجمل أشكالها بتنظيم الإيديولوجيا ووضعها في شكل جديد هو النّص الأدبي".[3]

يمر إنتاج النّص الروائي بلحظتين متمفصلتين دياليكتيكيا **Dialectique** حسب **عمار بلحسن** وهما:

- "لحظة تملّك يستثمر من خلالها الكاتب كل المواد القائمة قبله من لغة أدبية ومذاهب جمالية وطرق الكتابات وأنماطها، والتّقنيات الفنّية وغيرها.
- لحظة تدمير، تشويه/ تشكيل، يقوم فيها الكاتب بتدمير المواد الأدبية وتشويهها ثمّ يبني عمله من الشّظايا، فيؤدّي إلى إحداث تغييرات أيديولوجية عن طريق التّمثيل الرّوائي، وبهذا التّغيير نكتشف موقفه الإيديولوجي بعد هذه الممارسة الروائية الملموسة."[4]

(1) أحمد الجرطي، حوارية الخطاب الروائي عند باختين. alkalima.net، تاريخ الاطلاع: 2020/01/12.
(2) عمار بلحسن، ما قبل بعد الإيديولوجيا، الأدب/ الرواية، ص168.
(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(4) عمار بلحسن، ما قبل بعد الإيديولوجيا، الأدب/ الرواية، ص 172.

الخطاب الروائي هو –دائما– نصّ إيديولوجي منتج لثقافة مجتمعه. إذ ليس الرّوائي شخصا مجرّدا عن مجتمعه يعيش بمعزل عنه، لكنّه متأثّر بأيديولوجياته أو يوتوبياته فلا بدّ أنّنا سنجد أثر هذه الإيديولوجيات في نصّه، وإن لم يظهرها سنجدها بين فراغات النّص وبياضاته. وبهذا يكون الرّوائي منتجا للمعرفة، ومحاورا لثقافته ولمجتمعه.

أولا) الإيديولوجيا في رواية الدّيوان الإسبرطي:

تنتمي رواية **الدّيوان الإسبرطي** إلى الرِّواية التّاريخية حيث يعود بنا **عبدالوهاب عيساوي** إلى تاريخ الجزائر في فترة فاصلة بين أواخر الحكم العثماني وبداية الاستعمار الفرنسي، في الفترة الممتدة ما بين **1815م** و **1833م**. إذ لا يكتفي **عبدالوهاب عيساوي** في روايته "**الدّيوان الإسبرطي**" بإعادة بعث التّاريخ وإحيائه بل يتجاوزه لتقديم رؤيته وأيديولوجيته في هذا التّاريخ المغيّب قسرا، والّذي لم تفرد له كتب التّاريخ والمؤلفات شرحا وتفصيلا أكثر، حقبة شديدة العتمة؛ هي حقبة زوال الحكم العثماني للمشرق والمغرب العربيين، والهجمة الشرسة لفرنسا على الجزائر سنة **1830م**، لقد سلط عيساوي الضوء على هذه الفترة المظلمة من تاريخ بلادنا لمساءلة أسباب الانهزام أمام هذا المشروع الاستعماري الشّرس الّذي حاول تجريد هذه الأمة من هويتها العربية والإسلامية وكرّس كل قواه لتحقيق ذلك، كما يقوم برد الاعتبار للهامش وعوالمه، حيث نجد أنفسنا في فسيفساء تتقاطع فيها كل الأطراف، الرسميّ بالهامشيّ لكنّهما يلتقيان عند احتلال مدينة المحروسة، والوقوف على تشكل المقاومة لردع الغزاة من خلال رسائل سياسية مبطّنة داخل متن الرِّواية، تدور هذه الرّسائل حول قضايا الهوية الجزائرية وراهنها سياسيا، واجتماعيا وثقافيا، وعلى صراع السلطة والطبقات المهزومة.

1. إيديولوجيا الشّخصيات:

على خلاف الرّوايات التّقليدية ذات النّفس الحكائي الواحد الّذي يضمن فيها الصوت الأوحد الرّاوي أو بطله استرسال الأحداث وتواليها وانتظامها في خط سير واضح المعالم له نقطة بداية ونقطة نهاية، فإن رواية «**الدّيوان الإسبرطي**» قد تخلت عن هذا النظام، واختارت تقنية التعدّد الصّوتي

أو **البوليفوني Polyphonie** الّذي يفسح المجال لأكثر من صوت للتّعبير عن آرائه وقناعاته الإيديولوجية.

إنها الطّريقة الوحيدة الّتي تستطيع أن تلخّص جميع وجهات النّظر وبنفس الدّرجة، كلّ شخصية تعبر عن نفسها بلسان حالها، الّتي ليس بالّضرورة أن تنسجم مع بقيّة الآراء والقناعات، مما يؤدّي إلى الكشف عن إيديولوجية كلّ شخصية ومدى اتّفاقها أو اختلافها مع باقي الشّخصيات. وهذه الرّؤى المتقاطعة والمصالح المتباينة تتيح للقارئ التمعّن في تاريخ الجزائر روائيا.

وقد كشف لنا **عبدالوهاب عيساوي** منذ البداية عن هذه الأصوات الخمس الّتي تتقاطع حيواتها مع الوجود العثماني والفرنسي، والّتي سنذكرها كما جاءت بنفس التّرتيب في جميع فصول الرّواية الخمسة وهي:

أ) صوت ديبون:

وهو صوت الفرنسيين المسيحيين المعتدلين، الرّأي المعارض لحملة إفريقيا، صحفي رافق حملة الاحتلال سنة **1830**م.

يؤمن ديبون بالمسيح مخلّصا للبشرية من الشرور وناشرا لقيم السّلام وإنهاء الحروب في العالم، فقد عارض قادة الحملة وخاصة بعد أن اكتشف جرائم حكومته في المحروسة يقول: "**صليت في نفسي كي لا يسيل مزيد من الدم وتستسلم المدينة دون مقاومة، خشيت أن يتكرر ما حدث في سطاوالي حينها لن أسامح نفسي أنني سرت في ركاب الحملة، سيلازمني تأنيب الضمير ما حييت.**"(1)

كان موقف **ديبون** هو موقف الرّافض الغير المقتنع بذلك الاجتياح الغاشم، بل يؤكد أن سبب عودته هو إيقاف الاتجار بعظام الموتى من الجزائريين وبيعها لمصانع تبييض السكر: "**سأرجع إلى المحروسة وسأكون ليس فقط حارسا على المقابر بل على حياة الجميع**."(2)

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 1، 2018، ص 254.
(2) المصدر نفسه، ص 23.

لذلك انضمّ إلى ابن ميّار يسانده في قضيته ويطرق معه الأبواب للضّغط على الرّأي العامّ ومعارضا لحكومته مؤمنا بمبادئه حتّى تعمّ المساواة والسلام. فإيديولوجيته سياسية معارضة لنظام الحكم السّلطوي.

ب) صوت كافيار:

"إنّ الرّبّ الّذي صرت أومن به لا يرضى لي مدّ خدّي الآخر، إنّه ربّ مسرّته في سفك الدّماء من أجل مجده، لذا ليس عليك لومي ونحن نستقي من الكتاب نفسه، فالكلّ يقرأ الأسفار على طريقته، كنت أومن بعالم أفضل في ظلّ قائد واحد تجلّت لي فيه صورة المسيح غير أنّ الهزائم الّتي منيت بها جعلتني أفكّر في مصيري الّذي قادني إليه حلمي، ثمّ وجدت الطّريق بعد تيهي."(1)

إنه صوت العسكري النّابوليوني أحد القادة الفرنسّيين الغاصبين الّذين شاركوا في عملية احتلال الجزائر وأحد مهندسيها صاحب العقلية الاستعمارية التّوسعية الّتي تحتقر باقي الشّعوب. كافيار هذا أحب نابليون آمن به وبأفكاره فقد اعتبره صورة للمسيح، ولكن خسارته في واترلو كانت مؤلمة، واعتبر الانجليز حجرة عثرة أمام مجد فرنسا الضائع يقول كافيار حين سماعه لخبر موت نابوليون نافيا: "لم أستوعب لحظتها كلمات القنصل صرخت غير مصدق، هل يعقل أن يموت رجل مثل "نابليون" في جزيرة نائية في الأطلسي؟ هل قدر لعظيم مثله أن يدفن هناك بعيدا عن أوروبا؟ أعجز عن تخيل جسده صامتا باردا في صندوق خشبي...كيف مات؟ ربما وضعوا له سما في الخمرة؟ لا بد أنها مكيدة مدبرة من هؤلاء الإنجليز."(2)

لم يكن الرّجل متديّنا بل هو رجل مصالح، كان دائما يحاول إقناع ديبون بعدم جدوى الإيمان بالمسيح مخاطبا إياه: "إن مصائر النّاس يا ديبون ليست مقرونة بإيمانهم بأشياء غير محسوسة، بل بأنفسهم فقط ودائما أومن بنفسي رغم كل ما حدث."(3)

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 30.
(2) المصدر نفسه، ص 264.
(3) المصدر نفسه، ص 42.

لم يحتكم كافيار يوما إلى تعاليم الدين بل بما مر به من تجارب بدء بمعركة واترلو ثمّ وقوعه أسيرا في يد العثمانيين مدة أربع سنوات في الجزائر، لذلك عاد إليها غازيا ومقرّرا الانتقام من كل شيء يقول: "واستبدّت بي رغبة أن أبصر إسبرطة عن كثب، لأرى أي مدينة قد أصبحت بعد دخولي إليها غازيا"[1]، وقد كان من مهندسي خطّة الاحتلال وجواسيسها.. فتظهر إيديولوجيته السياسية المتسلّطة

ج) صوت ابن ميار:

وهو صوت الموالين للأتراك والدّاعمين لبقائهم في الجزائر، الّذي لا يرى وجودا للمحروسة دون أن تتلبس بسيطرة الأتراك وهو أحد أثرياء طبقة المور المقربين من الباشا التركي، وهو يحيل بوضوح إلى شخصية حمدان خوجة.

إذا هو رجل سياسة محنك يتقن الفرنسية والتركية، ومطلع على المذهبين المالكي والحنفي، تحول من الدفاع عن الأتراك إلى عضوية المجلس الّذي شكله الاستعمار الفرنسي، ويصطدم بكافيار الّذي يعيث في المحروسة فسادا، ويهدم المساجد ويسلب مال الأوقاف. فقد احتل الفرنسيون المساجد وحولوها إلى ثكنات **"وحينما بدأت الأموال تنضب التفتوا إلى مقابرنا ... يفتشون عما تبقى من عظام أطفالنا وشيوخنا"**[2] إلى أن تقوم السلطات الفرنسية بنفيه إلى إسطنبول.

د) صوت حمة السلاوي:

هو صوت الجزائريين الأحرار الّذين يرفضون التواجد الأجنبي ببلادهم تحت أية ذريعة كانت، فحبه لوطنه وغيرته عليه هو ما يفسر قتاله ضد الفرنسيين الغزاة، ورفضه للظلم جعله يقتل المزوار. فالمنظور الإيديولوجي لحمة السلاوي يختلف عن المنظور الإيديولوجي لباقي الشّخصيات، فهو يمتاز بموقفه الرافض لأي نوع من أنواع الاحتلال، وهو لا يحيل على شخصية تاريخيّة بعينها، ولكنّه يحيل على أصوات الجزائر العميقة الّتي لا يحفل بها التّاريخ.

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 343.
(2) المصدر نفسه، ص 51.

ه) صوت دوجة:

هو صوت أرض الجزائر المغتصبة، مجسّدة في كل نساء الجزائر اللّواتي تم استغلالهن واستعبادهن وهي لا تحيل على شخصية تاريخيّة بعينها إنّما شخصية متخيّلة. هي دوجة الّتي ماتت طفولتها بموت والدتها، ثمّ ماتت براءتها بموت منصور، ثمّ ماتت أنوثتها بموت والدها. فهي تمثّل إيديولوجية القهر والعنف والفقر.

هذا التّعدد في أفكار وتوجّهات وإيديولوجيات الأبطال هو الّذي يمنحهم المصداقية والقبول عند القارئ المتزن.

عندما يتحدّث **عبدالوهاب عيساوي** عن دوجة البغية لا يجد في سيرتها اختلافا عن سيرة المدينة. لأن البغاء الحقيقي حسبه: "**هو ما يمارسه هؤلاء الحكام (الأتراك) علينا، كل يوم كانوا يضاجعوننا بالضرائب والإتاوات، وكنا نرضخ لهم، حتى في الطرقات كان العربي حين يمر بالتركي يتنحى مكانا أقصى الطريق، يخشى تلامس الأكتاف ببعضها، وإن حدث مصيره مئة فلقة.**" (1)

مع أن مثل هذه الحقيقة التّاريخيّة يصعب إثباتها، وهو ما يفسح المجال لسلطة التخييل لتستغل هذا الفراغ التّاريخي وتمتعنا بسحر الحكاية على طريقتها.

وهكذا تتصارع الإيديولوجيات في الرواية عن طريق صراع الأفكار وتضارب الرؤى فكل فئة تود فرض منطقها ونظامها على الفئات الأخرى، فالإيديولوجيات الّتي تولّدها الشّخصيات تشكّل في الأخير البنى الإيديولوجية للرّواية

تعرض المدوّنة زيادة على عذابات أمّة الكاتب أبعادا متعدّدة أخرى دينيّة وثقافيّة وسياسيّة واقتصادية وأهمها:

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 70.

2. البعد الديني:

أ) رسالة المواجهة الدينية:

المواجهة بين الصّليب والهلال بطابعها الرّوحاني حينا أو استغلال الدّين لأجل المصالح، فهو لم يبرئ ساحة من أحرقوا الكنائس في أوربا، أو فجّروا المساجد في أي قطر من أقطار الأرض، بل تساوى الإرهاب في كل الأديان في قوله عند تدمير مسجد السيدة بالمعاول: **"ترى كيف سيكون شعور أي مسلم لو حطمت أبواب سان شابيل أو القلب المقدس، حتى كنيسة مريم العذراء."**(1)

يبرّر المسيحي إراقته لدماء الأبرياء ويدّعي أن بحر الخطيئة هو ما يجرّ الناس على قتل بعضهم بعضا يقول على لسان كافيار: **"إنّ الرّبّ الّذي صرت أومن به لا يرضى لي مد خدي الآخر، إنه إله مسرته في سفك الدماء من أجل مجده، لذا ليس عليك لومي ونحن نستقي من الكتاب نفسه، فالكل يقرأ الأسفار على طريقته، كنت أومن بعالم أفضل في ظل قائد واحد تجلت لي فيه صورة المسيح، غير أن الهزائم الّتي منيت بها جعلتني أفكّر في مصيري الّذي قادني إليه حلمي، ثمّ وجدت الطريق بعد تيهي."**(2)

لقد أصبح الدّين قناعا يجددونه بما يوافق الأزمنة الّتي يعيشونها اعترافا من عند كافيار لسلطة المال على الدين يقول: **"يصر ديبون على الدفاع عن هؤلاء، مثلما يلجأ إلى مسيحه الشخصي ليحاججني، أيها البائس: حتّى البابا نفسه لم يعد يؤمن بالمسيح الّذي تؤمن به، من أجل سلطة المال تحولت الأديان إلى أقنعة. هؤلاء الأتراك المحمديون كانوا يأخذون أموالنا ثمّ يستعبدوننا، هذا إن لم نقتل، ثمّ يقولون إنّ الله يأمرهم بذلك، هذا هو الرّبّ الّذي صار الجميع يؤمن به، في أوروبا أو إفريقية."**(3)

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 277.
(2) المصدر نفسه، ص 30.
(3) المصدر نفسه، ص 41.

ب) التّأطير الدّيني للحملة:

لقد قامت الحملة على تأطير ديني وبموافقة رجال الدّين ومباركتهم فألبسوها لبوس القداسة "**الحرب المقدّسة**" وأضفوا عليها صبغة قومية "**الكلّ كان يريد المشاركة في حملة الجزائر، حتّى القسّ رأيته متشبّثا بالقائد العامّ، تتلاحق أنفاسه بالكلمات: حلمي يا سيّدي القائد الانضمام إلى زمرة هؤلاء المباركين الّذين يعلون شأن المسيح.**"(1)

كلّ العالم اتفق قبل أيّام قليلة، والرّبّ كان في ركابهم، ثمّ تحرّكت السّفن تجّاه إفريقية، تحمل التّعاليم الجديدة الّتي ستغيّر النّاس. سنكون حتما مثل أولئك الحواريين، الّذين تفرقوا في بقاع الأرض لنشر كلمة الرب."(2)

إنها هيمنة المستعمر على المستعمَر الّتي تمارس عليه بشكلها الزّائف المتمثّل في التّحرّر من العبودية ونشر السّلام والخروج من الظّلمات إلى النّور والتّبشير وغيرها من القيم الانسانية والجمالية، لكنّ هذا الخطاب المقنّع له وجهه الآخر المليء بالشّرّ والعنف، والمصلحة الفردية الّتي تظهر في خطاب كافيار الّذي يكفر بإلهه المسيحي ويؤمن بإله المادة: " **أما ادعاؤك بأننا هنا من أجل النور فهذا وهم آخر، المال هو إله كل هؤلاء الناس.**"(3)

ج) الهويّة الإسلامية:

لعلّ رواية الدّيوان الإسبرطي كانت أكثر الرّوايات إخلاصا للتّاريخ في صورته الخام، أي في صورته الّتي ألفها الناس واعتادوها حتّى لو كانت بحاجة إلى مراجعة وإثبات. فإذا استثنينا صوت بطله حمّة السّلاوي الّذي كان يرفض التواجد العثماني ، فإن بقية الأصوات كانت متضامنة مع هذا الوجود، فقد جاء على لسان بطله ابن ميار: "**النّاس في المحروسة أنواع ، أغلبهم كانوا يحترمون بني عثمان، يكفيهم أنّ مساجدهم مشرعة أبوابها، وفقراءهم مكيفون، و علماءهم محترمون، وأنهم**

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 22.
(2) المصدر نفسه، ص 171.
(3) المصدر نفسه، ص 183.

يعيشون بأمان، وأن الجهاد معلن منذ قرون ثلاثة... ولكن آخرين في المحروسة كانت لهم وجهة نظر مختلفة."[1] يرى ابن ميار في التواجد العثماني امتدادا للخلافة الإسلامية، ويضفي عليها مشروعية امتلاك أرض الجزائر كونها تستمد مرجعيتها الدّينية من الإسلام، فالمساجد في كلّ مكان والأوقاف محترمة من قبلهم بل ويشارك أغنياءهم في جمعها، والجهاد معلن.

إلّا أنّ ثمّة عديد الجزائريين إن لم نقل أغلبيتهم يعتبرون التّواجد العثماني استعمارا لا يقل ضراوة عن الاستعمار الفرنسي وكان سببا له حسبهم.

بطلته دوجة كانت أيضا متعاطفة مع الوجود العثماني فهي تحكي على لسان والدها حين يقول: "**إنّ الباشا رجل طيّب يحبّ رعاياه، وإن الناس هناك يحبّون الخير ويرتادون المساجد على الدّوام، ويحث منصور أن يكبر كي يرسله إلى الجامع الكبير، ليحصل على علم سادته المالكية، فأهل العلم دوما مقدمون بين الناس وعند الباشا.**"[2]

والمفارقة أن يأتي الانحياز للعثمانيين من الصّحفي الفرنسيّ ديبون، عندما لاحت له العاصمة الجزائرية وهي في عرض البحر قال: "**فركت عينيّ غير مصدق ما أراه، أفعلا هذه هي المدينة الّتي حدثّونا عنها ورسموا لنا الصّورة المخيفة لها؟ أهذا هو الجحيم الّذي أخاف أوربا قرونا ثلاثة؟ تخيلتها مثل فوهة بركان، أو ثكنة رمادية الجدران. وإذ بي أفاجأ بمدينة جميلة، لم أصدق أنني كنت أراها بذلك الشكل، والصور لم تطابق ما قيل عنها، هل هو وهم آخر قد عشته؟ قد أوهموا الجميع بتلك القصص الخرافية عن الجحيم في مدينة القراصنة.**"[3]

وهكذا نجد أنّ ثلاثة أصوات من بين الأصوات الخمسة متعاطفة مع الوجود العثماني وصوت واحد يرفضه، رغم أن هذه الحقبة التّاريخيّة تبقى مثيرة للجدل بسبب قلة المصادر عن التواجد العثماني في الجزائر.

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 59.
(2) المصدر نفسه، ص 234.
(3) المصدر نفسه، ص187.

وأمام هذا التّباين في وجهات النّظر التّاريخيّة لا يسع الرّوائي إلّا أن يكيّف الحدث التّاريخي وفق ما ينسجم مع رؤيته للأحداث، لأنّ الرِّواية في النّهاية وإن شكّلت وثيقة تاريخيّة لا يستهان بها، فإن وظيفتها ليست كتابة تاريخيّة، إنّما تحفيز المسكوت عنه واللّامنطوق ليأخذ طريقه إلى الذّاكرة الّتي ظلّت تتجاهله عن عمد أو دون عمد .

3. البعد السياسي والاقتصادي:

تسرد هذه الملحمة التّاريخيّة مرحلة مهمّة من التّواجد العثماني وبداية الاستعمار الفرنسي في الجزائر وهي فترة حسّاسة لأنّ الكاتب يكشف من خلالها عن السّياسة الّتي اعتمدها الأتراك والفرنسيون في استعمارهم للجزائر، ومرارة الحياة الّتي قاساها الشعب الجزائري آنذاك.

أ) فترة التواجد العثماني بالجزائر:

تغوص الرِّواية في التّاريخ متكئة على الشواهد والأحداث لتؤكد لنا أن التواجد العثماني في الجزائر منذ **1518م** إلى **1830م** سعى إلى طمس معالم الحضارة العربية في الجزائر على الصّعيد الثّقافي والسّياسي والاقتصادي رغم قوّتهم البحرية إلّا أنّ الشّعب الجزائري عانى ويلات الفقر والحرمان والتّهميش، وجور حكّامهم بفرض الضّرائب على الجزائريين في الأسواق والأرياف، حتّى البحارة والرّيّاس لم يسلموا من بطشهم:" **في السّنوات الأخيرة سيطر اليولداش على المحروسة، وصار الريّاس محتقنين من حياة البرّ، إذ أكثر الباشا من المواثيق، وأضحوا مكبلين كليا رأوا سفينة تلوح لهم في الأفق يتراءى لهم علمها لدولة حليفة، وأصبحت المقاهي مكانا يعج بهم، بعد أن كان من النّادر وجودهم هناك.**"[(1)] ورغم هذا تقبّل البعض تواجد الأتراك بسبب وحدة الدّين فابن ميار في الرِّواية كان من المور الموالين لهم:" **فطالما كان متعلقا بالأتراك، وصديقا مقربّا من الباشا الكبير، لهذا اختلفنا، أحبهم وكرهتهم، ورجا بقاءهم وتقت إلى رحيلهم، كل سنة كنت أراهم يفدون بالمئات من أناضولية، لا يحملون شيئا معهم سوى كونهم أتراكا، يبنون لهم أوجاقا جديدة. أيام فقط حتى**

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 64.

يصبحوا جنودا يسيّرونهم إلى أريافنا، من أجل ضرائب تعود إلى خزينتهم، أمّا في سنوات الوباء فلم ترفع الضرائب، ولم تفتح خزائنهم لأحد منا، بل ظلت معاشاتهم تزداد."[1] يظهر هذا المقطع مدى الظلم الّذي عاناه الانسان الجزائري في ظل حكم جائر فاستنزاف موارده وحقوقه لم يكفهم بل وصلت قسوتهم وجبروتهم إلى درجة استغلاله حتى في سنيّ الوباء دونما رحمة أو شفقة. هّذا إضافة إلى النّظرة الاستعلائية الّتي كان ينظر بها الأتراك إلى الجزائريين كما يبرزها صوت حمة السلاوي: "**منذ وعيت رأيتهم يملأون المحروسة. كانوا مختلفين عنا، يُنبّهني التُّجار أنهم مسلمون مثلنا ولم يبد لي أن الأمر متعلقٌ 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، ومُفتيهم له الكلمة الكبيرة عند الباشا الكبير. بالرَّغم من أنّنا أكثر عددًا."**[2] يبرز الطرح السردي تكريس الأتراك لقيم العرقية على المشترك الديّني مما يؤدي إلى تلك النظرة الدونية والغلظة الخلقية تجاه الآخر حتى في فرض الفتاوى الدينية. عندما تعرضت الجزائر للحملة الفرنسية عليها لم تحمها الدولة العثمانية رغم تهديد القنصل لها لثلاث سنوات فلم يوفروا الحماية للسّواحل الجزائرية بما يكفي، وتمت خيانة الأتراك للجزائر حينما سلموها لفرنسا حماية لأنفسهم.

"- والمحروسة هل من أخبار عنها؟

- للأسف، سلمها الأتراك للفرنسيين.

هل ما قاله العجوز حقيقة أم تراه وهما؟ أتضيع المحروسة بهذا اليسر، لم أكن لأصدق كلماته، كانت عصية حتى على التفكير فيها، كنت أهذي والشيخ لا يزال قربي، عدت لأسأله:

- بالله عليك قل لي الحقيقة، هل فعلا سلمها الأتراك للفرنسيين؟

أشاح العجوز بوجهه عني قائلا:

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص65.
(2) المصدر نفسه ، ص 66.

- بالأمس حدث هذا، دخلها الجيش مع منتصف النهار. "[1]

ب) الاستعمار الفرنسي:

تصوّر لنا الرّواية بشاعة الاستعمار الفرنسي لحظة دخوله المحروسة وفداحة ما اقترفه من هدم للمساجد العتيقة أو تحويلها إلى ثكنات وكنائس:" **كنت حزينا جدا على المساجد والأوقاف الّتي أخذت عندما حل بورمون ومن بعده كلوزيل، ومضت سنوات ثلاث لم نستطع استرجاع أي منها، جامع الباديسان، جامع الرابطة والصباغين، وجامع القبائل، وجامع الرحبين وعلي خوجة، وسيدي عمار التنسي، وجامع عبدي باشا، لا يمكنني إحصاؤها كلها...** "[2] إضافة إلى هدم أحياء أو تغيير أسمائها وحرق القرى والمداشر، والتقتيل الهمجي.

كانت الجزائر ترزح تحت نير الاستعمار وبطشه بأهلها وسلبه ممتلكاتهم وامتصاصه لخيراتها كما يبرز في حديث «ديبون» الصحفي الفرنسي الحر الّذي ساءته وحشية بلاده وأطماعها في الجزائر الّتي كان يبثها صديقه المهندس «كافيار» وهو أحد أفراد الحملة العسكرية الفرنسية في الجزائر: "**من يا ترى بقي يحتفظ بأحلام المجنون الّذي أراد أن يُتوّج ملكًا على العالم؟! بالرغم من أن اسمه بقي ينوس في ذاكرة الناس، إلا أنّ صديقي كافيار كان أكثرهم اشتعالا بسيرة القائد المجنون، أُحب أن أُسميه شاول اللّعين، يضحك حين يسمعها. يتّفق مع تجار مرسيليا في جدوى بقاء الفرنسيين في هذه المدينة الإسبرطية الّتي 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 الآلهة! آلهة في البحر وأخرى في البر.**" [3]

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 152.
(2) المصدر نفسه، ص 276.
(3)المصدر نفسه، ص13، 14.

يبرز الخطاب الرّوائي سيطرة فكرة غزو العالم لنابوليون على الفرنسيّين، واستمرار النّموذج **البوناباريتي** كمحرّض على غزو الآخر، وجنون الهيمنة والعبث بمصائر الآخرين، وأطماع التجار الفرنسيين في نهب أموال الجزائر بعيدا عن أمجادهم السالفة.

تتباين الإيديولوجيات ضمن بنية الشّخصيات؛ فالعنف يتمثّله كافيار الفرنسي مقابل حمّة الجزائري، أما ديبون وابن ميار فهما يؤمنان بالحوار، في حين يختلف فكر السّلاوي عن بن جلدته ابن ميار الّذي يؤمن باللغة والحوار، فهو يؤمن بالثورة كحل وحيد مع هذا المستدمر: "**بدا لي أنني أقاسم القنديل أشياء كثيرة، تلك التي تتعلق بعلاقتي مع أهالي المحروسة، أردت أن تتّسع مساحة الضّوء على حساب العتمة الّتي كانوا يعيشون بها، لكنّهم لم يصغوا لي وأنا أحرّضهم ضدّ بني عثمان، ثم فرّوا مني حين حلّ الفرنسيون. اختلفت أحلامي عن أحلامهم.**"[(1)]

تمتدّ الأصوات السّردية الخمسة إلى آخر الرّواية وتعمل بطريقة جريئة على محاورة ذاتها وموقع الهوية الجزائرية داخل الكيان العربي وتخليصها من كل شوائب الاستعمار، الّتي ظلت عالقة بجسدها. هذه الهوية الّتي تتجاذبها هويتان متضادّتان، هوية الجزائر العثمانية أم الجزائر الفرنسية وكل منهما محتلّ إلا أن المحتل الأول مسلم فهل يكفي القاسم الديني حتى نتقبل محتلا نتقاسم معه البيئة والفضاء الجغرافي؟

الرّواية تسقط كل الأقنعة عن الدوافع الاستعمارية الّتي كانت وراء استعمار الجزائر والبلدان العربية بعدها، عبر أكثر من قرن ونصف، وان الغرب الرأسمالي مازال يفكر من منطق المصلحة الخاصة به على حساب الشعوب الاخرى ومصالحها وحريتها وحقوقها، يستغلها ويستعمرها، ولو أنّه غير أقنعته في العصر الحديث لكن الجوهر مازال نفسه. استغلال بلادنا ومواردها وشعوبها لمصلحته. خاصّة وأنه أنشأ دولا تابعة له مستبدّة بشعوبها، تستغلّ البلاد وتستعبد العباد وتخدم الغرب الّذي يحميها. لم يتغير شيء منذ قرن ونيف.

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص360.

4. البعد الثقافي:

تعرض لنا الرّواية بداية انتهاج فرنسا لسياستها الاستعمارية القمعية في محاولتها لفرنسة الجزائر أرضا ولغة وشعبا باعتبارها مقاطعة فرنسيّة، مستخدمة كلّ أدوات التهميش والاستلاب الحضاري حيث بدأت بتسمية شوارع المحروسة بمسميات فرنسية: "**حتى وأنا أعبر باب المدينة الغربي، وأتجاوز الشّارع الممتد إلى الميناء، غابت أصوات الموتى لكنّ الحقيقة لم تغب، تقرأها عند كل منعطف للمحروسة، شارع شارل الخامس، شارع دوكين، شارع دوريا، شارع كلير، باب فرنسا، لم تعد الأسماء نفسها، وبعض الحواري اختفت أشكالها القديمة، ونبتت أخرى وبأسماء مختلفة.**"(1)

زيادة على هدمها للمساجد خوفا من إشعاعها الثّقافي الإسلامي أو تحديد أوقات فتحها وإغلاقها لتصبح مؤسّسة كالمؤسّسات الفرنسية يقول ابن ميار: "**وقفت أصيخ السمع، ولم يتناه لي أي شيء، لعل الشيخوخة أثقلت سمعي. التفت إلى الجامع الكبير، انتظرت رؤيتهم هناك مجتمعين يقرأون البخاري، أو يتدارسون مختصر خليل أو رسالة القيرواني. بيد أنهّ كان خاويا منهم ومن الناس، صار مثل أي مؤسّسة فرنسية، يفتح ويغلق في أوقات الصّلاة المعلومة.**"(2)

كما يشير عيساوي في روايته إلى انتشار ثقافة الجهل في ظل الدولة العثمانية الّتي لم تشجع العلم والعلماء فانتشرت الخرافة والاستنجاد بالأولياء والصالحين لحمايتهم، وتشير الرّواية إلى اعتقاد الجاهل بالأولياء كما المثقف، إذ نجد دوجة الساذجة تزور الولي الصالح سيدي عبدالرحمن الثعالبي وتتبرك به كما يزوره ابن ميار وهو الرّجل المثقّف المتفقّه في الدين وهذه المعتقدات " موجودة في الريف والمدينة، عند الأمّيّ والمتعلّم، ذلك أن التّفكير البسيط المجرد من أصول المعرفة العلمية لا يقتصر على الفئات الشعبية وحدها بقدر ما يتوفر بدرجات متفاوتة في كافّة مستويات السّلم الاجتماعي لأفراد المجتمع الواحد."(3)

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 67.
(2) المصدر نفسه، ص52.
(3) عبد الحميد بوسميحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل، الجزائر، دط، 2008، ص 61.

" فتحت باب الضّريح، وتركت حذائي هناك ودخلت متمتما بالدّعاء كأني أعتذر إليه على فراق دام أكثر من شهرين، ثمّ دنوت من ضريح سيدي عبد الرّحمن الثّعالبي وهمست: هم لا يريدون إبقاء أحد في مدينتك، رحل أكثر من ثلثي المدينة والّذين بقوا أغلبهم من الفقراء(...) لكن طيرا صغيرا حلق في سماء القبّة صفر ورفرف ثمّ طاف فوق الضّريح وغادر عبر خصاص الباب، فتبعته(...) رأيته حينها يحلق فوقه، وقد حال لونه الأبيض إلى لون أزرق ثمّ لم أعد أراه، تساءلت لحظتها عن معنى الإشارة، هل يريد شيخي سفري من المحروسة؟"[1]

فمن خلال هذا الخطاب الروائي نلاحظ مدى تصديق سكان المحروسة للخرافات والمعتقدات الشعبية حتى لو كان المريد مثقفا عالما بالكتاب والسنة، فهو أي ابن ميار يعتقد في تواصل الولي الصالح معه عن طريق الإشارات والرموز، أما دوجة الفتاة الساذجة الأمية فتعتقد في استحالة روح أبيها إلى صورة طائر اللقلق وحمايته لها: **"وقفت يومها أمام الضّريح، سمعت لقلقة الطائر من مكاني، فتطلّعت إلى المئذنة ولمحت جزءا من بياضه، أهل المحروسة يعتقدون أنه طائر صالح يجاور ضريح حارس المدينة، بينما اعتقدت أن روح أبي تجسّدت في الطائر الأبيض، وحرص على حمايتي مثلما يحمي فراخه، ولكنّ ذلك لم يدم، إذ كان الطّائر وحيدا في عشه الكبير يرفرف بقوّة، ثمّ لمحته يحوم حول المئذنة دون توقف، عدت بوجهي إلى باب الضريح وصعدت درجاته، ثمّ دخلت(...)"**[2]

❑ هاجس الهويّة (الجزائر– إسبرطة– المحروسة).

تتعدد الثقافات في بلد كالجزائر لذلك "يطرح الروائي عيساوي في الديوان الإسبرطي تداخل الأطراف المشكلة للديوان مقر القرار السياسي في المحروسة، قضية الهوية المتشعبة المشارب. فالتركي والعربي والأعراب والقبائل والمور وأخيرا الفرنسيين تصارعوا في صنع سياسة المدينة على حقبة ليست

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 54-55.
(2) المصدر نفسه، ص 80.

هينة من الزمن؛ إذ مازالت قضية الهوية الثقافية مطروحة إلى اليوم بكل تلك المفرغات من الثقافات."[1]

رواية **عبدالوهاب عيساوي الديوان الإسبرطي** "صراع ثقافتين متناقضتين على أرض ثالثة غير حاضرة إطلاقا في بدايات الرّواية (في فصولها الأولى حتى بعد الصفحة **70** فلا وجود للجزائري في الرّواية إلا في شكل تلك الجماجم الّتي تدخل فرنسا في تلك الصناديق). ويبدو الصّراع قويّا بين الثقّافتين على الكعكة الّتي جسدها الروائي في هذه الجماجم البشرية في إشارة مباشرة إلى وضع البلاد بين أيدي المتصارعين."[2]

وقد طرح الرّوائي "في هذا العمل قضيّة في غاية الأهمية هي علاقة التّاريخ بالهويّة. فالتّاريخ ممارسة ثقافية ذات خصوصيّة لارتباطه الشّديد بالجماعة الانسانية. فهذه الجماعة عندما تنسى ماضيها فإنها تصبح في أضعف حالاتها وتنعدم ثقتها بنفسها، وتشعر بالدّونية والانهزامية تّجاه الآخر" حيث تصوّر الرّواية حالة الخوف والفزع والاغتراب الّذي يحس به سكان المحروسة داخل مدينتهم، فالأماكن تغيرت والأسماء تبدلت، ولم يعد أحد يأمن على روحه داخلها، فها هو حمّة السّلاوي يشعر بالقلق داخل مدينته فلا يحس بحمايتها له: "**تبدو لي أسوارها عالية كأنّها تناطح السّحاب، واليوم لا يتراءى لي السّور بذلك العلو، مثلما لم أعد أشعر أنّه يحمينا كما أوهمونا في السابق، ليست الأسوار من يحمي المدن بل محبة أهلها الّتي تحميها، والأتراك لم يكونوا من أهلها لذا كانوا أكثر حرصًا على بناء الحصون والأسوار.**"[3]

هي المحروسة إذن عند ابن ميار وحمة السلاوي، والجزائر عند ديبون، وإسبرطة عند كافيار مدينة البرابرة والهمج.

(1) عبد الرزاق بوقطوش، دلالات بعث التاريخ وهاجس الهوية في رواية الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي، مجلة بحوث والدراسات الإنسانية، المجلد 14، العدد 1، 2020، ص 176.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 67.

5. البعد الاجتماعي:

مدينة المحروسة مدينة تنوّع نسيجها الاجتماعي، وتشعبت فيها الملل والنّحل والأعراق؛ العرب، المور، الأتراك، اليهود والقبائل حيث تعايشت جميعها.

رغم أن موضوعة المدينة غائبة بتفاصيلها وجزئياتها عند كتابنا الجزائريين، وتبقى صورة غائمة رغم علاقتهم الوطيدة بمدنهم إلا أنّها في رواياتهم نجدها غامضة ومتسائلة على الدّوام فالكاتب الجزائري لا يصوّر مدينته بحاراتها وشوارعها الّتي عاش فيها أو بنيتها المعمارية إلا أننا نجده يتحاشاها في علاقة يشوبها الحذر وكأنه يستحي من ذكرها رغم جمال مدننا وعراقتها سواء كانت ساحليّة أو داخليّة أو صحراويّة، إلّا أنّنا نجد عبدالوهاب عيساوي يصف مدينة المحروسة وصفا دقيقا وكأنه عاشها تلك الفترة أو يعيش فيها رغم أنه من مدينة الجلفة يقول على لسان ديبون: **"وقفت إلى جانبه، وإن هي إلّا لحظات حتى تراءت لنا وصاح الجنود صيحة واحدة من السفن جميعا. هل كان ما رأيت جبلا من رخام أم مدينة؟ لم أتبينها إلا ونحن ندنو أكثر منها، فأرى سورها في شكله الغريب يحيطها، ومنارات تشهق في سمائها، والأبنية مصفوفة بانتظام، تعلوها قباب كثيرة من هناك أيضا تراءت لي صفوف من الشوارع المستوية، وخارج الأسوار توزّعت حدائق مصفوفة، تحيط قصورا شهقت مناراتها هي الأخرى من هناك، فركت عينيّ غير مصدق ما أراه، أفعلا هذه هي المدينة الّتي حدثونا عنها ورسموا الصورة المخيفة لها؟"**[1]

انظر إليه على لسان ابن ميار يذكر الأزقة والحارات والأحياء حيا وكأنه عاش بينهم قبل قرنين من هذا الزمن: **"يمضي كافيار بعربته عبر شارع باب الجزيرة، وأخطو في الشارع نفسه خطوات، عن يميني ينحني باب الزاوية المهترئ...الناس مثل أسراب الطيور يتسربون من الأحياء إليك، حي النحاسين والصباغين والغزالين، كل الدكاكين تترك مفتوحة على ساحات الأسواق،**

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 187.

...وتجاوزت المسجد على مضض متخذا شارع باب الوادي وباب عزون خطر لي أن أنعطف تجاه الغرب، لكني تذكرت أحياء اليهود."[1]

تنوّعت صورة العاصمة في الرّواية فقد "كانت الجزائر أو المحروسة وفقا لتسمية أبنائها، وإسبرطة كما خلع عليها كافيار، هي حاضنة لكلّ الشّخصيات وتمسرحت فيها أحداث الرِّواية مع أن بعض الفصول تمتدّ لتشمل مناطق أخرى ذات صلة مثل فرنسا وإسطنبول. كانت تلك المدينة العجيبة مجسّدة بكل تفاصيلها وحياتها الاجتماعية: **قصر الجنية، القصبة، شارع البحر، حارة الميارين، سيدي فرج، حصن الإمبراطور، حي المبغى وحي المقاهي**...، ومساجدها العديدة الّتي تمّ تدميرها لشق الطرق (**جامع الرحبي، علي خوجة، وجامع كتشاوة، وعبدي باشا**...). الرِّواية قدّمت صورة بانوراميه عن هذه المدينة، صور الغنى الفاحش والفقر الفاحش للمعدمين الّذين يفترشون الشوارع والمساجد والأحياء الضيقة والسقائف في صراعهم اليومي من أجل البقاء، حيث يعيش الجميع في بيئة مضطربة تمور بكل أشكال النقائض والصراعات الّتي لا يهدأ أوارها."[2]

من هذا المنطلق فإن **الديوان الإسبرطي** تعيد الحياة للمهمّشين والمنكوبين وجميع هؤلاء الّذين همشهم التّاريخ الرسمي، الّذي كتبه مؤرخو البلاطات السلطانية، "وهنا تكمن إحدى أهم خصائص الرِّواية، وهي قدرتها على إعادة الاعتبار للهوامش وجعلها تتنزل منزلة رفيعة داخل مسار التّاريخ ومكره وسلطته، متساوية بذلك مع المركز، لأن التّاريخ لا يقبل التفصيل ولا يؤمن بالانشطار."[3]

تطرح الرِّواية الأسئلة دون أن تجيب عنها بالضرورة فالرِّواية نسبية تستند إلى وجهات نظر الشخصيات، وللقارئ الحرية في تعاطفه مع الشخصيات أو مع قناعاته وإيديولوجيته.

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 52-53.
(2) عمار الثويني، قراءة التاريخ لتقديم نصوص سردية متكاملة: رواية الديوان الإسبرطي أنموذجا، جريدة كواليس الجديدة، العدد 2816، بشير بوفندي، سطيف، 2020/01/06، ص07.
(3) أشرف الحساني، الديوان الإسبرطي والبوكر العربية...سردية السلطة والتاريخ، المجلة الثقافية الجزائرية، 2020/05/6، https://www.shortest.link/7x8J ، تاريخ الاطّلاع: 2020/04/20.

تتصارع الإيديولوجيات داخل النّص وتسائل تاريخ تلك الحقبة ما بين **1815م** و **1833م** فترة حكم حسين داي الّتي ظلت غامضة وقليلة المصادر ما بين المحروقة عند الحملة الفرنسية على الجزائر والمغيبة عند الأتراك، ولم يبق للأديب أو غيره ممن يريد الكتابة عن تلك الفترة إلا الاستعانة بما كتبه الرحالة الأجانب أو العسكر الفرنسيين أو مؤلفات **حمدان خوجة**، ومذكرات بعض المساجين الّذين استعبدوا في الجزائر، أو ما كتبه المؤرخ الجزائري **سعد الله**، يملأ الأديب فراغات التّاريخ المغيبة قسرا ويطرح كل الأيديولوجيات المتصارعة في تلك الفترة مع حياده التام من خلال حوامل إيديولوجية هي تلك الأصوات الخمس المحورية.

ثانيا) الإيديولوجيا في رواية سييرا دي مويرتي " جبل الموت":

اختار الكاتب عبدالوهاب عيساوي في مدونته "سييرا دي مويرتي" موضوع الحرب الأهلية الإسبانية 1936م-1939م لإعادة سرد التّاريخ المعاصر ويختار زاوية تكاد تكون غير مطروقة وهي آثار الحرب الأهلية الإسبانية، هذا التّاريخ الّذي لم يكتب وهو تاريخ المهزومين بعد أن اعتدنا قراءة تاريخ كتبه المنتصر، وذلك من خلال الاستعانة بمذكرات من شاركوا فيه أو كتب فكريّة أو أشعار حيث استعاد أهم الشّخصيات الأدبية والفكريّة الّتي مرّت بسجن "عين الأسرار" بمدينة الجلفة من أمثال المفكر "روجي غارودي Roger Garaudy" والكاتب العالمي والديبلوماسي "ماكس أوب Max Aub" و"أوليفان أنطونيو أتاريس Olivan Antonio Ataris" الّذي أشهرته رسائل الفيلسوفة الفرنسية "سيمون ويل Simone Weil"، والكاتب البولوني "بول زلبيرغ Paul Zilberg" والأمير "دون شاكر Don Shakir".

1. المنفى، أرض الموت:

يقدم لنا الرّوائي في روايته الصّادرة عام **2015م** بواد سوف تفاصيل عالم معتقل الأسرار أو كما يدعوه أهل الجلفة **"عين الأسرى"**، والّذي كان يضمّ الثوار والمعارضين الإسبان لنظام حكم فرانكو الدكتاتوري، فبعد انتهاء الحرب الأهلية في اسبانيا، وانتصار الجنرال "**فرانكو**" وخسارة الجمهوريين في معركة "**سيّيرا**" لجأ الثوار إلى فرنسا هاربين من بطشه إلّا أن حكومة "**فيشي**" القريبة من حكم هذا

الطّاغية اعتقلتهم في سجن "**فاري داريا**ج". ثمّ أرسلتهم إلى سجن "**عين أسرار**" بالجزائر، حيث اضطر كثير من المسيحيين والشّيوعيين واليساريين واليهود والمسلمين والفوضويين من جنسيات مختلفة على التعايش في معتقل بعيد بـ **300 كيلومتر** عن الجزائر العاصمة، أنشأته السّلطات الفرنسية في مطلع أربعينيات القرن العشرين خصيصا لاستقبال أسرى الحرب الأهلية الاسبانية " **إنها اللّعنة الّتي أصابتنا وجعلتنا نتقاتل داخل برشلونة متناسين أنّ فرانكو في كل يوم يقترب، ثمّ ما لبث أن طردنا منها.** " [1]

هذه الحقبة غلب عليها التّاريخ الاستعماري، وأغفلت معاناة الشّيوعيين الإسبان عشية سقوط إسبانيا وهزيمة الجمهوريين في الحرب الأهلية الإسبانية.

أبطال الرّواية مصابون جميعا بالإحباط والخيبة والسّبب ليس فقط فشلهم في إسبانيا بل هو خذلان فرنسا لهم فبعد أن وعدتهم بالعودة الى إسبانيا ها هي تنقلهم أسرى الى معتقل إفريقي.

المنفى هو" إبعاد عن الوطن، ونبذ، ونزع للألفة والمنفى منزلة بين المنزلتين، زمكان مؤقت يقع بين زمكانين، أحدهما ماض صيغت ملامحه في الوطن المبعد، والآخر وشيك الحدوث في المستقبل القريب (**الموت**)."[2] لقد سيق المعتقلون لحذفهم في عين الأسرار هكذا قالها أغلبهم: "**إنّهم لم يرسلونا إلى هناك إلا من أجل الموت.**"[3]

لقد طرد هؤلاء المنفيّين بقرار سياسيّ من بلدانهم فهو إذن نفي قسريّ وقد عرف هذا المعتقل بأنّه أشهر معتقل أودع فيه الكثير من الشّيوعيين في الثّلاثينيات من القرن الماضي، في المعتقل تنقطع الصّلة بالوطن وبالعالم الخارجي، وتصبح ذكرى وحلما في الوقت نفسه. ذكرى تؤثّث الواقع البائس وحلما يساعد على تحمّله والصبر على أوجاعه فيتعلقون من أجله بأشياء بسيطة لمواجهة الحياة، إنه الإحساس بالاغتراب" فكل منفى يتضمّن اغترابا وغربة بشكل من الأشكال، فالمنفى في نهاية الأمر

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، الرابطة الولائية للفكر والإبداع، الوادي، ط1، 2014، ص12.
(2) محمد الشحات، سرديات المنفى، الرواية العربية بعد عام 1967، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص22.
(3) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص9.

اغتراب مكانيّ قسريّ عن الوطن، لكنّه ليس بالضّرورة أن يتضمن الاغتراب أو الغربة درجة من درجات النفي وأقسى هذه الأوضاع جميعا هو المنفى السّياسي."[1]

وتزداد مآسي هؤلاء المنفييّن عند وصول الرّسائل إليهم فهي صلتهم بالعالم الخارجي الّذي فقدوه، فمانويل يتلقّى رسائل من زوجته باتريسيا، أما بابلو فتصله من صديقته الفرنسية الّتي وقعت في حبه عندما سمعت بشجاعته وتضحياته من صديق مشترك، فيتولى مانويل ترجمتها، ليست الرّسائل فقط ما يزيد من وضعهم المأساوي فالأعمال الشّاقة المسلّطة عليهم من قبل الضّابط غرافال ومدير المعتقل كبناء المعتقلات، زيادة على قساوة المناخ الحار صيفا والبارد شتاء.

ذكر الرّاوي أمكنة نجدها على خارطة الواقع للدّلالة على واقعيتها فلا فرق بين المكان الحقيقي والمتخيل إذ ذكر المنافي والسجون التي انتقل إليها صراحة دون إخفائها حيث تستمدّ صورها من الواقع " كانت السّلطات الفرنسية تبحث أساسا عن مكان بعيد عن مدينة الجزائر العاصمة لتحطيم نفسيات المعتقلين ذوي المكانات المرموقة القادمين من دول مختلفة، ويتم إرسالهم إلى منطقة الجلفة أين يتواجد كل من معتقل"**بول كازيل**" بعين وسارة، معتقل "**كافاريلي أو كافارولي**" ومعتقل "**عين أسرار**" ...لكن ما تثبته الوثائق حول عملية البناء، أن المعتقلين قاموا ببنائه... ومدة أشغال البناء كانت متواصلة منذ ربيع سنة **1941م** وإلى غاية سنة **1945**م، بدليل أن هناك أحجارا في عدة غرف موضوعة على نواصي أبواب حي " **عين أسرار**" تحمل هذا التّاريخ، وذلك من أجل وضع تأريخ لمعاناة المساجين وللمعتقل، ومن المعلوم أن هذا التّاريخ يحمل دلالة تاريخية مهمة وهي انتهاء الحرب العالمية الثانية (**1939م– 1945م**) ."[2]

يقول الرّاوي البطل في هذا المقطع السّردي عن مدير المعتقل كابوش وما يحدث داخل المعتقل وخارجه: "**واكتشف بعد فتح المعتقل أن الإدارة في الجزائر لا يعنيها أمر المعتقلين الذين أرسلتهم**

(1) محمد الشحات، سرديات المنفى، الرواية العربية بعد عام 1967، ص 22.
(2) صلاح الدين هزرشي، وقفات من تاريخ حي" عين أسرار" بالجلفة (1941م- 1962م)، الجلفة إنفو، 03-12-2016، https://djelfainfo.dz/ar/sites/10466.html، الاطّلاع التاريخ: 2020/04/22.

من أجل تكسير رؤوسهم، واستطاع أن يجد أصدقاء له بسهولة من الفرنسيين المدنيين، وشاركهم في أعمالهم"[1]

2. الجزائر الكولونيالية وأحداث الحرب الأهلية الإسبانية:

اتّخذت الرّواية الحرب الأهلية الإسبانية وآثارها في النّصف الثاني من ثلاثينيات القرن العشرين موضوعا لها، إلّا أنها لم تصف أحداث هذه الحرب مباشرة لِأَنَّهَا كانت أثرا من آثارها وحدثت بعد عامين من هذه الحرب وفي الجزائر تحديدا، وتكشف تفاصيل مرحلة تاريخيّة هامة تتداخل فيها هزائم الحرب مع معالم الاستعمار الفرنسي ، فبعد خسارة الجمهوريين في معركة سيّيرا، تمّ نفي المعتقلين من قبل حكومة فيشي إلى أماكن عديدة وخاصة الجلفة وكان منهم الجمهوريين الفرنسيين والأوربيين الّذين كانوا يعارضون نظم الحكم الدّيكتاتورية والمسيحيّين والشّيوعيين واليهود والمسلمين. تجاوزت الأصداء السّياسية والعاطفية للحرب فكرة الصّراع القومي، إذ رأت الكثير من البلدان الأخرى الحرب الأهلية الإسبانية جزء من الصراع الدولي بين الاستبداد والديموقراطية، أو بين الفاشية والحرية، أو بين الشيوعية والتحضر. بالنسبة إلى ألمانيا وإيطاليا، كانت اسبانيا ساحة اختبار للوسائل الجديدة من الدبابات وطرق الحرب الجوية.

بالنّسبة إلى بريطانيا وفرنسا، مثل الصراع تهديدا جديدا للتوازن الّذي انهار سنة **1939م** بقيام الحرب العالمية الثانية.

لقد توغّل عيساوي في تاريخ مغيب يكاد يكون غير معروف ليروي لنا عن معتقل الجلفة وعن ظرف زمني عالمي حرج شكل مأساة عالمية لا تزال آثارها باقية إلى اليوم. وكشف لنا عن الوجه الآخر للمستعمر الفرنسي الّذي زج بكل معارضيه في السّجون والمحتشدات في شمال إفريقيا مهما كانت جنسياتهم حتى ولو كانوا فرنسيين. في ظل قساوة هذا المعتقل وطبيعة المنطقة، حاولت فرنسا كسر إرادة الرّجال فتقتل فيهم معاني الرّجولة والألم والتحرّر، وتذيقهم مرارة الّذل والخذلان، إلا أن أبطال روايتنا لم

(1) عبدالوهاب عيساوي، سيبرا دي مويرتي جبل الموت، ص 100.

يزدادوا إلا إصرارا وتمسكا بالحياة، فأصبح السجين حرا والسجان أسيرا، تحرر السجين بقيمه العليا المؤمنة بالتحرر والنضال، ولم تزدد فرنسا إلا تأكيدا لزيف ادعاءاتها.

" – **لماذا يحدث لنا كل هذا؟**

– **إنها ضريبة كلمة لا.**

– **لقد خدعونا وقالوا لنا بأننا معكم، ثمّ ها هم يأخذوننا إلى إفريقيا.** "[1]

تكمن المأساة في الخديعة "إنّ في كلمة "**خدعونا**" تكمن مرارة الخيبة السّياسية الكبرى، والأمل الّذي روّج له الجمهوريون من قبل، ثمّ انتهى بآلاف منهم في معتقلات "**ريفيسالت**" و" **فارني**" وأخيرا "**عين الأسرار**"، وهي خيبة سجّلها تاريخ أوروبا في ملايين المشرّدين المهجّرين، الّذين انتكست أحلامهم بسبب تهور السياسات، ودمار الحرب الكبيرة."[2] لذلك يعلق الراوي بمرارة شديدة قائلا" **لم أستطع يومها أن أفسر له ما كان الكل يعرفه. وما كنا أيضا نخجل منه. إنها اللعنة الّتي أصابتنا وجعلتنا نتقاتل داخل "برشلونة" متناسين أن فرانكو كان في كل يوم يقترب، ثمّ ما لبث أن طردنا منها... الآن يستطيع الفرنسيون أن يسخروا منا ويضحكوا حتى الضجيج.**"[3]

وبعيون الأسرى الإسبان الّذين أنهكتهم الحرب الخاسرة نقرأ واقع الجزائريين في ذلك الوقت من سكان منطقة الجلفة. على لسان الصبائحي أحمد في حوار له مع مانويل: "قال لي إن له زوجة وعشرة أولاد، وإنه يسكن خارج سور المدينة، بعد أن جمعتهم السّلطة الفرنسية ليكون جميع البدو تحت ناظرها، وأردف أن أجرته ضئيلة جدا، لذا اضطر وبقية الحراس للاشتراك في السّوق السوداء مع بعض من المعتقلين، كانوا يدخلون السجائر والأكل وأحيانا الخمر. يتغاضى عنهم الحراس ويأخذون نسبة عن ذلك. وهو كان مثل البقية، يدخل بعض الّسلع معه، ولكنه يرفض إذا تعلق الأمر

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص8.
(2) الحبيب مونسي، سييرا دي مويرتي للأديب عبدالوهاب عيساوي قراءة في البناء والتشييد، مجلة رؤى في الآداب والعلوم الانسانية، بسكرة، العدد1، 2020، ص21.
(3) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص12.

بالخمر."[1] فالسّكان الجزائريون رغم وضعهم البائس تحت نير الاحتلال الفرنسي، وفي زمن الحرب العالمية الثّانية كانوا يساهمون في تهريب هؤلاء المساجين من المعتقل لقضاء أوقات خارجه، كما يقومون بالإتّجار معهم كسبا للقمة العيش.

3. الغرائبيّة والرّوحانية في الرّواية:

تتّحد الصحراء مع المنفى لـ"يرسم **عيساوي** ضمن الرّواية عوالم شاسعة تتماهى فيها الخرافة مع الحقيقة التّاريخية، فبلاد المنفى يخضع سكّانها لمعرفة ربانية. هم يسلمون بما هم فيه للأقدار، أمّا الزّوار الجدد فيأسرهم ذلك الإيمان القدري، لتصيب الهلوسات فجأة مانويل وتراوده أحلام اليقظة، إذ يرى أطفاله الّذين لم يولدوا يركضون من حوله، كما يشهد جنازات وهمية وتوابيت ترمى من أعلى الجسر، هذه التهيؤات تدفعه إلى تدوين الحكايات باستخدام آلة كاتبة وجدها في مكتب الطبيب الّذي أصبح صديقه، ليتحول من عرفهم إلى كائنات نصية. فالصّبائحي العربي ذو الحضور الآسر يصبح أقرب إلى بطل صحراوي، كذلك اليعقوبي الّذي شهد جنازته يضحى أقرب إلى عراف. أما السلمي الّذي أسر مانويل بحكاياته فله النّصيب الأكبر، وخصوصا علاقته مع الكمبودي الّذي مات كمدا في المدينة لفشله في تحرير أهلها هذه التّناقضات تجعل الشخصيات كأنها في رحلة متخيلة، فهي متشابهة فقط بكونها غريبة، بكونها من جغرافيا لا تشبهها، تتلمس حواف سحرها، إذ يقول مانويل أنه إن طالت إقامتها أكثر، فسينتهي أمرها كالطبيب الّذي اختار السوريالية كتفسير لما حوله."[2]

يحاول مانويل وهو الأجنبي فهم أرض الأسرار فسكّانها اعتادوا الصّمت، وحفظ أسرارهم، وعدم البوح بها للغرباء حتى لا تصيبهم لعنتها، فالعوالم هنا تحكمها الأساطير والعرفانية والتسليم لقدر الله.

" **–لا، العرب هنا طيبون ومؤمنون بالقدر، إنهم يرون أن كل ما يحدث هو من عند الله، وهو الّذي سيقوم برفعه.**

(1) عبد الوهاب عيساوي، جبل الموت، ص 24.
(2) سهيلة بن حامة، عبدالوهاب عيساوي يبدع في "سيبرا دي مويرتي"، جريدة أصوات الأحرار، ع6583، الوكالات، الجزائر، 2019/09/12، ص16.

–وأنت بماذا تؤمن؟

– أنا أيضا أنتظر قضاء الله. "[1]

لا تخلو الرّواية من مسحة من الفلسفة العميقة الّتي تمتلك رؤيتها للعالم والتأمل والوصف والتحليل واللاهوت تتسرب إلى داخلك دون أن تحس: **"لاحظت أن كورسكي والصبائحي لديهما بعض الجمل المتشابهة، خصوصا إذا تعلق الأمر بالموت، ولا أقصد من وجهة النظر الدينية بقدر ما فكرت في علاقة الانسان بالمكان، وهل هناك تأثيرات تجعل رجلا قادما من وارسو يتكلم عن الموت مثل رجل عاش جزءا من حياته في الصحراء؟ وكلما فكرت في هذا الموضوع مبعدا الدين عن تفكيري، أجدني بطريقة أو بأخرى، أعود إلى الله الّذي مثلما قال عنه صديقي: إنه في الصحراء قريب جدا من البشر.**"[2] إنّها فكرة الله الّذي لم يكن يرغب في التّفكير فيه بطريقة رجال الدين الكاثوليك، خاصة وأنه اعتقد بتخلي الإله عنه وعن رفاقه في المعتقل لكنّه عدل فكرته عندما حال بينهم وبين الموت قتلا بالرصاص المصوب نحو المعتقلين الإسبان بأمر من غرافال، لولا تدخل الصبائحي في الوقت المناسب ورفضه لتطبيق الأوامر بقوله: **"لسنا نحن الّذين نرفع السّلاح في وجه الأسير يا سيد غرافال."**[3]

" حتى ذلك اليوم الذي رفع فيه السّلاح في وجوهنا، أوشكنا أن ننتهي، ولولا بعض الأشياء الغامضة التي حدثت لكنا اليوم موزعين على مقابر جلفا."[4]

4. الحوار الحضاريّ أو حوار الأديان:

الحوار الحضاريّ هو تزاوج وتبادل الثّقافات الانسانية بين مختلف الحضارات في جميع الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتكنولوجية مع احتفاظ كل حضارة بقيمها الخاصة وعدم الذوبان في كيان من كياناتها. والدعوة إلى حوار الحضارات هو شعور بأن البشرية ضاقت ذرعا بتلك

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 108.
(2) المصدر نفسه، ص 126.
(3) المصدر نفسه، ص 171.
(4) المصدر نفسه، ص 24.

الحروب العالمية ولم تعد تتحمل تبعاتها خاصة بعد المآسي الّتي خلفتها الحربان العالميتان، لذا يعتبر الحوار الحل الوحيد لتحقيق السلام بين الأنا والآخر وإنهاء الصراع الحضاري الّذي نشأ عبر الاستعمار وأججه الاستشراق الّذي خلف نظرة العداء والحقد بين الشرق والغرب

إن الحوار لا يمكن أن يكون حضاريّا بين الشّرق والغرب إلا إذا كانت النّظرة متساوية بحيث يصبح الأنا والآخر **"ندّا"**، فلا بد من تقدير الأديان والمعتقدات والعادات والتّقاليد لدى الشعوب. تتعدد الديانات والأعراق في هذه الرّواية ويرتفع السؤال الفلسفي الوجودي بين الديانات المختلفة الّتي يمثلها أدباء ومفكّرون عالميّون لتكون الرّواية حوارا حضاريا بين النخب، فقد تمكن **عيساوي** و "هو الشرقي أن يجعل الراوي يتقمص شخصية غربية بثقافتها ونظرتها للأمور فلم يتعسف ولم يسقط مواقفه على هذه الشخصية بما يتماشى مع انتمائه، بل أكثر من ذلك لم يتدخّل في تعاطفها مع اليهودي وملته وقومه وهو يتماشى تماما والموقف الغربي. كما كانت هذه الشّخصية مرآة عكست له جانبا من صورته لدى الآخر."[1] في آخر رحلة لهم في الحياة كما اعتقدوا حينما كدسوا في أقبية السفينة نقلا إلى الجزائر ثمّ إلى الصّحراء **"حيث الله قريب جدا من البشر"**[2] على حسب قول **كورسكي اليهودي البولوني**، هذا العبور الّذي كشف عن نظرة جديدة للذّات البشرية، فلغة الآخر هي رغبة كامنة في الانفتاح على الآخر، والإنصات إليه بلغته، فبتبادل اللّغات تتقلص الهوة الثقافية وينصت كل واحد منهما للآخر في غير لغته، فيصبح الأنا هو الآخر والآخر هو الأنا، **فمانويل** استطاع أن يتعايش مع الصبائحي أحمد رئيس الحرس العرب، ويزوره في بيته ويرى أسرته ثمّ حين أنقذه هو والمعتقلين الإسبان من الموت المحقق فأمر الصبائحي بعدم الانصياع إلى أوامر القتل لأن المسلم لا يرفع سلاحا في وجه أسير، كم استطاع مانويل الانسجام مع **"دحمان السلمي"** الشيخ الّذي يخرج من طربوشه مدنا وشوارع، ويروي حكايات وألغاز تمتد إلى عالم اللانهاية حيث ساعده على الاتّصال بزوجته والحصول على حريته.

(1) إبراهيم صحراوي، سييرا دي مويرتي لعيساوي عبدالوهاب: الحرب الأهلية الاسبانية في ضيافة الرواية الجزائرية، جريدة القدس العربية، ع8106، بريطانيا، 2015/05/16، ص 12.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 28.

فمعتقل عين الأسرار كان اختبارا للمعتقلين على قدرتهم على التعايش، رغم كونهم مختلفين دينيا أو عرقيا فالاختلاف لا يحقق التواصل بين مجموعتين ثقافيتين إلا بعد اقتناع تام أن التعايش ممكن مع الآخر المختلف ثقافيا، بين **مانويل** المادي الّذي ترك الإيمان بالإله وبين **كوريسكي اليهودي** الرّوحاني الّذي وجد معلمه الروحي في شخص الرابي يعقوب، وبين بابلو الفلاح الشجاع الّذي لم ينعم بحبه فقرّر الفرار من المعتقل، وظلّ مانويل يراقب المجحودة أملا في عودة رفيقه.

ويتساءل **مانويل** الملحد عن "**مدى قدرة مدينة صغيرة على احتمال ثلاث ديانات**" وكأن العالم غير معني به، في الجلفا لا مشكلة بين المسلمين واليهود، بل ونجد العرب المسلمين حاضرين في المناسبات اليهودية كموت الرابي بالمدينة، فبها نجد المسجد والكنيسة والمعبد اليهودي في الشارع نفسه. تعايشت الديانات الثلاث داخل وخارج المعتقل حيث شرب الجميع قهوة نوى التّمر، وحضر الجميع الاحتفالات وتظاهر المعتقلون مع بعضهم ضدّ الظّلم والإساءة، ودافع المسلم عن المسيحي في أشد المواقف خطورة حيث اقترب بعدها مانويل من فكرة الله.

يقول **مانويل** رادا على سؤال صديقه اليهودي، بعد جولة سمح له بها في مدينة الجلفة:

- **كيف قضيت رحلتك اليوم؟**
- **غريبة، ومليئة بالمتناقضات... ثلاثة أجناس، وديانات تحتل مكانا صغيرا...وهدوء مريب (...)**"[1]

كان أمر غامضا بالنّسبة إليه هذا التّسامح الديني يقول: "**في الأيام الأولى بدت لي جلفا غامضة بأبنيتها القليلة، وسورها القديم، ثمّ دخلتها وزادت حيرتي أكثر من المشاهد الّتي كنت أراها أحيانا. يمرّ رجل من اليهود يسير إلى جانب العربي مثل إخوة، وللحظات أسمع جرس الكنيسة يرتفع، وأوشك أن أصطدم ببعض الأوروبيين الّذين يسيرون إليها. أحاول نسيان كل المشاهد، ولكنّ صوت الرجل المسلم الّذي يدعو الناس إلى الصّلاة يوقظني من غيبتي ويجعلني**

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 114.

أطرح آلاف الأسئلة عن هذه المدينة القرية الّتي لا يتجاوز عدد سكانها العشرة آلاف، وكيف تتأقلم الديانات الثلاث فيها، بينما كانت أوروبا تحترق بنار المدافع، وهي لم تتسع للمسيحيين فقط."[1]

يتساءل الرّاوي كيف لمدينة صغيرة أن تسع وتحتمل ثلاث ديانات مختلفة كل الاختلاف ولم تتحمل أوروبا ملة واحدة كالمسيحية، يواصل تساؤلاته ليصل إلى نتيجة مفادها أن الكنيسة تنحاز للأقوى وأنهم يدعون الانسانية فقط.

يبدو أن **عبدالوهاب عيساوي** بحث جيّدا في تاريخ الحرب الأهلية الإسبانية حين أراد استدعاءها في روايته، ذلك أن هذه الحرب في حقيقتها كانت حربا صليبية من الدرجة الأولى ضد كل من يعادي الكنيسة لأن الكنيسة وقتها وقفت إلى جانب الفاشية ونصبت فرانكو قديسا ومخلصا للمسيحية، وأعلنت الحرب على المتمردين ضد الجمهورية، يقول مانويل في هذا الشاهد النصي:

"**حتى عندما كنا في إسبانيا، انحازت الكنيسة للقوي، وفجأة أصبحنا في مواجهة الرب."**[2]

ويقول أيضا: "**ولكن الحرب جعلتني أكره كل الكنائس، وألعن أولئك القساوسة الكاثوليك الذين لم يفكروا للحظة بنا، وبينما كنا نموت من أجلهم في الجبهة كانوا يلعنوننا في مجلة الديلي ميل، ولكني طردت كل الأفكار من رأسي ونحن نتجاوز الغابة إلى التلال المجاورة لها، غير أن المشهد عاد مرة أخرى يستفزني وأنا أقارن بين أولئك القساوسة وبين الذين وقفوا في وجه نابليون بصلبانهم الخشبية. لم أستطع أن أتجاوز ذلك الحد من المقارنات، كان كل شيء واضحا، عندما قالوا لنا: "أنتم الشيوعيون تخليتم عن الله فتخلى عنكم."**[3]

(1)عبد الوهاب عيساوي، "سييرا دي مويرتي، جبل الموت"، ص 105.
(2) المصدر نفسه، ص 106.
(3)المصدر نفسه، ص 15.

المبحث الثالث: استدعاء التّاريخ.

خلال عملية السّرد الروائي الّتي يقوم بها الكاتب "يقوم بتدمير المواد الأدبية والتراث الجمالي الإبداعي الّذي تملّكه وتشويهها، ومن شظاياه وعناصره المفككة يشكل ويبني نظاما معينا، يؤدي إلى إحداث تغييرات إيديولوجية عن طريق التمثيل الروائي. وهذه التغييرات والتحويلات تكشف الموقف الإيديولوجي للروائي."[1] وهذه الخلخلة في المواقف والأفكار حدثت في الرّواية العربية الحداثية والجزائرية خاصّة، فنتيجة لتشتت الواقع وتبعثره اتّسمت الرّواية بالتّشظي، فكان لا بد من الاستناد إلى جماليات التفكيك، الّتي يوضّحها واسيني الأعرج: "ذلك أنّ الرّوائي عندما يلجأ إلى استحضار النّص التّاريخي يقوم بتفكيك بنيته في بنية النّص الثّاني الّذي لا يسمح لها أن تخرج أو تتجاوز حدود الكتابة الأدبية."[2] لأن التّاريخ ينزع إلى المطابقة بينما تنزع الرّواية في سردها الحكائي نحو التخييل.

يلبس الروائي ثوب المؤرخ ليوغل بعمق في ما هو مسكوت عنه لدى المؤرّخ ويحفر في الوقائع بحثا عن إجابات تشغله بخصوص العناصر المغيّبة والمسكوت عنها، هي مساءلة للتاريخ من قبل الروائي الّذي يحاول ترميم تلك الثغرات، أو زعزعة تلك الحقائق المزيفة وإعادة كتابتها من موقع مغاير، وكأن الروائي على حد تعبير فيصل دراج "استدعى المؤرخ وطرده لأكثر من سبب: فالمؤرخ يقول قولا سلطويا نافعا ولا يتقصّى الصّحيح يهمّش تاريخ المستضعفين ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة، ويكتفي بتاريخ محلي مخترع، دون أن يقارنه بالتّاريخ الكوني المنتصر، أو أن يتوقف أمام الأسباب الّتي خلقت تاريخا قائدا قوامه الركود أو الحركة البائرة."[3]

فالرواية تكتب ما لم يكتبه التاريخ وتسائله بموضوعية، فتنسج بذلك خيوط تاريخ معاصر محتمل قد صحّحت أسئلته.

(1) عمار بلحسن، ما قبل بعد الإيديولوجيا، ص 172.
(2) نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخيّة في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، الجزائر، ع9، جوان 2011. ص44.
(3) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص 5، 6.

أولا) لماذا العودة إلى التّاريخ؟

ترى ما الغاية من استحضار تاريخ الغابرين؟ للتغني به وتمجيده أم لتحقيق مكاسب انتمائية وإيديولوجية تحقق لصاحبها مصالحه المرجوة أم يكون استدعاء التّاريخ من أجل مساءلة تاريخ أجدادنا نحن العرب الّذين لم يمنحونا سوى الخيبات والأحزان، كل هذه غايات لا تمتّ للرّواية بصلة إنّها غايات خارج روائية، حينما يصبح توظيف التّاريخ وسيلة وهدفا من اهدافها الفنّية والفكريّة والنقدية حينذاك نستطيع أن نسائل الحاضر وقضاياه الرّاهنة ونتخذ موقفا منها.

يرى **جورج لوكاش** في ثنائية الحاضر/ الماضي أنّ "تصوير التّاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدد صلته بالحاضر، إلا أن هذه العلاقة التّاريخية، في حالة وجود فن تاريخي عظيم حقا، لا تكمن في الإلماع إلى القضايا الراهنة بل في جعلنا نعيش التّاريخ مجددا باعتباره ما قبل التّاريخ الحاضر، وفي إضفاء شعرية على القوى التّاريخيّة والاجتماعية والانسانية الّتي جعلت من خلال مسار طويل حياتنا الراهنة على ما هي عليه."[1]

فالرّواية التّاريخيّة من خلال هذا الطّرح تحمل قضايا العصر وهمومه ومشاغله فتعلّق عليها وتبحث عن تفسير لها في الماضي، إنّها لا تغوص في الماضي لتنقطع عن الحاضر بل هي " نص يبتعد في ظاهره عن نقطة الحاضر ويتوغل في الماضي لكنّه يبقى وليد الآن، وإن ابتعاده في الماضي ما هو إلا طريقة لفهم الحاضر، فهي في كثير من نماذجها استعارة عصر غابر لتمثيل روح العصر الحاضر، فالمرسل لا يرمي من وراء ذلك إلا أن يقول لنا: هكذا عاش آباؤنا في التّاريخ، وهكذا نعيش حاليا، إنه وهو يرهن الواقعي والاجتماعي يكتب نصّا ، وينتج عالما نصيا له استقلاله وهويّته."[2] فعلى لسان البطل الإسباني في رواية "**سيّيرا دي مويرتي**" يقول الكاتب: "**رأيت الصبائحي يسحب لجام فرسه، وبدا لي يومها مثل نبيّ، قدم من بادية قديمة، من أجل أن يوقف انهمار الدّماء في المدن العارية**" فكأنّه يتحدث عن عالمنا الّذي نعيشه والّذي تمزقه الحروب.

(1) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ص 114.
(2) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 134.

إنّ الكتابة الإبداعية التاريخية هي مغامرة محفوفة بالمخاطر، خاصّة حينما يكون هناك جانب توثيقي وجانب إبداعي يتطلّبان من المبدع القدرة على ملء الفراغات الّتي تركها المؤرخ أو تناساها، وهي أيضا تكملة لثغرات العمل الواقعي. إنّ الروائي في انتقائه للأحداث التاريخية الّتي تشكّل نسيج نصّه " يقدّر المسافات ويشكّل الألوان، ويصوّر الأماكن والحالات، ويركّب الحوارات، ويبني المشاهد، ويتعمّق في الأمزجة، ويفسّر المواقف، ويصوغ ردود الفعل، وينزل إلى حيث تفصلات المجتمع في مكان وزمان معيّنين." (1)

وأسباب العودة إلى الماضي واللجوء إلى الرّواية التّاريخيّة كثيرة حسب نضال الشمالي أبرزها:

- **"الانطلاق من قيمة تعليمية لتربية الأجيال القادمة:**

وذلك بإعادة إنتاج المعرفة فنيّا بهدف إغناء ثقافة تلك الأجيال وتوظيف ذلك في بناء المجتمع العربي، وتقويم سلوكه، وتصحيح اعوجاجاته وتعزيز ملكاته، وتقوية لغته وأدبياته، ولعل جورجي زيدان كان صاحب أول وأضخم محاولة في إلباس التّاريخ ثوبا روائيا إلا أن الخطاب التّاريخي التّعليمي قد تغلب على الخطاب الروائي الفنّي لديه.

- **بعث مجد الماضي وإحياؤه مجدّدا في الأذهان:**

وهذا منطلق يبدأ من الماضي ليرفد الحاضر، ومنطلق يسمو على الأول في هدفه، وعندما يختار الكاتب لمعا من تاريخ أمته ويعرضها روائيا، فإنما يزيد الصلة بين الماضي والحاضر وثوقا.

- **استعادة الذّات الضائعة باكتشاف:**

– معنى الاستمرار في شيء ما أو الانتماء إلى شيء ما يبدو قد ضاع إلى الأبد.

– إنّ اهتزاز وجدان أي أمة وإحساسها بأن شخصيتها الاجتماعية بدأت تضمحل بسبب أو بآخر يدفعها إلى فتح سجلات الماضي، لإيجاد حل لمأزقها ورفع لمعنوياتها والبحث عن مخرج لها.

(1) محمد أقضاض، الشخصية الروائية بين الكلاسيكي والمنظور الحداثي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 1995، ص 27.

– وعلى صعيد الرِّواية التّاريخيّة العربية فإن مكانة الدول العربية قد اهتزت بعد تعرضها لهزائم الاستعمار المتكررة والاستيطان الصهيوني والإحساس بالخيبة."[1]

- **إعادة قراءة التّاريخ بهدف التّقصي، أو الإتمام أو التصحيح أو الاختزال:**

فالتّاريخ لا ينقل كل ما حدث بل أبرز ما حدث "والتّاريخ موجه أصلا من قبل من يكتبه، لأنّه يكتبه بطريقة تخدم وجهة نظره وتبرهن على صحة آرائه، فهو غير محايد، مما أوقع التّاريخ في مثالب جمة تنقص منه قدرا لا يعالج إلا بإعادة القراءة كأن يعاد تناوله روائيا فالكتابة الروائية هي بمثابة قوّة إضافية للتعلم الراصد المتابع، قوة تسمح له بأن يتجاوز كثيرا من الخطوط الّتي وقف أمامها المؤرخ مقيدا."[2]

- **للرِّواية التّاريخيّة أكثر من طريقة في استحضار التّاريخ أبرزها:**

- "استدعاء الوقائع والشّخصيات التّاريخية: وفي هذه الطريقة تتوسل الرِّواية بالتّاريخ لاستكناه الحاضر فيهن كما حدث في رواية جمال الغيطاني " **الزيني بركات**" فالوقائع في هذه الرِّواية عكست الحاضر المعيش.

- إيجاد مناخ تاريخي تضطلع فيه شخصيات غير تاريخيّة لم يخصصها التّاريخ بالدقة الّتي خصص بها الشخصيات التّاريخيّة المثبتة نصا بأعمال متخيلة: وفي هذه الطريقة يكون الهدف هو مناقشة فترة زمنية محددة لاستخلاص العبر والغايات. كما نلمس ذلك في رواية **رضوى عاشور** " **ثلاثية غرناطة**" ورواية " **الزوبعة**" **لزياد قاسم**.

- استحضار نوع سردي قديم بوصفه شكلا، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه. كما يظهر ذلك في "**رسالة في الصبابة والوجد**" **لجمال الغيطاني**."[3]

(1) ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 136.
(2) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 137.
(3) المرجع نفسه، ص 128-129.

ثانيا) أشكال توظيف التّاريخ:

1. تمظهرات التاريخ في رواية "الدّيوان الإسبرطي":

يستثمر الكتاب المعلومة التّاريخيّة بعدّة استراتيجيات وذلك لغايات إبداعية تأويلية وهي:

الطّريقة الأولى:

تتمثّل في "سرد مجموعة من الأخبار التّاريخيّة المتتابعة في مطلع العمل الرّوائي بقلم المؤرّخ هي بمثابة تمهيد لمجريات تاريخيّة ستشتغل عليها الرِّواية."[1] وقد سمّى **جورج زيدان** هذا النوع من السردية التّاريخيّة في روايته "**الحجاج بن يوسف**" بفذلكة تاريخيّة وذلك دون تدخّل أو تحليل وقد حذر **جورج لوكاش** من مطواعية المادة التّاريخيّة واصفا إياها بأنها "فخ للكاتب العصري"[2] لأنّ المرجعية التّاريخيّة تتفوّق على المرجعيّة الفنّية. ومن أمثلة عرض الأحداث التّاريخيّة في مطلع الرِّواية ما جاء في بداية رواية **الديوان الأسبرطي**: "**اثنا عشر عاما انقضت على موت نابليون، وثلاث سنوات بعد سقوط الجزائر، وما زالت هذه الكلمات تضج في رأسي، صديقي القديم لم يشأ أن يغيرها في كل خطاب. أجوب شوارع مرسيليا، النّاس تناسوا ضجيج السّنوات الماضية، وزيارة ولي العهد. آه لم يعد وليا للعهد بعد أن انقلبوا عليه وصار هو الآخر منفيا، أو ظلا ضئيلا تبدد في الذاكرة الضعيفة للناس. في الملك لا فرق بين عشرين دقيقة أو عشرين عاما، ولا بين لويس التاسع عشر أو نابليون من يا ترى بقي يحتفظ بأحلام المجنون الّذي أراد أن يتوج ملكا على العالم؟**"[3]

لا يحشد **عبدالوهاب عيساوي** الأحداث التّاريخيّة بالصرامة ذاتها الّتي كان يستعملها **جورجي زيدان** إنما نلمح مطواعية للمادة التّاريخيّة فلا نحس بسردية التّاريخ ولكن بقصصية الحدث حيث يحدّد لنا الإطار التّاريخي العام للرواية والفترة الّتي ستدور خلالها الأحداث كما يُلمّح لماض سبق

(1) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 212.
(2) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ص 139.
(3) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 13.

أحداث الرّواية بسنوات خلت إلا أنه أثر على مجريات الرّواية فيمنح بذلك طابعا تاريخيًّا للرّواية منذ البداية ولكن بلمسة جماليّة.

الطّريقة الثانية:

حيث تتوازن المرجعيتان الفنّية والتّاريخيّة وذلك عن طريق "مزج السردي بالتّاريخي وهي طريقة متطورة لإضفاء خطابين متضامين في صورة واحدة. وهذا يساعده على تقديم التفسير والتحليل وربما التأويل فيما يقترح...فمن خلال الانشغال بتتبّع الأحداث المتعاقبة تأتي المعلومة التّاريخيّة لتكمل المشهد دون تكلّف أو قصد."[1] والمثال التالي من رواية الديوان الإسبرطي:"...**بدأت المدفعية تقصف الصّفوف الأمامية للتحالف، كانت كرات المدافع ترتفع في السّماء وتصل إلى صفوفهم، صحيح أن العديد منهم قد قضى هناك حتى خيل إلينا أننا كسبنا الجولة الأولى، ومع هذا لم نرهم يستعملون مدافعهم، إذ كانت التلة ترتفع دونهم، ومدافعنا تقصفهم ولكنهم لم يفروا ولم يبادلونا الإطلاق، استغربت كيف يموت كل هؤلاء بينما لم يحرك قائدهم ساكنا، كان يبصر المعركة بمنظاره كأنه ينتظر شيئا ما، وكل مخاوفنا كانت في وصول المدد من حلفائه البروسيين. كنا أفضل ما استطاع نابليون تحصيله، جنوده المخضرمون الّذين يعتز بهم لم يهزموا منذ سنوات.**

وهكذا تقدمنا لأننا رأينا انسحاب الجنود الانجليز من خلف الربوة، وبعد لحظات كنا نوشك أن نبلغها، ولم نعلم أنهم كانوا خلفها بتلك المسافة الضئيلة، آلاف من الانجليز والبروسيين الّذين انضموا إليهم في غفلة منا يصوبون بنادقهم اتجاهنا، واشتعلت النار آخذة منا عددا كبيرا(...) حيث تراجع نابليون وبقية الجيش." [2]

يصف الرّوائي معركة واترلو الّتي دارت رحاها بين فرنسا بقيادة نابليون وبريطانيا حيث تلقى الجيش الفرنسي هزيمة نكراء وتم نفي نابليون إلى جزيرة نائية في الأطلسي فـ "يظهر التوازن بين

(1) ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص215.
(2) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 33/32.

المرجعية التّاريخيّة والمرجعية الفنّية، فمن خلال الانشغال بتتبع الأحداث المتعاقبة تأتي المعلومة التّاريخيّة لتكمل المشهد دون تكلف أو قصد."[1]

الطّريقة الثالثة:

وهي "عرض المعلومة التّاريخيّة من خلال انعكاسها على تصرفّات النّاس وسلوكياتهم وظهورها في حوارهم. وتعدّ هذه الطّريقة من أكثر الطّرق انسيابيّة في عرض المعلومة حيث الشّخصيات هي الّتي تتأثّر وتحكم وتعاني وتفرح دون تدخل سارد يوقف الحديث عند موضع ليسرد تاريخيًّا حان دورهُ ثمّ يستأنف. ولكن هذه الطريقة تمتلك القدرة على تفعيل هذين الخطابين: الرّوائي والفنّي جنبا إلى جنب فتتحقق الموازنة بينهما."[2]

ونجد هذه الطريقة في مطلع رواية **سييرا دي مويرتي:**

صرح بابلو بينما كان يحدق في سماء مثقلة بالغيوم:

"- ثلاث سنوات مرت يا منويل، أترى؟ إنها ثلاث سنوات قد مضت على سقوط برشلونة، ونحن ما زلنا نجرف الثلج عن سكة الحديد بجلفا.

- لا فرق، ألم نجرفها آخر مرة في "سييرا دي مويرتي"؟

رمى المجرفة من يده ونظر إليّ بغضب:

- اللّعنة على جميع الشّيوعيين أمثالك. الدفاع عن إسبانيا بالنّسبة لك كالحرص على جيب السيد كابوش. "[3]

(1) نضال الشمالي، الرواية التاريخية، ص 216.
(2) نضال الشمالي، الرواية التاريخية، ص 216.
(3) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي، ص7

حيث يكشف لنا المشهد الحواري السّابق معلومة تاريخية سُوّقت من خلال الحوار ونطقت الشّخصيات بلسان حالها حيث يشير الكاتب إلى سقوط برشلونة ووقوع المعارضين من إسبان وشيوعيين وغيرهم للأسر وخذلان حكوماتهم لهم.

الطّريقة الرّابعة:

ظاهرة " **تكرار السّرد**" وفيها يتكرّر الحدث التّاريخي أكثر من مرّة وذلك سعيا من الكاتب إلى ترسيخه وتسليط الضّوء عليه وجعله مهما " ففي كل مرة تتولّى أمره مجموعة من الشّخصيات يعالجونه بطريقتهم الخاصة، فتظهر للخبر أكثر من زاوية للرّؤية، مما يساعد على تبلور الحدث التّاريخي واتّضاح معالمه أكثر، فضلا عن أن هذا النوع من تقديم التّاريخي في ثوب السّردي يخفّف من حدّة المسؤولية التّاريخية المنوطة بالرّاوي."[1] وفي رواية الديوان الإسبرطي يتكرر مشهد احتلال المحروسة وتداعياته عبر كل الشّخصيات وكل واحد يقدم نظرته للحدث بحسب منظوره هو ورؤيته حسب أيديولوجيّته، حيث تختلف الآراء والرؤى.

الطّريقة الخامسة:

وهي "أن تدار الأحداث بطريقة متصاعدة تجعل المتلقّي محتاجا إلى نهاية تاريخية تحسم الموقف وتكشف النّهاية، وفي مثل هذه الحال يبلغ الصّدق الفنّي في تمازجه بالصّدق التّاريخي مرحلة متقدّمة."[2] وهذه الطريقة معتمدة كثيرا عند معظم الرّوائيين.

تتصاعد وتيرة الأحداث في الدّيوان الإسبرطي نحو نهاية واحدة وهي رحيل الجميع عن المحروسة ووقوعها بين أنياب المستعمر الفرنسي ينهش لحمها وقد كان هذا نتيجة حتمية لسياسة الأتراك الّذين تركوها لقمة سائغة بين أيدي المستدمر الفرنسي:

يقول **ابن ميار**: "**في الرصيف عانقني ديبون طويلا، ثمّ صعدت السفينة تتلوني زوجتي، ورحلت بنا تاركين المحروسة لهم.**"[1]

(1)نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 218.
(2) المرجع نفسه، ص 222.

وعلى لسان **حمّة السلاوي**:" **وقرر رفيقي السير ليلا، ولم أوافقه، رغبت تأمل المحروسة تحت ضوء النهار، لأبكيها طويلا، ثمّ أرمي عليها سلامي الأخير.**" (2)

أما **دوجة** فقد كان رحيلها عن المحروسة لا يعني لها الموت إنما بهجة للحياة لأن موطنها لم يتعلق يوما بالمكان بقدر ما تعلق بالأشخاص: "**ولم يكن الرحيل عن المحروسة بالنسبة لمحبيها إلا وجها آخر للموت، بينما لم يكن بالنسبة لي إلا دربا أخيرا لإدراك بهجة الحياة.**"(3)

ويختار **ديبون** الرحيل عن إسبرطة قائلا:

" **أومأت له برأسي موافقا، ثمّ تأملت الزرقة أمامي وقلت:**

- **نعم إنك محق، كي نغير العالم نحتاج إلى أفكار كبيرة نؤمن بها، ونقبل على الموت في سبيلها بسعادة.**"(4)

2. تمظهرات التاريخ في رواية سيّيرا دي مويرتي:

استعار عيساوي أحداث الماضي وتوغل فيها لفهم حاضرنا الذي نعيشه، ولاسترجاع هذا التاريخ المغيب يستخدم عدة تقنيات أهمها:

أولا: يقوم الروائي بصهر الحدث التاريخي مع الحدث الفنّي عندما يستخدم تقنية تيار الوعي أو التّداعي الحرّ مع السّارد حين يسترجع الأحداث في أغلب الرّواية يقول مانويل: "**ما حدث، وأننا الآن خسرنا كل شيء، الأرض والعائلة، وأصبحنا مطاردين من مكان لآخر، وأضحت معتقلات أوربا تضيق بنا، ثم رمينا دفعة واحدة إلى إفريقيا. كان بابلو محقا عندما رفض الأحضان المودعة عند باب معتقل فارني، تجاوزها مسرعا وجلس عند العتبة، واضعا وجهه بين يديه، صامتا وهو يصعد إلى الشّاحنة، وما إن انطلقت حتى انفجر بالبكاء، مثل ذلك الشاب الفرنسي.**"(5)

---

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 356.
(2) المصدر نفسه، ص 371.
(3) المصدر نفسه، ص 384.
(4) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 330.
(5) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي، جبل الموت، ص 12.

صرح بابلو بينما كان يحدق في سماء مثقلة بالغيوم:

- **"ثلاث سنوات مرّت يا مانويل، أترى؟ إنها ثلاث سنوات قد مضت على سقوط برشلونة، ونحن ما زلنا نجرف الثلج عن سكة الحديد بجلفا.**

–لا فرق، ألم نجرفها آخر مرة في "سيّرا دي مويرتي؟"

–رمى المجرفة من يده ونظر إليّ بغضب.

- **اللّعنة على جميع الشيوعيين أمثالك. الدفاع عن إسبانيا بالنسبة لك كالحرص على جيب السيد كابوش."**[1]

حيث يكشف لنا المشهد الحواري السابق معلومة تاريخية سُوّقت من خلال الحوار ونطقت الشّخصيات بلسان حالها، حيث يشير الكاتب إلى سقوط برشلونة ووقوع المعارضين من إسبان وشيوعيين وغيرهم للأسر وخذلان حكوماتهم لهم.

ثانيا: وقد يستعمل الروائيون عدة تقنيات خاصة بالرِّواية التّاريخيّة أو يبتدعونها لضرورة العمليّة الإبداعيّة والموضوع المتناول:

أ) المتواليات الحكائيّة:

وهي أسلوب متواليات البناء الحكائي وقد استعملها، عبدالوهاب عيساوي في رواية "الدّيوان الإسبرطي" على شكل لوحات سرديّة تتشكل داخل السّرد في أشكال فسيفسائية، فتتوالى أصوات الرواة تحكي حياتها ومعاناتها وتدين عصرها؛ ديبون، كافيار، ابن ميار، حمّة، ودوجة، كما تبرز أصوات أخرى داخل الحكاية الجزئية كصوت ميمون والطبيب ودي بورمون والباشا والقنصل السويدي وغيرهم تتداخل حكاياتهم، أو تتشظى دون أن يفقد الكاتب الخيط الرّابط بينها.

كما لجأ إلى دفع الزّمن إلى الأمام للرجوع إلى أحداث ماضية، أو الارتداد به إلى الخلف، ونجد هذه التّقنية في الديّوان الإسبرطي حيث يمكننا القول أنّه تأثّر بتقنيات توظيف التّاريخ عند **عبد**

(1)عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي، جبل الموت ، ص 7.

الرحمن منيف لأنه هو من ابتدعها، يقول الراوي ابن ميار :"**قبل سنوات بعيدة عرفت ميمونا، رأيته في سوق الميارين يجمع القمح، ثم قيل لي إنه سافر إلى مرسيليا حيث أصل تجارته، ثم عاد بعد سنتين، وبت أراه أحيانا مع اليهوديين تاجري القمح، وفي السنوات الأخيرة حين توقفت أعمال الجهاد، وغلت المعيشة وأضحى القمح شحيحا– إذ أتى الجراد على الكثير منه– ...**

- **كيف يمكنك بيع القمح للفرنسيين بينما يتضور الناس جوعا؟**
- **ومن قال هذا يا سيد ابن ميار؟ أنا بعته لليهوديين ..."**[1]

ب) التداعيات الحكائية:

وهي عكس المتواليات يستعملها الروائي عندما تكون المساحة الزمنيّة ضيقة، حيث "تبرز بوضوح الملامح الدقيقة للأماكن والمناخات والبشر، لِأنَّهَا بالإضافة إلى أهميتها في بناء المشهد ككل، فهي بالغة الغنى بحيث تستطيع إنارة الدّاخل والخارج معا، وأن تفسح المجال لرؤية السّطح وما وراءه خاصة وأنّ هذه الرّؤية متعّددة الزّوايا."[2]

ج) الخطوط المتوازيّة:

"في متابعة الأحداث الرّوائيّة، على أن تلتقي هذه الخطوط في نقاط معينة، لفترة معينة، ثمّ تفترق من جديد، لتلتقي مرة أخرى في نقطة بمقدار ما هي بعيدة عن البؤرة الأساسيّة إلا أنها ضروريّة لها" والخطوط المتوازيّة أو المرايا المتقابلة تعتمد على إدراج روايات عديدة داخل الرِّواية وكلها تصب في قالب الرِّواية العام."[3]

في روايته "سيّيرا دي مويرتي" أدرج عيساوي عدة روايات كرواية مقبرة المجحودة، ورواية طبيب المعتقل، والأمير الكمبودي وغيرها من الروايات التي أفلح الراوي في حل بعضها بينما عجز عن أخرى.

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 58.
(2) عبدالرحمن منيف، رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار التنوير للطباعة والنشر، ط 3، 2012، ص 133و134.
(3) عبدالرحمن منيف، رحلة ضوء، ص133.

ثالثا) أنماط الرِّواية التّاريخية:

1. رواية التّوثيق التّاريخي:

يحرص الكاتب على الاستشهاد المباشر للنصوص التّاريخيّة إما داخل السّياق النّصي حيث "يرد النّص التّاريخي في النّص الروائي أحيانا كما هو في المصادر التّاريخيّة"[1]؛ أي يرد مكتوبا على هيئته محصورا بين قوسين أو مكتوبا بخط غليظ، وإما خارج السّياق النّصي. ويتوقّف نجاح **الطّريقة الأولى** على بثّ المادة التّاريخية في مقدمة الرِّواية، أو في مقدّمة الأجزاء والأقسام، أوفي الهوامش .

أما **الطّريقة الثانية** فتتجسّد في شكلين:

أحدهما أن يرد النّص التّاريخي في السياق النّصي على شكل بنية سردية مستقلة، محصورة بين قوسين صغيرين ... وثانيهما تماهى النّص التّاريخي داخل النّص الروائي بحيث يصبح كلام الشخصية الروائية الّتي تسرد أحداث التّاريخ، بحيث يصبح كلام الشّخصية الرّوائية التي تسرد أحداث التاريخ، إما بوصفها شاهدة عليها، حيث وردت أحداث التاريخ على لسان شخصيات تاريخية عايشت فترة الأحداث، وإما بوصفها شخصية مثقفة اطلعت على أحداث التاريخ.[2]

2. رواية التشويق التّاريخي:

لعلّ الممثّل الأول لهذا النوع هو جورجي زيدان رائد الرِّواية التّاريخيّة حيث **ألف إحدى وعشرين رواية** تاريخيّة ضمن سلسلة تاريخ الإسلام حيث اعتمد فيها على المادّة التّاريخيّة بغية تشويق القارئ وما جاء به من خياله حيث أطلق العنان لإبداعه بإضافة قصص غرامية لربط الأحداث التّاريخيّة ولكنها تعرضت للانتقاد من قبل النّقاد: "كان أول المقلدين وأنشطهم جرجي زيدان، فنحا في تأليف الروايات منحى والتر سكوت الانجليزي، واستمدّ من التاريخ العربي قصصه وأبطاله، وغير في حقائق التاريخ وبدل، حتى يدخل عامل التشويق والتتابع القصصي."[3]

(1) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 106.
(2) ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 106.
(3) شوقي أبو خليل، جورجي زيدان في الميزان، دار الفكر، سورية، دمشق، ط1، 1981، ص 24.

3. رواية التّخييل التّاريخي:

التّخييل التّاريخي هو ذلك النّوع السّردي التّخييلي الّذي يتّخذ من التّاريخ وسيلة لبلوغ غاية جمالية فهو ليس نسخا واسترجاعا لحقائق تاريخيّة ولا بأس بإعادة التّذكير بتعريف الناقد إبراهيم عبد الله للتّخييل التاريخي لأنه صاحبه فيعرفه بأنه: "المادّة التّاريخيّة المتشكلة بواسطة السّرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التّوثيقيّة والوصفيّة، وأصبحت تؤدي وظيفة جماليّة ورمزيّة، فالتّخييل التّاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقرّرها ولا يروّج لها، إنّما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، والتّاريخ المدعم بالوقائع، ولكنّه تركيب ثالث مختلف عنهما."[(1)] فالتّخييل التّاريخي يتّكئ على التاريخ، ولكنه لا يتمثّله بل يصنع نصا تاريخه ليس بالضرورة مطابقا للواقع.

4. الرّوايات ذات البعد التّاريخي:

فكل الرّوايات العربية ذات الطّرح التّاريخي تنتمي لهذا النّمط السّردي، "وعليه فروايات **نجيب محفوظ** باختلاف أنماطها النوعية والفكرية، تعبر عن تاريخ مصر منذ احتلال الانجليز لها إلى قيام الحربين العالميتين وظهور ثورة **سعد زغلول** مرورا بالأزمة العالمية وسقوط الملكية ونجاح الثّورة النّاصريّة."[(2)] وكما فعل **الطاهر وطار** في رواياته **وعبد الرحمن منيف وغائب طعمة فرمان** من العراق و**الطيب صالح** من السودان وغيرهم كثيرون.

(1) عبدالله إبراهيم، السرد والامبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص5.

(2) جميل حمداوي، الرواية العربية ذات البعد التاريخي، مجلة ندوة الإلكترونية للشعر المترجم، د.ت، www.arabicnadwa.com ، تاريخ الاطّلاع: 2021/06/30.

المبحث الرابع: الوثيقة والتّخييل التاريخي:

أولا) الوثيقة والتّخييل في رواية الدّيوان الإسبرطي:

رواية "**الديّوان الإسبرطي**" رواية فازت بالجائزة العالمية للرواية العربية سنة **2020م**، تم استدعاء التّاريخ في هذه المدونة حسب ما ذكر سابقا من النوع الأول أي استدعاء الأحداث والشخصيات ولكن "ما يفرّق رواية **عبدالوهاب عيساوي** عن أعمال سابقيه من الجزائريين الّذين وظفوا التّاريخ كوسيلة وأداة لغايات متعددة. هو أن التخييل لديه قد وظف كل الجوانب الفنّية والتوثيقيّة والفكريّة في هذا السرد، كوسائل ولواحق مكرّسة حصرا لاستهداف التّاريخ وتخييله في الرّواية. وهذا هو الأصل في الرّواية التّاريخيّة الّتي لا توظف التّاريخ من أجل غرض خارج عن مداره. وإنّما تقوم بتسريد كل شيء في العالم غير الرّوائي من أجل تخييل التّاريخ روائيّا"[(1)]، إذ يقوم التّخييل في هذه الرّواية على قاعدة اختيار الأحداث التّاريخيّة، وإعادة صوغها وفق مقتضيات السرد الرّوائي حتى تندمج وفق النسق العام للرواية. قام الرّوائي بنقل أحداث محليّة في الحقبة ما بين **1815م و1833م** بين الاحتلال الفرنسي والعثمانيين إلى مستوى عالمي.

يكتب الشّاب عبدالوهاب عيساوي روايته " الديوان الأسبرطي" مدوّنا هزيمة الجزائر المزدوجة من قبل الأتراك والفرنسيين، وما يفرّق رواية عيساوي عن بقيّة الكتاب الجزائريين أن التخييل لديه قد زاوج فيه بين الوثيقة باعتبارها مصدرا للتاريخ وبين الإبداع الخيالي بتقنياته الفنّية. وتعتبر الوثيقة من أهم مصادر التاريخ وهي تشمل المعاهدات والاتّفاقيات، والمذكّرات، والقوانين، والمراسلات والمخاطبات، وغيرها وقد وسع روّاد مدرسة الحوليّات –التي جاء ذكرها في المدخل من الأطروحة – في حقل الوثيقة التاريخية وذلك اعتمادا على:

(1) أمين بحري، انتصار التاريخ وانهزام الواقع، ص 56.

دفاتر العدول، والتاريخ الشّفوي، والتّراث المادي، وغيرها من المتروك من المصادر، اتخذ من دراسة المهمشين موضوعا ومحورا مثل تاريخ اللّصوص والمجانين، وتاريخ الرّعاة، والمومسات، والفقراء. (1)

لم يسترجع عيساوي التاريخ توظيفا واستلهاما لبطولات القادة أو اعتبارا من أخطاء الماضي، وأخذ الموعظة إنما كانت العودة للماضي لمساءلته بصدد المسكوت عنه والمجهول والمغيّب قصرا ومعارضة الكتب التاريخية، عن طريق تقنيات السّرد البعد حداثية وأبرزها الميتاقص التاريخي التي تعتمد على الكشف والنقد، والتفكيك.(2)

وقد انتهج الرّوائي السّرد الاستبطاني (**الذهني**) للتاريخ، أي كان رؤية للدّاخل وليس رؤية من الخارج، ما جعل موضوع التاريخ نفسه خطابا ذهنيا خاضعا لوجهات نظر مختلفة (**الفرنسية، والتركية، والجزائرية**) ما شكل خصوصية السّرد التاريخي ونوعه الاستبطاني، ومحاولة تشكيل رؤية موضوعية للتّاريخ عبر تناقض وجهات نظر توزّعت بين ثلاثة أقطاب متناحرة وشريكة في صنع تاريخ الجزائر.

تدور أحداث الرِّواية حول وقائع كبرى هي:

- **معركة واترلو.**
- **إرهاصات ما قبل الحملة: المتمثلة في حادثة المروحة.**
- **تجارة العظام البشرية.**
- **إبحار الأسطول الفرنسي نحو الجزائر.**
- **إمضاء معاهدة استسلام العاصمة وتسليمها للفرنسيين.**
- **اللّجنة الإفريقية.**

(1) ينظر: جاك لوغوف، التاريخ الجديد، ص 12.
(2) ينظر: أمين بحري، انتصار التاريخ وانهزام الواقع، ص 56.

وبين هذه الأحداث الكبرى تدور أحداث ضمنية ومحكيات تنسجها شخصيات الرِّواية، لذلك سنتناول بالذكر أهمها:

1. معركة واترلو وهزيمة نابليون:

لقد اعتمد الكاتب عدة أساليب لاستحضار الذاكرة ومن بينها أسلوب الرسائل، واليوميات لشخصيات بارزة وأخرى هامشية، كما وظف تقنية السرد الاستبطاني والحوار الداخلي والتناص التاريخي وغيرها من التقنيات.

- **الرّسائل:**

تبدأ الرواية برسالة بعثها كافيار لديبون من مارسيليا بتاريخ **مارس 1833**، وأتبعها برسائل عدة بقيت حبيسة الأدراج لم ترسل إلى صاحبها ديبون، ولكنها كلها استعملت لاستنطاق الذّاكرة، يروي كافيار أحداث معركة واترلو التي وقعت في **18 جوان عام 1815م** في قرية واترلو قرب بروكسل عاصمة بلجيكا، وهي "معركة فاصلة، بين الإمبراطورية الفرنسية والتحالف الأوروبي السابع، وهي آخر معارك الامبراطور الفرنسي نابليون بونابرت وهزم بها هزيمة كبيرة غير متوقعة لقائد بخبرته، حوالي خمسا وعشرين ألفا بين قتيل وجريح."[(1)]

ويصف كافيار المعركة في إحدى رسائله لديبون قائلا:" **جاء الأمر بالهجوم. بدأت المدفعية تقصف الصفوف الأمامية للتحالف، كانت كرات المدافع ترتفع في السماء وتصل إلى صفوفهم، صحيح أن العديد منهم قد قضى هناك حتى خيل إلينا أننا كسبنا الجولة الأولى، ومع هذا لم نرهم يستعملون مدافعهم، إذ كانت التلّة ترتفع دونهم، ومدافعنا تقصفهم ولكنّهم لم يفروا ولم يبادلونا الإطلاق (...) كل مخاوفنا كانت في وصول المدد من حلفائه البروسيين، وهكذا تقدمنا لأننا رأينا انسحاب الجنود الانجليز من خلف الرّبوة، وبعد لحظات (...) آلاف من الإنجليز**

(1) ينظر: موسوعة عريق، معركة واترلو، https://areq.net، تاريخ الاطلاع: 2021/11/02.

والبروسيين الّذين انضموا إليهم يصوّبون بنادقهم تّجاهنا، واشتعلت النار آخذة منا عددا كبيرا(...)"[1]

وقد تناولت الرّواية شخصية نابليون وفجيعة الفرنسيين أمام موته في رسالة بلسان كافيار: "**هل يعقل يموت رجل يمثل نابليون في جزيرة نائية من الأطلسي؟ هل قدر العظيم أن يدفن هناك بعيدا عن أوروبا؟ أعجز عن تخيله صامتا وباردا في صندوق خشبي (...) كيف مات؟ هل قتلوه أم إنه مات مريضا؟ (...) إنها مكيدة مدبرة من هؤلاء الإنجليز(...) قد مات الرجل الذي كان يشكل أحلامك كلما خمدت ولكنك يا كافيار لو ظللت مؤمنا أن نابليون كان مجرد قائد، عاش عمرا من الانتصارات ثم هزم قد تكون مخطئا. نابليون أكثر مما تعتقد إنه فكرة لا تفنى يجب أن تؤمن بها، مثلما آمنت به قائدا عظيما طوال السنوات الماضية.**"[2]

انطلقت الرواية من هذا التّاريخ والحدث المهم في تاريخ أوروبا والّذي أحدث تغيرات مفصلية في شخصية كافيار الذي سجن بعد هذه الهزيمة في الجزائر وتحوّل من الحرية إلى العبودية ثمّ الانتقام بعد انضمامه إلى الحملة الاستعمارية على الجزائر حاملا معه أيديولوجيته النّابليونية التي لا تتوافق مع الإيديولوجية الفرنسية آنذاك.

2. حادثة المروحة المشؤومة:

وهي من الأسباب غير المباشرة الّتي يتخذها الاستعمار الفرنسي ذريعة لاحتلال الجزائر، حيث صفع الباشا حسين قنصل فرنسا "**دوفال**" في الجزائر بسبب وقاحته في الرد حين سأله عن عدم تجاوب الملك الفرنسي مع رسائله بخصوص ديون تركيا على فرنسا، حيث رد بما معناه أن الملك لا وقت لديه للرد على أمثال الباشا، فاستفزه ورماه بالمروحة. وحين طلب منه القنصل الاعتذار رفض لسنوات، فحشدت فرنسا أساطيلها وقامت بحملتها لتخلص الجزائر من الاضطهاد العثماني حسب مزاعمها. ثمّ إن الباشا هذا، ظل لسنوات يرفض الاعتذار عمّا اعتبرته فرنسا إهانة لها، من خلال

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 32.
(2) المصدر نفسه، ص 265.

إهانة قنصلها، فحشدت أساطيلها وقادتها العسكريين وقامت بحملتها لتخلص الجزائر من الاضطهاد العثماني "بحسب التبريرات الّتي صدرت عن غير مصدر فرنسي، ومنها قائد عسكري كبير **(بورمون)** يؤمن بالحرية والعدالة للشعوب. فهل كانت هذه الحادثة وحدها كافية للقيام بالغزو والاحتلال لمدة مائة وثلاثين عاما وأكثر؟ أم أنها كانت مجرد ذريعة لتنفيذ مخططات مسبقة؟"[1]

الرّواية لا تحسم ما إذا كانت تلك الحادثة هي السّبب في الاحتلال ولكنها تتابع حركات الدولة العثمانية في البحر حيث كانت تفرض الإتاوات على حركة السفن التجارية باسم الدّين، وسيطرتها على دول المشرق والمغرب العربيين واضطهادها لها، كما تصوّر الرّواية الدولة العثمانية بالرجل المريض نظرا لتفشّي الفساد بين حكّامها، كما تظهر الرّواية "صورا من الاضطهاد للشعوب الّتي تستعمرها وبحسب الرّواية أيضا، فإن ما يجعل هذه الشّعوب ترضخ لحكم السلطان العثماني الجائر، هو الشراكة في الدّين الإسلامي فقط."[2]

انقسم المغاربة بين محب ومحترم للأتراك وبين كاره لهم يود رحيلهم يقول **حمة السلاوي**: "**لهذا اختلفنا، أَحبَّهم وكرهتهم، ورجا بقاءهم وتقت إلى رحيلهم، كل سنة كنت أراهم يفدون بالمئات من أناضولية، لا يحملون شيئا معهم سوى كونهم أتراكا، يبنون لهم أوجاقا جديدة، أيام فقط حتى يصبحوا جنودا يسيرونهم إلى أريافنا، من أجل ضرائب تعود إلى خزينتهم.**"[3]

3. تجارة العظام البشرية:

- **التّوثيق عبر الجرائد:**

تصدمنا الرّواية في بدايتها بمشاهد رعب لسفينة قادمة من الجزائر محملة بعظام بشرية تطحن ويتم المتاجرة بها وبيعها لمصانع السكر يكشف عنها الصحافي ديبون رفقة طبيب متخصص "يستعملونها لتبييضه". والمرعب في الأمر أن تلك العظام هي لجزائريين أطفالا وكبارا قتلتهم السّلطات الفرنسية

(1) عمر شبانة، الديوان الأسبرطي " تطرح سؤالا حول علاقة التاريخ بالرواية، مجلة الكترونية اندبندنت، 25أبريل 2020، https://cutt.us/37gku ، تاريخ الاطلاع: 2021/12/12.
(2) المرجع نفسه.
(3) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 65.

ظلما وعدوانا ثمّ قامت بنبش قبورهم ونقل عظامهم للمتاجرة بها، وهذه من أبشع صور الظلم أن يقتل الانسان وتنتهك حرماته حيا وميتا. يقوم بعد ذلك ديبون بالكتابة عن هذه الحادثة في جريدة " **لوسيمافور دي مارساي**" هذه الجريدة نفسها الّتي سترسله مراسلا لحملة الغزو الفرنسي، يبدو أن **عبدالوهاب عيساوي** قد استعمل الوثائق والمذكرات لرحّالة أجانب وفرنسيين زاروا الجزائر أثناء الحملة الفرنسية كأمثال الرحال الألماني وعالم الطبيعة "**موريس فاغنر**" (**1813م–1887م**) الّذي يرى أن "دناءة الفرنسيين تجلت بوضوح في فتح القبور والأضرحة الجميلة بحثا عن الأموال، وأفظع من هذا أن الفرنسيين أخذوا عظام الموتى وحملوها بالسّفن إلى فرنسا لبيعها لمعامل مسحوق العظام."[(1)]

تظهر المحروسة في الرّواية مدينة خانعة وبلا أية مقاومة تذكر سوى بعض المقاومة هنا وهناك. كما تظهر الرّواية تخلي العثمانيين عن الجزائر وتركها لقمة سائغة لفرنسا.

لقد حاول "الرّوائي أن يصنع من روايته مكانا ماديا ورمزيا للذّاكرة الجزائرية، وهذا ما يفسّر ربما التطابق الحرفي بين الوثائق الّتي تنطق بالذاكرة الحقيقية والّتي اعتمدها الروائي مادّة خاما لكتابة الرواية، وبين كل الإشارات التي يحملها العالم المتخيل."[(2)]

4. إبحار الأسطول الفرنسي نحو الجزائر:

- **المذكّرات:**

استعملت فرنسا حادثة المروحة (**30** أبريل **1827م**) لكي تكون سببا لاحتلالها للجزائر إلا أن فرنسا كانت تنوي احتلال الجزائر منذ عهد نابليون بونابارت، كانت هذه الحملة بقيادة دوبورمون. وقد استدعى عبدالوهاب عيساوي يوميات مراسل لحملة **1830م**: نشرت في "**لو سيمافور دو مارساي**" وهي صحيفة فرنسية كانت تنشر في تلك الفترة ولا زالت موثّقة عبر الأنترنت، وقد ذكرت في القسم الثاني والثالث والرابع والخامس من الرواية المخصّصين للرّاوي ديبون، وقد أعلن الروائي أنه

(1) أبو العيد دودو، الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان1830-1855، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1975، ص 36.

(2) سامية إدريس، المتخيل التاريخي واستدعاء الذاكرة في رواية "الديوان الإسبرطي"، مجلة الخطاب، المجلد 17، العدد 1، جانفي 2022، ص334.

تصرف فيها. ومذكّرات كافيار التي أسماها "**الديوان الإسبرطي**" المدونة ما بين **1816م و1830م** لوصف أحداث الحملة الفرنسية على الجزائر.

والملاحظ أن الأسباب الّتي استغلتها الحكومة الفرنسية للقيام بحملتها ضدّ الجزائر لم تلمس جوهر الحقيقة، أما الأسباب الحقيقية للحملة فمنها السياسية والعسكرية والدينية والاقتصادية.

- **الدّوافع السّياسية والاقتصادية:**

حرصت فرنسا على إقامة علاقات دبلوماسية مع الجزائر لاستغلال خيرات البلاد الاقتصادية واحتكار استثمار المرجان في ساحل القالة وعنابة، وقد عقدت الجزائر مع فرنسا عدّة معاهدات تخدم مصالح فرنسا، كما أن شارل العاشر كان يرغب في توجيه الرأي العام عن المشاكل الداخلية وصرف أنظارهم نحو النّصر الزائف.

- **الدّوافع العسكرية:**

بعد فشل الجيش الفرنسي في احتلال مصر وانهزامه أمام الجيش الانجليزي، دفع نابليون إلى أحد ضباطه ليضع له خطة عسكرية لاحتلال شمال إفريقيا ، إلا أن نابليون اضطرّ إلى تأخير هذه الحملة خاصة بعد هزيمة "**وترلو**" **1815م**، وقد ذكر كافيار هذه الأحداث في رسائله التي لم يبعثها لديبون قائلا: "**كانت لفظة الجزائر تتردد كثيرا حتى في السنوات الأولى لنابليون، وحلم بفتح هذه المدينة، وخاب أمله في الشرقيين بعد عودته من مصر، لكنه ظل يتوق لمعرفة كل شيء عنها، ثم أرسل أفضل جنوده كجاسوس، مكث أشهرا يعد التّقارير وفي عودته قبض عليه الإنجليز، كعادتهم يحبون السّطو على جهود غيرهم دونما تعب، ولكنهم لم يحركوا ساكنا**"[(1)]، ثم اعتمد ملك فرنسا الخطة التوسعية لإشغال الجيش عن الانقلاب ضده.

- **الدافع الديني:**

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 37.

كانت فرنسا تشعر بأنها الحامية للبابوية والمدافعة عن مصالحها لذلك قررت القضاء على الجزائر الموالية للدولة العثمانية اللتان تدافعان عن حوزة الإسلام، وتحوز على شرف القضاء عليها قبل الدول المسيحية الأخرى.

كل تلك الأسباب اجتمعت تحقيقا لأطماع فرنسا، انطلقت الحملة الفرنسية من ميناء طولون الحربي في **25** ماي **1830م** بقيادة وزير الحربية بورمون متجهة نحو الجزائر، وهي تتألف من **37 ألف** جندي وقد وصلت الحملة في (**14 جوان 1830م**)، ونزلت بشبه جزيرة سيدي فرج غربي العاصمة وفق خطة بوتان الّتي وضعها منذ عهد نابليون.[1]

جاء في يوميات ديبون: "**ولم يمض إلا شهر واحد حتى رأينا أربع سفن فرنسية، رست في ميناء المحروسة، والتحق بها القنصل في اليوم الموالي، ومن هناك وصلت الرسالة إلى الباشا:**

"عليكم بتجديد عهد الأمان لقنصلنا، وأرسلوا أعيان المدينة ليعتذروا للقنصل المرابط بالسفينة، وإذا لم يتحقق هذا فليست لكم منا إلا العداوة."[2]

"في بداية الخريف، رأينا السفن تصطف عبر امتداد البحر، أشرنا إليه من شرفات قصر الباشا، والمساء يحل على المدينة، سهرنا ليلتها في الديوان، نتتبع شرح وكيل الخرج لخطته في فك الحصار."[3]

عندما رفض الباشا الاعتذار من القنصل وبعد عدة مراسلات باءت بالفشل أرسلت فرنسا حملتها على الجزائر يروي حمة السلاوي ما رآه على شاطئ سيدي فرج:

"**ولكن الجنود لم يرتدّوا، بل تجاوزوها، ورست سفنهم، وظلّت أيّاما ترسو هناك، خمّنا من البداية أنها ستكون عشرة أو عشرين، ثمّ ذهلنا، كانت مئات السفن تفغر أفواهها تجاهنا. بينما كان الباشا وآغاه يمنعان عنا الطعام والذخيرة، أمعقول أن يواجه الجندي جيشا مثل ذلك ببطن**

(1) ينظر: الاستعمار الفرنسي للجزائر، https://m.marefa.org، تاريخ الاطلاع: 2021/12/15
(2) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 131.
(3) المصدر نفسه، ص 133.

فارغ، وعشر طلقات في جيبه. في سيدي فرج كانت البوارج تقترب من الشاطئ، وترسل مئات القوارب، كل قارب يحمل جنودا، عيونهم كلها تنظر تجاه طوري شيكا اليتيمة إلا من مدافع قليلة، تضرب بين الحين والآخر ولا تصيب مرماها"[1].

5. معاهدة استسلام العاصمة وتسليمها للفرنسيين:

- **توظيف وثيقة الاستسلام:**

تسمّى معاهدة **دي بورمون** أو معاهدة **استسلام الداي حسين** في يوم توقيع المعاهدة أصدر بيانا يعد فيه الجزائريين والداي حسين بحمايتهم والحفاظ على ممتلكاتهم، ولكن لم تكن هنالك أية فعالية لهذا البيان على أرض الواقع، حيث تم تسليم مفاتيح الجزائر إلى فرنسا من قبل داي الجزائر مقابل ضمان حريات وممتلكات ومعتقدات الجزائريين.

بعد توقيع المعاهدة توجّه الدّاي حسين وحاشيته إلى ميناء العاصمة ليغادر الجزائر على متن فرقاطة (**سفينة حربية**) إلى الإسكندرية حيث توفي في عام **1838م**.

والفكرة الأساسية لمعاهدة "**دي بورمون**" هي مطالبة المواطنين للانضمام إلى حملة الفرنسيين لطرد العثمانيين من الدولة.

كان الهدف الحقيقي للحملة هو الاستيلاء على دولة الجزائر والقضاء على الهوية الجزائرية إلى الأبد. [2]

يروي **ابن ميّار** الأحداث قائلا:

"**وقفت أمام الباشا، على يميني الخزناجي وعلى يساري ميمون، وسمعنا كلماته وهو يفضي بشروط استسلامنا. ربما لو كان السلاوي حاضرا لقال: شروط الاستسلام يحفظها العثمانيون**

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 144.
(2) ينظر: ريام توفيق، نص معاهدة دي بورمون وتحليلها، جريدة الالكترونية مرسال، 2020/01/16، www.almrsal.com. تاريخ الاطلاع: 2021/12/15.

منذ اغتصبوا المدينة قبل ثلاثة قرون. بالتّأكيد لم أكن لأوافقه، يظل الباشا حسين رجلا مختلفا، رغم أخطائه الّتي ارتكبها، ولكنّه كان يقاسمنا حب هذه المدينة. [1]

"كان حفظ أنفسنا وأموالنا ومساجدنا، أحد شروط المعاهدة، بينما تسلم القصبة، ويختار الباشا مكانا يرحل إليه بأهله وأمواله، ويظل بقايا الجنود اليولداش في المدينة مثلما كانوا دائما." [2]

"في اليوم التالي لم أرافق الباشا، بل انتظرت عودته عند باب قصره مع بقية أعضاء الديوان، ورأيته يقترب حزينا منكسرا لم تفارق نظرة التسليم وجهه، أدرك أن كل شيء قد انتهى بعد استسلام المحروسة، ومضى إلى بيته، ولم أره بعدها." [3]

وقد ذكر الكاتب وثيقة الاستسلام في يوميات بن ميار: **"طوى الوثيقة بين يديه، وسلمها للكاتب الذي بسطها أمامه، بدا أن القائد كان راضيا عما جاء فيها (...) وفعلا لم تمض إلا دقائق حتى نودي علينا، وطلب القائد بأن يجتمع بالباشا في اليوم الثاني ليوقعا المعاهدة رسميا."** [4]

6. اللجنة الإفريقية في الجزائر ودورها الاستعماري:

تعتبر اللجان الفرنسية الّتي أقيمت لأجل الجزائر من أهم الوسائل الّتي مكنت للاستعمار وتثبيته في الجزائر. كانت هناك لجان تحقيق برلمانية وحكومية لتقصّي الأوضاع وتشخيصها مع اقتراح الحلول الواجبة لتجاوز العجز الّذي عانت منه الإدارة.

تشكّلت سنة **1833م** لدراسة وتشخيص مكمن العجز من خلال تنقّلاتها واستجواباتها لأهمّ الشّخصيات الاستعمارية في الجزائر، وعدد قليل من الجزائريين ممثلا في **حمدان بن عثمان بن خوجة (ابن ميار)، أحمد بو ضربة، بن أمين السّكة.** جمعت معلومات كثيرة عن الجزائر وسُجّلت في تقارير ومحاضر. ثمّ تمّ تشكيل اللّجنة الثّانية لإتمام عمل الأولى، ثمّ خرجت بتقرير نهائي عبارة عن توصيات

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص211.
(2) المصدر نفسه، ص 211.
(3) المصدر نفسه، ص 212.
(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

للحكومة على رأسها ضرورة الاحتفاظ بالجزائر لأجل المصلحة الفرنسية. كتب **حمدان بن خوجة** عرائض كثيرة ومراسلات شتى إلى السلطات الفرنسية إلا أنه نفي إلى القسطنطينية.

وهذا ما يتطابق مع شخصية "**ابن ميّار**" في الرواية: "**ثم كنت بينهم، جلسوا مسترخين على مكاتبهم، لا أدري لماذا أحسست أن صمت ديبون وراءه حقائق كثيرة خشي إخباري بها. أن يقول إن هؤلاء الذين جاءوا سيدونون كل مظالمكم، ثم يرمون بها في البحر. كان كافيار يجلس إلى جانبهم، لكنني لم أنحن أمامه، لم أبد له ضعفا، وكلما رموا سؤالا في وجهي، كنت أذكر الضباط بأسمائهم، رددت اسمه أكثر من البقية، وكلما ذكرت له مسجدا سلبه منا، أو حارة هدمها، يقف غاضبا يطلب الإجابة بقدر السؤال، عدت بوجهي إلى ضابط آخر يسألني عن أشياء لا علاقة لها بمساجد المحروسة وأوقافها، أجيبه وأستطرد من الحكاية نفسها، كانت اللجنة أمامي ولا بد من قول كل شيء (...) جلسوا غير مبالين، تساءلت ما الذي سأفعله؟ وددت الصراخ بهم أيضا وشتمهم، خانني صوتي المخنوق، أدوا أدوار المسرحية وخدعت إذ رضيت لنفسي دورا بينهم.**"[1]

ويرحل ابن ميار إلى منفاه في إسطنبول كما حدث لحمدان خوجة في الواقع فيقول: "**في الرصيف عانقني ديبون طويلا، ثم صعدت السفينة تتلوني زوجتي، ورحلت بنا تاركين المحروسة لهم.**"[2]

لتاريخ **1833م** أهمّية بالغة في الشّرق إذ أعطى الشرعية لبقاء الاستعمار الفرنسي بالجزائر، وبذلك يكون قد فتح شرخا كبيرا في التّاريخ الإسلامي.

لقد التزمت الرِّواية بالضوابط التّاريخيّة في روايتها للأحداث وكانت أمينة في سردها للأحداث، وقيدت أجنحة التخييل الّتي يبيحها الاشتغال الروائي حيث ألزمت نفسها بحدود الأدوار الفعلية لشخصياتها التّاريخيّة **كابن ميار (حمدان خوجة)**.

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، 354، 355.
(2) المصدر نفسه، ص 356.

أدانت الرّواية العهدين العثماني والفرنسي دينيا وثقافيا وتاريخيا وجعلت من الجزائر ضحية لحقبتين استعماريتين حاولت الأولى مسح الهوية الوطنية بينما حاولت الثانيّة مسخها، هذه الهوية المتشعّبة المشارب، إذ لا تزال هذه القضية مطروحة إلى اليوم بكل تلك المفرغات من الثقافات.

حرص **عيساوي** على الإحاطة بكل الظّروف فذكر كل تلك الّتي يسّرت احتلال الجزائر، وهنا تتجلى سطوة التّاريخ في استذكار الأحداث الّتي سبقت الحملة الفرنسية ثمّ الإبحار نحو الجزائر والاستيلاء على العاصمة وتسليمها من قبل **الدّاي حسين**. لقد كان **عبدالوهاب عيساوي** أمينا في استنطاق التّاريخ وإعادة بعثه في **رواية الديوان الإسبرطي**.

يعمل النّص الروائي ضمن تفاعله مع التّاريخ على إعادة صياغته صياغة فنيّة جماليّة تتماشى مع الرؤى الفكريّة للكاتب من خلال ثلاثة مبادئ هي الاختيار، التّحويل، والتّأويل:

أ) مبدأ الاختيار:

وهذا المبدأ هو نتيجة مركبة من استيعاب جنس النّص الروائي من جهة، ووعيه الثقافي وقناعاته باختيار جنس التّاريخ الّذي يؤطر به قناعاته. وقد اعتبر **فولفغانغ أيزر** الانتقاء "**فعلا تخييليا fantaisie**" طالما أنه "يميّز الحقول المرجعية للنّص بعضها عن بعض، وذلك من خلال إبراز وتجاوز الحدود الخاصّة"[(1)]، ويتحقّق هذا الاختيار من خلال تحيين عناصر وتغييب أخرى، وهذا ما يكشف عن رغبة فنيّة ورؤية إيديولوجيّة.

ب) مبدأ التحويل:

ويتحقّق من خلال عملية التّركيب والتّأليف التي يحدثها بين العناصر المنتقاة، وعلى الكاتب استخدام مهاراته الفنّية لتحويل الواقعة التّاريخيّة من سياقها العام إلى بنيات تخييليّة فينتقل من "منطقة الوصف التّاريخي إلى منطقة الإحياء السّردي."[(2)]

(1) فولفغانغ أيزر، التّخيلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجيا الأدبية، ترجمة: حميد لحمداني والمراجعة: الجيلالي الكدية، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 13.
(2) المرجع نفسه، ص 14.

ج) مبدأ التّأويل:

وهو المستوى الأخير في فهم العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، إذ "يكون الرّوائي الذي يعتمد تمرير التّاريخ في رواياته مجرد متأوّل لهذا التّاريخ أو ذاك، عبر إعادة فهم كينونة الوجود التّاريخي، ورسم شخصياته وأحداثه في فهم وحلل جديدين تعملان على مجاوزة ثغرات الماضي، وإحيائه من جديد في صور مقبولة، مع إبداء الذّاتية في الفهم، والتّمثل، والتّمثيل بوصفها ركنا أساسا في مبادئ عالمنا المعاصر، وجوهرا لا يمكن تجاهله في تيار ما بعد الحداثة."[1] فالرّوائي يأخذ المادّة التّاريخيّة المنجزة سلفا والاشتغال عليها وتأويلها بما يخدم مقاصده أي من منظوره هو.

ومن ثمّ، فإنّ بلاغة التّخييل تحرر التّاريخ من سياقاته وتأويلاته ونواياه وأحاديّته وانغلاقه الدّلالي، وتفتح الرّواية على مساحات كبيرة من التأويل، وبهذا يتم إعادة بناء الماضي التّاريخي في الرّواية بالاستناد على ما وثقه التّاريخ فيعمل المتخيّل الرّوائي على "إتمام ما لم يذكره التّاريخ بناء على معطيات التّاريخ نفسه."[2]

ثانيا) رواية "سيّرا دي مويرتي– جبل الموت":

يعود **عبدالوهاب عيساوي** إلى التّاريخ ليكشف تفاصيل معتقل "**عين أسرار**" بمدينة الجلفة الّذي أودع فيه عدد كبير من الشيوعيين في الثلاثينيات من القرن الماضي، حيث تفتح الرّواية فترة زمنيّة عاشتها اسبانيا حين كان الإسبان تحت حكم الفاشيّة الفرانكيّة المدعومة من الإيطاليين والألمان، حيث هب الشيوعيون لصدها ولكنّهم منيوا بهزيمة نكراء، وزج بهم في السجون والمعتقلات، ونكّل بهم شرّ تنكيل، ونُقل أغلبهم إلى الصّحراء الجزائريّة حيث بَنت حكومة فيشي العميلة محتشدات في الجلفة، ونفت فيها الشيوعيين الإسبان والجمهوريّين الّذين شاركوا في الحرب الأهليّة الإسبانيّة ومعهم أودع الجمهوريين الفرنسيين والأوربيين الّذين عارضوا نظام الحكم الدكتاتوري في أوربا .

(1) عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، دائرة الثقافة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019، ص 58، 59.
(2) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص138.

الرِّواية نفسها الصّادرة عن الرّابطة الولائيّة للفكر والإبداع بالوادي **2015م** "تصور مدينة الجلفة بشكل واقعي وتستند الرِّواية للتّاريخ لتقتنص منه الأحداث، فمانويل وبابلو وكورسكي والضّابط غرافال ومدير المعتقل كابوش هم أسماء شخصيات الرِّواية. لكن القارئ سيلاحظ بأن مانويل ليس سوى ماكس أوب الكاتب والديبلوماسي الإسباني، أما بابلو فهو أوليفان أنطونيو أتاريس، الّذي اشتهر بمراسلاته مع الفيلسوفة الفرنسيّة سيمون وايل (**1909م–1934م**). وكورسكي فيبدو أنّه الكاتب البولوني بول زولبرغ."[(1)] وذلك من خلال الاستعانة بمذكراتهم ونسج حكاياتهم في قالب روائي جميل ومشوق.

وحسب الكاتب فإن مدينة الجلفة كانت معبّرًا لشخصيات ثقافية فكريّة وأدبيّة وسياسيّة وأساتذة فهو يذكر في روايته حادثة اعتقال الأمير الكمبودي "**دون شاكر**" الّذي عارض النّظام العسكري الفرنسي في بلاده ونفيه إلى الجزائر في الجلفة لمدة "**أربع سنوات**" إلى غاية وفاته سنة **1897م**.

يقدم الرِّوائي **عبدالوهاب عيساوي** روايته هذه باعتباره شاهدا على التّاريخ الاستعماري عشيّة سقوط اسبانيا على يد "**فرانكو**" هذه الحقبة التي شهدت على تغييب معاناة الشيوعيين والجمهوريين، مستدعيًّا شخصيات من جنسيات مختلفة وديانات متعدّدة، وخذلان فرنسا لهم فبعد أن وعدتهم بالمساعدة ها هي تنقلهم إلى الصحراء الجزائريّة لتزداد معاناتهم وغُربتهم عن أوطانهم حيث تبقى "**سييرا دي مويرتي**" عالقة في ذاكرة "**مانويل**."

1. الحرب الأهلية الإسبانية:

عالجت الرواية مأساة الحرب وأهوالها وآثارها المدمرة على البشرية، فهي ليست ترجمة لمعاناة المنفيين الذين تحولوا إلى فريسة لدى الديكتاتورية الفاشية، ولكن المعنى الأعمق عن صراع الإنسان وغربته عن وطنه واغترابه في داخله.

(1) حمزة دايلي، سييرا دي مويرتي، الجلفا في تاريخها الجانبي. 11/16/ 2015، nafhamag.com تاريخ الاطلاع: 2021/12/23.

"نكهة الحياة تختلف من مكان إلى آخر وأعتقد أن نكهة الموت أيضا، وأن للمكان وجهة نظر فيها. في الجبهة فكرنا بالموت ولكن بشجاعة، ليس مثل هذه المرة بجلفا، الموت عنى أشياء أخرى أكثر رهبة. لا أدري بالضبط كيف كان ذلك يفر بسرعة بينما استطعت أن أقتنص الشعور الذي يدهمني أحيانا، وأنا متمدد داخل الخندق، وتضاء السماء فوق رأسي بالرصاص ثم لا تلبث أن تطفأ الأنوار من الجهتين، ونسحب موتانا، بكل بساطة نخرجهم من الخنادق، ندفنهم دون شواهد واضحة، ثم نجتمع في الخيام، ندخن سجائرنا ونشرب، نلعب الورق لأيام بعدها دون أن يحدث شيء، ربّما كان ذلك منطق الحرب، ولكنّي أراه اليوم محض جنون ، وأبدو غير مصدّق أنّه حدث بالفعل، إنها الحرب، وفيها لا يستطيع الإنسان المحافظة على إنسانيته، إنّه يقتل ليبقى، لينقذ نفسه وجنوده."[1]

هي الحرب الأهلية (**Spanish Civil War**) التي دارت من **17 يوليو 1936م** حتى **1أبريل 1939** بين الجمهوريين، الموالين للجمهورية الإسبانية، والقوميّين، وهم جماعة متمرّدة بقيادة الجنرال فرانشيسكو فرانكو. حيث انتصر القوميون.

"إنها اللّعنة التي جعلتنا نتقاتل داخل برشلونة، متناسين أن فرانكو كان يقترب كل يوم، ثم ما لبث أن طردنا منها. الآن يستطيع الفرنسيون أن يضحكوا حتى الضجيج، ويقولوا: "ألم يكن عليكم أن تتفقوا، ومن ثم تدعون أنكم تدافعون عن وطنكم ضد الفاشية. تستحقون أن ترموا مثل كلاب ضالة إلى إفريقية."[2]

انتهت الحرب بانتصار القوميّين ونفي آلاف الإسبان الموالين لليسار، فرّ الكثير منهم إلى مخيمات اللاجئين في جنوب فرنسا. انضم إليهم الجمهوريين الخاسرين والذين تعرضوا لاضطهاد القوميين

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 11.
(2) المصدر نفسه، ص 12.

المنتصرين. بتأسيس دكتاتورية فاشية بقيادة الجنرال فرانشيسكو فرانكو فيما بعد الحرب، اندمجت جميع الأحزاب اليسارية داخل النظام الفرانكي.[1]

2. رحلة الأسرى إلى بلد المنافي:

- **مذكرات روجي غارودي:**

تنقل الرِّواية رحلة الأسرى الأمميين من معتقل "**فيرني داريا**ج **Vernet Dariage**" إلى معتقل "عين الأسرار" بالجلفة عبر البحر ثمّ إلى ميناء العاصمة ثمّ محطة القطار حيث تم نقلهم بالقطار إلى الجلفة ويبدو أن الروائي استند إلى مذكرات ومؤلفات وأشعار المساجين المثقفين ومن بينهم روجي غارودي الّذي قال في كتابه "كلمة رجل" :" كانت خيمتنا موضوعة على مساحات رملية صفراء، لا شجرة ، ولا حتى مجرى مائي بسيط، لا شيء غير الحجارة والرمال، بالقرب من السطح شجيرات شبه ميتة، دون أوراق، دون لون ودون اسم، ليست أكبر من هيكل عظمي لفأر ميت، في أعلى زاويتين للأسلاك الشائكة، خيمة لمجموعة من القوم Goumiers الّذين يحرسوننا، ومن المثلث الّذي يمثل باب الخيمة، يخرج رشاش يحرسنا ويترصدنا. عندما يهب ريح الصحراء وخاصة ليلا، تزداد الأصوات، وتزداد خيمنا حركة، تتمدّد وتتقلص، حتّى يخيل لك أنّك في بطن حيوان يعوي."[2]

في السّياق نفسه يصف مانويل أول لقاء له بالصحراء قائلا:

"حاولت أن أحافظ على الوعد لكنّي في كل لحظة أجدني أنادي الرياح الّتي تهب من كل جهة ترفع الخيمة وأجاهد نفسي وأنا أمسك طرفها وأضع الحجارة فوقها.

تنتفض الرّيح على مقاومتي وتصفر صفيرا قويا، وتضرب الخيمة ضربات قويّة تهتز لها الأوتاد المغروسة في الأرض وترتجف الجبال، ثمّ للحظات تهدأ حتّى أقول "سكنت"، ثمّ تصفر بطريقة مفزعة وتضرب الخيمة. في المرة الأولى تقلع الأوتاد، وفي الثانيّة تحلق الخيمة، ويقفز الجميع مسرعين خلفها،

(1) ينظر: الحرب الأهلية الإسبانية، شبكة المعرفة www.maarifa.org، تاريخ الاطلاع: 2022/01/12.
(2) سعودي أحمد، معتقل الجلفة (عين أسرار) من صناعة الألم إلى صناعة المجد من خلال تجربتي ماكس أوب وروجي غارودي، نقلا عن : ROGER Garaudi Paroles d'homme, ed Robert Laffont, col points Actuel, p 11,12

أنا وبابلو والثلاثة الآخرون، نجري لمسافة ثمّ ندركها وقد علقت بالأسلاك الشائكة، وتبدأ قصّة أخرى في نزعها وإعادتها ثمّ نصبها من جديد.

كم صفّرت الرّيح ذلك الشّتاء في ربوة الرّيح؟ لا أدري ولكن في بعض الليالي نعدو مثل مجانين، ونطلق السباب خلفها ثمّ نعود بها. ولم نكن الوحيدين، ففي العديد من الليالي صفرت الرّيح، وأعادت لنا الصّراخ والسباب من الخيام الأخرى." (1)

وعن **ماكس أوب Max Aub** في ديوانه الشعري "**يوميات الجلفة** Diario de Djelfa" الّذي نشره سنة **1944م** بالمكسيك حيث قال في مقدمته:

" ...تمت كتابة هذه الأشعار بمعتقل الجلفة، في هضاب الأطلس الصحراوي. ربما أنا مدين لها بحياتي. لأنه لحظة ولادتها كنت أستعيد قواي لأقاوم في اليوم الموالي..." (2)

ترجم هذا إلى الفرنسية **برنارد سيكو Bernard Seiko** ضمن منشورات **Edition Bilingue** معرفا إيّاه قائلا: "**ها هو كتاب لا شك أنه سيفاجئ الفرنسيين، بل وسيحرجهم والأرجح أنّه سيغضبهم، لأنّه سيحيلهم إلى أحلك فترات التّاريخ المعاصر، تاريخ المحتشدات والمعتقلات في شمال إفريقيا أثناء الحرب العالمية الثانية، أين كان ماكس أوب معتقلا في معتقل الجلفة ما بين (28 نوفمبر 1941م إلى 18 ماي 1942م).**" (3)

من خلال هذه المذكرات وغيرها استطاع **عيساوي** الكشف عن تاريخ فرنسا الوحشي والإجرامي الطويل هذا التّاريخ المغيب قسرا من قبل السلطات الفرنسية، أراد الكاتب أن يكشف لنا مدى فضاعة المستعمر الفرنسي حتّى مع أبنائه وبني جلدته الّذين شرد بهم في المحتشدات وفي أصعب الظروف وأشدّ الأماكن عزلة وقساوة للمناخ كالجلفة. ولا أدلّ على ذلك من قصيدة **ماكس أوب**

---

(1) عبدالوهاب عيساوي: سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 38.

(2) Saliha Zerrouki, Max Aub et l'Algérie (DIARIO DE DJELFA) entre littéralité, réalité, et symbolique l'expression, lundi 12 juin 2006.

نقلا عن: معتقل الجلفة (عين أسرار) من صناعة الألم إلى صناعة المجد من خلال تجربتي ماكس أوب وروجي غارودي، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، العدد 10، 2014، 2014/07/6.ص 110.

(3) Ibidem.

Max Aub "**الجلفة منظر طبيعي**" والّتي تعتبر شهادة حيّة عن أحلك فترات بداية القرن العشرين حيث يقول فيها:

"أما زال الوقت ليلا؟ ربمّا نسيم بارد وشارد، ينتصب على التلال الميتة مانحا النجوم بريقا جديدا وقاتلا شاطئ فضي عريض يمتد حتى الأفق آخر نفس للقمر، ها هو يوم جديد، نسيم عليل خفيف أصل، بريق رونق ليل مضيء غاية في العذوبة، بطء أبدي في هذا الّصمت، أشعر بالأرض تتدحرج نحو الأمام ها هي الأسلاك الشائكة تبرز بوضوح، نحو المشرق، سوداء ورمادية ناعمة ... نسيم خفيف وبارد، لقد وقع النهار في أسرها، بعيدا جدا، تسمع آخر وقوقة مستعزئة لضبع أخير الصّحراء إنها مرآة السماء ... كلهم مساجين."[(1)]

3. أوّل احتكاك مع الإسلام في معتقل الجلفة:

ذكر الكاتب عيساوي حادثة أدّت إلى إسلام راويه مانويل وقد جاءت على لسانه في الرّواية حيث يقول أنّه وبعد زيارة القنصل الإسباني للمعتقل حدثت مظاهرات من المعتقلين الإسبان الّذين ظنّوا أنّه سيأخذهم معه لكنّه ركب سيارته تاركًا إيّاهم في المعتقل لمصائرهم:

"بقيت أراقب ماذا سيفعل غرافال بهم. اشتد غضبه على الحراس العرب وأمرهم بأن يلتحقوا بمن سبقهم من الفرنسيين، وأن يتقدموهم بمواجهتهم، ثمّ صرخ أن يفصلوا الإسبان مثيري المشاكل عن الجمع، ولكنهم لم ينفصلوا وظلوا يصرخون وينادون على القنصل الذي غابت سيارته في الأسفل. إلى هنا بدا الأمر عاديا، ولكن بعد لحظات ازداد حنق غرافال نظر إليهم وكأنه يريد أن يقول لهم: "أنتم اضطررتموني لذلك"، وصرخ بالحراس العرب أن يصوبوا أسلحتهم تجاه المحتجين، فصوّبوها مهدّدين كي يوقفوا تقدّمهم، ثمّ أمرهم بإطلاق النار، وما إن سمعت أمره حتى فزعت وأوشكت على السقوط، ماذا يريد أن يفعل هذا المجنون، وهو يطلب منهم أن يقتلوا أكثر من مائة شخص؟ كرر صراخه على الحراس العرب، وهنا سمعت صوتا آخر

(1) سعودي أحمد، معتقل الجلفة (عين أسرار) من صناعة المجد من خلال تجربتي ماكس أوب وروجي غارودي، https://djelfainfo.dz/ar/sites/10466.html، تاريخ الاطّلاع: 2022/01/25.، ص 111.

يرتفع ويطلب إليهم أن يخفضوا أسلحتهم، وظهر الصبائحي على فرسه، ثمّ نزل وهو يعبر البوابة، ونظر إلى أصدقائه من الحراس نظرة عتاب، ولكنّها كانت أكثر قسوة وهو يرفعها تجاه غرافال:

– ليس نحن من يرفع السلاح في وجه الأسير يا سيّد غرافال."[1]

"ما فعله الصبائحي ذلك اليوم جعلني أفكر كثيرا في الله، أنا الذي كنت في قطيعة مع الدين (...) ثم فجأة يطلب إليهم أن ينزلوا أسلحتهم، لأن الله لا يوافق على قتل الأسير. عن أي إله كان يتكلم؟

أجزم أنّه ليس الذي يؤمن به غرافال أو السيد كابوش، ولن يعرفه أحد من الذين أوشكوا أن يقتلوا يومها، ولكنهم مثلي سوف يفكرون في هذا الإله الطّيب الّذي وقف بينهم وبين الرّصاص."[2]

في كتابه "كلمة رجل" ذكر روجي غارودي الحادثة الهامة المتعلقة بإسلامه:

"وفي الرّابع من آذار مارس سنة 1941م كنا زهاء 500 مناضل من المعتقلين والمسجونين لمقاومتنا الهتلرية، وكنا هجرنا إلى "جلفة" في جنوب الجزائر، وكانت حراستنا بين الأسلاك الشائكة في معسكر الاعتقال مدعومة بتهديد رشاشين، وفي ذلك اليوم بالرّغم من أوامر قائد المعسكر، وهو فرنسي، نظمنا مظاهرة على شرف رفاقنا من قدامى المتطوّعين في الفرق الدوليّة الإسبانيّة. وقد أثار عصياننا حفيظة قائد المعسكر، فاستشاط غضبا وأنذرنا ثلاثا بأنّه سيأمر بإطلاق النار إذا لم نعد على الفور لخيامنا، ومضينا في عصياننا، فأمر حاملي الرشاشات وكانوا من جنوب الجزائر بإطلاق النار، فرفضوا، وعندئذ هدّدهم بسوطه المصنوع من طنب البقر، ولكنهم ظلّوا لا يستجيبون، وما

(1) عبدالوهاب عيساوي: سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 170-171.
(2) المصدر نفسه، ص 171.

أجدني حيّا إلى الآن إلا بفضل هؤلاء المحاربين المسلمين، وقد أوضح لنا أحدهم سبب ذلك: إن ما ينافي شرف محارب من الجنوب أن يطلق رجل مسلح النار على رجل أعزل."[1]

"وبدء من هذه التجربة، أخذت منذ إطلاق سراحي في الجزائر ثمّ في تونس، بدراسة الإسلام."[2]

4. نزول الحلفاء في الجزائر:

لقد استدعى عبدالوهاب عيساوي أحداث نزول الحلفاء بشمال إفريقيا الذين أداروا ظهورهم لمعتقلي الجلفة، حيث تم الاتفاق على تنفيذ غزو انجليزي أمريكي لشمال إفريقيا الفرنسي أي المغرب الجزائر وتونس وذلك لصد قوات المحور في شمال افريقيا.

و"عمليّة المشعل هي حملة الجزائر والمغرب العسكريّة الّتي بدأت في 8 نوفمبر1942م وانتهت في 11 نوفمبر 1942م، رغم مبادرة قوات فيشي الفرنسية بالمقاومة فإن عمليّة الانقلاب التي قامت بها المقاومة الفرنسيّة بالجزائر شلت الفيلق التاسع عشر الفرنسي قبل نزول الحلفاء، ومقابل تعاونه بقي دارلان مؤقتا على رأس الإدارة الفرنسية عندما انضمت القوات الفرنسية بشمال إفريقيا إلى الحلفاء... ومع نهاية شهر نوفمبر عبر الحلفاء الحدود التونسية من الجهة الشمالية الغربية."[3] وقد قضى مئات الرجال نحبهم في البرّ والبحر.

لكنّ الحلفاء واصلوا حملتهم اتجاه إيطاليا لتحريرها ولم يلتفتوا إلى المعتقلين في الجلفة ماعدا القلّة القليلة، ولم يستفد الجزائريون من هذه الحملة رغم اتصال ومراسلة فرحات عباس مع ممثل الحملة ولكن دون جدوى، لكن الوعي التّحرري ازداد أوساط الشعب الجزائري نظرا لكل الدّعاية الّتي قام بها الحلفاء لاستمالة الرأي العام المغاربي كما نشطت الأحزاب السّياسية ودعت إلى الاستقلال.

"لقد نزل الحلفاء...

(1) روجيه غارودي، في سبيل حوار الحضارات، ترجمة: عادل العوا، عويدات للنشر والطباعة، بيروت لبنان، ط4، 1999، ص5.
(2) روجيه غارودي، في سبيل حوار الحضارات، ص 6.
(3) موسوعة الهولوكوست https://cutt.us/9fci3 .تاريخ الاطلاع: 2022/01/28.

امتد إليّ الصراخ داخل العيادة. لم أفهم بالضبط ما عنت الجملة إلا عندما وقفت عند الباب ورأيت الحراس وهم يسحبون الشاب البولندي، الذي ندت عنه الصرخات. بعض المعتقلين استطاعوا أن يروا المشهد منذ بدايته، وكورسكي من بينهم، اقتربت منه متسائلا:

– ما الذي حدث بالضبط؟

– لقد نزل الحلفاء في ميناء الجزائر.

– وهل هذا أكيد؟

– لا أعرف ولكن الشاب قال إنهم نزلوا منذ أيام وإنهم سيأتون حتما لتحريرنا

– أتصدق ذلك هذا الكلام.

– ولم لا؟

لم يكن غريبا أن ينزل الحلفاء في الجزائر وربما قضوا وقتا أطول في الميناء، ولكنّهم لن يفكّروا في العبور إلى الصحراء. كنت متأكدا من ذلك."[1]

" لا تنتظروا أي أحد إن الحلفاء لن يفكروا بكم، إنّهم حتى لا يدركون أنّكم هنا."[2]

من خلال ما سبق، تعتبر الرّواية خطابا إيديولوجيا أدبيا لأن الواقع ينعكس في الإيديولوجيا، ولعل الأدب والرِّواية بخاصة أحسن وعاء يستوعب هذه الإيديولوجيا لأنّ الرِّواية تعبر عن المجتمع وعن تقلّباته الاجتماعيّة والتاريخيّة والثقافيّة، فينشأ الصّراع داخل الرِّواية، صراع القيم في الفكر والفن والثقافة والسياسة والإبداع، ولا سيما إذا كانت الرواية تاريخيّة تحاول استنطاق التّاريخ من خلال ثنائيّة الهدم والبناء كمدونتينا.

يحاول كلّ من التّاريخ والإيديولوجيا الهيمنة على الآخر "فالنّص الرّوائي هو عبارة عن تجاذبات أو حوارات أو صراعات طبقية أو فكريّة، وإعادة كتابة وإنتاج لمجموعة من الرّؤى التّاريخيّة والمعرفيّة ... فما تعكسه القضايا الاجتماعيّة في فترة ما داخل رواية تُحقّب لمجتمع معين تجعل كلا من الإيديولوجيا

(1) عبدالوهاب عيساوي: سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 120.
(2) المصدر نفسه، ص 121.

والتّاريخ في طرفين مختلفين، يحاول كل طرف ممارسة الهيمنة على الآخر من خلال صعود طبقة اجتماعيّة معيّنة، وهيمنتها ارتباطا عضويا بهيمنة ثقافيّة وفكريّة تهيء لذلك الصعود وتسعى لفرضه...وتنظر للآخر على سبيل الرفض."[1] فنحن في الواقع إما ندافع عن قيمنا أو نحاول تغييرها، والخروج من تلك المرحلة ونبذ القيم السابقة، وذواتنا تشكل جوهر العمل الإبداعي" والّتي تندرج في نص يحمل خطابا وتحمل هي تاريخا وواقعا، فواقع التّاريخ هو الماضي المنجز المفضي إلى اللّحظة الرّاهنة، وحلم الذات بهذا التّاريخ؛ هو تفسير الحاضر بسيرورته والمستقبل بضبابيّته."[2]

لا تلغي الإيديولوجيا التّاريخ إنّما تجمع الرّواية شتّى الأفكار والتوجهات وتلبسها ثوبا فنيّا في شكل مضمرات تتدثر بدثار اللّغة، وهنا تظهر قوة الرّواية الّتي تعيد كتابة التّواريخ المنسيّة أو المقموعة من قبل السلطة التي تجنبت كتابتها وأهملتها، كما تحاول إسماع أصوات تلك الجماعات وأيديولوجياتها المطويّة في دفاتر النّسيان، ومن هنا نستنتج أن التّاريخ والإيديولوجيا في حواريّة مستمرة، فالتاريخ قد يثمن إيديولوجيا على حساب أخرى، وعلى رأي ماينهايم إذا تمكّنت إيديولوجيا مقموعة من السّيطرة فإنها تحاول فرض سيطرتها وتنظر إلى سابقتها بالرفض.

❐❐❐

(1) ينظر: عبدالباسط طلحة، حوارية التاريخ والإيديولوجيا في النصوص الروائية، المجلة الثقافية الجزائرية، الجزائر، 2021/10/20، https://cutt.us/OAFtU . تاريخ الاطلاع: 2022/02/10.
(2) ينظر: المرجع نفسه، https://cutt.us/OAFtU. تاريخ الاطلاع: 2021/02/10.

الفصل الثاني

جبل الموت، مساءلة الماضي بعيون حاضرة

نعيش اليوم انفجارا معرفيا ومعلوماتيا كبيرا بفعل العولمة والثورة التكنولوجية مس جميع الميادين الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية حيث تحول العالم إلى قرية كونية فقد خلالها الإنسان وجوده وكينونته خاصة بعد الحربين العالميتين وتخلخل موازين القوى، فلم يعد الواقع واقعا، خاصة بعد سقوط السرديات الكبرى وسقوط زمن الحداثة والانتقال إلى ما بعد الحداثة، في ظل هذا التقدم الرهيب تغير الانسان وتغير فكره وفلسفته، فأصبحت له أسماء مستعارة وشخصيات متعددة من خلال وسائط التواصل الاجتماعي، فهو فاقد للثقة خاصة بعد زلزلة القيم التي كان يؤمن بها من سلام وحرية وجمال (...) وبعد هذا التغير الكبير عند الانسان وفي جميع مظاهر الحياة، كان لزاما على الأدب أن يتطور فهو جزء لا يتجزأ من بنية كلية يمثلها التطور في كم وكيف المعرفة الإنسانية " في هذا السياق ظهرت الرواية الجديدة بوصفها أولا حتمية من حتميات التطور التي تقتضيها صيرورة الحياة، وبوصفها ثانيا حداثة جديدة للسرد ومحاولة لتأسيس وعي جديد بآليات جديدة وطرائق سردية جديدة تسعى نحو المغايرة عن السائد والمطروح."[1]

ظهرت بوادر الرواية الجديدة مع **توماس مان Thomas Mann وجيمس جويس Joyce** James **ووليم فوكنر William Faulkner وفرانس كافكا Franz Kafka** وغيرهم وتظهر ملامح الحداثة فيها من خلال "الوعي الذاتي التأملي في مقابل الفكر الجمعي والتزامن والتوليف سعيا للكشف عن مفارقات الحياة وغموضها وإمكانات الواقع غير المنتهية، ومن ثم رفض فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المستهدفة والمجردة من الصفات الإنسانية"[2]، ولكنها تأسست فعليا في منتصف القرن العشرين في فرنسا على يد **ألان روب غريي Alain Robbe-Grillet، ونتالي ساروت Nathalie Sarraute، وميشال بيتور Michel Butor** وغيرهم ...

(1) محمود الضبع، الرواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 2010، ص 9.
(2) المرجع نفسه، ص 34.

وبما أن "الرّواية الجديدة مختلفة عن الرواية الكلاسيكية والحديثة معنى ومبنى فقد اتخذت عدة مسمّيات: رواية **اللارواية Anti Novel**، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الشّيئية، والرواية الجديدة **New Novel**، **والرواية التّجريبية Experimental Novel**."[1] "ولعلّ ما تستميز به الرّواية الجديدة عن التّقليدية أنها تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي كانت توصف بالتقليدية"[2] المعتمدة على السرد وتوالي الأحداث ووضوح العقدة، فقامت الرواية الجديدة بهدم بنيان الرواية التقليدية وإفراغها من حركتها الكلاسيكية ورفض كل التزام إيديولوجي، ولم يكن العالم العربي بمنأى عن هذا التطور الحاصل في عالم النقد والفلسفة والرواية حيث "يربط البعض بدايات الرواية العربية الجديدة بنكسة يونيو 1967م"[3] وحدد لها تاريخيا بنهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة، وإذا كانت نكبة 1967م هي انطلاقة الرواية العربية الجديدة فإن العشرية السوداء كانت سببا في إعادة قراءة الروائيين الجزائريين لتاريخهم، وظهر التّجريب في الرواية الجزائرية في نماذج كثيرة ولن نسهب أكثر في الحديث عن الرواية الجديدة في الجزائر لأننا تحدثنا عنها في المدخل من خلال مبحثين، ويعتبر الطاهر وطار رائد الرواية التجريبية في الجزائر من خلال اختراق ثوابت السّرد وخلخلة قواعده، فقد عمل على إبراز تقنيات جديدة مختلفة عن الرّواية التّقليدية من خلال استثمار الخيال العلمي والتراث الصوفي والأسطورة واللامعقول وغيرها من تقنيات الرواية الجديدة في أعماله كـ"**الحوات والقصر**" و"**الشمعة والدهاليز**" و"**تجربة في العشق**" و"**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" هذه الرّواية الأخيرة التي عدت الانطلاقة الفعلية للرّواية الجديدة في الجزائر. إضافة إلى أعمال **بن هدوقة وواسيني الأعرج وجيلالي خلاص وأحلام مستغانمي، حبيب مونسي** وغيرهم، وقد واصل جيل الشّباب الكتابة بوعي

(1) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008، ص 14.
(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص 48.
(3) محمود الضبع، الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص 36.

جمالي جديد كبشير مفتي في روايته "**بخور السراب**" و"**الحالم**" و"**هلابيل**" **لسمير قاسيمي** و"**ملائكة لافران**" **ليبرير عباس** و"**مرايا الخوف**" **لحميد عبدالقادر** و"**متاهات** ليلة **الفتنة**" **لاحميدة العياشي** و"**نورس باشا**" **لهاجر قويدري** و"**بحر الصمت**" **لياسمينة صالح وفضيلة الفاروق** في "**أقاليم الخوف**" وأديبنا عبد الوهاب عيساوي في أعماله ك"**سفر أعمال المنسيين**" ورواية "**سييرا دي مويرتي، جبل الموت**" الّتي نحن بصدد دراستها في هذا الفصل، وغيرهم كثيرون ممن أثروا ولازالوا يثرون الساحة الفنّية بإنتاجاتهم ولكن النقد يغيبهم لأنهم غير قريبين من الأضواء.

المبحث الأوّل: البناء الفنّي لرواية سيّيرا دي مويرتي:

أولا) مفهوم البناء الفنّي:

لكلّ عمل أدبي مقتضياته الفنّية ونظام يحكم شبكة من العلاقات لا يمكن الاستغناء عنها تمثّل البناء العام للرواية "فالبناء يحيل على تشكل العالم الرّوائي وانصهاره في وحدة كليّة مكونة لنسيجه، وهي وحدة دالّة تجمع بين القول ومقول القول في ضرب من الاندماج الكلي بين الشّكل والمضمون والمبنى والمعنى والتركيب والدلالة."[1] هناك من النقاد من يرى ترابطا بين استخدام مصطلح "**بناء construire**" ومصطلح "**بنية structure**" ومردّ ذلك؛ أن البنية هي هيئة ترابط عناصر الخطاب فيما بينها وصورة تشكيلها لمجموع النّصّ، فقد استخدمها **لحمداني** في كتابه "**بنية النص السّردي**" و**ابراهيم خليل** في كتابه "**بنية النّصّ الروائي**" ولكنّ النّاقد **سمر روحي** اعتمد مصطلح "**بناءconstruire**" في كتابه "**الرّواية العربية، البناء والرؤية**" وقد فرق بين المصطلحين في قوله: "إنّ هيكل النّص الأدبي يبنى من عناصر فنية، تتّصل فيما بينها على نحو خاص لتكون نسقا أو نظاما. وليست البنية شيئا غير هذا النّسق أو النّظام. وقد غلّبت استعمال مصطلح "**بناء**

(1) نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، دار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص21.

construire" على مصطلح "**بنية structure**" لأنه دال في اللّغة العربية على المراد من البنية، إضافة إلى إيحائه بتكوين النص الأدبي أو معماريته أو كيفية إشادته"[1]، وعلى هذا سنختار مصطلح بناء في دراستنا لأن البناء معمار الرواية المتكون من بنيات متكاملة ومنسجمة متمثلة في العناصر الفنّية التي تعتبر أسس العمل الأدبي والطريقة التي تنسج بها تلك العناصر من: **الحدث والشخصية والزمان والمكان**.

ولكن قبل الخوض في البناء الفنّي لرواية **عبدالوهاب عيساوي** وجب التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي لأنهما مفهومان متلازمان فحسب **عبدالملك مرتاض**: "طبيعة النّص السّردي تتجسّد بالتحام المتن الحكائي، كمضمون خبري حكائي أو خيالي، بالتّشكيل اللّغوي الجمالي في الرواية الجديدة."[2] ولعلّ الفضل يعود للشكلانيين الروس في التفريق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

1. المتن الحكائي FABLE:

المتن الحكائي هو "مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها والتي تكوّن مادة أولية للحكاية، فالمتن الحكائي هو المتعلّق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع"[3] وتتجسّد في "متواليات أو برامج سردية تنجزها شخصيات أساسية أو ثانوية حقيقية أو خيالية"[4] فالمتن الحكائي هو مادّة الحكاية الّتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وهذا من خلال نظرية الأغراض التي صاغها **توماشيفسكي Tomashevsky*** في قوله: "إننا نسمّي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إنّ المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة **عملية**

(1) سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980م-1990م) دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط2، 1997، ص10.
(2) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص36.
(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص21.
(4) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص37.
* توماشيفسكي، بوريس (1890م- 1957م): بدأ دراسته الأدبية بتحليلات إحصائية للعروض لدى بوشكين، وله كتابان ظهرا في الحقبة الشكلانية هما: "النظم الروسي" و"نظرية الأدب" وكتاب عن علم تحقيق النصوص "الكاتب والكتاب"، ساهم في نشر آثار بوشكين وقام بدراسات حوله، نشر تلامذته آخر كتابين له . ينظر: كتاب نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس لتودوروف.

Pragmatique حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النّظام السّببي والوقتي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث، أو أدخلت في العمل." [1] يمكن أن نقول إن الأحداث تظهر بطريقة علمية حسب النظام الزمني والسببي للأحداث.

2. المبنى الحكائي:

في مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الّذي "يتألّف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[2] أي أنه صياغة فنية وإعادة إنتاج للمتن بشكل متفرد.

ثانيا) المتن الحكائي في رواية سييرا دي مويرتي:

قبل الولوج في عالم الرّواية نلخص أحداثها التي تدور حول ثلاثة رجال جمعتهم المحنة؛ محنة الاعتقال والمنفى، وهم **مانويل Manuel** و**بابلو Pablo** و**كوريسكي Korisky** ، حيث تنقل الرواية مشاهد رحلة الأسرى من معتقل فارني داریاج إلى معتقل عين أسرار بالجلفة في الجزائر.

يمضي بنا الروائي **عبدالوهاب عيساوي** على امتداد مائة وتسع وثمانين صفحة من الحجم المتوسط ومن إصدار **الرابطة الولائية للفكر والإبداع** لولاية **الوادي** ضمن سلسلة الروايات الفائزة بجائزة الرواية القصيرة لسنة **2014م** والصادرة عام **2015م** في رحلة فنية؛ تصور لنا رحلة أسرى أمميين عشية سقوط إسبانيا في يد فرانكو وهزيمة الجمهوريين في الحرب الأهلية الإسبانية من خلال سيرة شخصية افتراضية تدعى مانويل الشيوعي الذي خذله الديموقراطيون وخذلته حكومة "**فيشي Vichy**" التي تحالفت مع فرانكو وقامت باعتقالهم.

يصف الرّوائي واقع المعتقلين في عين الأسرار، والحالة النفسية لهم أثناء صراعهم للبقاء.

(1) تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982، ص180.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1. بناء الحدث:

الحدث هو محور العمل الفنّي، وقد ركّزت الدّراسات السّردية الحديثة على الحدث لارتباطه بعناصر السرد الأخرى من زمان ومكان وشخصية "ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات"[1] والأحداث **نوعان: رئيسية** تعتبر أساسية في الرواية لا يمكن حذفها أو **ثانوية** يمكن الاستغناء عنها دون حدوث أي خلل داخل الرواية.

في الاتّجاهات الجديدة للرواية لم تعد العناية بالأحداث الخارجية وإنما أصبح الاهتمام بأثر الحدث في وعي الشّخصيات أو في الأشياء وهو ما يؤدّي إلى انتفاء منطق السّببية بين الأحداث.

تختفي الأحداث الكبرى في الرّواية الجديدة "نتيجة لاختفاء الانسان البطل وغياب اليقين فهي لا تفتقد للأحداث ولكنّها لا تكفّ عن وضع نفسها محلّ الشّك وعن تدمير نفسها لدرجة أن نفس الجملة يمكن أن تحتوي على التّأكيد والنّفي، عموما ليست الحكاية هي الّتي تنقص الرواية وإنما تفتقد فقط إلى طابع الثبات والهدوء والبراءة. لقد أصبح الحدث في رواية تيار الوعي مرهونا بالشخصية والتّداعيات الناتجة عنها فذلك النوع من الروايات لا يركز على الأحداث بل على الأشخاص فالأولى هي بمثابة مؤشّرات لما يختمر في ذهن الشخصيات ولذلك تبدو رواية التيار متمنعة من إيراد التفاصيل للأحداث من منطلق أن هذه الأحداث لا تكسب الشّخصيات سمة الوضوح وبذلك فقد تمادى كتّاب الرّواية في تهميش الحدث الخارجي والبناء التّقليدي القائم على السّببية والتّسلسل وصولا إلى ما يسمّيه أحد الدّارسين (**موت الحدث**) ويبدو ذلك جليا من الروايات التي تستبطن الشخصيات في صورة من التّجلي والإشراق واستخدام اللغة الصّوفية والتّداعي الحر."[2]

(1) لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص 74.
(2) أحمد العدواني، بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكيل الدلالة، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2011، ص 260-261.

إنّ الحدث في الرواية الجديدة قائم على التّفكك والتّشويش، والصّراع مع الواقع، إنّه انتهاك شكلي بمعنى الكلمة. لقد رفض كتاب الرواية الجديدة كل تقنيات الرواية "**الكلاسيكية البالزاكية Le roman balzacien**" "فهندسة الفن الروائي الباحث عن حقيقة العقدة الفنّية التي تدور عليها الأحداث، نجدها كذلك مرفوضة بجميع مكوناتها الجمالية من طرفهم، بل إن بعضهم يراها معوقات، تقوم في وجه التشكل الفنّي الروائي الجديد"[(1)]، نظرا لتشظّي الأبنية المجتمعية "وفي ظل التّفتت والتّبعثر والتّناثر لا بدّ من تفجير منطق الحبكة القائمة على التسلسل والترابط أو البداية والذروة والنهاية."[(2)]

يعتمد بناء الرّواية الجديدة "على عدم الربط بين الظّواهر، ورفضه مبدأ العلّيّة أو السّببيّة في بناء الأحداث وتمرّده على جماليات الوحدة والتّماسك والنّمو العضوي، وتحطيمه مبدأ الإيهام بالواقعية، إنّ كل هذا يعني أن العالم يتّصف بالغموض والارتباك والفوضى،"[(3)] وهذا ما نجده في رواية "**سيّيرا دي مويرتي**" من التّبعثر والتشتت، حيث تأتي الأحداث على شكل صور متناثرة مشظّاة فقدت تتابعها المنطقي حيث ظهرت دون تسلسل يفضي من الحدث "**أ**" إلى الحدث "**ب**" دون علّيّة منطقية وذلك بسبب تفكك عوالم الرواية، وهذا ما يجسّد رؤية السّارد الذي يعيش عالما خربا بسبب الحروب والدّمار والمنافي، لذا نجده يسرد أحداثا تتبّع نسقا غائما بغير بداية ولا وسط ولا نهاية فقد تبعثرت لديه الأحداث، وصارت قفزات متوالية.

استقطب الكاتب الأحداث التّاريخية كمرجعية للحدث الروائي بشكل جماليّ فنيّ، واعتبر أنّ الرّواية قادرة على إعادة سرد التاريخ الذي لم يكتب، وبما أنه يكتب رواية جديدة وتاريخية أيضا فهو يريد إثارة القارئ ووعيه وجعله ينظر نظرة نقدية للماضي فيقارن ويسأل ويجيب عن أسئلة الحاضر المعقّدة، وحسبه فإن مدينة الجلفة تشكل مادة روائية خصوصا وأنها شكلت معبرا لشخصيات عالمية

(1) بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة، من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص98.
(2) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 15.
(3) المرجع نفسه، ص 16.

ومفكرين وأدباء من الشيوعيين، ومعهم الجمهوريين، والأوروبيين المعارضين للحكم الديكتاتوري في أوروبا، والذين خذلتهم حكومة فيشي وقامت بنفيهم إلى الجلفة.[1]

استعاد **عبدالوهاب عيساوي** أهمّ الشّخصيات التي مرت على الجلفة من خلال مذكراتهم وكتبهم الفكرية، وأشعارهم بعد نفيهم من قبل الحكومة الإسبانية إلى أماكن عدّة، إلى حين لقائهم بمعتقل عين الأسرى بجلفة، حيث يلتقي المفكّر **روجيه غارودي Roger Garaudy بماكس أوب Max Aub** والمفكرة **سيمون فاي Simone Veil**، و**البولوني كوريسكي**، وشخصية الأمير الكومبودي "**دون شاكر**" الذي توفي بالجلفة، وهكذا تمكن الكاتب من التعريف بتاريخ منطقته من خلال أحداث تاريخية لشخصيات أدبية عالمية.

ويرتبط الحدث بمحورين هما:

- زمان حصول الفعل "فالزمان إطار يجري فيه الفعل وفي ثناياه يسجل الحدث وقائعه."[2]
- الأرضية المكانية التي تجري فيها الأحداث.

لذلك سنحصر دراستنا في أهم عناصر البناء الروائي المتمثلة في **المكان** لأنه الأرضية التي تنتظم فيها الأحداث وتنسج فيها المادة الحكائية، **والزمان** ثم الشخصية التي تقود الأحداث، والتي سنخصص لها مبحثا خاصا بها.

(1) ينظر: المسعود بن سالم، "سيبرا دي مويرتي" تفتح باب النقاش حول علاقة المبدع، 2015/03/14، https://www.djelfainfo.dz/ar/art_culture/8154.html ، الاطلاع عليه : 2022/05/12.
(2) إيفلين يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1988، ص 107.

المبحث الثاني: مساءلة الفضاء روائيا:

اختلف الدّارسون حول مفهوم الفضاء الروائي فهو عند **رولان بورنوف** المكان الجغرافي، وهو الفضاء النّصي عند **ميشال بوتور Michel Butor**، وعند **جيرار جينيت Gérard Genette** الفضاء الدّلالي، أو الحيّز كما جاء عند **عبدالمالك مرتاض** لأن مصطلح **الفضاء** عنده" قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضّرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف إلى النتوء، والوزن، والثّقل، والحجم، والشكل"[1] وقد حاول **لحمداني** التفريق بين الفضاء والمكان فقال: "إنّ مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه هو العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت هذه الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية."[2] فالفضاء بهذا أوسع من المكان وهو الذي يسع جميع الأمكنة في الرواية حتى وإن كانت مستحضرة في أذهان الشخصيات، وهكذا اختلفت المسميات بحسب تناول النقاد لها، وفي هذا الصّدد يقول **مهدي عبيدي**: "ومهما يكن هذا التعدّد فإن المكان واحد، وهو الّذي يشمل حيزا من المساحة التي تقاس ومن هنا فكل ناقد أو عالم مهتم بمفهوم المكان في العمل الروائي على اختلاف التناول."[3]

وللمكان أهميّة كبيرة في العمل الروائي فهو أحد العناصر الأساسية المكونة للرواية، فهو يسهم في تطوير السرد من خلال سير الأحداث، وحركة الشّخصيات عبر الزمن، فهو بذلك "لا يعتبر عنصرا زائدا في الرواية فهو يتّخذ أشكالا ويتضمن معان عديدة بل قد يكون في بعض الأحيان هو

(1) عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 121.
(2) حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص 63.
(3) مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، منشورات العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011، ص 34.

الهدف من وجود العمل كله."[1] والفضاء في رواية سيّيرا دي موريتي لم يعد مجرد ديكور إنما العنصر الأساسي في تشكيل وبناء الرواية "وهذا الارتباط الإلزامي بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي سيعطي للرّواية تماسكها وانسجامها"[2] "فيتحول الفضاء إلى مكون روائي جوهري يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور."[3]

لقد امتدّ الحيّز المكاني لرواية "**سيّيرا دي موريتي**" على امتداد ثلاث قارات هي أوروبا وأفريقيا وأمريكا، حيث قسّم الرّوائي روايته إلى قسمين: **القسم الأول** معنون بـِ"**بين سيّيرا وعين الأسرار**" حيث ينتقل بنا **عيساوي** إلى أربعة أماكن هي **سيّيرا دي موريتي**، معتقل "**فارني داريا**ج" ، المركب، وربوة الريح على مساحة عشرة فصول في فضاء يمتد من أوروبا إلى إفريقيا، و**القسم الثاني** بعنوان "**عالم المنفى**" من المعتقل بربوة الريح إلى عين الأسرار (**الجزائر**) إلى غاية الرحيل إلى أمريكا.

أولا) الفضاء النّصي في رواية «سييرا دي موريتي»:

1. العنوان والمكان، علاقة اختزال:

لماذا هذه العنونة المكانية؟ ماذا يحاول المكان أن يقول، وماذا يختزل من أفق لهذه التجربة لنحاول أن نستجليها؟ سنحاول بهذا أن نكتشف المضمر والكامن وراء هذه الاستراتيجية في العنونة. العنوان هو العتبة النصية الأولى التي تواجه القارئ وتدعوه لولوج متاهة الخطاب الروائي، والتي تطرق إليها **جيرار جينيت Gérard Genette** في كتابه "**عتبات**" حيث "استنتج هذا الأخير أن للعنوان وظائف يضطلع بها، ومن بين هذه الوظائف "**الوظيفة التعيينية**" بحكم أن العنوان يسمي النص ويصنع له هويّة ووجودا يعرف به، و"**الوظيفة الواصفة**" الّتي تتّصل بالنّصّ السردي اتصالا مباشرا فيعمد النص إلى تفسير العنوان وشرحه استنادا إلى جملة الصيغ السّردي الّتي تحرّك النّصّ ،

(1)مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة ، ص 35.
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص29.
(3) المرجع نفسه، ص 33.

بالإضافة إلى "**الوظيفة الدّلالية المصاحبة**" الّتي يمثلها العنوان فيعمد الكاتب إلى التّلميح والإيحاء مما يحيل بالضّرورة إلى بروز دلالات جديدة كان قد أنتجها العنوان استنادا إلى ما ورد في النص."[1] فلا يمكن إذا التّقليل من أهمية العنوان فهو ليس وسما فقط للعمل الأدبي بل لأنه يتفاعل مع الرواية ويسهم في إنتاج دلالاتها البعدية. بدأت رواية **عبدالوهاب عيساوي** بهذا العنوان "**سيّرا دي مويرتي، جبل الموت**" وهو عنوان موضوعاتي إذ يتّصل بموضوع الرواية وجوهرها، هذا العنوان الذي يتّسم بكثير من الغرابة والدّهشة، فالمكان غريب يدفع بالقارئ إلى البحث عنه في القواميس فلا يجده. "وعلى الرغم من أن المكان "**سيّرا دي مويرتي**" مكان متخيل، أنشأه الروائي من محمولات الجبال والموت، على خلفية المقاومة الشيوعية للفاشية الفرنكية في إسبانيا، إلا أن "**سيّرا دي مويرتي**" موجودة في كل البلدان التي عرفت مقاومة الاستعمار والديكتاتوريات. فالتسمية منتشرة في أمريكا الجنوبية وبشكل ملفت في الثقافة الشعبية، وإن كانت غائبة حرفا من الخرائط الرسمية. وهي هنا في الرواية تمثل "**الغائب**" مكانا و"**الحاضر**" المحفور في الذات المسجونة عبر النص كله."[2] من هنا يمكن أن ندرك كيف للمكان أن يتحول إل بطل حقيقي للرواية وعنوانها الموحى فهو لم يعد مجرّد بؤرة سرديّة تخييلية وإنما تعداها إلى قيم دلالية ونفسية ووجودية وإنسانية حيث تتشكل حيوات شخصياته الروائية وأحداثها.

هذه البداية لم تتّكئ على عتبات نصيّة خارجيّة، بل استندت إلى عنوان داخلي في شكل عنوان الفصل "**بين سيّرا وعين الأسرار**"، واكتفت من العنوان الخارجي بكلمة "**سيّرا**" التي أضحت معروفة عند القارئ بأنها "**دي مويرتي**" وأضاف لها "**عين الأسرار**" التي تفتح في خيال القارئ

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ط1، ص 23.
(2) حبيب مونسي، سييرا دي مويرتي للروائي "عيساوي عبد الوهاب" قراءة في البناء والتشييد، ص10

الجزائري مشابهة بينها وبين مدينة عين وسارة وهي مدينة داخلية قريبة من الجلفة، ويقال أنها كانت عينا يشرب منها الأسرى، وتشترك الكلمتان في جرس السين الذي يوحي بالقوة والحدة.[1]

وهذا ما تحاول هذه العتبة بعثه في نفوس القراء حول قساوة وشدة هذه الأماكن. "إن المكان في الرواية هو خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما، فبمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[2] .

يذكّرنا **جبل الموت** عند **عيساوي** "**بالجبل**" عند **ابن خفاجة الأندلسي** الذي تمثلت صورة الجبل عنده في صورته هو من حيث التيه والمعاناة والقلق ووعي بحتمية الموت، فمن خلال محاورته للجبل يعكس لنا رؤيته الفلسفية والوجودية حيث حوله إلى إنسان وألبسه صفة الوقار لتكتمل صورة الجبل الانسانية وتتماهى مع حس الشاعر فيشكو ويبكي ويتضرع لربه، فمن صورة الجبل المليئة بالحياة إلى صورته الحزينة حيث قد أخذ الموت كل من مر به أو لاذ به، فقد سئم توديع الراحلين ممن تحصنوا به كالفاتك القاتل الذي يجد فيه ملجأ والتائب موطنا والباحث عن الظل والراحة متنفّسا فهو مأوى لمن يحتاجه، وخطاب الموت هذا جعله يسقط صفاته الإنسانية على الجبل علّه يتمكّن من الخلود.

وَأَرعَـــنَ طَمّـــاح الذُؤابَـــةِ باذِخ ◈ يُطــاوِلُ أَعنــانَ السَــماءِ بِغــارِبِ
يَسُـدُّ مَهَـبَّ الـريح عَـن كُـلِّ وُجهَـةٍ ◈ وَيَــزحَمُ لَــيلاً شُــهبَهُ بِالمَناكِــبِ
وَقــورٍ عَلــى ظَهــرِ الفَــلاةِ كَأَنّــهُ ◈ طِـوالَ اللَيـالي مُفَكِّـرٌ في العَواقِـبِ
يَلــوثُ عَلَيــهِ الغَــيمُ ســودَ عَمــائِمٍ ◈ لَهـا مِـن وَميضِ الـبَرقِ حُمـرُ ذَوائِـبِ
أَصَـختُ إِلَيـهِ وَهـوَ أَخـرَسُ صـامِتٌ ◈ فَحَـدَّثَني لَيـلُ السُـرى بِالعَجائِـبِ
وَقــالَ أَلا كَــم كُنــتُ مَلجَــأَ قاتِــلٍ ◈ وَمَــــوطِنَ أَوّاهٍ تَبَتَّـــلَ تائِـــبِ

(1) ينظر: حبيب مونسي، سييرا دي مويرتي للروائي "عيساوي عبد الوهاب" قراءة في البناء والتشييد، ص 10.
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 30.

وَكَـم مَـرَّ بي مِـن مُـدلِج وَمُـؤَوِّبٍ ◈ وَقالَ بِظِلّي مِن مَطِيّ وَراكِبِ[1]

إلى أن يقول:

فَمـا كـانَ إِلّا أَن طَـوَتهُم يَـدُ الـرَدى ◈ وَطـارَت بِهِـم ريـحُ النَـوى وَالنَوائِـبِ
فَحَـتّى مَـتى أَبقـى وَيَظعَـنُ صـاحِبٌ ◈ أُوَدِّعُ مِنـــهُ راحِـــلاً غَـــيرَ آيِـــبِ[2]

وصورة الجبل عند عيساوي ليست بالبعيدة عن هذه الدّلالة "**فسيّرا**" "**Sierra**"* تعني السّلاسل الجبلية الطّويلة المرتفعة بكلّ ما تحمله شعابها ووهادها ووديانها من قساوة مناخ، وحضور للموت، وقد قارن بينها وبين جبال "**عين الأسرى**" حين سئل في ندوة أدبية بالجلفة حول سبب هذه التّسمية فقال: "مرتفع عين أسرار المبني على مرتفع يذكر بمرتفعات هذه المدينة الإسبانية"[3]، لكنّ الاختلاف في الغطاء النباتي وقساوة المناخ في الجلفة الحار صيفا والبارد شتاء حتما سيؤثر على نفوس المعتقلين فـ" الانتقال من الفضاء الجبلي الحاد الكثيف الذي تغيب فيه الرؤية خلف الأدغال، والأحراش، والغابات، إلى فضاء ممتد شاسع، ليس به إلّا نبات الحلفاء، وقليل من الشّجر والماء، سيحدث في الذّوات المتّصلة به حديثا، تحوّلا وجوديا لا يمكن تفسيره بسهولة دون الاستناد إلى محمولات ثقافية وأخرى فكريّة ودينيّة."[4] يرتبط المكانين مع بعضهما ارتباطا وثيقا فلا يمكن قراءة "عين أسرار" إلا من خلال استحضار "**سيّرا**" في نفوس المعتقلين.

(1) أبو إسحاق إبراهيم، ابن خفاجة الديوان، تحقيق: مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1960، ص 215.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
* SIERRA, (Géog. mod.) terme que les Espagnols & les Portugais emploient pour signifier une montagne, ou un pays montagneux, dont les cimes de montagnes sont semblables aux dents d'une scie. Voir: https://www.lalanguefrancaise.com.
(3) المسعود بن سالم، "سييرا دي مويرتي" تفتح باب النقاش حول علاقة المبدع بالتاريخ.
(4) حبيب مونسي، سييرا دي مويرتي للروائي "عيساوي عبد الوهاب" قراءة في البناء والتشييد، ص 11.

2. الفضاء النصي بين سييّرا وعين أسرار :

جدول رقم 1: الفضاء النصي بين سيّيرا وعين أسرار

الأقسام	المفاصل	الصفحات
القسم الأول	01	من ص 01 إلى ص 13
العتبة1	02	من ص 14 إلى ص 21
	03	من ص 22 إلى ص 30
	04	من ص 31 إلى ص 38
	05	من ص 39 إلى ص 49
	06	من ص 50 إلى ص 57
	07	من ص 58 إلى ص 65
	08	من ص 66 إلى ص 72
	09	من ص 73 إلى ص 79

بين سيّيرا وعين الأسرار

القسم الثاني	11	من ص 89 إلى ص 102
العتبة 2 بلد المنفى	12	من ص 103 إلى ص 119
	13	من ص 120 إلى ص 134
	14	من ص 135 إلى ص 149
	15	من ص 150 إلى ص 164
	16	من ص 165 إلى ص 175
	10	من ص 80 إلى ص 86

ثانيا) الفضاء الجغرافي لسيّرا دي مويرتي:

يحضر الوطن في قلب كل منفي إذ "لا يمكن قراءة مكان "**عين الأسرار**" وجغرافيته وطبيعته إلا من خلال استحضار "**سيّيرا**" في وجدان المساجين الإسبان الذين حملوا معهم "المكان" عبر تحولاتهم بين المعتقلات الفرنسية تحت حكومة فيشي، وخيانتها للمناضلين الشيوعيين قبيل الحرب العالمية الثانية."[1] وبين الجبال العالية المكسوة بالغابات "**بسيّيرا**" والأرض المستوية القاحلة إلا من نبات الحلفاء بعين الأسرار تدور أحداث الرواية ويحكم الفضاء قبضته عليها.

سنتتبّع رحلة انتقال المعتقلين داخل فضاء الرواية عبر أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة دون تحديد لمجموعة الأماكن المغلقة والمفتوحة ولكن نتتبّع مسار المعتقلين عبر هذه الحيّزات المكانية إلى حين وصولهم إلى "**عين الأسرار**".

1. من معتقل فاري داريا ج إلى ريفيسالت:

يعتبر القرن العشرين قرن المنافي بامتياز لأسباب سياسية اقتصادية واجتماعية، والمنفى بذلك ظاهرة عالمية فهو تهجير قسريّ للأفراد وهو ناجم عن سياسات القمع والتهجير والضغوط السياسية مما يدفع بكثير من المثقّفين إلى الهجرة أو الإبعاد والإقصاء عن أوطانهم بسبب أفكارهم ورؤاهم المعارضة للسّلطة "لقد نجح مبدعو المنافي، وكذلك المغتربون عن جماعاتهم الأصلية، في تشييد "**ثقافة التخوم**" أو "**الحدود**" في المدن التي آوتهم، أو لجأوا أو نفوا إليها، وهي ثقافة مقاومة ومضادة لجماليات الحداثة ذات النزوع التّنميطي؛ لأنها ثقافة أسهمت في إنتاجها آداب المقموعين والمهمشين والمنبوذين والمنفيين الذين يعارضون جماليات "المركز" ويقفون منها موقف النقيض."[2]

(1) حبيب مونسي، سييرا دي مويرتي للروائي "عيساوي عبد الوهاب" قراءة في البناء والتشييد، ص 10-11.
(2) محمد الشحات، سردية عبد الرحمن منيف، لا وعي المنفى والهوية الجوالة، مجلة دراسات، اتحاد الكتاب والأدباء، الامارات، ع36، 2014، ص93.

فهل المنفى مكان يتعذّر فيه ممارسة الانتماء؟ وهل نفي الهوية أقسى من نفي الجسد؟ وهل يتحول المنفى إلى وطن في ظل العلاقة مع ثقافات أخرى وآداب أخرى تسمح لنا بالنظر إليه بعين أخرى؟

المنفى هو "حيز مكاني يدل في صيغته اللغوية على حيز مادي يتسم بالتعاسة والاغتراب والتعذيب والقمع، كما يحمل دلالة معنوية يسجن في غياباتها الفكر، ويحشر في ظلماتها الضمير، ويحصر بين أشواطها الخيال."(1)

وغالبا ما يكون الفضاء في مثل هذه الروايات مبنيّا على مسألة **التّقاطبات** التي أسّس لها **لوتمان Lotman** نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية. فمفاهيم مثل **الأعلى/ الأسفل، المنفتح/ المنغلق، البعيد/ القريب، المنقطع/ المتصل، والمحدود/ اللامحدود** كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر أية صفة مكانية، ويرى لوتمان أن النماذج السياسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية تتضمن صفات مكانية، نجدها تارة في شكل تقابل **السماء/ الأرض** وتارة أخرى في شكل تراتبية سياسية واجتماعية حيث يكون التعارض بوضوح بين الطبقات العليا والطبقات الدنيا وكل هذه الأشكال والصفات تنتظم ضمن نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة، وتكون لنا نموذجا إيديولوجيا متكاملا خاصا بثقافة ما. (2)

ويظهر الفضاء في مدونتنا معتمدا على التقاطب الأصلي **إقامة/ انتقال** والذي بدوره ستنشأ منه ثنائيات إضافية تشكل امتداده الطبيعي، إضافة إلى مفهوم التراتبية في دراسة الفضاء السّجني وطبقاته.

2. فضاء السجن والمعتقلات:

يعتبر فضاء السّجن والمعتقلات الّتي تعرّضت لها شخصيات روايتنا من الأماكن المغلقة وهي "نقطة انتقال من الدّاخل إلى الخارج، ومن العالم إلى الذّات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالإلزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النّزيل عتبة

(1) عبدالملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري- دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1991، ص90-91.
(2) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص34.

السجن مخلفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة عذابات لن تنتهي سوى بالإفراج عنه."[1] فيتعرّض النّزيل إلى كل أنواع الإهانة والإذلال لإماتة ذاته والإجهاز عليه تدريجيا ومن ذلك قول بطل روايتنا والراوي في نفس الآن: "**مع أن كل كلماتنا كانت مجرد همس إلا أن الحارس انتبه إلينا، وصرخ بي ثم تقدم مسرعا وامتدت رجله تركلني. صمتّ، ولم أنبس بكلمة، لم أرد أن أحدث أي تجلب، لأنه كان موقفا عاديا تكرر عدة مرات في فارني. تتنزه عبر الساحة في سكينة، وللحظة تفاجأ بالقدم الخشنة وهي تقذفك لمسافة إلى الأمام.**"[2]

رغم قساوة المعتقل إلا أن فارني داريا‌ج Vernet d'Ariège كان بالنّسبة للمعتقلين الأوروبيين جنّة مقارنة مع قساوة مناخ عين الأسرار وفظاعة معتقلاتها "لم أحب يوما أن أقارن بين "فارني داريا‌ج" و"عين الأسرار". أعرف أن فارني كان جنة المعتقلين، ولكن الأمر بدا لي مختلفا."[3]

وفي ظلّ هذه القساوة المضاعفة "يبرز السّارد الشّخصية تحكم المكان في هذه اليوميّات وتوجيهه لها، ذلك أن المعتقل يفقد ما تبقى من آدميته وإنسانيته بكل صفاتها ومقوّماتها بعد أن يكون قد فقدها جلّها قبل ذلك بدءا بطريقة الانتقال أو بالأحرى النّقل أو التحويل من معتقل إلى آخر فينسى بذلك الحياة البشرية أو يوشك. كما يبرز الصّيغ الجديدة للعلاقات التي تقوم بين الأفراد. علاقات تتميّز بالتوجّس والاحتقار المتبادلين بين المعتقلين وسجّانيهم عبر وحشيّة الحرّاس وقائدهم." [4]

3. طريق ريفيسالت Camps de Rivesaltes:

والطّريق من الأماكن المفتوحة فهو مكان للعبور والانتقال حيث تبدأ المعاناة الحقيقية للمعتقلين الأمميّين بعد خروجهم من معتقل فارني داريا‌ج عبر طريق ريفيسالت وهم مسوقين نحو إفريقيا: "**عليكم أن تحزموا أمتعتكم، ستغادرون فارني. لم نجرؤ على السّؤال، وصمتنا في المدّة التي حزمنا**

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 55.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سيبرا دي موبرتي جبل الموت، ص 18.
(3) المصدر نفسه، ص 10.
(4) إبراهيم صحراوي، سيبرا دي موبرتي لعيساوي عبد الوهاب: الحرب الأهلية الاسبانية في ضيافة الرواية الجزائرية، ص 12.

فيها أمتعتنا، وقبل أن نخرجها من الغرف استودعونا فرادى وجماعات لأخذ البصمات في مكتب الإدارة، وهكذا بعد لحظات كنت أسحب أمتعتي وأقف مع البقية عند بوابة المعتقل."[1]

إنّها تسمية غريبة تلك التي أطلقها المعتقل الفرنسي على الطّريق الخشنة المؤدّية إلى البحر، حيث لم يجد لها مانويل تفسيرا: "إنها طريق "ريفيسالت"، همس أحد المعتقلين الفرنسيين ولم أعرف ما عنت لي بالضّبط الكلمة، إذ كانت المرة الأولى التي أسير فيها عبر ذلك الطريق، الذي شقته الشّاحنة في البداية ببطء."[2]

يعبر المعتقلون الفضاء الانتقالي عبر "**ريفيسالت**" ثم يكوّمون في غرفة باردة يقضون فيها ليلتهم، لم نجد وصفا طوبوغرافيا لهذه الغرفة سوى كونها غرفة مظلمة وباردة ولها نافذة واحدة، إلا أن الكاتب أعقب هذا الوصف بتعليق يوحي بضيق المكان وكآبته التي تصيب النفس بالملل والضيق يقول: "**غرفة باردة ومظلمة على طريق "ريفيسالت" ومجموعة من المعتقلين، تتلاحق أنفاسهم وهم يتكوّمون بها، ثم تنطلق الأغاني فجأة، ينتبه لها الحراس، يشعلون الأضواء، ويدخلون الواحد تلو الآخر. هل كنا نعرف الأغنية؟ لم تكن الفرقة الدولية وحدها تنشد الأغنية، الجميع يعرفها، حتى أولئك الّذين لم يشاركوا في الحرب معنا، طالما سمعوها في "فارني دارياج" (...) وها هي الآن مرة أخرى تبدّد لحظات اليأس الذي تسرّب إلينا، تبتسم الوجوه بعد أن كانت منقبضة، ترتخي وهي تعيد ترنيمات اللّحن... لم يمهلنا ليلتها الضوء كثيرا، إذ تسرب عبر النافذة الوحيدة للغرفة، ثم فتح الباب ودخل الملازم وأخذ يتفرس في الوجوه التي تحدته بالغناء."**[3]

تبدأ عذابات المعتقلين عند وصول القطار إلى المحطّة والذي سينقلهم إلى "**بور فوندراس**" حيث سينقلون عبر السفن إلى إفريقيا، وهم مكبلين بالأغلال ويحشرون في عربات القطار الّتي كانت

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 10.
(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(3) عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 26.

تحمل الماشية قبلهم فيفاجؤون بالرّوائح الكريهة، ويكوّمون فيها بالقوة واللعنات والسلاح: "**تقدمت أكثر تجاه القطار، وفاجأتني الروائح وهي تنطلق من داخل المركبة، وكأنّها كانت لتوّها تنقل الماشية. دفعني الحارس عندما تردّدت قليلا، وتبعني بعض المعتقلين، وما لبثت أن انطلقت اللّعنات والّسباب من كل مكان. المركبات الأخرى لم تكن لتختلف عن التي كوّمنا فيها، وصعد خلفنا الحرّاس، مشهرين بنادقهم في وجوهنا بعد أن أمرونا بالصمت.**"[1]

تتضاعف عذابات المعتقلين الجمهوريين عند اضطرارهم لمغادرة إسبانيا وإلقاء آخر نظرة عليها، فتشتد أحزانهم وتنطلق الحناجر بأغاني الوداع، ليتمّ شحنهم في مركب للبضائع نحو الجزائر، فيتّسع بذلك الفضاء إلى قارة إفريقيا.

وبهذا يفقد الطّريق وصفه كمكان للانتقال إلى طريق عبور للسجناء ضمن نظام قيمي تحت الرقابة والإقامة الجبرية التي تفرضها السّلطات، فيحمل المكان بذلك طابعا سلبيا يشي بعذابات المعتقلين وهم مكبّلين بالأغلال يساقون من معتقل (**قريب**) في أوربا إلى آخر (**بعيد**) في إفريقيا، وإحساس الذّل والهوان والخيبة يرافقهم.

4. البحر:

لقد شغل البحر اهتمام الشّعراء فألفوا القصائد عن سحره وجماله، كما افتتن به الروائيون وشكّل لهم هاجسا للكتابة الروائية، ولكن لم يعد البحر في روايتنا ذلك المكان السّاحر اللّامتناهي بزرقته وصفائه وامتداده المتنفس الوحيد للإنسان، لكنه بالنسبة لمنفي معتقل مشحون في مركب للبضائع نهاية حلمه بالعودة إلى إسبانيا وتحريرها من الفاشيست.

فكما للبحر دلالات إيجابية من خصب ونماء فله أيضا دلالات سلبية تتمثل في ارتباطه بمعاني الرّحيل والابتعاد عن الوطن، والحزن والموت: "**من الكوّة أيضا رأيت النّوارس تحلق بحرية ولكنّي لم أحسدها، بدا لي شعورا قديما، إذ لم يعد يكفي أن أصبح حرا فقط. القضية بالنسبة لي ولبابلو**

(1) المصدر نفسه، ص 27.

وللعديد من الذين كانوا معنا مختلفة، سواء من الإسبان أو من الفرقة الدولية. أصبحت الحرية وحدها غير كافية، ربما كبداية، ولكنها غير كافية. العودة إلى إسبانيا والقضاء على الفاشيست صار حلما يزداد بعدا كل يوم."[1] يحمل البحر دلالات الإبعاد القسري عن الوطن وهو مصدر حزن وألم في قلوب كل أولئك المعتقلين الذين فقدوا الأمل في العودة إليه وتحريره، بل ويتجسد الموت أمامهم حين رأوا مقتل أحد المعتقلين برصاص الحراس: "**ولكن معتقلا فرنسيا كان في الجهة الثانية للقبو تكلم، ارتفع صوته بحيث التفت إليه الجميع مصغين، قال إننا يجب أن نفعل شيئا تجاه ما حدث، وأننا بهذه الطريقة حتما سنموت الواحد تلو الآخر، وأنّهم سيرموننا حتما إلى قروش البحر الأبيض المتوسط.**"[2]

وترتفع الأسئلة الوجودية حول الموت والحياة: وكأنّه لا يؤمن ببساطة الثنائية الموجودة بين الحياة والموت، وأن طلقة رصاصة تستقرّ في رأس الإنسان يسدّدها أحد الحراس تنهيه، ويتجاوز السّتار الموجود بين الحياة والموت. "**لم يكن هناك اعتبار لمثل هذه الأشياء، بقدر ما كان هناك عالم موازٍ لما كنا نعيشه، أكان مليئا بالموت أم بالقذارات الحياتية التي نعيشها؟**"[3]

وقد أدى حضور البحر إلى توظيف عدد من المفردات المكانية المتعلقة بالبحر كالموانئ، والمركب: "**لم يكن المركب للرحلات، كما أنه لم يكن للصيد، بدا قذرا، كأنه لم ينظف منذ سنوات، تتدلى منه الطحالب البحرية، ومع ذاك يستعمل لحمل السلع من الجزائر إلى فرنسا.**"[4] كما أنهم حشروا داخل قبو المركب الذي كان قد أفرغ حمولة الماشية وقد امتلأ برائحة الحيوانات وفضلاتها.

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 42.
(2) المصدر نفسه، ص 54.
(3) المصدر نفسه، ص 54.
(4) عبد الوهاب عيساوي، "سييرا دي مويرتي جبل الموت"، ص 40.

أ) مدينة الجزائر:

المدينة من الأماكن المفتوحة وهي بنية جغرافية معمارية وتاريخية، أضحت تحضر في الرواية العربية بأحيائها العريقة والحديثة، كما انفتحت على **المدينة الغربية/ مدينة الآخر** ببهرجتها وتقاليدها ونظمها الخاصة، هروبا من الواقع المرير، أو ارتحالا قسريا، ولكن في رواية "**سييّرا دي مويرتي**" نلاحظ العكس فمانويل وبقية المعتقلين قد رحّلوا قسرا إلى الجزائر، فالعاصمة بالنّسبة لهم أرض المنفى فضاء للغيرية ومكان للعبور، قد أصبحت تدل على الانغلاق والضيق والانخناق، فالمنفى كما يقول **عبد الرحمن منيف**: "قاس وموحش، ليس لأنّه كذلك في الأصل، أو في الواقع، وإنما لأنه مكان غريب، ولأن الوافد الجديد غير قادر على التكيف معه." [1]

مدينة الجزائر كانت أرضا مستعمرة "وفي كل منعطف أقرأ أسماء الشوارع من الألواح المنصوبة بها، أغلبها لشخصيّات فرنسية مشهورة" [2] قضى فيها المعتقلون يومين في انتظار القطار الذي سينقلهم إلى جلفا عبر الجبال الكثيفة وهنا يستدعي "**مانويل**" صورة المكان المفقود "**سيّيرا**": "**تراءت لي مثل سييرا، ولكن أي جبال مثلها تستطيع أن تصنع الخيبات بنا؟ يزداد القطار إيغالا في الجنوب، مبتعدا عنها، لكنها هي تأبى أن تبتعد عنا، وفي كل يوم نكتشف أنها تتّسع، حتّى تبلغ إفريقيا، وربما حتى لو نبلغ جلفا فإنها لن تتوقف، وتزداد شراهتها إلى بقية العالم من حولنا.**"[3] تسيطر ذكرى الوطن على المعتقلين أينما حلوا وارتحلوا بحيث لا يمكنهم الفكاك منها فهي تبتلعهم كالوحش الشره.

(1) عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص 82.
(2) عبدالوهاب عيساوي، "سييرا دي مويرتي جبل الموت"، ص 69.
(3) المصدر نفسه، ص 83.

5. قلعة كافارولي:

هي همزة وصل بين معتقلين فالإقامة فيها مؤقتة، ورغم أن فضاء هذا المعتقل لم يأخذ مساحة كبيرة من الرواية، لكن تأثيره النفسي على المعتقلين كان كبيرا فقد كان مكانا معاديا وسلطويا تلقى فيه الأسرى كل أنواع الانسحاق والمهانة.

تقع قلعة كافارولي أعلى ربوة صغيرة :"**إلى أن بلغنا ربوة صغيرة، بدأنا في تسلقها، وبعد أمتار ارتفع البناء، بدا مثل قلعة قديمة، قال الحارس الذي كان يقف إلى جانبي: إنها قلعة كافارولي**"[1]، بالرغم من واقعية العناصر الجغرافية الّتي تساعد على تحديد المكان المتخيّل، إلا أنّها لا تعدو أن تكون افتراضية، فمهما تشابهت التّفاصيل وتطابقت إلا أن المكان الحقيقي يتعرض للهدم أو الانهيار أو الزوال بفعل الزمن أما المكان في الرواية فثابت إلى الأبد :"**وقفنا لثوان نتأمّل الأسوار العالية للقلعة، ثم فتحت البوّابة الخشبية، ودخلت للمرة الأولى والأخيرة قلعة كافارولي، ولجنا إلى ساحتها، في أربعة صفوف، فوجدنا الضّابط في انتظارنا، وقف ونادى على الأسماء، ثم أمر أن يرمونا في الغرفة "ب"**."[2]

يستخدم السّارد أنسنة المكان التي تعدّ "رؤية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة والحيوانات، والطيور والأشياء، وظواهر الطبيعة حين يشكلها تشكيلا إنسانيا، ويجعلها كأيّ إنسان تتحرّك، وتحسّ وتعبر، وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله."[3]

(1) عبد الوهاب عيساوي، "سييرا دي مويرتي، جبل الموت"، ص 84.
(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(3) مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003، ص 7.

في حديثه عن وصولهم إلى "**قلعة كافارولي" الواقعة بالجلفة وإدخالهم إلى الغرفة "ب" يؤنسن السارد الغرفة بقوله: "الغرفة "ب"، تختزل كل البرد الموجود في المدينة، تسحبه بطريقة عجيبة إليها وتنفثه إلى أجسامنا.**"[1]

وتتواصل سلسلة العذابات من خلال هذه الرحلة عبر المركب والقطار ثم القلعة بجلفا التي مكثوا فيها أياما قاسية تحملوا خلالها قساوة المناخ والبرد الشديد، حيث يبرز السارد تحكم المكان في هذه اليوميات ذلك أن المعتقل يفقد إنسانيته من خلال المعاملة السيّئة الّتي يتلقاها داخل المنفى من قبل السجّانين وحشية الحراس وقائدهم الضابط "**غرافال**" ومدير المعتقل "**كابوش**"

6. إعادة بناء معتقل عين الأسرار:

بعد رحلة طويلة من القلعة القديمة إلى المعتقل، يفاجأ المعتقلون بالعقوبة تتجسد أمام أعينهم: "**فزعت وأنا أرى العقوبة تتجسد. التفت إلي بابلو الذي كان فاغر الفم مدهوشا يراقب المدى المفتوح أمامه، الفراغ هو كل شيء في ذلك المكان المحاط بالأسلاك الشائكة، وتمتم كوريسكي: أتراها سدوم بعد ما نزل بها من عقاب. وبقينا غير واعين ما الذي تجلى أمامنا: أرض خاوية منبسطة، لا نبات ولا شجر ولا أي شيء.**"[2]

"**عين الأسرار ترتفع عن العالم الأرضي في عقوبة سماوية لنا نحن الذين أذنبنا. كل شيء مدون من قبل أن نولد، نحن البشر**"[3]، عين الأسرار أو ربوة الريح كما أسماها مانويل أو بلد المنافي كما لقبها كوريسكي التي تقع جنوب الجزائر العاصمة بمسافة ثلاث مائة كيلومتر عنها. لقد تم "فتح معتقل الجلفة في **مارس 1941م** على يمين الوادي الذي يبعد عن مركز المدينة بكيلومتر واحد"[4] على يد السّلطات الفرنسية التي كانت تبحث أساسا عن مكان بعيد عن مدينة الجزائر العاصمة

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 84.
(2) المصدر نفسه، ص 35، 36.
(3) المصدر نفسه، ص 36.
(4) صلاح الدين هزرشي، وقفات من تاريخ حي "عين أسرار" بالجلفة (1941-1962). https://www.djelfainfo.dz/

لتحطيم نفسيّات المعتقلين ذوي المكانات المرموقة القادمين من دول مختلفة، أو كما أسمتهم "**ذوي الرؤوس الصلبة**"[1]

فضاء المنفى هو مكان إيديولوجي يعبر عن محتوى سياسي لمشكلة النّفي والاضطهاد والقمع والشّتات والحنين إلى الوطن. من أماكن الإقامة الإجبارية، وهو من الأماكن المعادية المغلقة التي تفرض استبدادها على النزيل وتقيد من حريته فينصاع إلى الآخر، فهو فضاء التّعسف والظّلم والتسلط. هنا في المنفى يظهر صراع الإيديولوجيات بين السلطة ومعارضيها ممّن تجرّأوا على قول "**لا**". وقد وصف السّارد فضاء المعتقل لحظة وصولهم بقوله: "**أرض خاوية منبسطة، لا نبات ولا شجر ولا أي شيء، عدا بناء متواضع نهاية الحقل. أدخلنا الحراس إلى هناك، وبقينا للحظات ندور مثل مجانين داخل السياج.**"[2] ورغم قساوة مناخ جلفا صيفا وشتاء إلا أنهم اضطروا لنصب الخيام نظرا لعدم وجود الثّكنات فوقعوا فريسة الرّياح التي اقتلعت خيامهم ودامت هذه المعاناة عاما كاملا قبل بناء الثكنات، وما يزيد المعتقل قساوة تلك الورشات الّتي اضطرّوا إلى العمل الشاق فيها "**بدأت بمصنع متواضع للآجر، وامتدت إلى أعمال الحفر وتعبيد الطرقات، وحتى إلى جني الحلفاء**"[3]، إضافة إلى إزاحة الثلوج عن سكة الحديد. هكذا يتميز معتقل عين أسرار عن بقية معتقلات العالم في كونه مبنيا من قبل المعتقلين أنفسهم. بعد مرور عام يلوذ بابلو بالفرار من المعتقل ليبقى مانويل وكوريسكي يتجرعان كأس الخيبة والسيطرة والمهانة.

تظهر مقولة التّراتبية في تقسيم السارد لفضاء المعتقل التي تتفاوت من حيث الانغلاق والانفتاح على العالم الخارجي، فنجد الورشات التي اضطروا إلى العمل فيها، الإدارة، مكاتب الضباط، خيم المعتقلين، العيادة الطبية، المطبخ، الساحة، الأكواخ التي بناها المعتقلون.

(1) صلاح الدين هزرشي، وقفات من تاريخ حي "عين أسرار" بالجلفة (1941-1962). /https://www.djelfainfo.dz
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 36.
(3) المصدر نفسه، ص 19.

7. خيم المعتقلين:

ارتبطت الخيمة بالبدو الرّحل في حلّهم وترحالهم فهي مكان عيشهم بحرية، كما استخدمها المغامرون والرّحالة في رحلاتهم، بيد أنها في روايتنا تحيل إلى مكان إقامة جبري، إذ يمكن اعتبارها مكانا مغلقا يقيد حرية المعتقلين "**نسرع إلى أن تتضح الأسلاك الشّائكة المحيطة بالخيام، أدرك حينها أنني قد وصلت إلى عين الأسرار**"[1]، وقد يتعرض كل من يخالف القانون ويخرج من خيمته إلى القتل رميا بالرصاص "**أردت أن أركض حتى أبلغ نهاية الأسلاك، ولكن ما إن تجاوزت الخيمة الأخيرة حتى وقف الحارس أمامي مشهرا سلاحه في وجهي وأمرني بالعودة.**"[2]

وتتفاقم الصّعاب وقساوة العيش في منطقة السهوب، يصف السارد هذه المعاناة قائلا: "**لكني في كل لحظة أجدني أنادي الرّياح التي تهب من كل جهة، ترفع الخيمة وأجاهد نفسي وأنا أمسك طرفها، وأضع الأحجار فوقها. تنتفض الريح على مقاومتي وتصفر صفيرا قويا، وتضرب الخيمة ضربات متوالية تهتز لها الأوتاد المغروسة في الأرض وترتجف الحبال(...)**"[3]، فهي مكان يفتقد لأدنى متطلّبات الحياة حيث يصف لنا مانويل تدمّره قائلا: "**أفيق قبل أن يطلع النهار، أجد الموقد مطفأ، والبرد يثقب جسدي مثل إبرة حادّة، ألتف بغطائي مثل شرنقة وأتأمل حدود الخيمة**"[4]، يحاول الجميع خلق عادات تنسيهم العذاب النفسي الذي يتعرضون له تحت هذه الخيام فيشربون القهوة المحمّصة من نوى التّمر أو يدخنون السجائر، أو يلعبون أدوار دومينو، يحاول مانويل مشاركتهم اللعب لكن سرعان ما يعود إلى اكتئابه: "**جلست لأشاركهم اللعب، وبعد أن وزعت القطع، قرأت في النقاط أشياء غير الأرقام، ورأيت أيام**

(1) عبدالوهاب عيساوي، سبيرا دي مويرتي جبل الموت، ص 9.
(2) المصدر نفسه، ص 75.
(3) المصدر نفسه، ص 37.
(4) المصدر نفسه، ص 22.

الحرب جلية وواضحة أمامي، في كل نداء من حليفي، وكل صرخة من العدو، كانت تعني مكسبا جديدا أو خسارة فادحة، ثم أفاجأ بأني أمسك القطعة الخطأ، إنها التي تموت في يدك، ولن تكتشفها إلا بعد أن يصرخ من يضرب الأرضية بيده، ثم تغلق اللعبة، ويرمي الرابح قطعة الفوز المثالي خالية من الأرقام، ويضحك حتى تنفجر الخيمة."[1]

8. قاعة العلاج:

من الأماكن المغلقة وهي مخصّصة للاستشفاء والعلاج، تفوح منها رائحة المرض ولكن في المعتقل تكون المفارقة، فقاعة العلاج حلم بالنّسبة للمعتقلين، وقد كتب لمانويل العمل بها، فكانت أولى انتصاراته يقول: "**كان العمل في العيادة أمنية الجميع، وقبل أن أدخلها لم يتوقع أن تكون متاحة للمعتقلين. في فاريي يعد ذلك أمرا عاديا، إذ كان هناك أطباء، ومساعدوهم أيضا من المعتقلين، توزعوا تقريبا في كل مكان ما عدا الإدارة. أمّا هنا فبدا الأمر مستحيلا، عدا المطبخ الذي حصل كورسكي على وظيفة فيه، ولم يتوقّع أن يحصل آخر على شيء كهذا، وهكذا نظر البعض إليّ نظرة الريبة، وقال آخرون إنني جاسوس، ولكن النظرة لم تستمرّ، إذ تولّدت من الغيرة."**[2]

لقد كانت ضربة حظ أن تخلّص مانويل من الأعمال الشاقّة في الورشات فالعمل بالعيادة لا يتعدّى تنظيف المكان وتسجيل المرضى: "**شعرت للحظات أن الحظ حالفنّي، فالمسير إلى الأماكن البعيدة، والعمل بمصنع الآجر كان متعبا، وقبل أن أغادر أهداني علبة سجائر غولواز."**[3]

تتكون القاعة من غرفتين؛ مكتب الطبيب وغرفة الانتظار يقول السارد: "**حملت نفسي إلى الغرفة الثانية حيث كان ينتظرني ثلاثة من المعتقلين، يريدون رؤية الطبيب، فحص اثنين منهما، ومدهما بالدواء، أما المريض الثالث فاضطر إلى إرساله إلى المستشفى العسكري بالمدينة."**[4]

(1)عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت ، ص 74، 75.
(2) المصدر نفسه، ص 33.
(3) المصدر نفسه، ص 32.
(4) المصدر نفسه، ص 77.

كانت غرفة الطّبيب تحوي مكتبا به أدراج وضع فيها الطبيب وصفاته الطّبية وأوراقه وكتابا طبيا يصف الأمراض، وخزانة أدوية عليها آلة راقنة: "**تملّكتني رغبة في فتح الأدراج، فتحت العلوي ولم يكن هناك إلا نشرات الأدوية، أغلقته ثم امتدت يدي إلى الدرج السفلي وفتحته، وجدت أيضا كتابا طبيا ضخما (...) انتبهت إليها فوق خزانة الأدوية، كانت آلة راقنة من الحجم الصغير.**"(1)

تمكّنت هذه العيادة من تغيير مصير مانويل وانعتاقه تدريجيا من المعتقل: "**كانت العيادة هي المكان الوحيد الذي أدين له بكل شيء، والطبيب هو الذي غير مسار الأيام التي تلت الحادثة**"(2) إضافة إلى انتصاراته الأخرى مثل الآلة الراقنة والسّجائر، جعله الطّبيب يعيد اتصاله بالحياة البشرية بعد أن أوشك على نسيانها في عين الأسرى.

9. فيلا السّيد كابوش:

" كان السّيد كابوش يجلس في الحديقة وإلى جانبه زوجته وابنه الذي بدا في العاشرة، وبقينا واقفين في انتظار أوامره، ثم أومأ لنا بالدخول إلى غرفة جانبية (...) جلسنا إلى الطاولة متقابلين وكأننا في اجتماع، وقبل أن نبدأ في الحوار طرق الباب ودخلت زوجته حاملة زجاجة نبيذ (...) فجأة قام المدير وفتح بابا يؤدي إلى غرفة ثانية، بها مكتبة وبيانو لصيق بالجدار، وبينما تفحص رفيقي البيانو وأعد مفاتيحه، قرأت أنا العناوين الموجودة على الرفوف."(3) لم يسهب السارد في الوصف الهندسي للبيت ولكنه ركز على علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش به "**فالحضور الإنساني في المكان يعتبر عاملا أساسيا في مقروئية النص موضوع الفضاء الروائي، فالمسكن مثلا لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذي يسكنه وإبراز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته، بل إن النسق الوصفي**

(1) عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 58، 59.
(2) المصدر نفسه، ص 93.
(3) المصدر نفسه، ص 99.

لا يفعل، في بعض الأحيان، سوى أن يربط بين وصف الشخصيات المهملة الدلالة والأماكن التي توجد فيها بحيث يعطي لتواجد الشخصيات الدلالة الكامنة في تلك الأماكن"[1]، وهكذا سننتهي إلى اكتشاف نوع من التطابق بين طبيعة البيت وشكله وبين نوعية الشخصيات التي تقيم به.

يبدو أنّ مدير المعتقل يعيش حياة الرّفاهية في حين يتجرّع المعتقلون كأس البؤس فهو أعلى الهرم وهم أدناه. استطاع السّارد أن يكتشف جوانب من شخصية مدير المعتقل فقط من خلال إلقاء نظرة على المكتبة، فهو ليس من هواة مطالعة الكتب لأن أغلب الكتب الجيدة لم تفتح وقد غزاها الغبار، كان المدير يعيش خواء ماديا وفكريا في الجيش جعله يعيد حساباته ويفكر في تعليم ابنه أحسن تعليم "**أما عن ذاك الخواء الفكري فقد حاول أن يستدركه في ابنه، وأراد له أن يعيش حياة غير التي عاشها، وربما فكر أنه سيرسله للدراسة في السوربون.**"[2] لا يعني أن المدير يعاني الخواء الفكري أنه قليل البديهة إنما كشف السارد عن ذكاء حاد يتمتع به المدير حينما اشتم المكيدة التي كانا يحضرانها أو بالأحرى شروطهما لتعليم ابنه يقول: "**صمتنا لدقائق أخرى لاحظها المدير، واشتم رائحة المكيدة، نظر إلينا متفحصا ثم قال:**

أشعر أن هناك ما تريدان قوله؟

ذكاء المدير جعله يختصر علينا المسافة، وبدون أن نمهد لما نريد أو ندخل في مقدمات، تكلمت وعرضت طلبي."[3]

يبقى المنزل مكانا للألفة والحميمية "**على مائدة العشاء تصرفت الزوجة بحميمية معنا، وكأننا أصدقاء قدامى للعائلة، أما الزوج فبدا أكثر اقتضابا في الحوار، مما جعلني وصديقي محافظين**

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 54.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 100.
(3) المصدر نفسه، ص 101.

على نصيحة الطبيب، ولم نرد أن نحرم أنفسنا من المتعة أمام مائدة المدير التي افتقدناها منذ سنوات."[1]

10. الأكواخ:

بعد عام من السّكن في الخيام، وصلت الشاحنات التي تحمل الألواح واللّبن لبناء أكواخ للمعتقلين، أو بالأحرى هم سيبنونها لأنفسهم كنوع من الأشغال الشاقة والاستبداد. يقول مانويل: "**ساعدت الشباب في حفر الأساس وخلط التراب مع الإسمنت القليل الذي أعطي لنا، وقام أحد الإسبان الثلاثة بالبناء، وهكذا مر أسبوع وانتهينا من بناء غرفة واحدة تسع الجميع، لم تكن مثل فاريي، ولكنها على الأقل أحسن من الخيمة إذا ما هبت العواصف على الربوة**"[2]

كانت الأكواخ أأمن من الخيم، حيث استطاع مانويل تنظيم كتبه وأوراقه وتحضير الدروس لابن المدير.

بدأ المنفى يتحول من الانغلاق إلى الانفتاح تدريجيا، ومن المعاداة إلى الألفة خاصة بعد أن تمكن مانويل من الخروج من المعتقل إلى المدينة يقول: "**ومررت إلى داخل السور، لا كمعتقل. وبدا عالمها الصغير مختلفا.**" [3]

11. مدينة الجلفا:

بعد موافقة مدير المعتقل على السماح للنزيلين بالولوج إلى المدينة حقق مانويل أكبر انتصاراته في المعتقل، بحيث تمكن من الولوج إلى المدينة بكل حرية: "**حين قرأنا الأوراق لم نصدق ما كتب فيها كانت مثل حصانة من كل شيء، لن يجرؤ غرافال أن ينادينا ثانية ويأمر أحد الحراس العرب**

(1) عبد الوهاب عيساوي، جبل الموت، ص 101.
(2) المصدر نفسه، ص 103.
(3) المصدر نفسه، ص 80.

بتفتيشنا. وكذلك أستطيع أن أنزل إلى المدينة بحرية."[1] في جو روحاني مثّل نزوله إلى المدينة كمثل نزول المسيح عن خشبة الصلب، ودخلها حاجا متطهرا من كل الذنوب والخطايا.

"مثل المسيح نزلت من على الجلجلة، ورميت الصّليب بعيدا بعد أن حطمته، هل فكّرت في الالتفات لحظة تجاوزت البوّابة؟ لا أعتقد أنني جرؤت على ذلك، ولكن حين اعتدلت الأرض التفت، شعور غريب، ورغبة صرخت داخلي أن أجري بعيدا حتى أسوار مدينة جلفا."[2]

أصبح المكان رمزا للانبعاث تجاوز بعده الجغرافي والواقعي إلى رموز ضاجة بالدلالات النفسية حتى لكأنه يعبر عن هواجسه ومخاوفه وآماله.

وصف مانويل مدينة الجلفا عندما كان في المعتقل وقبل حصوله على التصريح بالزيارة قائلا: **"تأمّلت المدينة من الجهة الغربية للمعتقل، صغيرة محتمية بأسوارها، ورأيت مسجدها القديم مرتفعا هو الآخر فوق تلّة كالتي كنا عليها. وحتى المقبرة التي رأيناها في الجهة الشرقية كانت غريبة وتساءلت عنها، ولكن صديقي لم يسعفني بحكمته، وانتبه بعد أيّام فقط إلى مقبرة اليهود من الجهة الجنوبية للمعتقل."**[3]

لقد اتّخذت المدينة في نظر مانويل مظهر الغموض والانغلاق، لكن بعد حصوله هو وكوريسكي على تصريح العبور زادته المدينة حيرة: **"في الأيام الأولى بدت لي جلفا غامضة بأبنيتها القليلة وسورها القديم، ثم دخلتها وزادت حيرتي أكثر من المشاهد التي كنت أراها أحيانا"**[4]، **"هذه المدينة القرية التي لا يتجاوز سكانها العشرة آلاف، وكيف تتأقلم فيها الدّيانات الثّلاث"**[5] لم تعد هذه المدينة الصغيرة مجرد أحياء ومقاه ومنازل لكنها ملتقى الدّيانات تتعايش فيها بسلام على

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 102.
(2) المصدر نفسه، ص 89.
(3) المصدر نفسه، ص 36.
(4) المصدر نفسه، ص 105.
(5) المصدر نفسه، ص105.

عكس أوروبا التي كانت تحترق بنيران المدافع بأمر من الكنيسة فهي لم تتّسع حتّى للمسيحيين، في الجلفا تجد المسجد والكنيسة والبيعة جنبا إلى جنب.

وفي أوّل نزول للمدينة "**بدا عالمهما الصغير مختلفا، ليس لأنها بالفعل تغيرت، ولكن أنا الذي أراها كسائح لا كمن يحمل الأغلال في يده، غير مضطر أن يسمع صراخ الحارس فوقه، مرعوبا من سوطه الحاد**"[1] فكان يوم السبت لكوريسكي والأحد لمانويل وذلك حسب خلفيتهما الدينية، وكان لهذه الأيام الأثر البالغ في تحويل دلالتها العدائية إلى الألفة: "**شعرت بالفرح الممزوج بالحزن، وبمرارة الأيام القادمة بدونه، وبدا هو مثلي، وكأنه ألف الحياة هنا ولا يريد الرحيل، أو أن التوقيت لم يكن مناسبا.**"[2]

تحوّلت المدينة إلى مكان مرغوب فيه يتم الاتصال فيه بالبشر خارج السجن، إنها فرصة العمر بالنسبة للنزيلين لتوسيع أفق رؤيتهما للأشياء والعالم، فقد انكشفت لهما الحجب عن أشياء كثيرة كانت غائبة عنهما كقضية الموت والحياة ووجود إله يحكم هذا الكون، بل وقد تحولت المدينة إلى إغراء لإطالة البقاء في المنفى الذي يريد الكل الهروب منه، انظر إلى هذا الحوار بين كوريسكي ومانويل:

"**– ما الذي جعلك تتصرف هكذا، والجميع يريد الخروج اليوم قبل الغد؟**

– ولماذا تدّعي أنك لا تعرف؟

– بالفعل أنا لا أعرف

– الأمر له علاقة بالرّابي يعقوب وقصة منفاه، ولا تنسى أنني صرت الآن جزء من البيعة وأقوم ببعض الطقوس هناك

– أعلم ولكنك أيضا كنت متحرّقا لتعرف سر المقبرة ثم عدلت عنه

– لم أعدل إلا حين عرفت سرها وزرتها مع أحد العرب."[3]

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 90.
(2) المصدر نفسه، ص 123.
(3) المصدر نفسه، ص 126.

لقد امتدّ تأثير المدينة على مانويل داخل المعتقل: "**زيارة المدينة غيرت كل شيء، وقلبت حياتي في المعتقل رأسا على عقب**"[1]، وتحوّل من شخص مكتئب نزق إلى شخص سعيد يقيم صداقات مع أشخاص كان يظنهم أعداء، واكتشف أن الانسان هو الذي يصنع الأعداء بنفسه، وفي استطاعتنا أن نربح الجميع كأصدقاء.

تنتهي الأمكنة والفضاءات بخروج مانويل من المعتقل وإطلاق سراحه، وسفره إلى المكسيك للحصول على وطن بديل.

لم يعط الروائي مدينة الجلفة حقها من الوصف رغم أنه عاش فيها، فلم نعرف أسماء جبالها وأحيائها ولا نشاطات سكانها إلا من مقبرة ومسجد وكنيسة وبيعة في حي واحد، كانت صورة المجتمع الجلفاوي باهتة رغم أن السارد دخل المقهى والحانة وسمع صوت المؤذن وزار المدينة عدة مرات إلا أن علاقته بسكان المدينة لم تتعدى الصّبائحي والسلمي.

ثالثا) غربة المكان:

إنّ غربة المكان أو غربة الذّات تبدأ من بداية الرّواية إلى نهايتها، فلم تعد الأمكنة مجرد رقعة جغرافية أو أشكال هندسية إنما حقلا دلاليا للأبعاد والمستويات الرمزية المرتبطة بذاكرة الانسان وبوجوده وبنفسيته.

يحكم الفضاء قبضته على الرواية بدء من العنوان (**سييرا دي مويرتي، جبل الموت**) ويتراوح بين مغلق ومفتوح في علاقة تنافر بين المعتقلين وبين الأمكنة التي احتوتهم، فالمكان يحمل صفات الشخصية وخصائصها ومشاعرها، إذ أنّ جلّ الأمكنة التي تنقّل إليها المعتقلون هي أماكن مغلقة ترمز إلى القهر والاستبداد والتقلص منذ اعتقالهم **بسيّيرا** ونقلهم إلى فرنسا ثم زجهم إلى المعتقلات حتى وصولهم إلى إفريقيا حيث منفاهم الأخير بجلفا، "**لم نكن لنقرّر مصير المدينة، بقدر ما كانت**

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 138.

هي التي تفعل ذلك، وتتوغل كمنفى فينا"[1] لقد سلبت حرياتهم وحشروا في أماكن مغلقة ضيقة وحتى القطار والمركب كانت عقوبة مسلطة عليهم تملأها القذارات والروائح الكريهة والظلمة.

تصطدم شخصية مانويل ورفاقه بالمكان في حالة غربة، فالمنفى يحمل دلالات سلبية ترمز إلى ما عاناه المعتقلون من قهر وجور ومهانة، فهو مركز للصراع والعدائية مع السلطة المستبدة حتى أصبحت الغربة موازية لمفهوم الهيمنة والاضطهاد. إلا أن الشخصيات تتنامى أفعالها داخل المعتقل فيندمجون مرغمين على الأعمال الشاقة، فتصبح علاقة الانسان مع المكان ذات بعد نفسي واجتماعي، فهو في صراع من أجل البقاء أو الخروج منه؛ فبعض المنفيين أخذتهم اللجان التي تزور المعتقلات وتأخذ مواطنيها كعمال، والبعض الآخر مات ودفن في المقابر، أما بابلو فقد لاذ بالفرار ولم يجدوا له أثرا. في حين أن مانويل وهو السّارد الرّئيسي فقد استطاع أن يحرك الأحداث لصالحه، ويتمكن من إيجاد وسيلة للخروج من المنفى الذي يمثل إيديولوجية السلطات الديكتاتورية التي تحاول مصادرة حرية التعبير، وحرّية الاختلاف في الرّأي خوفا من الحقيقة إلى درجة اللّجوء إلى القتل والتّصفية الجسدية لكل معارض، فأصبحت بذلك الغربة موازية للعنف والاضطهاد مما يجعل الشّخصيات تتخطى المكان من خلال أبعاد رمزية وأخرى دلالية.

بعد مواجهة مانويل للموت وانكشاف الحجب عن قضية الموت والحياة، وأن لهذا الكون إله يحكمه وأن لا مفر للمرء من قدره تحول المكان المعادي من بؤرة للصراع إلى مكان ألفة خاصة بعد تمكنه من الخروج إلى المدينة حيث عقد صداقات مع بعض سكانها مما مكنه من الخروج من المعتقل. "**لاحظت أن كورسكي والصبائحي لديهما بعض الجمل المتشابهة، خصوصا إذا تعلق الأمر بالموت، ولا أقصد من وجهة النظر الدينية بقدر ما فكرت في علاقة الإنسان بالمكان، وهل هناك تأثيرات تجعل رجلا قادما من وارسو يتكلّم عن الموت مثل رجل عاش جزء كبيرا من حياته**

(1) عبد الوهاب عيساوي، جبل الموت، ص 139.

في الصحراء؟ وكلما فكرت في هذا الموضوع، مبعدا الدين عن تفكيري، أجدني بطريقة أو بأخرى أعود إلى الله الذي مثلما قال عنه صديقي البولوني: إنه في الصحراء قريب جدا من البشر."[1]

أمّا كوريسكي فقد تعدّت العلاقة بالمكان عنده إلى حد الانتماء فبعد سنوات من الخروج من المنفى ها هو يعود إلى جلفا "**وحتى بعد سنوات، عندما افترقنا فاجأني للمرة الأخيرة، عندما رفعت سماعة الهاتف لأسأل عنه، كان قد عبر إلى الضفة الأخرى، حيث عالمه التوراتي القديم.**"[2]

تبقى "**سيّيرا**" حلما بعيد المنال، والحرية مجرد منفى آخر في سبيل إيجاد وطن بديل.

– "أتصدقني لو قلت لك إن روحي التي تنشد الرحيل تأسف وهي تعلم أنها ستضيع في العالم، غير قادرة على دخول إسبانيا."[3]

المبحث الثالث: مساءلة الزّمان روائيا:

يشكل المكان والزمان ثنائية متكاملة تحدد الوجود الانساني، فالزّمن لا بد له من مكان يحويه، ويجري في فلكه، والزّمن بدوره يضفي حيوية ونشاطا على المكان، فهي علاقة تكامل، وبالتالي أمكن القول أن: "**المكان هو عالم الثوابت بينما يندرج الزمان في عالم المتغيرات.**"[4]

ميّز الشّكلانيون الرّوس بين المتن والمبنى، فالمتن لا بد له من زمن ينظم أحداثه أما المبنى فلا يهتم للزمن إنّما للنّظام الذي عرضت به الأحداث، فالزّمن موجود في النص ولا يمكن تجاهله ويمكن القبض عليه في تمفصلات النّص "وتأتي أهمّية دراسة الزّمن في السّرد من كون هذا النوع من البحث يفيد في التّعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي وذلك لأنّ النّص يشكل في جوهره، وباعتراف الجميع، بؤرة زمنية متعدّدة المحاور والاتجاهات... وللوصول إلى تحديد دقيق، قدر

(1) عبدالوهاب عيساوي، "سييرا دي مويرتي، جبل الموت"، ص 126- 127.
(2) المصدر نفسه، ص 21.
(3) المصدر نفسه، ص 174.
(4) عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص154-155.

الإمكان، للبنية الزمنية المزمع وصفها لابد من إيلاء الأهمية لكل المظاهر المؤشرة على النسق الزمني الذي ينتظم في النّص."[1] وعلى غرار الشّكلانيين الرّوس، وفي كتابه "**خطاب الحكي**" يدرس **جيرار جينيت Gérard Genette** الزمن باعتبار العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكي حسب هذه المحددات الثلاثة:

"**علاقات الترتيب (Ordre)** الزمني بين تتابع الأحداث في المادة **الحكائية(Diègèse)** وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها **(Disposition)** في الحكي.

- **علاقات المدة أو الديمومة (Durée)**المتغيرة بين هذه الأحداث أو مقاطع حكائية، و**المدة الزائفة (Pseudo– Durée)** طول النص، وعلاقاتها في الحكي: علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.
- **علاقات التّواتر (Fréquence)** بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معا." [2]

إنّ الحركة الدّاخلية للسّرد تشتمل على بعدين زمنيين متقاطعين: بعد أفقي وبعد عمودي؛ ويمثل البعد الأفقي التّغيرات الزّمنية العارضة التي تلحق القصّة دون الخطاب فتحدث مفارقتين: الاستذكار والاستشراف، أما البعد العمودي فتمثّله التّغيرات التي تطرأ على القصّة والخطاب معا، ويتعلّق بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطئها[3]، لذلك سنكتفي بدراسة هذين البعدين فقط تفاديا للوقوع في الالتباس عند معالجة المظهر الزّمني للرواية، وبما أننا ندرس رواية تاريخية جديدة فهي قد خضعت لتحوّلات جديدة على مستوى الشكل الفنّي والمضمون الروائي، إنها لا تقدم التاريخ بل تستعمله روائيا، فتوثيق التّاريخ ليس من مهامها، هي تسعى إلى تصوير معاناة الشعوب والفئات الهشّة والمهمشة، وتصوير تجربة إنسانية عميقة، وذلك بالعودة إلى حقبة زمنية معينة. وقد نحت الرواية الجديدة نحو تكسير خطية الزمن والتلاعب به بحيث "يمكن القول إن حركة الزمن المتخيل الروائي

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 113.
(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط3، 1997، ص 76.
(3) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 195- 196.

ينتظم على قاعدة تكسر زمنها الواقعي، مولدة بذلك دلالة إلى تفتت زمن الواقع المرجعي وإلى تبعثره"[1]، وقد تأثر عيساوي بجديد الرواية خاصة تقطيع الزمن، واعتمد على عدم انتظامه، فهو يسترجع أحداثا ماضية أو يتوقع أخرى، فتتداخل البداية مع النهاية والماضي مع الحاضر فنحصل على زمن سرد مخلخل. وقد أكد **جيرار جنيت**: "بأن التّتابع الطبيعي ليس شرطا، كما أنّه ليس نظاما نحترمه ونقف عنده في معظم النّصوص، فالرّاوي قد يحتاج في لحظة معينة من أحداث الرواية أن يوقف السّرد التّسلسلي للأحداث ليعود إلى الوراء، عن طريق الاسترجاع، ليستشهد بما يدعم طبيعة الواقع الذي يرويه، وقد يستنجد أحيانا بحدسه لاستشراف أشياء لم تقع."[2] ويعتمد الترتيب على تقنيتين أساسيتين هما الاستباق والاسترجاع.

أولا: التّرتيب الزّمني في رواية سيّرا دي موريتي:

1. الاسترجاع: (Analepse)

يعد الاسترجاع ذاكرة الماضي سواء أكان الماضي القريب داخل الحكاية أم الماضي البعيد خارج الحكاية، ولا يعني استرجاع الكاتب لأحداث أنه قد نسيها "بل إن الوعي الفنّي أثناء السرد هو الذي يحتم على السارد تجاهل أحداث في أوقاتها ثم العودة إليها في الوقت الذي يراه مناسبا."[3] وقد ظهرت هذه التقنية في الرواية بصورة مكثفة مكنت القارئ من الاقتراب من التاريخ الفعلي لأحداثها ومعايشة وقائعها.

فالاسترجاع **ثلاثة** أنواع: استرجاع داخلي، واسترجاع خارجي، واسترجاع مزجي يجمع بين النّوعين السابقين. يقول السارد: "**هواجس تشتعل في رأسي تعيدني إلى تلك الأمسية الجميلة في**

(1) يمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1998، ص 155.
(2) جيرارد جنيت، خطاب الحكاية، ص46-47.
(3) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص157.

مسرح برشلونة. كان العرض الأول لفيديليو، الأوبرا الوحيدة لبتهوفن، وكانت زوجتي إلى يميني، مبتهجة، وهي ترى ليونورا، زوجة البطل المسجون."[1]

أ) الاسترجاع الدّاخلي: (Analepse Intérieur)

وقعت أحداث ماضية كثيرة بعد نقطة الصفر في رواية سييرا دي مويرتي، ذلك أن الرواية عبارة عن مذكرات أو ما يشبه اليوميّات لمعتقل من الحرب الأهلية الإسبانية أسر في معتقل عين الأسرار بالجلفا الجزائرية المنشأ في أربعينيات القرن العشرين على يد قوّات الاحتلال الموالية لفرانكو.

وللاسترجاع الدّاخلي ثلاثة وظائف وهي:

1. تكميليّة (Complétive):

يعرّفها **جينيت** بأنها "تأتي لتسدّ بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقّتة وتعويضات متأخرة قليلا أو كثيرا **(وفقا لمنطلق سردي مستقل جزئيا عن مضي الزمن)** ويمكن لهذه الفجوات أن تكون حذوفا مطلقة، أي نقائص في الاستمرار الزمني."[2] فهذه الاسترجاعات تسد الثغرات التي أغفلها السّرد عن قصد أو عن غير قصد.

2. تكرارية (Répétitive):

بهذه الوظيفة "تأتي لتعدّل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما أن تعمد إلى ما لم يكن دالّا فتجعله دالا، وإما بأن تدحض تأويلا أوليا وتعوضه بتأويل جديد."[3] كما تأتي للتّذكير بأحداث وقعت من قبل.

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 13.
(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 62.
(3) المرجع نفسه، ص 66.

3. وظيفة الإنارة (Eclairage):

تسليط الضّوء على شخصية جديدة بإعطاء معلومات عنها، أو العودة إلى شخصية غائبة عن السرد "فهي كأن يضيف السارد شخصية جديدة ويضيء حياتها السابقة عبر إعطاء معلومات متعلقة بها. أو أن تتم العودة إلى شخصية غيبت مدة عن سطح المسار السردي."[1]

ب) الاسترجاع المختلط (Analepse mixte):

يسمّى أيضا الاسترجاع المزجي أو المشترك وهو يجمع بين الاسترجاع الداخلي والخارجي بحيث "يمكن أن نتصور ونصادف أحيانا استرجاعات مختلطة تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها."[2]

2. الاستباق (Prolepse):

هو توقع أحداث سوف تحدث مستقبلا أو **"الرّؤية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد وتصطدم أمام ترتيب زمني غير طبيعي"**[3]، فهو التّطلع والاستشراف والقفز السريع للأحداث إلى الأمام. وهو نوعان:

- **الاستباق الخارجي: (Prolepse Externe)** وهو **"الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة، ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهايتها."**[4]
- **الاستباق الداخلي: (Prolepse Interne)** أي التنبؤ بما سيقع لاحقا في القصة وهو يشبه الاسترجاع الداخلي حيث يقول جيرار جنيت بأن هذا النوع من الاستباقات: **"تطرح نوعا من المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات، التي من النمط نفسه."**[5]

(1) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008، ص 131.
(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 60.
(3) المرجع نفسه، ص 51.
(4) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 17-18.
(5) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 79.

وللاستباق وظيفتين؛ تمهيدية وإعلانية فالتمهيدي لا تتصف معطياته دوما بالتحقق أما الإعلاني فيكون بالإشارة السريعة إلى حدث سوف يتم التفصيل فيه لاحقا(...).

جدول رقم 2: الاسترجاعات الخارجية والداخلية

المقاطع	مؤشرات الاسترجاع	نوعه	الوظيفة	السعة	الصفحة
01	"أذكر وجوههم الشاحبة (...) لا أريد أن أغادر فارني".	خارجي	تكميلية	فقرة	09
02	"لا أدري بالضبط كيف كان ذلك (...) كان ذلك منطق الحرب"	خارجي	تكميلية	فقرة	11
03	"إنها طريق ريفيسالت (...)" "كان ساهما يراقب الغابة	خارجي	تكميلية	أسطر 7	14
04	في صباح اليوم الثاني بعد " الحادثة (...) أراقب العالم "من الكوة الصغيرة	خارجي	تكميلية	صفحات 3	55، 57
05	حاولت أن أتذكر الأحداث " "(...) لنقلي إلى فارني	خارجي	تكميلية	فقرة	162، 163
06	بعد أن انضمت إلى " الصليب (...) ساروا بي إلى "فارني	خارجي	تكرارية	فقرة	71، 72
07	إنها قاعة الأوبرا (...) وكم "	خارجي	تكرارية	أسطر 3	100

	"أرادت أن تكونها				
08	لحظتها فقط تذكرت المعتقل " (...) يسقط مثل أي "شخص تافه	خارجي	تكرارية	أسطر 3	156
09	تذكرت الحلم الذي رأيت " (...) فيه الأطفال وباتريسيا	خارجي	تكرارية	سطر	160
10	كان كورسكي يهوديا " بولونيا (...) شحن مع "مجموعة أخرى إلى فارني	خارجي	وظيفة الإنارة	فقرة	15
11	كان طالبا في باريس (...) " "ثم ها هو يسير إلى فارني	خارجي	وظيفة الإنارة	فقرة	27
12	كان اسمها ماري (...) " "رافقت رسالتها إلى فارني	خارجي	وظيفة الإنارة	صفحة ونصف	44، 45
13	وللحظة مر شخص (...) " وكان بالفعل صاحب "المركب	خارجي	وظيفة الإنارة	صفحتان	66، 68
14	في الجبهة فكرنا بالموت " (...) في جلفا، الموت عنى "أشياء أخرى أكثر رهبة	استرجاع مزجي	تكميلية	سطرين	11
15	بالنسبة للجيش كانت فكرة الخيام وقتية لا تتعدى الأربعة	استرجاع مزجي	تكميلية	سطرين	37

	أشهر (...) تجاوزنا تحتها "السنة				

المصدر: من إعداد الطالبة بالاعتماد على المدونة

يكرّس هذا الاسترجاع عذابات المعتقلين وماضيهم الذي طبع في نفوسهم داخل المنافي التي حشرتهم فيها فرنسا لكل معارضيها، ليبيّن لنا بشاعة هذا المستعمر الّذي لم يرحم حتى بني جلدته.

لقد اكتفينا بذكر بعض الاسترجاعات الخارجية التكميلية لأنّها كثيرة غطّت مساحة كبيرة من السّرد، وهنا تبرز خصوصية البناء الزّمني في رواية "**سيّيرا دي مويرتي، وهي اشتغالها على الذّاكرة**" فالذّاكرة تجوال يهدم الحدود كلما رسمها التاريخ"[1] فما علاقة الزمن بالذاكرة؟

الذّاكرة هي العودة بالزمن إلى الوراء، فهي إذن "ليست سوى مستودع أو خزان للسجلات والآثار الثابتة للأحداث الماضية يشبه السجلات المحفوظة في الطبقات الجيولوجية."[2]

إنّ "الاعتماد على الذاكرة لغرض الاسترجاع، هو من التقنيات المستحدثة في الرواية بعد أن انتفى الراوي العليم يكل شيء، وتحول الروائيون إلى مفهوم آخر هو مفهوم المنظور. فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيها مذاقا عاطفيا"[3]، ففي مقطع الاسترجاع السابع من جدول الاسترجاع يستمع السارد إلى لحن مقطوعة موسيقية أعادته بالذاكرة إلى قاعة الأوبرا حين جلس ذات مرة مع زوجته يستمعان إلى "**أوبرا فيديليو**" فجاء الاسترجاع مبنيّا على شعور خاص وملوّنا بالعواطف وفي نفس الوقت ملتحما بالنّص.

❑ **جدول الاستباق الخارجي والداخلي:**

(1) يمنى العيد، الرواية العربية (المتخيل وهويته الفنية)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص 270.
(2) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998، ص 7.
(3) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، هيئة الكتاب، القاهرة، د.ط، 2004، ص 64.

لم يوظف السّارد الاستباق كثيرا لأنه ركز على الأحداث الماضية عن طريق تقنية الاسترجاع فلم يستشرف المستقبل إلا قليلا، وسنذكر بعضا من الاستباقات الخارجية والداخلية التي سد بها فجوات حكائية ستقع لاحقا بعد نهاية القصة الأولية. وتعتبر العناوين استباقات إعلانية يلخّص بها الروائي ما سيتمّ تفصيله في المقاطع، فعنوان الرواية "**سيّيرا دي مويرتي**" يمثل الوطن المفقود الذي ظل شبحه يلاحق السّارد من بداية الرّواية إلى نهايتها. أما العنوان الفرعي "**بين سيّيرا وعين الأسرار**" فهو استباق لرحلة الأسرى عبر المنافي، أما القسم الثاني المعنون "بلد المنافي" فيوحي بوصول المعتقلين إلى جلفا.

كما أن بداية كل فصل تعتبر تمهيدا للأحداث القادمة.

جدول رقم 3: الاستباقات الخارجية والداخلية

المقاطع	مؤشرات الاستباق	نوع	وظيفته	السعة	الصفحة
01	وحتى بعد سنوات، عندما افترقنا فاجأني " للمرة الأخيرة، ... كان قد عبر للضفة "الأخرى حيث عالمه التوراتي القديم	استباق خارجي	تمهيدي	فقرة	21
02	شعرت أن زوجتي ستحب هذا الاسم ... " "."وأطلق عليها اسم "ربوة الريح	استباق خارجي	(متحقق)	سطران	37
03	وكانت أيضا من الانتصارات ... في ظلمة " "ليل طويل بعدها	استباق خارجي	تمهيدي	سطران	61
04	وأنا الذي لم أستطع تجاوز الحادثة، ... حلما " "امتد لأكثر من سبعين سنة	استباق خارجي	إعلاني	سطران	172
05	وشاءت فيما بعد إرادة كابوش ...، ولكن " "معلمين لابنه الوحيد	استباق داخلي		سطر	18
06	حتى ذلك اليوم الذي رفع فيه السلاح في "	استباق داخلي	تمهيدي	سطران	24

	وجوهنا،... لكنا اليوم موزعين على مقابر جلفا"				
07	واستمر تلميذا عند بابه إلى اليوم الذي غادر فيه عين الأسرار	استباق داخلي	(متحقق)	سطر	116

المصدر: من إعداد الطالبة بالاعتماد على المدونة

وقد ساهمت هذه الاستباقات في تشويق القارئ لما سيحدث لمستقبل الشخصيات ما سيدفعه إلى إتمام قراءة الرواية إلى نهايتها، كما سمحت للشخصيات بالإفصاح عما يؤرقها من هواجس تجاه مستقبلها في ظل خيبات متكررة.

يعد الزّمن في رواية "سييرا دي مويرتي" زمنا معاديا للشخصيات فقد كان زمن الحرب الأهلية الإسبانية، حيث تم إخراج المعارضين من أرضهم ونفيهم إلى المعتقلات في ظروف قاسية.

ثانيا: تقنيات زمن السّرد

1. المدّة*

يقصد بها "علاقة امتداد الفترة الزّمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النّصي، وهي علاقة تتحدّد بمراعاة زمن قراءة النّص بالقياس لزمن الأحداث"(1)، وقد حدد جيرار جنيت أربع حركات لتسريع السرد وتبطيئه وهي: **الخلاصة، الحذف، المشهد والوقفة.**

2. تسريع السّرد:

يتمّ تسريع وتيرة الزمن عن طريق الخلاصة والحذف، حيث يختصر فترات زمنية طويلة من زمن الحكاية أو بإسقاطها.

* في ترجمتهم لكتاب جيرار جينيت (خطاب الحكاية) اقترح النقاد عدة مصطلحات للمدة، كالديمومة والاستغراق الزمني والتتابع الزمني والإيقاع الزمني.

(1) عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1994، ص 15.

3. الخلاصة: (Sommaire)

يعرّفها **جنيت** بأنها "السّرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[1] أي تلخيص تفاصيل ما حدث في سطور أو صفحات بحيث يصبح زمن الحكي أقل من زمن القصة.

يقدّم الرّاوي بإيجاز سبب وجود كورسكي مع المعتقلين فيقول: **"كان كورسكي يهوديا بولونيا، ابنا لرابي عاش في وارسو، ولكنه لم يلبث أن هاجر إلى فرنسا (...) وبعد أيام شحن مع مجموعة أخرى إلى فاريني"**[2] هذه الخلاصة عبارة عن استرجاع خارجي يسد به فجوات سابقة في السرد، فقد أوجز ما حدث لكورسكي قبل خمس سنوات حين هاجر إلى فرنسا وعمل بها كمترجم إلى حين اعتقاله من قبل القوات الفرنسية.

ولخّص سبب اختيار الطّبيب له كمساعد في العيادة وهذا لأكثر من شهرين حيث يقول: "**وربما الشّعر من بين الأشياء التي جعلته يختاريني من دون البقية لأن أكون مساعدا له، وكان ذلك قبل أكثر من شهرين، (...) وقبل أن أغادر أهداني علبة سجائر غولواز.**"[3] تم إيجاز أحداث لأكثر من شهرين في صفحة واحدة.

كما أوجز لنا مراسلات بابلو مع صديقته الفرنسية ماري والتي دامت لأشهر في ثلاث صفحات فقط، وقصة الأمير الكمبودي الذي اعتقلته القوات الفرنسية حين ثار ضدها لتحرير بلاده الذي كان مستعمرة فرنسية ونفي إلى جلفا، هذه القصة أحداثها كانت قبل خمسين سنة حيث دام نفيه في الجزائر لأربع سنوات أوجزها السلمي لمانويل في ثلاث صفحات ونصف يقول السلمي: "**قبل خمسين سنة، في بداية شبابي، مرت العربة من هذا الشّارع نظرت إليها مثلما رآها السكان، وقد**

(1) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 109.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 15.
(3) المصدر نفسه، ص 32.

جلس بها ذلك الشاب الأسيوي وإلى جانبه زوجته،...بالرغم من أني لوحت مودعا زوجته وابنه."[1] لقد تم تقديم ماضي شخصية ثانوية ضمن مسار القصة الأولية.

أمّا حياة الرّابي يعقوب والتي دامت ثمانين سنة منذ ولادته إلى حين وفاته فقد لخصها في ثلاث صفحات على لسان كورسكي:

"**الرّابي يعقوب وليد فاس قبل أكثر من ثمانين سنة، عاش حياة مثل التي عاشها القدماء، يرتحل من مكان إلى آخر، يبحث عن عالمه الذي ضيعه منذ الولادة. أذكر يوم أشار إلى عالمه بقوله إن الولادة هي بداية البحث (...)، وفي البيعة التي بجلفا لم ينسها وظل يبتهل بها صلاة دائمة بينه وبين العالم الذي ينتمي إليه.**"[2]

وقد سرّع هذا الشّاهد النّصي الملخّص لحياة الرّابي يعقوب الحكي من أجل الوصول إلى الحدث الأبرز وهو قمع السّلطات الفرنسية لكل الأصوات المضادة لها حتى لو كان من رجال الدّين فقد تعرض الرابي يعقوب للسجن مع قطاع الطرق واللصوص لمجرد أنه نعت السلطات الفرنسية بالأمميّين وفضح ادعاءاتهم ببناء المستعمرات وواجههم بحقيقة ما يفعلون إنما هم ينهبون خيرات المستعمرات، وهنا يميط السّارد اللثام عن الوجه الحقيقي للمستعمر الذي يدمر كل من يعترض طريقه فقد تعرض الرابي للتعذيب والحرق، وأخيرا إلى النفي في جلفا حتى لا تسمع له كلمة، لكنه ظل مقاوما لجبروتهم بقولته الشهيرة :"**كل ما يأتي من عند الله فهو خير.**"[3]

4. الحذف: Ellipse

من خصائص اللّغة العربية الميل إلى الإيجاز، لذلك نجد الحذف في الدراسات النحوية والبلاغية، فالحذف يعد من الإيجاز لأن الإيجاز هو الحذف والقصر. والحذف لغة هو الإسقاط ويستعمل بذات

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 129، 132.
(2) المصدر نفسه، ص 151، 153.
(3) المصدر نفسه، ص 153.

المعنى في الدراسات السردية ويعرف أيضا بالقفز أو الإضمار أو القطع "وهو تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث."[1]

لقد قسّم جينيت الحذف إلى ثلاثة أقسام هي:

الحذف الصّريح، الحذف الضّمني، الحذف الافتراضي.

أ) الحذف الصّريح: (Ellipse explicite)

هذا الحذف "يصدر إما عن إشارة محدّدة أو غير محدّدة إلى ردح الزّمن الّذي تحذفه"[2]، فالقفز يكون واضحا عن طريق إشارة السّارد إليه وتحديد مدّته الزمنية، أو غير محدّد ولكن يكتفي السّارد بالإشارة إليه.

لقد افتتح عبدالوهاب عيساوي روايته بهذا المقطع على لسان بابلو وهو شخصية ثانوية قائلا:"**صرخ بابلو بينما كان يحدّق في سماء مثقلة بالغيوم: ثلاث سنوات مرّت يا مانويل، أترى؟ إنها ثلاث سنوات قد مضت على سقوط برشلونة، ونحن هنا ما زلنا نجرف الثلج عن سكة الحديد بجلفا.**"[3]

حدّد السارد مدّة الحذف بثلاث سنوات وأسقط الأحداث التي جرت خلالها، لأنه ليس بصدد السّرد عن أحداث الحرب الأهلية الإسبانية، ولكنه يحكي عن نتائجها، ومن خلال هذا المقطع نلاحظ حضور الزمن التاريخي الذي يمكن تقديره، فالحرب الأهلية انتهت سنة **1939م** والسّارد حدد القفزة الزمنية بثلاث سنوات بعد سقوط إسبانيا بين يدي الجنرال فرانكو فزمن القصة يجري سنة **1942م**. لقد غيّب الروائي التواريخ في روايته مع أنه بصدد كتابة رواية تاريخية فقد كان من المفروض أن يتوغّل في هذه الأحداث المسكوت عنها تاريخيا فليس كل قارئ بملمّ بهذه الأحداث.

هذا الحذف غرضه التّركيز على مآل المعتقلين بعد الحرب ومعاناتهم في المحتشدات وتنكر دولهم لهم، فقد تم نسيانهم وتهميشهم، فعبدالوهاب عيساوي يستحضر هذه الرواية المغيّبة الّتي لم تعترف بها الرّواية الرسمية أو تم تعتيمها ربما لإنصاف تلك الفئة المنسية من قبل التاريخ تخييليا.

(1) حسن بحراوي، بنية الزمن الروائي، ص 156.
(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 118، 117.
(3) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 3.

"كان كوريسكي يهوديا بولونيا، ابنا لرابي عاش في وارسو، ولكنه لم يلبث أن هاجر إلى فرنسا ودخلها قبل الحرب الكبرى بسنتين، ولأنه يحسن اللّغتين الألمانية والفرنسية فقد عمل مترجما لجريدة فيكتوريا، ومع دخول هتلر إلى فرنسا، طارده الجستابو."[1]

يواصل الروائي إغفال ذكر التواريخ في هذا المقطع فالحرب الكبرى أو الحرب العالمية الأولى وقعت سنة **1914م**، وقد هاجر كورسكي سنة **1912م** إلى فرنسا، وقد أضمر السارد ذكر تفاصيل حياته إلى حين دخول هتلر فرنسا سنة **1940م**، وهي مدة طويلة فيها الكثير من الأحداث التي أضمرها السارد.

وفي المثال الآتي: **"لم يقم بالمناداة على الأسماء ونحن الذين ألفنا صرامة الإجراءات لسنة كاملة، ثم تتوقف فجأة ودون مبرر، وبعدها بيومين عادت المناداة."**[2]

لم يرد السّارد تفاصيل الأحداث قبل يومين ولكنه حدّد المدّة التي حذفها وهي يومين لتجنّب سرد أحداث ثانوية تؤدي إلى تضخّم مساحة السرد.

"كانت قد مرّت سنة على ما حدث في طريق "ريفيسالت" "[3]، في هذا المقطع السّردي حدّد القفز الزّمني بسنة كاملة، وذلك لدفع حركة السّرد إلى سرعتها القصوى، وتجنّبا لتكرار تفاصيل الانتقال من ريفيسالت إلى جلفا.

ب) الحذف الضمني: (Ellipse Implicite)

هو "حذف مسكوت عنه في مستوى النّص، وغير مصرّح به أو بمدّته فهو حذف مغفل، نكتشفه ونحسّ به من خلال القراءة"[4] فعلينا استنتاج الفترة الزّمنية المحذوفة من خلال ربط الفواصل، أو أنه

(1) عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي، جبل الموت، ص 15.
(2) المصدر نفسه، ص 90.
(3) المصدر نفسه، ص 18.
(4) عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008، ص 137.

يمكن للقارئ أن "يستدل عليها بثغرة في التّسلسل الزّمني أو انحلال للاستمرارية السّردية."[1] لذلك يصعب إيجاد الأمثلة لمثل هذا الحذف، وسنحاول استجلاء بعضه.

"**ولكن عندما أوشكت الرحلة على الانتهاء، وعندما كانت له أيام السبت، ولي أيام الأحد في المدينة الصغيرة أسفل الربوة.**"[2]

لا يوجد أية قرائن زمنية تساعد على الاهتداء لمعرفة مدة هذه الرحلة في المنفى، والمدة المتبقية على انتهائها، وهذا النوع من الإضمار يحفز القارئ على متعة الكشف والقراءة.

"**الأيّام التي تلت فرار بابلو كانت غريبة وغير متوقّعة، لم أستطع أن أتكهّن بأي شيء من ردّة فعل الضابط غرافال.**"[3]

ونحن أيضا لا نستطيع أن نتكهّن متى فرّ "بابلو" ولا عدد الأيام التي تلت فراره فنلجأ بذلك إلى التأويل.

ج) الحذف الافتراضي: (Ellipse Hypothétique)

يعد "أكثر أشكال الحذف ضمنية هو الحذف الافتراضي تماما والذي يستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان."[4] وهو ما يعرف بالحذف المطبعي أو البياض والتنقيط والانقطاعات في التسلسل الزمني للقصة. والرواية كثر بها البياض بين الفصول والتنقيط أحيانا داخل المتن، وسنأخذ أمثلة عن ذلك في قول بابلو:

- **اللعنة على هذا العجوز، إنه يستفزني بتمسكه بالحياة. ما رأيك لو (...) وضحك غامزا.**"[5]

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 119.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 38.
(3) المصر نفسه، ص 90.
(4) عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي، ص 119.
(5) المصدر نفسه، ص 25.

- **وفي قوله أيضا:**

– **لا أعرف يا مانويل ولكنني بدأت أتعلق بها (...)**

– **تحبها إذن (...)**

– **أجل."**[1]

- **وفي قوله أيضا:**

– **" أهذه أوّل مرّة تستقل فيها مركبا؟**

- **لا .... عدة مرات.**

- **إذن تخليت عن برشلونة ... ؟"** [2]

نلاحظ أن الكاتب أعطى السّلطة للقارئ لافتراض ما حذف ففي استعماله مثلا لثلاث نقاط مسترسلة بعد برشلونة إسقاط لأحداث كثيرة قد يكون مانويل قد تحدث عنها كالأرض مثلا أو الوطن أو الحلم أو الخيبة الأولى أو الحرب، اكتفى بكلمة برشلونة وهنا يكمن جمال اللغة العربية وقدرتها على الانضغاط في كلمة إذا ما لامسها المتلقي انفجرت عن مخزون لغوي معبر.

يمتدّ البياض في القسم الحادي عشر لصفحة ونصف تعتبر حذفا وإضمارا لفترة زمنية طويلة تم السكوت عنها لتنشيط تأويلات المتلقي للربط بين الاسترجاعات والاستشرافات وإعمال العقل لاكتشاف ربما ما حذف. والأمثلة كثيرة في روايتنا.

ثالثا: تعطيل السّرد:

ينتج هذا النوع من السّرعة السّردية عن توظيف:

(1) المصدر نفسه، ص 46.
(2) المصدر نفسه، ص51.

1. المشهد Scène:

يقصد به "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السذرد"[1]، فينقل لنا حوار الشّخصية مع نفسها أو مع غيرها دون حذف، فيطغى الوصف وتشلّ حركة الزمن، وبذلك يلعب دورا هاما في تبطيء السّرد و"يحتل موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية وقدرته على كسر رتابة الحكي."[2] ويقسم إلى حوار داخلي وحوار خارجي.

تتميز حوارات الروائي عبدالوهاب عيساوي بالقصر فهي خالية من الثّرثرة حيث لا يتجاوز أغلبها النّصف صفحة، وتدور بين شخصين يكون خلالها الحوار مركزا لتأثيث الأحداث يعقبها شرح وتفصيل من قبل الراوي، وأغلب الحوارات كانت بين مانويل السارد المثقف وبابلو المزارع البسيط أو بين مانويل وكورسكي اليهودي الغامض.

تعمل المشاهد الحوارية على كسر رتابة السّرد فمن خلالها يمرر الروائي رؤيته وأفكاره، وتنطوي هذه المشاهد على دلالات كثيرة يمكن أن نجملها في قضيتين وهما: سؤال المصير في القسم الأول من الرّواية وسؤال الكينونة والدين في القسم الثاني حيث يدفعك الروائي دفعا لتسائل معه التاريخ من خلال تلك الحوارات المقتضبة الشّحيحة للمعلومات، فيعطيك القدر القليل منها حول الحادثة التاريخية لتبدأ رحلة البحث عن الحقيقة ففي مفتتح الرواية مثالا عن نوعية هذه الحوارات يقول:

"– ثلاث سنوات قد مرّت يا مانويل، أترى؟ إنّها ثلاث سنوات قد مضت على سقوط برشلونة، ونحن هنا ما زلنا نجرف الثلج عن سكة الحديد بجلفا."[3]

يمكن أن تستخلص المدة التي قضتها الشخصيتان في جلفا وسقوط برشلونة منذ تلك المدة والعمل الذي يقومان به، فما العلاقة بين جرف الثلج وسقوط برشلونة؟ من هم هؤلاء الغرباء؟ ماذا يفعلون بجلفا؟ هذه الأسئلة ترفع فضول القارئ وتدفعه إلى البحث والقراءة فيساهم في بناء الأحداث

(1) حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 78.
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166.
(3) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 3.

من خلال هذه الحوارات التي قدمها لنا السارد في سياق إخباري للأحداث الماضية أو القادمة من خلال تقنية الاسترجاع، وكذا تطويري الذي من خلاله تتطور العلاقات بين الشخصيات.

وفي مشهد حواري آخر نسجّل تطوّر الأحداث لصالح مانويل حيث ضحكت له الأقدار وتحول من الأعمال الشاقة إلى العمل مع الطبيب:

"نظر إليّ الطبيب متفرّسا:

– هل أنت فرنسيّ؟

– لا، أنا إسبانيّ.

– ولكنني سمعتك تتكلم الفرنسية بطريقة جيدة!

– أمي فرنسية ووالدي إسبانيّ.

– ماذا كنت تعمل قبل أن تدخل المعتقل؟

– كنت مدرسا.

– إذن ستعمل هنا كمساعد لي في العيادة."[1]

بعض الحوارات في الرواية تحمل قيما وجودية وفلسفية في الحياة يقول كورسكي لمانويل بعدما تجسّدت العقوبة أمام أعينهما:

"**عين الأسرار**" ترتفع عن العالم الأرضي في عقوبة سماوية لنا نحن الذين أذنبنا. كل شيء مدون من قبل أن نولد، نحن البشر. صمت ثم ارتفع صوته:

"– نحن البشر نستحق أكثر من هذا يا مانويل.

– ولكن لماذا؟

– لأننا نمجد الموت، ونصنعه كل يوم. أنتم تبكون إسبانيا، وأوروبا ستبكي نفسها طويلا بعد زحف هتلر."[1]

(1) عبد الوهاب عيساوي، جبل الموت، ص 32.

وقد استخدم أيضا الحوارات الداخلية (**المونولوج**) التي تعتمد على "خطاب غير مسموع وغير منطوق تعبر فيه شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي."[2]

"عليك أن تتأقلم، كنت أقول لنفسي دائما، وعليك أن تستفيد من الجميع، وأن تكسب الجميع، عدوك وصديقك."[3]

في حديثه مع نفسه وهو يرى النوارس تتنعم بحريتها وهي تطير فوق المركب يقول:

"تستطيعين الصراخ مثلما تشائين، لن أحسدك على حريتك، إنها لن تعني لي أي شيء، الحرية خارج إسبانيا هي مجرد وهم بالحرية، إنها لن تختلف عن أي منفى، سواء أكان في إفريقيا أم في نهاية الأرض."[4]

وقد أبرز لنا الراوي ما يختلج في نفسه من هم النفي وفقدان الحرية، وحتى إن اكتسبها فلا حرية في وطن بديل.

لقد وظّف الروائي مشاهد حوارية لتبريد السّرد وقد طغى الحوار الخارجي على مفاصل الرّواية بتسع وستين حوارا، أما المونولوج فلم يتعدّ الست حوارات.

2. الوقفة الوصفيّة (Pause):

هي ملفوظ روائي يعمل على تعطيل السّرد إذ "تشترك الوصفة مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث. أي في تعطيل زمنية السّرد وتعليق مجرى القصّة لفترة قد تطول أو تقصر، ولكنهما يفترقان بعد ذلك، في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة."[5]

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 36.
(2) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، ص 179.
(3) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 23.
(4) المصدر نفسه، ص 42.
(5) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 175.

فيما يأتي مقطع وصفي لمنظر رآه مانويل من خلال كوة أعلى السّلم وهو داخل قبو المركب الذي ينقلهم إلى إفريقيا يقول: "**انتبهت إلى أنني لم أر كورسكي منذ أن صعدنا المركب، التفت أبحث عنه ولم يكن بالأسفل، ثم سمعت صوته ينفذ من الكوة بالأعلى، تسلّقت السّلم ورأيته واقفا عند حافة المركب مع مجموعة من المعتقلين، يدخنون سجائرهم، بينما يتأمل البحر ثم يعود ويتكلم إليهم، وبالرغم من أنهم محاطون بالحراس إلا أن تصرفاتهم أوحت أنهم كانوا في رحلة بحرية، يقهقهون ويتبادلون النكات، وأحيانا يشتبكون بالأيدي تحت أعين الحراس، الذين يتدخلون ويهددونهم.**"(1)

والوصف "يمتلك طاقة بلاغية تزيينية وطاقة تفسيرية إيمائية وطاقة إيهامية تقربنا من الرواية وتجعلها أكثر واقعية لنا، فضلا عن أنه رابط وثيق يجمع بين الشخوص والأمكنة التي كثيرا ما تكون لب الصراع. كما أنه طاقة تأملية رحبة تتجاوز مبدأ الزمن والتوقف في كثير من الأحيان."(2)

وفي وصفه لأرض المعتقل "**الجلفة**" بعدما تجلّت أمامهم وهم مشدوهين لهول ما رأوا: "**وبقينا غير واعين ما الذي تجلّى أمامنا: أرض خاوية منبسطة، لا نبات ولا شجر ولا أي شيء، عدا بناء متواضع نهاية الحقل. أدخلنا الحراس إلى هناك، وبقينا للحظات ندور مثل مجانين داخل السياج.**"(3)

نلاحظ أن السّارد استخدم النعوت والأسماء لوصف هذا المكان المهجّر إليه قصرا.

وكما أسلفنا الذكر سنكتفي بهذين المستويين من دراسة الزّمن، فمن حيث البعد الأفقي درسنا مفارقتي الاستباق والاسترجاع، ومن حيث البعد العمودي عالجنا تعطيل السرد وتسريعه.

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 41.
(2) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 184، نقلا عن جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ط1، ص 42، 43.
(3) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 36.

3. الزّمن التّاريخي:

الزّمن هو البنية الأساسية في السّرد لأنه ذاكرة البشرية، وقد اغترف منه الروائي كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفنّي، والزّمن التاريخي يمثل المقابل الخارجي الّذي يسقطون عليه عالمهم التّخييلي [1]

تنفتح الرواية بالإشارة إلى مضيّ ثلاث سنوات بعد أحداث سقوط برشلونة أي سنة **1942م** دون ذكر هذه السّنة إنما بالإشارة إليها، وتستمر الإشارة داخل المتن إلى الزمن التاريخي باليوم والشهر والسّنة مثل قول السّارد: "**كانت قد مرّت سنة على ما حدث في طريق ريفيسالت.**"[2] وفي قوله: "**الرذجل الأشقر ممثّل القنصل الإنكليزي ومساعده، أتوا قبل ثلاثة أشهر.**"[3]

يمكن أن نحدّد للأحداث التّاريخية الّتي لم تحدّد سنوات وقوعها واكتفى السّارد بالإشارة إليها ضمنيا ذلك لأنّه اتّخذ الموضوعية التاريخية خلفيّة للأحداث حتّى لا يعطل جماليتها الفنّية فنذكر ما يلي:

- **سقوط برشلونة: 1942م.**
- **مرور ثلاث سنوات على وجود المعتقلين بجلفا وهذا يحدد بسنة 1945م.**
- **نزول الحلفاء 1942/11/8م.**
- **موت الأمير الكمبودي: دون شاكر سنة 1897م.**

استخدمت هذه الأحداث التاريخية كـ"معالم على الطريق يستطيع القارئ أن يتعرف عليها كوسيلة لعكس الواقع الخارجي في النص التخييلي وهذا هو ما يسميه **رولان بارت Effet de réel الإيهام بما هو حقيقي.**"[4]

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 68.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 18.
(3) المصدر نفسه، ص19.
(4) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 72.

المبحث الرّابع: الشّخصيات في رواية سييرا دي مويرتي:

لقد حدث تحوّل كبير في طبيعة تناول الشّخصية قياسا إلى الأعمال السرّدية الروائية الكلاسيكية وذلك من خلال النّظر إلى طبيعة الشّخصية البطل والشّخصيات الثّانوية التي كانت متداولة فلم يعد البطل هو صاحب المواقف والقضايا الكبرى الباحث عن التغيير، وذلك استجابة لفلسفة ما بعد الحداثة التي تروم الهدم والتشكيك وإعادة النظر في مقوّمات الذّات. "ومن جهة أخرى تحررت الرواية الجديدة من كلاسيكيات مفهوم الشّخصية التي كرّست لها الرواية السابقة عليها، فلم يعد هناك اهتمام بوصف ملامح الشخصية الجسدية، وإنما أصبحت هذه الملامح تتكون عبر الأحداث."[1]

لقد خلعت الرواية الجديدة عن الشّخصية كل خصائصها " فإذا هي مجرّد رقم، أو حرف، أو مجرّد اسم غير ذي معنى، وإذا هي الشّخصية طورا إنسان، وطورا آلة، وطورا شيء، وطورا آخر عدم".[2] قدّمت الروّاية الجديدة نموذجا لشخصيات غير مكتملة تبحث عن ذواتها وتحاول فهم السّياق الذي وضعت فيه أو فهم العالم وموقفها وموقف من حولها فأصبح لها صيغا مختلفة وأبنية مختلفة وطريقة تقديم مختلفة. فشخصيات الرّواية تظهر ملامحها شيئا فشيئا من خلال أحداث الرّواية، كما تبرز خلفياتهم الفكرية والثقافية تدريجيا كلما نحوت إلى النهاية.

أولا) الشّخصيات التّاريخية المتخيّلة:

1. الشّخصية الرّئيسية وانهيار اليقينيات:

مانويل: البطل/الراوي

يروي سيرته الذّاتية فهو أستاذ إسباني قبل الحرب يتقن اللغة الفرنسية كونه من أم فرنسية ذو ثقافة عالية، يضع نضارة طبية، متزوج دون أولاد، كاتب روائي ومتذوق للشعر ويحب الكتب، محارب شيوعي مادي شارك مع الجمهوريّين في الحرب الأهليّة الإسبانية فقد كان يحمل قيما وطنية نبيلة، فر معهم إلى فرنسا بعد انتصار فرانكو لكن حكومة فيشي الفرنسية الموالية له ألقت القبض عليهم

(1) محمود الضبع، الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص 83.
(2) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 48.

وزجت بهم في السجون والمحتشدات، كان مانويل ملحدا كفر بجميع الأديان لاعتقاده أن الله تخلى عنهم داخل المعتقلات، لم نعرف الكثير عن هذه الشخصية لا سنّه ولا شكله يمكننا فقط أن نستشف بعضا من أفكاره وثقافته من خلال حواراته. إذن هذه الشخصية الساردة الأوروبية جاءت من مكان مضطرب سياسيا ومن خلفية ثقافية غربية استعمارية تنظر إلى الآخر الشرقي نظرة استعلائية استعمارية.

الراوي شخصية مثقفة كما قلنا عالمة بخبايا السياسة وخلفياتها منذ بداية الرواية ففي حواره مع بابلو يشرح له سبب الخيبة التي حلت بهم:

"– لماذا يحدث لنا كل هذا؟

– إنها ضريبة كلمة لا

– لقد خدعونا وقالوا لنا بأنا معكم، ثم ها هم يأخذوننا إلى إفريقيا."[1]

هذا الحوار ينمّ عن فهم كبير للّعبة السّياسية آنذاك فقد خرج محاربا لتحرير إسبانيا من الفاشية مؤمنا بما روّج له الجمهوريون وبدعم من فرنسا وحلفائها لكن سرعان ما زجّت بهم حكومة فيشي الفرنسية الموالية لحكم فرانكو إلى السّجون، فكانت الخديعة الكبرى والتي ولّدت خيبات كثيرة تحمّل تبعاتها المعتقلون الأمميون من كل دول أوروبا.

من خلال سيرة السّارد وبضمير المتكلم ينقلنا في رحلته من سيّيرا دي مويرتي إلى عين الأسرار، يحكي من خلالها مشاعر الخيبة والقلق، وألم السجن وصعوبة التنقل بين المعتقلات في البر والبحر وغربة المكان المتنقل إليه فإفريقيا مجهولة بالنسبة إليه فهي مكان للّاعودة، مكان للمنفى. لكن بعد شهور من الإقامة القاسية داخل المعتقل عدّل مانويل من نظرته وخاصة بعد خروجه إلى المدينة بعد أن تحصل على تصريح من مدير السجن ذلك الخروج الذي كان بمثابة ميلاد جديد للسّارد، "لتصبح خيبة سيرًا دي مويرتي مفتاحا لرحلة في عوالم فكرية جديدة يفتحها أناس تواجدوا معه وهو يولد من

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 8.

رحم الخيبة الضيق ليلج اتساع التأمل والبحث عن معنى بعد فقدان المعنى في حرب خاسرة كالتي خاضها في مدينته."[1]

خروجه إلى مدينة الجلفا جعله يكتشف عوالم جديدة ويغير من وعيه فكيف لـ"**مدينة صغيرة أن تحتمل ثلاث ديانات**"[2] في حين لم تحتملها قارة أوروبا بأكملها، سكانها لا ينظرون إلى ديانتك بل إلى كونك إنسانا فهم يتعايشون مع الجميع ولم يكن الدين بالنسبة إليهم عائقا. لقد أزاح مانويل الكثير من الصّور النّمطية التي يرسمها الغربي عن الشرقي الآخر. كما أن مانويل صحح من نظرته إلى الدين وهو الملحد المادي بعد علاقته بكورسكي اليهودي الذي قال له في أول لقاء لهما وهما يتجهان إلى **عين الأسرار**: "**هناك حيث الله قريب من البشر**"[3]، ثم بعد موقف الصّبائحي الذي رفض قتل الأسرى وأنقذه من الموت حينما وجه غرافال بنادق الموت نحوهم فقال: "**ليس نحن من يرفع السّلاح في وجه الأسير يا سيد غرافال.**"[4]

لقد غيّر مانويل اعتقاده في وجود الإله الذي كان ينكره تماما ففي هذا المقطع السّردي نجده يقول: "**أجزم أنه ليس الذي يؤمن به غرافال أو السيد كابوش، ولن يعرفه أحد من الذين أوشكوا أن يقتلوا يومها، ولكنهم مثلي سيفكرون هذا الإله الطيب الذي وقف بينهم وبين الرصاص ومنعه أن يخرج من فوهات البنادق.**"[5]

كما تغيرّت لدى مانويل نكهة الموت فبعدما كانت سريعة وخاطفة في سييرا أضحت هنا في جلفا بطيئة خاصة وهو ينظر إلى مقبرة المجحودة: "**نكهة الحياة تختلف من مكان إلى آخر، وأعتقد أن نكهة الموت أيضا، وأن للمكان وجهة نظر فيها، في الجبهة فكرنا بالموت ولكن بشجاعة، ليس مثل هذه المرة في جلفا. الموت عنى أشياء أكثر رهبة (...) لا أدري بالضبط كيف كان ذلك يفر بسرعة بينما**

(1) أحمد مكاوي، سييرا دي مويرتي تنتهي في عين الأسرار، خيبة، منفى، يلاد جديد https://hacendj.blogspot.com 2015/05/30 تاريخ الاطّلاع: 2022/06/28.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 105.
(3) المصدر نفسه، ص 14.
(4) المصدر نفسه، ص 171.
(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

استطعت أن أقتنص الشعور الذي يدهمني أحيانا وأنا متمدد داخل الخندق، وتضاء السماء فوق رأسي بالرصاص، ثم لا تلبث أن تطفأ الأنوار من الجهتين، ونسحب موتانا، بكل بساطة نخرجهم من الخنادق، ندفنهم دون شواهد واضحة، ثم نجتمع في الخيام ندخن سجائرنا، ونشرب، نلعب لأيام بعدها دون أن يحدث شيء (...) ربما كان ذلك منطق الحرب، ولكني اليوم أراه محض جنون."[1]

لقد تغيرّت رؤية ونظرة مانويل للحياة وخاصّة موقفه الرافض للإنجاب فالموت لا ينتج فقط عن الحروب، خاصة بعد تعرفه على شخصية السّلمي الحكيمة الّذي غيّر الكثير في فكر مانويل، أسئلة كثيرة كانت تنتابه ويريد لها أجوبة وشغف كبير بأسرار الأماكن، لقد عرّفه بحقيقة المكان وحقيقة الحياة بجلفا. كون الرّاوي مثقّفا لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا قام بتحليلها وحاول فهمها فنظرته التأملية الفلسفية ساعدته على فهم المحيط حوله وحل ألغاز كثيرة كقصة الأمير الكمبودي، والرّابي يعقوب، وإيمان السّكان بالقدر وغيرها من الأمور الغريبة الرّوحانية حيث تتماهى الخرافة مع الحقيقة التّاريخية.

رغم أنّ مانويل كان معتقلا سياسيا داخل عين الأسرار المكان المغلق المعادي للحرية إلا أنه وجد الحرية في الكتابة بعد أن عثر على الآلة الراقنة داخل مكتب الطبيب، فقد حلق بعيدا بخياله وبين حروفه في عالم الرواية التي كان يخطها كل يوم إلى غاية أن تمّ الإفراج عنه فكتب خاتمتها لتنتهي الرواية بانتهاء قصة مانويل

"هل سيصدّق الطبيب كل القصص التي أعيشها هوسا يوميا؟ لا أعتقد، وسيقول إنها مجرد هواجس رجل نفي بعيدا عن وطنه، واتخذ السوريالية كنصير له ليستطيع تجاوز أيامه في المعتقل، وربما هو على حقّ، ولكنّني لم أستطع في الاخير أن أجيبه إن كان ما أكتبه حقيقة أم وهما."[2]

شخصية مانويل هي شخصية افتراضية ولكن لها خلفية واقعية حيث تصرف فيها الكاتب بما تقتضيه تقنيات القص، فنحن نعتقد أن مانويل هو مزيج من شخصيتين عالميتين هما "**ماكس أوب Max Aub**" الديبلوماسي والأديب الإسباني الفرنسي المكسيكي من خلال ما جاء في دواوينه

(1)عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت ، ص11.
(2) المصدر نفسه، ص157.

وقصصه، والمفكر العالمي "**روجي غارودي Roger Garaudy**" وما ذكره في مذكراته وهذا قد جاء ذكره في الفصل الأول.

2. الشخصيات الثانوية:

أ) بابلو: البطولة وحبّ الوطن

شخصية افتراضية ولكنها في الحقيقة "**أوليفان أنتونيو أتاريس**" الذي راسلته الفيلسوفة الفرنسية "**سيمون أدولفين فايل**" وهو في المنفى، هي شخصية ثانوية لكنها مكملة للشخصية الرئيسية. حرّكت أحداث الرواية وتطورت عبر المسّار السردي، وكشفت الكثير من جوانب الشخصية الرئيسية "**مانويل**".

بابلو هو فلاح إسباني بسيط ولكنه ثائر محب لبلده إسبانيا شارك في الحرب الأهلية مع الجمهوريين، لكنه وقع في الأسر بعد الخيبة التي منيوا بها، كان بابلو شابا قويا سريع الانفعال يتحلى بالشجاعة مع قدر من التهور، التقى بمانويل في برشلونة وصار رفيق سلاح له هناك في جبل الموت، وأصبحا صديقين مقربين رغم أميته، كان بابلو سريع الغضب يثار بسرعة " **الحقيقة أن ثورة بابلو بدأت خلال الأسبوع الثاني من توقف الرسائل، واستمرت في التنامي حتى أوشك أن ينشب بينه وبين أحد الحراس العرب.**"[1] رغم بساطة بابلو إلا أنه لم يكن ليرضى أن يُذَل فثورته تلك ضد الحارس العربي كانت بسبب محاولة هذا الأخير صفع بابلو.

"**أتعرف ما معنى أن يتجرّأ أحد على رفع يده في وجهك ويهدّدك بالصفع؟ في الحرب لم يكن لأحد أن يفعلها، حتى لو كان عقيدا، كان يعلم أن لو فعلها لملأت بطنه بالرصاص. كلنا كنا سواء، ولكننا كنا ملتزمين بالقانون.**"[2]

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 47.
(2) المصدر نفسه، 47، 48.

تميّزت بطولة بابلو في دفاعه عن وطنه وعدم نسيانه له فسيّيرا ظلت محفورة في وجدانه واستماتته هذه لم تكن فقط في سبيل أرضه بل ولرفاق السلاح "**وحتما ما زلت مقدرا جميله، حين جرحت واضطر أن يحملني مسافة لا يستهان بها، مع أن الرصاصة قد لامست جزء من ساقي، إلا أنها خلفت جرحا لم أستطع السير منه لعدة أيام، وهكذا حملني بابلو.**"[1]

لم يجرب بابلو الحب إلا مرّة في حياته فقد أحبّ ابنة أحد الفلّاحين في مراهقته ولكنّه لم يلبث أن نسيها ثم تزوجت، وها هو يتعلّق بفتاة فرنسية تدعى ماري، كانت تراسله وأحبها رغم أنه لم يلتق بها فرسائلها كانت سببا في تحمله لعذابات المنفى لكن انقطاع رسائلها جعله يفرّ من المعتقل عبر المجحودة (المقبرة) ليختفي بعدها في الصّحراء تاركا خلفه ألف سؤال.

ب) كورسكي:

بولوني يهودي متديّن ذو ثقافة توراتيّة واضحة هادئ وحكيم، كان ابنا لراب عاش في وارسو، هاجر إلى فرنسا وعمل مترجما لجريدة "**فيكتوريا**"، وبسبب مقال ترجمه للجريدة طاردته الشرطة الفرنسية، واقتيد إلى معتقل فاري.

"**التفت إلي المعتقل الفرنسي، وتأملته مليا، لم يبد لي فرنسيا، كان وجهه أميل إلى الوجوه الآسيوية، أكثر حمرة، وفكرت إن كان ما همس به يمكن أن يعني له أي شيء، لكنه كان ساهما يتأمل الغابة الشاحبة التي ولجتها الشاحنة، ثم عاد بوجهه إلي وأردف:**

- **نحن متجهون إلى الجنوب.**
- **وما الجديد أعرف أنها إفريقيا.**
- **إنها مختلفة، هناك الصحراء حيث الله قريب جدا من البشر.**

(1) عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 45.

ربما لم يكن المكان مناسبا لأن أتعرف على كورسكي، كما عرف عن نفسه، ولكن طريقته التي تكلم بها غريبة على أي أوروبي، أكثر قربا من الكتاب المقدس، وكأنه يقرأ منه كل ليلة، يقتبس أحيانا منه مقاطع، يتلوها همسا، أو يغمض عينيه وكأنه يصلي في قلبه."[1]

استطاع كورسكي أن يجد له عملا في المطبخ بعيدا عن الأعمال الشاقة التي كان يمارسها المعتقلون ثم ما لبث أن تحول إلى مدرس اللغة الألمانية لابن السيد كابوش مع مانويل بعد أن تمكنا من أخذ تصريح بالخروج من المعتقل لزيارة المدينة كنوع من المكافأة لهما على تدريس ابنه. كان مانويل يركن إلى رأيه لما وجد فيه من حكمة. وبذلك لكورسكي أهمية كبيرة في الاستشراف والإجابة التي تعجز عنها الشخصية المحورية. لذلك تعتبر شخصية مدورة فهي "تنهض بدور يتطلب الحركة والتغيير من فصل لآخر ومن حدث لآخر. فهي تؤثر في الحوادث وتتأثر بها وتتغير مع تقدم الزمن. فلا تبقى على وتيرة واحدة."[2]

التقى كورسكي أثناء زيارته للمدينة بالرابي يعقوب الذي كان يتعهد البيعة فوجد ضالته كيهودي، لكن الرابي سرعان ما مات بعد أن تعلق به كورسكي وتأثر بحكمته فحزن عليه حزنا شديدا. جاء قرار نقل كورسكي مع بعثة من الحلفاء والمفارقة أنه في قرارة نفسه كان رافضا لهذا القرار ولم يظهر ذلك الشعور أمام بقية المعتقلين البولونيين، لكن روحه ظلت متعلقة في الجلفة سابحة بين جنباتها، وكأنه وجد ضالته حيث التسامح الديني.

ج) الصّبائحي أحمد:

قائد الحراس العرب لفيلق **الصّبايحية** (**Spahi**) و"الكلمة **صبايحي** أصلها تركي وتعني الجندي وهي مأخوذة من اللفظ الفارسي سباهي وانتقلت إلى اللغة الفرنسية ... وظيفتهم إبان الحكم العثماني هي الوساطة بين الدّايات والأهالي ولكن تطورت بعد الاحتلال الفرنسي للجزائر لتصبح

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 14.
(2) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر العاصمة، ط 1، 2010، ص206.

ولاء لهذا المستعمر وذلك بتجنيدهم الشّباب من الجزائريين للانخراط في الجيش الفرنسي من أجل محاربة أعداء فرنسا."[1]

كان الصّبائحي أحمد أبا لعشرة أبناء وكان مضطرّا للعمل مع الفرنسيّين لإعالة أبنائه في ظل الاستعمار الفرنسي "**في مسيرنا رأيت الصبائحي أحمد، تناهى لي غامضا في شكله الغريب، مثل صور العرب الأوائل الذين دخلوا إسبانيا: اللّباس العربي والعمامة التي تتوج الرأس، أو بالأحرى تلفه، الفرس التي يعتليها وحتى الإيماءات والإشارات التي ما بينهما، تصرفا مثل صديقين قديمين، إشارات بسيطة هي التي تتحكم في المسير، لم يتكلم مع بقية الحراس العرب، وهم يحوطوننا من كل مكان، ونحن نسير مكبلين في صف امتد مسافة طويلة. كنت ألتفت محاولا رؤيته حيث تخلف، نزل من على صهوة فرسه، وسحب علبة من جيبه وورق لف، ولف سيجارة بسرعة ثم أشعلها وسحب منها عدّة مرات متوالية وقذف عقبها بعيدا، وعاد إلى صهوة فرسه، كان الوحيد بين الحرّاس الذي امتلك فرسا، وبدت ميزة له، وهو رئيس الحرس أكثر حرية، أن يدخن أثناء العمل، ولم يجرؤ البقية على ذلك. كان انطباعا أوليا عن رجل عربي ذي ملامح مختلفة.**"[2] كان في نهاية الأربعينيات من عمره، طويلا قاسي الملامح ملتح، يرتدي برنسا صوفيا، وهو من البدو وليس من سكان جلفة بل يسكن خارج سورها حيث جمعتهم فرنسا. كان قوي البنية يقطع المسافات في الصحراء بسرعة.

اشترك في السّوق السّوداء مع بعض المعتقلين حيث يقوم بإدخال السذلع إلى المعتقل فيتغاضى عنهم الحراس ويأخذون نسبة من الأرباح، كما علم مانويل كيفية صنع القهوة من نوى البلح.

أقام معه مانويل صداقة كسرت الحاجز بين الحارس والمحروس. وأهم حدث قام به الصّبائحي أحمد هو إنقاذه للمعتقلين الإسبان بعد ثورتهم وإشهار الضابط غرافال السلاح في وجوههم حيث تدخل الصّبائحي ورفض تنفيذ الأوامر ولولا هذا التصرف لكانوا أمواتا في مقابر الجلفة.

(1) صبايحية، موسوعة عريق، www.areq.net ، تاريخ الاطّلاع: 2022/06/30.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 35.

د) دحمان السّلمي:

صاحب دكان بشارع "**بوا دو جيلفير**" بالجلفة، كان شيخا يرتدي طربوشا، سريع البديهة والفراسة "**للسّلمي طريقة مختلفة في التعامل مع الناس، وكأنه يعرف جزء من ضمائرهم، أو ما يحملون من أفكار، وبمجرد أن جلست إليه حتى غابت الكلفة التي يلجأ إليها الناس في بداية التعارف، وربما يحتمون بها طويلا، ولكنه حطم كل الحواجز.**"[1] كان كثير النكات ويروي قصصا كثيرة عن المنطقة وحتى الأحداث الغريبة كقصة الأمير الكمبودي الذي نفته فرنسا بالجلفة.

كان " **السّلمي معتدلا في كل شيء، في ضحكه وغضبه، وحتى في سرده القصص وتحليله لها. ومع أن أغلب العرب لم يواصلوا تعليمهم، إلا أنه قرأ أشياء كثيرة كنت أجهلها.**"[2]

استطاع السّلمي بذكائه أن يجد لمانويل طريقة للتراسل مع زوجته باتريسيا خارج المعتقل باسم مستعار، ونبهه إلى أن الرسائل هناك يتم قراءتها وتحويرها قبل أن تسلّم إلى المعتقلين. لقد كان السلمي من أهمّ الأسباب التي مهّدت لمانويل إمكانية الخروج من المعتقل.

ه) الطّبيب:

يدعى بيير وهو طبيب فرنسي شاب، ليس له انتماء حزبي يعيش وحيدا في منفى عين الأسرار، يدخن "**غولواز**" في الصباح ثم يفحص المرضى من المعتقلين لكن لا يصف لهم الدواء إلا نادرا عدا بعض النصائح عن الغذاء إلا إذا كانت الحالة حرجة فهم ينقلون إلى المستشفى، كان محبا للشعر وخاصة شعر بودلير لذلك اختار مانويل كمساعد له في البداية عندما سمعه يلقي الشعر مع زملائه، وبعد أن اكتشف مقدرته على الكتابة دعاه إلى إتمام الرواية ولكن بعيدا عن أعين الضابط غرافال.

كان للطبيب دور كبير في جعل مانويل وكورسكي مدرّسين لابن السيد كابوش وخروجهما من المعتقل لزيارة المدينة، فهو بذلك شخصية استشرافية ساهمت بالقدر الكبير في خدمة الشّخصية المحورية.

(1)عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت ، ص 110.
(2) المصدر نفسه، ص 28.

في آخر الرواية انتهى مانويل من كتابة القصة فأصبح حلا من وعد الطبيب، وتسلم بيير أوراقه، وقرر هو أيضا الرحيل من هذا المعتقل.

"– اللعنة على المعتقلات. لم يعد مبررا كل ما يحدث. يجب أن أرحل من هنا. أشعر أنني أشيخ هنا يوما بعد يوم. يجب أن أرحل يا مانويل".[1]

و) السيد كابوش:

هو مدير المعتقل خدم الإدارة الفرنسية لسنوات طويلة، كان يرفض أن تأخذ المنظمات الدولية معتقليه فهو كان يريد تقاعدا مريحا دون مشاكل فحين يثار لا يستطيع أن يتكلّم بطريقة جيّدة. كان يستغلّ المعتقلين في الأعمال الشاقة كمصانع الآجر وبناء المعتقلات وإزاحة الثلوج عن سكك الحديد في المدينة والعمل بالورش التي أصبح بفضل المعتقلين شريكا لأصحابها من الفرنسيّين المدنيّين؛ وقد ناقش مانويل وكورسكي في نوعية التعليم الذي سيقدمانه لابنه لأن حلمه أن يدرس ابنه في السوربون.

يملك السّيد كابوش فيلا فخمة خارج المعتقل استضاف فيها مانويل وكورسكي لتعليم ولده جان صاحب العشر سنوات، وهو متزوج من امرأة طيبة تحب الموسيقى عكسه هو، اشترى البيت من شاب إسباني ورثه عن أبيه بكل ما فيه من مكتبة وبيانو وغيرها، لكنه كان يعيش خواء ماديا وفكريا أراد أن يعوضه في ابنه جان.

ز) الضّابط غرافال:

شخص سادي كان صارما وعابسا على الدّوام "**غرافال شخص سادي، لا يحتمل أن يرى منكم أحدا يضحك. إنكم هنا لتبكوا، هذا هو منطقه بالنسبة لمعتقلات التأديب.**"[2] كانت لغته السّوط، عنيف مع المعتقلين وحتى الموظّفين تحت إمرته.

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 172.
(2) المصدر نفسه، ص 92.

ح) ماري:

فتاة فرنسية تحب الأدب والفلسفة، وتكتب الشعر والقصص، كانت أستاذة في الأدب تكتب رسائل لبابلو بلغة عميقة وقد عرضت خلالها صداقتها لبابلو الّذي لم تلتق به لأنّها رأت فيه ذلك البطل الذي حارب من أجل وطنه ونفي بعيدا عنه، سرعان ما تحوّلت تلك الصداقة إلى حب بعد أن أرسلت له صورتها، لقد تكفل مانويل بترجمة رسائل ماري لبابلو وقراءتها له كونه أميّا، تعلّق بابلو بها لدرجة أنّ حياته في المنفى توقّفت على تلك الرّسائل فهي متنفّسه الوحيد.

توقّفت ماري عن بعث الرّسائل بعد مرضها وانتقالها لأمريكا من أجل العلاج ليفر مانويل من المنفى بعد أن فقد سبيله الوحيد للتشبث بالحياة.

بعد رحيل بابلو أرسلت أمّ ماري رسالة لبابلو تخبره فيها بموت ابنتها واعتذارها لتخييب أمل بابلو.

ط) باتريسيا:

زوجة مانويل لستّ سنوات كانت تتمنى إنجاب الأطفال لكنه رفض بحجة أنهم سيتحولون إلى وقود للحروب ربما غيرت رأيها بعد أن انضمّت إلى الصّليب الأحمر عندما رأتهم يموتون تحت المباني. بعد أن ألقي عليه القبض ونفي إلى إفريقيا بدأت تراسله وأخبرته بأنها قد غادرت باريس إلى مرسيليا حيث التقت بأحد الأصدقاء الفرنسيين الّذي عرض مساعدته لإخراج مانويل من جلفا عبر قنصل في الدار البيضاء ثم ها هي تتوجه مع ذلك الصّديق إلى المغرب مع جميع الوثائق لإنقاذه.

ي) الشّاب الروسي:

هو أحد المقاتلين من الفرقة الدّولية، كان طالبا في باريس، والتحق بالحرب في بدايتها، منضما إلى الفرقة الدولية حيث قاتل في مدريد، وبعد أن دخلها فرانكو هرب مع بعض من نجا من فرقته إلى فرنسا وهناك اقتيد إلى معتقل فارني.

لقد اكتشف الشاب الرّوسي المؤامرة التي دبرها الشيوعي صاحب المركب ضدهم لأنه هو من أدخلهم إلى الأراضي الإسبانية للمشاركة في الحرب في حين أنه أبلغ ضدهم السّلطات، وها هو اليوم ينقلهم بمركبه إلى إفريقيا.

ك) الرّابي يعقوب:

وليد فاس قبل أكثر من ثمانين عام ،عاش حياته مثل القدماء ، يرتحل من مكان إلى آخر، يبحث عن عالمه الذي ضيعه منذ الولادة ، أقام بتونس وبها سُجن بتهمة التّحريض على الاستعمار الفرنسي، لتنفيه إلى الجزائر فاستوطن بالجلفة لمدة أربعين سنة، يتقن العبرية كتابة وقراءة، يقيم الشعائر الدينية يوم السبت، ويذبح الذبائح عن الناس، أصبح "**كورسكي**" تلميذا عند بابه فقد وجد فيه كل ما بحث عنه ، في هوسه للروحانية، وهو من المنفيين القدامى قبل أربعين سنة من بناء المعتقل تعرض للسجن والتعذيب قبل نفيه إلى الجلفة. توفي في منفاه وشيع في جنازة مهيبة ويسبب وفاته حزن كورسكي.

ل) العجوز المريض:

عجوز مريض يُسمع له سعال ليليّ، أُعفي من العمل في الورش، ينتظر المعتقلون خبر وفاته كل يوم، إلاّ أنه متمسّك بالحياة، رغم أنّه كان شخصيّة مسطّحة إلّا أنّه كان يضيف بعض اللّمسات في الرّواية فهو الذّي نبّه مانويل إلى طول مدّة غياب بابلو، كما أنه حذّره بحكمته من عدم العودة لسؤال الحرس عن بابلو عند السّياج لأنهم سيفرغون رصاصاتهم في صدره.

ثانيا) الشّخصية التّاريخية:

دون شاكر

هي الشّخصية الوحيدة الّتي احتفظت بمرجعيتها التّاريخية في هذه الرّواية، وهو أمير كمبودي شاب رفض كون بلاده مستعمرة فرنسية، وعبّر عن رأيه في باريس أمام الرّأي العام فنفته السّلطات الفرنسيّة إلى مدينة الجلفة بالجزائر مع زوجته وابنه في منزل وحيدا دون أصدقاء أو أهل إلا من زيارة لدحمان السّلمي الّذي آنس وحدته لكنّه مرض ثم مات ونقل جثمانه إلى بلده حيث دفن هناك.

هناك شخصيات أخرى في الرواية لم تكن فاعلة لذلك نعتبرها وصفا في الرواية.

المبحث الخامس: مسوّغات مساءلة التّاريخ وجمالياتها:

استطاعت الرّواية أن تقتحم عالم التّاريخ وتتحوّل إلى تخييل تاريخي لقدرتها على ولوج القضايا الكبرى التي تمرّ بها المجتمعات قديما وحديثا، وخاصة المغيّب والمكبوت منها فتخترق بنياته وتكسر محرّماته، فهي تلتقط تلك التّفاصيل الصّغيرة محولة إياها إلى أعمال روائية ولكن بنسق كتابي روائي وجمالي. لقد استطاعت الرّواية التّاريخية العربية أن تعطي للقارئ رؤية مختلفة للتّاريخ الرّسمي لأنّها تقوم بتفكيك الذّاكرة الجماعية وتعيد تركيبها فتضيئ بذلك الجوانب المعتمة منها أي تاريخ المهمّشين والبسطاء فتصبح بذلك تاريخ من لا تاريخ له حسب قول **عبد الرحمن منيف**. و"علاقة الروائي بالتاريخ كعلاقة المتكلم أو الكاتب باللغة. فالمتكلم أو الكاتب يحوِّلان اللغة إلى قيم خطابية ويلغيان حيادها ويجعلانها تنخرط في سياق ما فتغدو خطابا موسوماً بملامح مخصوصة. وهذا ذاته هو ما يكون بين الرّوائي والتّاريخ. فكتابة التّاريخ روائيّا موسومة بذات الرّوائي، باستمرار، بما لتلك الذّات من هواجس وأسئلة، غالبا ما تنتمي إلى خانة الجماعي الحضاري، لا إلى خانة الفردي أو الذاتي. وههنا يتقاطع الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل."[1]

إنّ رواية **سيّرا دي مويرتي**" تسائل التّاريخ عن قصد وذلك من خلال تأكيد الروائي **عبدالوهاب عيساوي** في ندوة أدبية حول رواية "**سيّرا دي مويرتي**"[2] اطلاعه على شهادات بلغات مختلفة وكذا اطلاعه على "تقارير تاريخية مثل التقرير الذي صدر في **16 ماي 1942م** حول المعتقلات الفرنسية خلال الفترة **1939م–1946م** والذي تطرق إلى معتقل الجلفة وقساوة مناخها الذي وصف بالحار صيفا والبارد شتاء وكذا خيم المرابطين "**Les marabouts**"، وكذا شهادة "**بنيامين دافنسكي Benjamin Devinsky**" المعنونة بـ"**على تخوم الصحراء**" والّتي حكى فيها صاحبها عن حياة الأسرى والتّضامن الذّي تشكذل بينهم. كما قرأ "**يوميات الجلفة**" لأهمّ أديب ومفكّر عرفه

(1) عمر حفيظ، كتاب الأمير لواسيني الأعرج -أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ع140، شباط 2007، ص 8.

(2) المسعود بن سالم، "سييرا دي مويرتي" تفتح باب النقاش حول علاقة المبدع بالتاريخ. Djazayress.com .14/04/2015

معتقل عين الأسرار "**ماكس أوب Max Aub**"، وسيرة الفيلسوف الفرنسي "**روجي غارودي Roger Garaudy**" وقصة **الأمير الكمبودي** الذي نفته فرنسا إلى الجلفة رفقة زوجته وابنه الرضيع إلى أن توفي سنة **1897م**. وتقارير ووثائق أخرى لسجناء آخرين"[1] كأمثال المفكر البولوني "**بول زيلبيرغ Paul Zelberg**"، كما وظف رسائل الفيلسوفة الفرنسية "**سيمون فايل Simone Weil**".

جات الرّواية لتمسح غبار النّسيان عن كثير من القضايا المغيّبة كقضية المعتقلين المنسيّين في المنافي بعد الحرب الأهلية الإسبانية فمانويل وبابلو وكورسكي والشّاب الفرنسي والشّاب الرّوسي والأمير الكمبودي والرّابي يعقوب والطّباخ اليهودي ممن آمنوا بقضية التحرّر وحركتهم وطنياتهم أسماء كثيرة غيبها التاريخ لسبب أو لآخر والنبش عن مثل هؤلاء وعن تضحياتهم التي ظلت لسنين في الذاكرة الفردية أضاءها وأدخلها في الذاكرة الجمعية.

إن من أهمّ المبرّرات الّتي جعلت الروائي يستكنه التّاريخ أنه استعار أحداث الماضي وتوغّل فيها لفهم حاضرنا الّذي نعيشه، فلا يسعنا إلا عقد مقارنات كثيرة بين الحرب الأهلية الإسبانية والحرب الأهلية الّتي دارت رحاها لعشر سنوات عجاف في الجزائر، والتي راح ضحيتها عشرات الآلاف الجزائريين الأبرياء باسم الدّين الذي لعب دورا هاما وورقة استغلها النّظام والإسلاميين، تماما كما حدث في الحرب الأهلية الإسبانية حيث أعلنت الكنيسة الحرب ضد كل من يعارضها وساندت فرانكو في فرض سيطرته. كما تذكّرنا هذه الحرب بتجربة الانتقال الدّيموقراطي بعده، والموقف السّلبي للإعلام الدّولي. فبعودته إلى الماضي يحاول فهم وتفسير ما يحدث اليوم، وكما تركت الحرب الأهلية الإسبانية آثارا عميقة على العالم، فقد أثّرت الحرب الأهلية على الشّعب الجزائري الّذي لا زال يبحث عن

(1)المسعود بن سالم، "سييرا دي مويرتي" تفتح باب النقاش حول علاقة المبدع بالتاريخ المرجع نفسه. Djazayress.com 2015/04/14.

تفسير لها ولا يزال البعض يبحث عن أبنائه ويلملم شتاته في ظل الاستبداد السلطوي بعد ثورة عظيمة ضد أسوأ احتلال عرفه التاريخ.

المبرّر الثّاني ذكره الكاتب في نفس النّدوة المشار إليها آنفا أن مدينة الجلفة لطالما احتملت ديانات مختلفة الإسلام والمسيحية واليهودية رغم التضييق الذي مارسته فرنسا على المسلمين "الجلفة المدينة، كانت تحتمل الاختلاف حين كان فيها مسجد وكنيسة ومعبد يهودي على طول شارع واحد ليتأسف عن الصراعات الحالية رغم غياب ما يمكن أن يفرق بيننا."[1] يتساءل الرّوائي عن سبب الصّراعات بين إخوة الدين في حين أن تاريخ المنطقة يشهد بالتعايش الديني الذي دام قرابة قرن من الزمن. فالكاتب بهذا الشكل يستحضر قضايا العصر ويناقشها من خلال استحضار مواقف مشابهة من الماضي بطريقة فنّية تخييلية. كما أنه أراد أن يضع مدينته في الصورة.

أولا) جماليات توظيف التّاريخ في الرواية:

تكمن جماليات اللّعبة السّردية في هذه الرواية التاريخية في ابتكار تاريخ داخل تاريخ، فعند قراءتك لعنوان الرّواية تجد نفسك أمام سلسلة جبلية إسبانية، جبال الموت ثم تبدأ بقراءة الرواية لتزيل الغموض عن هذه المسميات فتجد نفسك أمام تاريخ عالمي هو تاريخ الحرب الأهلية الإسبانية فتتساءل لماذا ابتعد الروائي عن محليته؟ ولكنّك حين توغل في قراءة المتن يتبين لك أنك في الجلفة الكولونيالية، فأي علاقة تربط مدينة الكاتب (**الجلفة**) بالحرب الأهلية الإسبانية؟

تبدأ الرواية بخيبة الهزيمة بعد الحرب حيث اقتحم الروائي ذاكرة الحرب الأهلية الإسبانية، فيصف لنا مرحلة تاريخية هامّة وعالما مثيرا تتداخل فيها هزائم الحرب مع معالم الاستعمار الفرنسي بدقّة متناهية لكل التفاصيل حتى يهيأ للقارئ أن الكاتب كان معهم.

(1) المسعود بن سالم، "سييرا دي مويرتي" تفتح باب النقاش حول علاقة المبدع بالتاريخ. Djazayress.com .14/04/2015

ففي الفصل الأوّل من الرواية نقرأ حكايتين متواليتين؛ الأولى عن الطريق إلى الجلفة ومحنة العبور حيث نقل المعتقلون الأمميون إلى منفاهم عبر الشاحنات وقوارب الحيوانات ثم إلى القطار الذي أخذهم إلى عين الأسرار.

أما الحكاية الثانية نقرأ فيها تفاصيل الحياة داخل المعتقل الصّحراوي وحلم الانعتاق الذي تقاسمه مانويل مع بقية المعتقلين من جنسيات وأعراق مختلفة، حلم تجسد روائيا من خلال التطلع إلى قطع المسافة إلى جلفا.

في الفصل الثّاني المعنون بـ"**بلد المنفى**" ينطلق السرد من ربوة الرّيح إلى عين الأسرار حيث تختلف العوالم بين الماضي والحاضر من النّضال ضد الفاشية، والبطولة إلى عوالم صحراء لا متناهية حيث يسمح لمانويل وكوريسكي الخروج إلى مدينة الجلفة لاكتشاف أسرارها، والتعرف على سكانها الذين يسيطر عليهم الصمت والتسليم بالقدر.

يسوق لنا الرّوائي الحدث التّاريخي إلى الرّواية دون ذكر زمن وقوع الحرب الأهلية الإسبانية ودون شرح لأسبابها، وإن كان يبدو أنه كان صراعا على الحكم (**صراع الأحزاب مع السلطة والكنيسة**)، فليس كلّ قارئ بمحيط بالتّاريخ الخارجي الغير المحلي، ولا بد أنه يتساءل متى وقعت الحرب الأهلية؟، والعودة إلى التّاريخ وحدها كفيلة بمعرفة تفاصيل هذه الحرب الأهلية، إذ ليس من مهام الرواية التفصيل والتدقيق في الحادثة التاريخية لأن ذلك من مهام المؤرخ، والروائي كان مهموما بإعادة إنتاج هذا التاريخ روائيا، فهو بهذا قد غلب الفنّي على التاريخي.

وبهذا هو يمارس لعبة تعتيم الزمن " وهي تقنية من تقنيات التّذكر، والاستحضار للحدث التّاريخي أو المتخيّل"[1] وأشار إليها بزمن بعيد نسبيّا هو ثلاث سنوات.

(1) محمد عبد الرحمن غانمي، الخطاب الروائي العربي قراءة سوسيو- لسانية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 2013، ص 301، 302.

إن جمالية الرّواية التّاريخية لا تظهر فقط في سرد الأحداث التّاريخية، والخصائص الفنّية للرّواية وإنما في إظهار المسكوت عنه والبياضات في التاريخ، وإعادة إضاءتها لذلك يستثمر عيساوي تاريخ منطقته الجلفة ليعيد إحياءه فنيا محاولا إعادة تركيب الحياة فيها ليظهر لنا مدى عراقة مدينته وتاريخيتها، ومشاركتها في أحداث الحرب الأهلية الإسبانية، وأنها احتضنت أهم المعتقلات التي أبانت الوجه البشع للاستعمار الفرنسي ضد كل من يعارضه وإن كان من بني جلدته، وممارساته الوحشية ضد سكان الجلفة، هذه المعتقلات التي كانت مركزا لعبور شخصيات هامّة في الفكر والإبداع الفنّي خلدت اسم مدينته الجلفة في آثارها. إن استدعاء مدينته التي شكلت تاريخ حياته الإنساني والاجتماعي، والثّقافي لهو تخليد للزمان والمكان أرخنة وتدوينا تتداخل فيه الحقيقة التّاريخية مع الخيال السردي.

1. جماليات التّناص:

تعرف النّاقدة **جوليا كريستيفا Julia Kristeva** التناص بقولها: "نحدّد النّص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه والمتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، وأنه ترحال للنّصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّيّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"(1)

فكل نصّ يولد من رحم نص آخر، وتتفاعل النّصوص فيما بينها على مستوى البنى العميقة والسّطحية فتنتج دلالات جديدة في نص جديد. ونقف في روايتنا على تداخل النّصوص فيها، والتي شكّلت معماريتها وساعدت على توليد معان جديدة مما عمّق تجربة الروائي وأكسبته ثراء.

لم يكتف التّناص في رواية "**سيّرا**" مع التّاريخ فقط بل توزّعت بين نصوص تاريخية وأدبية وصوفية وسير ذاتية وفنّ التراسل.

(1) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص21.

أ) توظيف التاريخ:

هي رواية تاريخية تعود إلى الماضي برؤية حاضرة تتّكئ على التاريخ، ولا تستنسخه إنّما تتخذه فضاء تعيد بناء وقائعه برؤية فنية يحاول خلالها **عبدالوهاب عيساوي** إضاءة جوانب من تاريخ منطقته غيبها التاريخ السلطوي، ولكي يتمكن من إعادة إحياء تلك الفترة التاريخية، كان لا بد عليه من العودة إلى الوثائق التّاريخية التي كتبت عن الحرب الأهلية الإسبانية من كتب وتقارير ووثائق، ويوميات الأسرى، ومذكّراتهم وآثارهم الأدبية باعتبار أغلبهم مفكرين وأدباء عارضوا الفاشية في تلك الفترة من التاريخ.

لقد اشتملت الرواية على أحداث الحرب الأهليّة الإسبانية وذكر أسبابها كانضمام الكنيسة لفرانكو، والقضاء على كل من عارضها باسم الدين، "**قالوا لنا: أنتم الشّيوعيون تخلّيتم عن الله فتخلّى عنكم**"[1] وخداع بعض الزّعماء الشّيوعيين للثّوار وبيع القضيّة، كما جاء ذكر أحداث أخرى كقضية المعتقلين السياسيين والمعتقلات وغيرها مما جعل لغة التاريخ تكتسح ملفوظ الشخصيات الروائية، وتلقي بظلالها على أقوالها وأفعالها ورؤاها.

يستخدم الروائي مرجعيته الروائية بعيدا عن مرجعية المؤرخ فنجده يوظف تقنية تيار الوعي والمونولوج بنوعيه والاسترجاع والاستباق وغيرها من تقنيات السرد الحديثة التي منحت للرواية دلالة عصرية.

هذا وقد وظّف الروائي لغة تاريخية ملتبسة باللّغة السّردية تضع الشخصيات في مواجهة للتاريخ مرة أخرى "**أذكر مرة في سييرا، كنّا قد اقتربنا من نهاية الطريق، واكتشفنا أننا محاصرون بالثّلج والموت جوعا، وكان العدو يتقدّم اتّجاهنا. ثلاثة أشياء لم يكن الصراخ أو البكاء ليجدي معها، لكن بابلو صمت يومها وتغيّرت ملامحه، وظلّ متجهّما حتى ونحن نقطع الطّريق عابرين الحدود**

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 15.

الفرنسية."[1]عندما يروي لنا السّارد هذا المشهد إنما يؤكد على استمراريته في الحاضر لأن الحروب من أكثر الأشياء فتكا بالبشرية إضافة إلى البرد والجوع اللّذين تخلّفهما بعد الدّمار الشّامل الّذي تحدثه في البلدان كما حدث في العراق وليبيا وسوريا وليس بعيدا في أكرانيا. إن استرجاع هذه الأحداث يدفع الذّات إلى التّعبير عن آلامها وآمالها، والندم على ما ارتكبته وما لم ترتكبه. يقول السارد في هذا المقطع: "**إنّها الحرب، وفيها لا يستطيع الإنسان أن يحافظ على إنسانيته، إنّه يقتل ليبقى، لينقذ نفسه وجنوده، ليعيش بعدها ويندم على أشياء كثيرة ارتكبها وأخرى لم يرتكبها**."[2]

ب) السّيرة الذّاتية:

لقد اقترح النّقاد تعريفات كثيرة للسّيرة الذّاتية وعلاقتها بالرّواية، ويحدّدها "**فيليب لوجون Philippe Lejeune**" على أنها: "حكي استرجاعي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص."[3] لكن "**جيرمان بري Bree Germain**" يدعونا إلى اعتبارها رواية يقول: "**إن الحكاية بضمير المتكلم هي ثمرة اختيار جمالي واع وليست علامة على بوح مباشر، على اعتراف، على أوتوبيوغرافيا**."[4] والتّفاعل بين الرّواية والسّيرة الذّاتية أنتج لنا نصّا إبداعيّا متميّزا هو الرّواية السّيرية التي أضاف إليها الكاتب ما لم يكن موجودا بقدرته الإبداعية، وهو طرق تلك الفترة التاريخية المسكوت عنها.

ضمير الأنا يطفو على السرد وكأن المؤلف هو السّارد، وهو الموزع للأدوار السّردية بشكل متقن.

يهيمن ضمير المتكلّم الّذي يحيل على الشّخصية السّاردة على طول السّرد وهو مانويل الذي يقوم باسترجاع تجربة إنسانية عنيفة، وواقع عاشه في الماضي زمن الحرب الأهلية الإسبانية من خلال الذّاكرة، ويسرد يومياته في المنفى حيث فقد أغلى ما يملك الإنسان وهو حريّته، فيزداد توقه إليها، وشوقه إلى

(1) عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي، جبل الموت، ص 56.
(2) المصدر نفسه، ص 11.
(3) محمد أقضاض، روائية السيرة الذاتية في الأدب المغربي الحديث، مجلة علامات، العدد الثامن، 2020/08/13 alamat.saidbengrad.ne، تاريخ الاطلاع: 2022/07/20 نقلا عن: فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 22
(4) المرجع نفسه، نقلا عن G Genette, Figures, Seuil, Paris, p 254.

زوجته فيتضاعف لديه الشّعور بالحياة والوجود، وتتغيّر نظرته إلى الحياة وتكثر لديه التّساؤلات حول المدينة التي يتواجد بها المنفى "**جلفا**"، فهو المثقّف يبحث عن كل التفاصيل ويجد لها الأجوبة، مما مكنه من فهم اللّعبة السّياسية التي حيكت حول الثّوار من الشّيوعيين والجمهوريين. كانت لعبة مصالح راح ضحيّتها عشرات الآلاف من الضّحايا والمعتقلين السّياسيين.

كما مكنته هذه الخلفية الثقافية من الحصول على مكاسب داخل المعتقل، أولا العمل في عيادة الطّبيب بعد اكتشافه لقدراته التّأليفية واستخدامه للآلة الرّاقنة لكتابة رسائل لزوجته باتريسيا ثم العمل كمدرس لابن مدير المعتقل، وأهم مكسب كان الحصول على تصريح لزيارة مدينة جلفا. "هذه الخلفية الثقافية **للراوي/البطل** تجعله يستطيع أن يضع العلاقة بين الأديان الثلاثة في موضع التأمل فكانت المعادلة التي نخرج بها من الرواية برغم تعقدها تدعو لمراقبة ما يسمى حوار الأديان أو الحضارات يزيدها وضوحا ما وصفت به الحالة الدينية في الجلفا بالتصالح والتعايش حيث لا مشكلة بين المسلمين واليهود فيها بل ونجد مشاركة العرب المسلمين في المناسبات اليهودية (**موت الرّابّي يعقوب**) بالمدينة."[1]

ينفتح عالم من الأحلام والرّؤى والكوابيس في وجه مانويل بعد تعرّفه على **دحمان السلمي** ذلك الرّجل الّذي يخرج من طربوشه عالما من الحكايا، فتتغيّر نظرته للموت والحياة والدّين الّذي لم يكن موجودا في قاموسه فهو الملحد الكافر بالأديان يعترف بوجود الله خاصّة بعد مصاحبته لكورسكي اليهودي وإنقاذ الصّبائحي له من منطلق ديني.

(1) أحمد مكاوي، سيّيرَا دي مويرتي تنتهي في عين الأسرار خيبة.. منفى.. ميلاد جديد بقلم، تاريخ النشر 30/05/2015، http://hacendj.blogspot.com/2015/05/blog-post_30.html، تاريخ الاطلاع عليه: 2022/07/05.

ج) الرّسالة:

أدب الرّسائل هذا الفنّ الّذي من خلاله يتمّ التّعبير عن الخاصّ والعامّ والعميق جدّا، فالرّسالة "خطاب رسمي على وجه الخصوص يتميّز بطابعه التّعليمي وتختلف الرّسالة عن الخطاب المعتاد أو الذي جرى عليه العُرف، بأنّها تتّخذ صيغة أدبية، عن وعي ومقصود بها النشر عمدًا."(1)

يفقد الإنسان اتّصاله بالعالم الخارجي في السجون والمنافي، ولكنّ وصول بعض الرّسائل إليه بين الفترة والأخرى تعيد إليه إحساسه بإنسانيته، رغم أن الرّسائل كانت تصل بالفرنسية وهو الأميّ للغته الأم (**الإسبانية**) إلا أنه كان يحتفي بها أيّما احتفاء، ويقدّمها لمانويل من أجل ترجمتها لمعرفة محتواها، كانت الرسائل تصل من فتاة تدعى ماري سمعت بقصته عن طريق صديق مشترك لهما وهو فرنسي تعرّف عليه بابلو قبل الحرب، وكان يرسل له الرّسائل في المنفى ثم أخبره عن ماري التي أعجبت بشخصيته كثائر إسباني، ربما رأت فيه تلك الشخصية الخيالية "**دون كيشوت**".

"**ولما فرغت من ترجمة كل المعاني، وتجلت الرسالة بشكلها الأخير، التفت إلى صديقي الملقى على سريره وقرأتها عليه. عرضت ماري على بابلو صداقتها، وفي كل مرّة تردّد أنها تريد مساعدته، وأنها تحترم فيه ذلك البطل الذي حارب من أجل وطنه، ولكنه سجن ونفي بعيدا عنه، أرادت أن ترسل إليه كتبا لتعلم الفرنسية، ليستطيع أن يقرأ رسائلها بنفسه، ثم سلمت إلى أن يستمر صديقه في قراءتها له. طلبت منه في الرّسالة الثانية أن يكتب لها عن حياته، وكيف يعيشها في معتقل فارني، وإن كان يحتاج أشياء تستطيع أن ترسلها له. وفي الرسالة الثالثة رأيت وجه ماري، صورة بحجم متوسط رافقت رسالتها إلى فارني، وأعتقد أنه ومنذ ذلك اليوم علقت بقلب بابلو وأصبحت جزء منه، تزداد حيويته بقدوم الرسائل.**"(2)

(1) فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1988م، ص169.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 44، 45.

تصل أيضا رسائل من باتريسيا زوجة مانويل ويراسلها هو أيضا، لكنه غير اسمه عندما أخبره السّلمي أن الرّسائل في المعتقل تقرأ قبل أن تعطى لهم ويتمّ حذف المعلومات المهمّة منها، وبعد أن أرسل إليها رسالة عن طريق السلمي شرح فيها كل ما قاساه في المعتقل وصلته رسالة الخلاص "**كتب العنوان بوضوح من الدار البيضاء، تأملته ونزعت الغلاف بسرعة، ثم أخرجت الورقة وتلوت ما جاء فيها. كتبت لي باتريسيا من هناك تقول إنها وضعت الرّسالة في الصّندوق، في نفس اليوم الذي أرسل فيه القنصل العريضة التي وكل محاميه بكتابتها. درس قضيّتك لأيّام واستطاع أن يجد عدّة ثغرات، واختار التي لا يستطيع أحد أن يدحرها". ومع أن القنصل لم يخبرها بالتّفاصيل ولكنّه بدا واثقا أن الخطّة ستنجح.**"[1]

2. التّعدد اللّغوي:

وظّف الرّوائي بعض الكلمات الدّالة على الدّيانة المسيحية واليهودية على غرار الكتاب المقدّس، الحروف اليديشية، الرّابي، البيعة والعبرية، ألواح الوصايا، الاعتراف بالخطايا أما الألفاظ المسيحية كقوله المسيح، الصليب والجلجلة، الرب وابن الرب والكنيسة.

يبدو أن الكاتب درس أيضا عادات اليهود والنصارى كقول الراوي عن دفن اليهود لموتاهم:

"**رمى بعض الفرنكات الذهبية داخل القبر**"[2] أما عن تفصيل الحداد فقال: "**جلس يقابلني داخل كوخه، ممسكا الإبرة ويخيط حذاء من الكتان، قال إن له علاقة بالحداد.**"[3]

كما وظف كلمات باللغة الفرنسية كأسماء المعتقلات مثل "**قلعة كافارولي**" والموانئ كميناء "**بور فوندارس**" والشوارع كشارع "**بوا دو جيلفير**" والمدارس مثل "**كوليج دو فرانس**" والمجلات كمجلة "**الديلي ميل**".

(1)عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت ، ص 162.
(2) المصدر نفسه، ص 146.
(3) المصدر نفسه، ص 150.

3. سحر المدينة:

يتجلى التاريخ في الرواية من خلال فضاءات الرواية الثلاث أوروبا إفريقيا أمريكا، والأمكنة التي رسمها مانويل من خلال رحلة مانويل والمعتقلين ومحنة العبور إلى المنفى عبر المعتقلات "**فاربي داربا ج**" والطريق إلى "**ريفيسالت**" بفرنسا ثم الرحلة البحرية عبر قوارب الماشية إلى إفريقيا ثم من ميناء الجزائر العاصمة إلى عين الأسرار بجلفا.

هذه الأمكنة كلها ذكرناها بالشّرح والتّحليل في **المبحث الأول** ضمن عنصر: مساءلة المكان روائيا وسنقتصر في هذه الجزئية على مدينة الجلفة لنكتشف كيف نفتنا جميعا داخلها.

إن حضور اسم المكان في الرواية يستدعي حضور ما يمثله في ذهن المتلقّي من دلالة تاريخية، ولكنه ليس هو المكان الواقعي لأنه في الرّواية يخضع لرؤية الكاتب الجمالية والمعرفية للواقع، فالمكان الجلفة ومعتقل عين الأسرار هي أمكنة ذات مرجعية واقعية توهم القارئ بحقيقة السرد، حتى وإن "كانت نقطة انطلاق الروائي في التّقاليد الواقعية هي الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، إنما خلق عالم مستقل، له خصائصه الفنّية التي تميزه عن غيره."[1]

لقد حضرت مدينة الجلفا حيث وصف موقعها وبعض الأمكنة التاريخية فيها، فأسلوب الوصف يجعل المكان في الرواية طريق اللغة مماثلا للمظهر الخارجي.

"**تأمّلت المدينة من الجهة الغربية للمعتقل، صغيرة محتمية بأسوارها، ورأيت مسجدها القديم مرتفعا هو أيضا فوق تلّة كالّتي كنّا عليها. وحتى المقبرة التي رأيناها في الجهة الشرقية كانت غريبة، وتساءلت عنها، ولكنّ صديقي لم يسعفني بحكمته، وانتبه بعد أيام فقط إلى مقبرة اليهود من الجهة الجنوبية للمعتقل، وإلى ذلك اليوم لم يكن يعرف أن في المدينة يهودا من السكان الأصليين.**"[2]

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1985، ص 785.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 36.

يمهّد الكاتب مكانيا للمدينة بذكر طبيعة السّكان فيها: "**كانت نفسها وجوه الفقراء في جلفا، القرية المحتمية داخل السّور، وفي أول عبور إلى هناك، لاحظت أنها لم تكن تختلف كثيرا عن التي في إسبانيا، وجوه عربية قديمة التفاصيل، أغلبهم من الفقراء؛ إلا أن النظرة لم تكن لتحمل معها إلا الرضا.**"(1) تلك هي حال مدينة الجلفة الكولونيالية كحال أي مدينة جزائرية في العهد الاستعماري الفقر والغبن والتهميش، والحياة الكالحة إلا أنها راضية بقضاء الله وقدره.

" **واكتشفنا أيضا أن المدينة لم تكن إلا منفى قديما.**"(2) فقبل خمسين سنة أي قبل بناء فرنسا لهذا المعتقل نفت أمير كومبوديا المعارض لسياستها الاستعمارية لوطنه إلى الجلفة، لقد جيء به وزوجته إلى الجزائر بعدما صرح بآرائه المناهضة للاستعمار وحبس في منزل عليه الحراسة. لم يكن دون شاكر هو الوحيد المنفي إلى جلفا فبعده نفي الرابي يعقوب منذ أربعين سنة لنفس الأسباب معارضة فرنسا. زيارة المدينة غيرت كل شيء وقلبت حياة مانويل رأسا على عقب، كما فعلت أيضا بكورسكي الذي رفض الخروج منها مع اللجنة الأممية فقد بنى فيها عوالم روحانية لنفسه تكثفت بفضل الرابي يعقوب.

يكمن سحر مدينة الجلفة في كونها رغم صغر مساحتها أنها تحتمل ثلاث ديانات عجزت أوروبا بكاملها عن احتوائها فنشبت الحروب بين شعوبها يقول السارد في هذا المقطع السردي: "**في الأيام الأولى بدت لي جلفا غامضة بأبنيتها القليلة وسورها القديم، ثم دخلتها وزادت حيرتي أكثر من المشاهد التي كنت أراها أحيانا. يمر رجل من اليهود يسير إلى جانب العربي كإخوة، وللحظات أسمع جرس الكنيسة يرتفع، وأوشك أن أصطدم ببعض الأوروبيين الذين يسيرون إليها. أحاول نسيان كل المشاهد ولكن صوت الّرجل المسلم الذي يدعو الناس إلى الصّلاة يوقظني من غيبتي، ويجعلني أطرح آلاف الأسئلة عن هذه المدينة القرية التي لا يتجاوز سكانها العشرة آلاف، وكيف**

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت ، ص 22.
(2) المصدر نفسه، ص 38.

تتأقلم الديانات فبها بينما كانت أوروبا تحترق بنار المدافع، وهي التي لم تتسع للمسيحيين فقط."[1]

يظهر التّسامح الدينّي في هذا المقطع السّردي جليّا بين المسلمين السكان الأصليّين وبين المعمّرين من اليهود والنّصارى، فالمسلم يتمسّك بتعاليم دينه الّتي تدعوه إلى التّصديق والإيمان بكل الرّسالات السّماوية وكل أنبياء الله لأنها تخرج جميعها من مشكاة واحدة وهي الإسلام لذلك يتجلى هذا السّلوك الحضاري في احترام ديانة الآخر وعدم التعرض له أثناء ممارستها بينما لا يعرف الأوروبيون إلا لغة السّلاح ضد كل من يعترض الكنيسة "**ونحن الذين طالما ادعينا الإنسانية، التي لم نعرفها في يوم ما.**"[2]

هي مدينة إذن تحتمل الاختلاف حيث حرية الاعتقاد، مدينة تتسع للجميع فيتعايشون ويتشاركون الأفراح والأقراح بحيث يحضر اليهودي جنازة المسلم والعكس صحيح.

رفض مانويل فكرة وجود الإله طيلة حياته ولكنه في صحراء الجلفة اقترب منها كثيرا يقول: **"وكلما فكرت في هذا الموضوع مبعدا الدين عن تفكيري، أجدني بطريقة أو بأخرى أعود إلى الله الذي مثلما قال عنه صديقي البولوني: إنه في الصحراء قريب جدا من البشر."**[3]

"وإذا فكرت بطريقته فإني أفهم أنه يتكلم عن فكرة الله التي هاجرت إلينا نحن الأوروبيون، ولم نكن لنعرفها لولا الصحراء."[4]

4. تقاطع المكاني بالنفسي:

للمكان سلطته على كل من نفي به، فقد تغلغل المنفى في نفوس المعتقلين وتسرّب إلى أرواحهم وحتى على المدينة، فرغم اختلاف ثقافاتهم ومشاربهم إلا أنه يحكم قبضته عليهم جميعا "**ورغم أن أيامنا اختلفت والطّرق كذلك اختلفت ولكنّنا التقينا ليس في البيعة ولا في شقة الأمير**

(1) عبدالوهاب عيساوي، سيبيرا دي موبرتي جبل الموت، ص 105.
(2) المصدر نفسه، ص 106.
(3) المصدر نفسه، ص 126، 127.
(4) المصدر نفسه، ص 127.

الكمبودي، ولكن في مكان آخر، موغل في نفسينا، وربما امتد أيضا إلى البقية إنه المنفى الذي يتسرب عبر كل جدار داخل المدينة، وحتى خارجها، في "عين الأسرار"، وكبرياؤها الذي طغى على كل شيء."[1]

يعاني البطل من الاغتراب النفسي بحيث أنه في المنفى أعاد اكتشاف ذاته الأعمق بعد أن فقد الثّقة في كل معتقداته فالحرب قد كشفت كل شيء العدو والصّديق، في الحرب تخسر كل شيء "**خسرنا كل شيء، الأرض والعائلة، وأصبحنا مطاردين من مكان إلى آخر، وأضحت معتقلات أوروبا تضيق بنا، ثم رمينا دفعة واحدة إلى إفريقيا.**"[2] ففي هذا المقطع يمكنك أن تدرك حجم المعاناة الدّاخلية التي تستحوذ على البطل، في المنفى تعلم مانويل مواجهة مخاوفه؛ الخوف من الإنجاب فقد تخلى عن هذه الفكرة بعد تعرّفه على الصّبائحي والسّلمي، والخوف من الموت بعد أن لامس الرّوحانية في المدينة، وواجه الموت وجها لوجه عندما صوّب عليه غرافال بندقيته هو وبقية المعتقلين فتيقن أن الموت ليس بيد أحد إنما بيد الإله.

إنّ الأحداث الأليمة وخيبات المنفى التي ألمت **بمانويل** تركت أثرا بليغا على نفسه فاختفاء **بابلو** المفاجئ وادعاء مدير المعتقل بأنهم قتلوه ورموه للكلاب ثم موت **الرابي يعقوب** ورحيل **كورسكي**، هذه الأحداث وقبلها الحرب جعلته يرى الأحلام والرؤى المزعجة والهلاوس، ويتخيل أشياء غير موجودة. فالصحراء فتحت له أبواب التأمل واسعة، فاستثمر الرّوائي العوالم الغرائبية للصّحراء ليرسم مشاهد حية لما وراء الطبيعة وأسئلة الوجود "**وتجلى لي الموت، رأيته واقفا أمامي ينظر إلي بعينين باردتين، حدق بي وأسرع منحدرا إلى الأسفل، مثل خيط دخان وهو يحلق تجاه الجسر، ثم ينعطف إلى بوابة المدينة مختفيا عبرها.**"[3]

"– ألم يكن هناك بناء يقابل هذه الفتحة؟

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 142.
(2) المصدر نفسه، ص 12.
(3) المصدر نفسه، ص 144.

– لا أذكر أنه وجد بناء خارج السور عدا الخيام.

– ولكني رأيته من قبل.

– لا تأمن الخلاء فإنه عالم ثان، به أيضا كائنات أخرى تحب أن تعبث مع البشر."[1]

قبل المعتقل لم يكن مانويل ليؤمن بوجود الما ورائيات لكنه بعد دخوله الصحراء وعوالمها صرح بإيمانه بها وجدواها.

5. المكان والمرأة:

نفي الثوار الجمهوريون الإسبان ومعهم معتقلون من كل الجنسيات بعيدا عن أوطانهم وأهلهم وزوجاتهم وزج بهم في المنافي خاصة منفى **عين أسرار** حيث لا يستطيع أحد زيارتهم لا الأم ولا الزوجة ولا الحبيبة، لذلك يقل حضور الأنثى في الرواية إلا من خلال الرسائل التي كانت تصل المعتقلين؛ **فمانويل** كانت تصله الرسائل من زوجته **باتريسيا** الزوجة الوفية لزوجها رغم ما قاسته خلال زواجها منه فقد حرمها من كونها أمّا، وليس أقسى على المرأة من عدم الإنجاب، افترقت **باتريسيا** عن زوجها بسبب الحرب واعتقاله، لكنها ظلت متمسكة به وسعت جاهدة لإنقاذه إلى أن تمكنت من ذلك.

تراسل **ماري بابل**و وتقع في حبه دون أن تراه فقط لأنها سمعت عن بطولاته من خلال صديق مشترك بينهما، كانت رسائلها غاية في الجمال والعمق تتخللها الأشعار والمعاني الفلسفية. وبعثت إليه بالكتب ليتعلم الفرنسية ويكتب لها بنفسه دون وسيط، كما بعثت صورتها الّتي تعلق بها بابلو وازداد حبه لها، إلّا أنّ مرضها لم يسعفها لمراسلته كما فعلت سابقا، فلم يتحمّل بابلو الوحدة فقد تحوّلت ماريا أمله الوحيد في الحياة، وفر هاربا عله يصل إلى محبوبته هذه الأخيرة الّتي توفيت إثر مرض عضال.

المرأة الوحيدة التي رآها **مانويل وكورسكي** هي زوجة مدير السجن التّي استقبلتهما في بيتها لتدريس ابنها وقدمت لهما قنينة خمر تشاركوا في شربها مع زملاء الخيمة، كما رأى **مانويل** بعض النّساء في القرية ولكنّه لم يتّصل بإحداهن رغم رغبته الملحة فقد كانت المدينة والمنفى يسيطران على

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 160، 161.

كل تفكيره: "**بالتّأكيد تتذكر رغبات جسدك المحمومة (...) ولكنّي لم أتذكّر أيّ شيء سوى كوابيس استطعت أن أتجاوزها، وصارت المدينة تعني أسئلة أخرى موغلة في المنفى. واليوم زاد يقيني أن صديقي اليهودي يحمل هو الآخر الهاجس مثلي.**"[1]

ثانيا) توظيف تيّار الوعي في الرّواية:

إضافة إلى الوصف الخارجي للشخصيات والأحداث والأمكنة يلجأ الكاتب إلى دواخل الإنسان عن طريق المونولوج وتيّار الوعي وتقنياته من تداع حر والمناجاة النّفسية وخاصّة الاسترجاع وغيرها، حينما يعود الراوي إلى الماضي ليسترجع أيام السلم والحرب. ويذكر روبرت همفري في كتابه "تيّار الوعي في الرّواية الحديثة أنّ: "مجال الحياة الذي يهتمّ به أدب تيّار الوعي هو التّجربة العقلية والروحية من جانبيها المتّصلين بالماهية والكيفية. وتشتمل "الماهية" على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات والتخيلات، والمفاهيم، وألوان الحدس، كما تشتمل "الكيفية" على ألوان الرّمز، والمشاعر، وعمليات التّداعي "[2] وتيار الوعي منهج جديد ظهر مع نظريات فرويد عن الوعي واللّاوعي ثم انتقل إلى النّقد الأدبي عن طريق التّلاقح بين علم النّفس والأدب، والوعي بهذا المفهوم عند همفري يهتم وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية.

وللتعرّف على الشّخصية المحورية وأفكارها ورؤيتها للعالم يستعمل الكاتب:

1. الحوار المزدوج:

يجمع بين التخاطب الخارجي والمونولوج الداخلي، وهذا الأخير جاء بين علامتي تنصيص:

لن يطاردني أحد ما دمت أملك التصريح في جيبي، تحسّسته بيدي، وسحبت الوثيقة وقرأت: "يسمح للسّيد مانويل أن يتجوّل في المدينة على مسؤولية مدير المعتقل ويعامل مثل أيّ مواطن في المدينة."

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 117.
(2)روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1975، ص 33.

أ) المونولوج الداخلي:

هو "تقنية لتقديم المحتوى النفسي للشخصية من دون التكلم بذلك على –نحو جزئي أو كلي– في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة؛ الانضباط الوعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود."[1]

مع الإحساس بالخيبة والهزيمة وانتصار الفاشيست يقول: **"الآن يستطيع الفرنسيون أن يسخروا منا ويضحكوا حتّى الضجيج، ويقولوا: ألم يكن عليكم أن تتفقوا، ومن ثم تدَّعون أنكم تدافعون عن وطنكم ضد الفاشية. تستحقون أن ترموا مثل كلاب ضالة إلى إفريقيا."**[2] وضع السارد مونولوجه الذاتي بين علامتي تنصيص، كل هذه الأفكار ظلت تدور في وعيه فقط خوفا من إعلانها **لبابلو** فيزداد حزنه وألمه حين يعي الحقيقة.

ب) الارتداد:

"هواجس تشتعل في رأسي، تعيدني إلى تلك الأمسية الجميلة في قاعة المسرح في برشلونة. كان العرض الأول لفيديليو، الأوبرا الوحيدة لبتهوفن، وكانت زوجتي إلى يميني، مبتهجة، وهي ترى ليونورا، زوجة البطل المسجون، تقف متنكرة في ثياب رجل من أجل التحايل على الحراس لتحرير زوجها بدت لي زوجتي ذلك اليوم في ثوب أحد الحراس، شككت في البداية لكن صورتها ظلت ترافقني في المعتقل"[3].

الفلاش باك جاء وهو يزجّ به إلى معتقل عين الأسرار، ربما أملا في التحرر تخيل زوجته تأتي لإنقاذه.

(1) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: عبد الرحمن الربيعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1975، ص 44.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 12.
(3) المصدر نفسه، ص 13.

"**وهكذا عدت في لحظة قصيرة إلى سنوات قبل الحرب، تلاميذي يحملون الكراسات وبها تمارين الحساب، ينتظرون بالدور أن أقوم بتصحيحها**"[1] ارتدت الذاكرة بالراوي عندما وجد كراسة الطبيب حيث تذكر تلامذته في الماضي.

ج) التلّازم الشّيئي:

البطل يستذكر الماضي وهو يرى أشياء من الحاضر كنوع من الاستمتاع العقلي الذي اعتدناه كلما رأينا ما يذكرنا بما نحب "**كانت نفسها وجوه الفقراء في جلفا، القرية المحتمية داخل السور، وفي أول عبور إلى هناك لاحظت أنها لم تكن تختلف كثيرا عن التي في إسبانيا، وجوه عربية قديمة التفاصيل، أغلبهم من الفقراء؛ إلا أن النظرة لم تكن لتحمل معها إلا الرضا.**"[2]

د) الحلم:

ومن تجليات تيار الوعي استخدام تقنية الحلم الذي يسهم في الكشف عن الرغبات المكبوتة لما يعتمل في نفس السارد بكل حرية، فالحلم يقوم بدور التعويض عن شيء عجز عنه في الواقع.

"**ترتفع أصوات الأطفال، ويلجون بخفة إلى الأحلام، أقف بينهم، وهم ينادونني: " أبي... أبي" وأنا مشدوه بعددهم، كانوا كثيرين، فكيف أكون لهم أبا، أنا الذي لم أملك ولدا واحدا! يزداد ضجيجهم من حولي، "أبي ... أبي" ويقتربون مني، يتشبثون بساقيّ، بعضهم يمسك يدي، ويدورون حولي مرددين نفس الكلمة التي لم أجربها أبدا، ثم ظهرت زوجتي باتريسيا، تقترب شيئا فشيئا حتى بلغت المكان الذي كنت محاطا فيه بالأطفال، ثم بدأت تشير إليهم واحدا واحدا وتعدهم، وتكررت حركاتها بهوس، ازداد استغرابي لها، كما ازدادت سرعتهم، وهم يدورون حولي. شعرت بدوار مفاجئ، وسقطت في المكان نفسه، وحين أفقت كنت في الغرفة، وضجيج الأطفال العرب يمتد إلى الداخل عبر النافذة**"[3]

(1)عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت ، ص 59.
(2) المصدر نفسه، ص 22.
(3) المصدر نفسه، ص 70، 71.

الشّعور بالذنب حيال باتريسيا جعل تلك الأحلام تراوده فزوجته كانت تتمنى أن تلد من الرجل الذي أحبته ولكنه رفض بدعوى الموت في الحروب ولكن الحياة في المنفى علمته معنى آخر للموت، فالموت لا ينتج فقط عن الحرب فمن لم يمت بها مات بغيرها. لذا فهو في قرارة نفسه نادم على التّفريط في الأبوّة ويتمنى لو أنه استطاع تحقيق ذلك.

"ثمّ فجأة رفعت رأسي، وانفجرت أمام الشّقة. فزعت أول الأمر، ثم تشجعت وسرت خطوات أخرى إلى الأمام حتى بلغت الباب. كان الحارس يقف أمامه، وعجبت أنه لم يطلب إليّ الرحيل. كان الباب مفتوحا حين رأيت الأمير الكمبودي يجلس في الحديقة، وأمامه طاولة الشطرنج، وما إن رآني حتى ناداني باسمي، خرجت الحروف سليمة من فمه: "مانويل، لقد تأخرت، ليس من عادتك، تعال وأكمل الدور الذي بدأته، أم أنك تخشى الهزيمة". جلست ألاعبه، وأبعدت الملك عن الحصار. نظر إلي وقال: "أنت شخص جيد وتحب ملكك" ثم حاصره من جديد، واضطررت أن أضع في طريقه الجندي بدل القلعة، وهنا احتد: "لهذا خسرتم الحرب. لم تملكوا أي شيء عدا الجنود، وفررتم بهم مثل كلاب إلى الجبال". وفي النقلة الثانية كنت قد حاصرت ملكه حصارا نهائيا. وقف وأسرع إلى غرفته ثم سمعت الباب يصفق من خلفه. جريت حتى بلغت الغرفة، ناديت عليه ولكنه لم يجبني. خرجت خائبا من عنده، وعدت إلى مكاني عند السور،أراقب ما سيحدث، وفي لحظة رأيت عربة بحصان يقودها السلمي تتوقف عند الباب، ثم نزل وحمل تابوتا بمساعدة الحارس وغادر مثلما أتى من دون جهة. بدا كل شيء مثل حلم، أغمضت عيني لأتأكد منه، وجدت نفسي أصرخ داخل الصندوق، محاولا الخروج منه، ولكنه كان مقفلا بقوة، ثم اصطدم بشيء مثل صخرة، ولم أع الأحداث التي تلت المشهد. فتحت عيني مرعوبا، وسعدت أنه مجرد حلم." [1]

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 140، 141.

هو الشعور بالهزيمة يحاصره في وعيه ولاوعيه، الهزيمة في الحرب، الهزيمة في الإنجاب، الهزيمة أمام الموت، وخيبة المنفى.

ه) الهذيان:

"لماذا يحدث هذا؟ لماذا خيبت أمل كل الذين أحبوني؟ باتريسيا أرادت أطفالا، وبابلو تمنى أن يكون محبوبا، وكوريسكي اشتاق أن يتحول إلى آية في كتابه المقدس تتلى كل يوم على الموتى، والأمير المنفي مات لأني حاصرته بالقلعة والوزير، وطفلك لم تقتله الحرب مثلما كنت أدعي بل قتله التيفوس. هل كان هذا عدلا؟ لقد تخلى الله عنا حين كنا في سييرا."[1]

بعد إصابته بالحمى أصابه الهذيان وأصبح تفكيره مشوشا مع قلة الوعي بالبيئة المحيطة به، فأصبح تفكيره وكلامه عشوائيا وغير منتظم.

لقد كان لأسلوب تيّار الوعي في رواية "**سيّيرا دي مويرتي**" دورا فعالا في تحقيق المعادلة الصعبة بين الالتزام بقضايا التاريخ والواقع السياسي والاجتماعي من جهة وجمال الإبداع من جهة أخرى، فقد ساعد على الإفلات من براثن التاريخ وغلب الجانب الفنّي حيث أخذ القارئ بعيدا إلى عالم الخيال والروحانية.

ثالثا) لغة الرّواية:

تعد اللّغة من أهم مكوّنات الخطاب الرّوائي، فلا يمكن الاستغناء عنها في سرد الأحداث، وتصوير وتشكيل الشّخصيات والفضاء الرّوائي، وقد استعمل عيساوي لغة فصيحة جميلة وراقية خلت من الصّعوبة والتّعقيد، وقد أحسن استغلالها في توليد المعاني واستثمارها في خلق صيغ مجازية أو استعارية. ففي القسم الثاني من الرواية المعنون بِ "**بلد المنفى**" يوظف الكاتب لفظة "**النزول**" بكل

(1)عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت ، ص 141، 142.

اشتقاقاتها فتختلف معانيها من خلال السياق التي وظفت فيه يقول في المفتتح: "**مثل المسيح نزلت من على الجلجلة، ورميت بالصليب بعيدا بعد أن حطمته.**"[1]

بمجرد أن تمكن **مانويل** من الخروج من المعتقل أحسّ بالانعتاق من أغلاله رغم أن هذا الخروج لم يكن نهائيا إنما تصريح مشروط لزيارة المدينة تمكن السارد من أخذه بعد أن صار معلّما لابن مدير المعتقل، إلا أنه شعر بالحرية فقد أطبق المعتقل على أنفاسه وسلبه كل شعور بالإنسانية، لذلك صور لنا هذا النّزول بتحرّر المسيح من الصّليب ونزوله حيا "إنّه الجوّ الرّوحاني الّذي يكتنف الموقف على الرغم من كون مانويل إنسانا ملحدا، شيوعيا باعترافه وإقراره، غير أنه يجد في دخول المدينة فعل "**الحاج**" الذي تخلص من أدران الحياة وترك شقاوتها خلف ظهره."[2]

"**ودخلت حاجا إلى المدينة بعد أن وهبني السيد كابوش هذه العطلة.**"[3]

ثم يفتتح الروائي المفصل **13** قائلا: "**لقد نزل الحلفاء**"[4] فكلمة نزل جرت معها رياح التغيير والأمل الذي كاد يخبو في نفوس المعتقلين فيتجدد ويتطلعون إلى الحرية. إن نزول الحلفاء حادثة تاريخية مهمة بعد الحرب الأهلية الإسبانية مكنت من إيقاف الزحف الألماني وحكومة فيشي وتأمين شمال إفريقيا والبحر الأبيض المتوسط، ونزول الحلفاء في الجزائر العاصمة ووهران أعاد الأمل إلى قلوب المعتقلين وجعلهم ينتظرون دخولهم معتقلات حكومة فيشي وتحريرهم فقد قال أحدهم: "**نزلوا منذ أيام وأنهم حتما سيأتون هنا لتحريرنا.**"[5]

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 89.
(2) مونسي حبيب، سييرا دي مويرتي للروائي "عيساوي عبد الوهاب" قراءة في البناء والتشييد، ص 18.
(3)عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت ، ص 90.
(4) المصدر نفسه، ص 120.
(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لكنه يعود ويستعمل لفظة النزول في مفتتح الفصل **14** يقول: "**شهر مر على نزول الحلفاء ولم يحدث شيء**"[1] فكل ذلك الانتظار والترقب ذهب هباء منثورا وتعود الخيبة من جديد لتسكن النفوس التي تعلقت بحبال الأمل شهرا كاملا.

يحاول القالب اللّغوي البحث عن معنى الانسانية الّتي فقدت داخل المعتقل "**ولكنه بالتأكيد عرفان بالجميل للطبيب الذي جعلني أنزل إلى المدينة وأعيد اتصالي بالحياة البشرية بعد أن أوشكت على نسيانها في عين الأسرار.**"[2] قضت العزلة داخل المعتقل على أي معنى للحياة البشرية، كما وظف الكاتب لغة تصلح للسّرد دون المبالغة في الانزياح وهي الفصحى العادية وهي لغة قادرة على تحريك الأحداث ونقلها من الماضي إلى الحاضر والعكس صحيح. "**لن أكتب مرثية لهذه اللّعبة، لأني قد كتبتها في يوم ما، ورثيت نفسي في الحقيقة، عندما أغلقت اللّعبة قبل سنوات، على إسبانيا، ونحن أخذنا القطعة الفارغة، وأخذ فرانكو بقيّة القطع. هل يفهم هؤلاء الإسبان الثلاثة أن الطريقة التي سارت بها اللعبة هذه الليلة كانت مماثلة لما حدث.**"[3]

كما وظّف الكاتب السّرد السّينمائي مثل التّقطيع المونتاجي، القرب والبعد، لغة الصّورة، وغيرها فقد ضمن الكاتب روايته قصصا قصيرة حيث يلتقط الأحداث ويقدمها على شكل مشاهد كما يرى صلاح فضل: "أنّ السّينما لا تهدف في معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور"[4]، ففي قصة الأمير الكمبودي يقول السّالمي: "**كلّ يوم أذهب إلى الشقة، أراقب الباب، وأطل من النوافذ باحثا عنه، مع أني رأيت العربة وهي تأخذ الصندوق إلى الجزائر، ليعاد إلى كمبوديا، وبالرغم من**

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 135.
(2) المصدر نفسه، ص 108.
(3) المصدر نفسه، ص 75.
(4) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص194.

أنني لوحت أيضا مودعا زوجته وابنه، ولكني أردت أن أرى تجليه في الأمكنة التي جلسنا فيها، ودخنا السجائر ولعبنا الشطرنج، وضججنا فيها."[1]

كما يقوم بتقطيع اللّقطات عن طريق الكاميرا حيث تتراجع اللّغة وتحلّ محلّها الصّورة حسب متطلّبات وجهة النظر ففي هذا المقطع تتغير حركة الكاميرا حيث تسير إلى الأمام ثم إلى الخلف من الموضوع (**القرب والبعد**) مع تقنية الرّمز السّينمائي يقول السّارد: "**التفت إليه محاولا أن أستعيد اللحظة، ودهمتني الرائحة اللعينة، صعدت إلى رأسي، وامتد الألم يحرق عيني. حاولت أن أمسح الدموع التي نفرت، غير أن الألم يزداد حدة، تمنيت لحظتها أن يفتح الباب وتدخل منه الريح بعنف، سأتحمل البرد ولكني لم أستطع أن أتحمل الرائحة، وبدأت الظلمة تكتسح المكان من حولي، والوجوه تتقلص وتتسع ثم فجأة انتشر الظلام في كل مكان.**"[2] تظهر تقنية الرّمز السّينمائي في الرّائحة الكريهة التي اشتمها في القطار رمزا عن إهانة المعتقل وعدم التّمييز بينه وبين الحيوانات التي شحنت قبله في نفس العربات.

وهذه المشاهد الرّوائية المتقطّعة تجعل الشّخصيات تروي أحداث الماضي وتربطه بالحاضر عن طريق الفلاش باك وهكذا تحقّقت تقنية المونتاج السّينمائي التي أضافت جمالية للرّواية وشوّقت القارئ لها.

رابعا) صورة الشّرقي:

لا يمكن الحديث عن الأنا دون الحديث عن الآخر، علاقة جدلية تجمع بينهما أو ربما صراع لعدم الاعتراف بالآخر، فالأنا الغربي ينظر إلى الآخر الشرقي نظرة استعلاء؛ أمّة غالبة وأمّة مغلوبة أمّا الأنا الشّرقي فينظر إلى الغربي آخر بالنّسبة إليه مستعمر ومستعمَر، ثنائي لا يلتقيان أبدا.

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 132.
(2) المصدر نفسه، ص 29.

ويرى إدوارد سعيد في معالجته لهذه العلاقة: "إذا كان الشرق هو الآخر بالنسبة إلى الغرب فإن الغرب سيرصد كل السمات التي يختلف بها الشرق عن الغرب بوصفها سمات دونية وربما غير آدمية."(1)

فالشّرق مصطلح ابتدعه الغرب لبلاد الإسلام فلطالما أرّقهم هذا الدين، وحتى أن المسيحية أتت من بلاد المشرق ولقد أكبروها على هذه الأرض، وقدموا صورا تنميطية للشرق فتارة برابرة وهمج وعالم ثالث وتارة شعوب منحطة تحتاج الغرب لجعلها متحضرة وغير ذلك من الصفات الدونية، وهذا تقسيم ثقافي محض.

1. الأنا في الرواية:

من هو الأنا في الرواية؟ الأنا الغربي في الرواية هو الراوي مانويل الإسباني الذي يعبر عن ذاته باستخدام الضمير "**أنا**"، ما سهل عليه المشاركة في الأحداث وبالتالي ممارسة سلطة الحكي بصدق، فيتمكن من التعبير عن صراعاته وإيديولوجيته.

تم نقل مانويل وبقية المعتقلين من أوروبا بلاد الأنوار إل إفريقيا المكان المجهول الذي لا يعلمون عنه سوى أنها بلاد الفهود والفيلة: " **كان يوما لا يمكن أن يمحى من الذاكرة. حتى بابلو بدا مختلفا، أكثر تفاءلا عندما عرف أننا ذاهبون إلى إفريقيا، اعتقد أنها هي التي قرأ عنها في مغامرات الرحالة حيث يصطادون الفهود والفيلة، ولكنه لم يلبث أن صمت عندما انفجر شاب فرنسي بيننا بالبكاء وهو يقول: "سوف نموت في مستعمرات مليئة بالأمراض والجوع. إنهم لم يرسلونا هناك إلا من أجل الموت.**"(2)

هكذا حمل المعتقلون معهم تلك النّظرة السّوداوية عن الشّرق حيث اللاعودة، ولكن سرعان ما غير مانويل نظرته حينما وجد الشبه قائما بين سكان إسبانيا وسكان الجزائر يقول: "**وجوه المغاربة**

(1) إدوارد سعيد، الاستشراق، المعرفة السلطة الإنشاء، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط7، 2005، ص 85.
(2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 9.

تشبه إلى حد بعيد وجوه الإسبان، دون اختلافات كثيرة، ولا تباينات من خلال الأجسام النحيلة."[1]

لقد صحّح مانويل الكثير من الاعتقادات الخاطئة حول العرب، والمسلمين حين عبر سور المدينة، فاقتحام السور "هو بمثابة الدخول في تجربة معرفية جديدة، إذ يتحول السور إلى رمز لكل تلك الحواجز الموضوعة بين الآخر الأوروبي وبين فضاء غير أوروبي، كرمز للجهل بالآخر والخوف منه. أليس ما يوجد وراء الأسوار العالية يولّد الخوف والفضول في الوقت ذاته؟ بداية الوعي بالآخر تبدأ من اقتحام أسوار الجهل به. إنّ كلّ معرفة هي اكتشاف مدهش، وهذا ما عاشه مانويل لما اكتشف عن كثب الفسيفساء البشرية في منطقة الجلفة، المتناغمة مع كل الأطياف الدينية والعرقية، في حين أنّ الأوربيين لم يقدروا على تحقيق ذلك الانسجام، بل أنّ حروبهم القديمة والجديدة كلها قامت بسبب رفض الاختلاف والتنوع بينهم، وما بالك حين يتعلق الأمر بغيرهم."[2]

اكتشف **مانويل** مدينة تحتمل ثلاث ديانات رغم صغر مساحتها؛ الإسلام والمسيحية واليهودية، جنبا إلى جنب في شارع واحد بني المسجد والكنيسة والبيعة، كل يمارس طقوسه دون صراعات أو أحقاد لقد وجد التسامح الديني الذي عجزت عن تحقيقه أوروبا رغم تطورها الحضاري. كان لا بد من الاصطدام بالآخر لفهم معتقداته وأفكاره ولإزالة ما ترسب في العقلية الأوروبية التي تدعي نقل الحضارة للمستعمرات، فمن خلال فتح حوار مع رئيس الحرس العرب الصبائحي أحمد والشيخ السلمي استطاع أن يفهم بعض سلوكات المسلمين، وتشابهها مع بعض سلوكات اليهود خاصة مسألة الموت والحياة:" **من الأشياء التي بقيت غامضة بالنسبة لي، أن اليهود والمسلمين كانوا أكثر الذين يتحدثون عن الموت والمقابر، وكأن الحياة لم تكن لتعنيهم بشي، لاحظت أيضا أن كورسكي والصبائحي لديهما بعض الجمل المتشابهة، خصوصا إذا تعلق الأمر بالموت، ولم أقصد**

(1) عبد الوهاب عيساوي، جبل الموت، ص 70.
(2) بن علي لونيس، كيف تصنع الرواية الآخر، قراءة في رواية (سييرا دي مويرتي) للروائي عبدالوهاب عيساوي، https://www.symiaconseil.dz/، زيارة يوم: 2022/08/26.

وجهة النظر الدينية، بقدر ما فكرت في علاقة الإنسان بالمكان، وهل هناك تأثيرات تجعل رجلا قادما من وارسو يتكلم عن الموت مثل رجل عاش جزءا كبيرا من حياته في الصحراء؟" [1] هذا الاختلاف استطاع بحسه المثقّف أن يستنتجه فهم المتشبّثون بالحياة وملذّاتها الباحثين عن المتعة حتى داخل المعتقل بإقامة الحفلات.

تنتقل الأنا الغربية بواسطة الحوار تارة إلى بابلو وتارة إلى كوريسكي، هذا الأخير الذي وجد السلام الروحي في جلفا ورفض مغادرتها.

"استطاع أن يُقيمَ بنجاح في نصِّه هذا (**وهو الشرقي**) راويا تقمَّص شخصية (**غربية**) بثقافتها ونظرتها المختلفة عن نظرته للأمور، فلم يتعسَّف ويُسقِط مواقفه على هذه الشخصية بما يتماشى مع انتمائه، بل أكثر من ذلك لم يتدخَّلْ في تعاطفها مع اليهودي ومِلَّتِه وقومِه وهو ما يتماشى تماما والموقف الغربي. كما كانت هذه الشخصية (**الراوي**) مِرآةً عكست له جانبا من صورته لدى الآخر."[2]

2. الآخر الشرقيّ:

إفريقيا كما تداولتها الشّخصيات الرّوائية، وهي تسمية أطلقها الأوروبي على ذلك الفضاء الجنوبي الشّرقي، وتمثّلت الشّخصيات الجلفاوية التي حاورها مانويل في رئيس الحرس العربي الصبائحي والشيخ السلمي لا أكثر، وقد كان بإمكان الروائي إضافة شخصيات أخرى مسلمة من الجلفة لفهم الآخر وإزاحة تلك الصّورة النّمطية عنه..

الصّبائحي أحمد من الحرس العرب الذين استعملتهم فرنسا لحراسة المعتقل رأى فيهم **مانويل** ليونة أكثر من الحرس الفرنسي في البيع والشراء وتهريب السلع داخل المعتقل، لذلك صادقه مانويل ففي المنفى عليك أن تصادق الجميع العدو والصديق: "**إنّنا نحن الوحيدون الذين نصنع الأعداء**

(1)عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، ص 126.
(2) إبراهيم صحراوي، سييرا دي مويرتي لعيساوي عبد الوهاب: الحرب الأهلية الاسبانية في ضيافة الرواية الجزائرية.

لأنفسنا، وفي استطاعتنا أن نربح الجميع كأصدقاء."[1] وعرف من خلال حديثه معه حياته وأبناءه ومسكنه وتقاليد الصبائحية، لكن أكثر موقف أثر في نفس مانويل وجعله يعيد التفكير في خالق هذا الكون ويتنازل عن إلحاده هو موقف الصبائحي، ذلك الآخر لم وقف في وجه الموت؟ من هو هذا الإله الذي يأتمرون بأوامره ولا يقتلون الأسرى لأجله؟ "**لسنا نحن الذين نرفع السِّلاح في وجه الأسير يا سيِّد غرافال.**"[2]

أ) الشّيخ السّلمي:

لقد اكتفى مانويل بصداقة السلمي في المدينة لأنه وجد لديه أجوبة لكل أسئلته، فالسّلمي صاحب الدكان المتميز بوضع طربوش على رأسه يخرج منه مدنا وشوارع وقصصا، ويستمر في خلق الحكايات إلى نهاية الكون. هذا الرجل بفضل حنكته وخبرته كان السبب المباشر في إطلاق سراح مانويل فقد حل له لغز الرسائل المزورة داخل المعتقل وبعث برسالة من خارج المعتقل لزوجة مانويل باسم مستعار، وحرره من الأوهام التي كانت تسكن صدره "**لحظتها رفعت رأسي إلى السماء باحثا عن مصدر القوة التي تسيير هذا العالم، ثم سمعت كلمات السلمي: لا تبحث عن شيء هناك، وضرب بقبضته صدره، كل شيء هنا.**" [3]

تظهر هذه الرذواية إمكانية الحوار الحضاري كما حدث يوما في جلفا حيث تقبل الناس بعضهم وفق قيم التعايش السلمي المشترك.

أهم النتائج المستخلصة:

الرّواية الجديدة تتميّز بانتهاكها للبناء التّقليدي واللّجوء إلى تقنيات جديدة، أمّا الحدث في الرواية الجديدة فقائم على التّفكك والتّشتّت وهذا ما لمسناه في رواية "**سيّرا دي موريتي**".

(1) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت ، ص105.
(2) المصدر نفسه، ص 170.
(1) المصدر نفسه، ص 158.

استقطب الكاتب الأحداث التاريخية كمرجعية للحدث الروائي بشكل جمالي فني، كما تظهر سلطة المكان في الرواية من العنوان إلى المتن ويتراوح بين مغلق ومفتوح، وبين الأمكنة التي احتوتهم. وقد نحت الرواية الجديدة نحو تكسير خطية الزمن والتلاعب به، لذلك استخدم الروائي تقنيات الاسترجاع والاستباق وأخرى لتسريع السرد وتبريده.

هناك عدّة مسوذغات لكتابة الرواية التاريخية ومنها مساءلة التّاريخ السّلطوي عن طريق قراءة الوثائق، والكتب والمذكرات لكشف المسكوت عنه كقضية المعتقلين الأوروبيين في المحتشدات الفرنسية بالجزائر، أي مساءلة الغرب الرسمي في ضحايا المختلفين سياسيا وإيديولوجيا. كما أنه حاول فهم الحاضر من خلال استدعاء الماضي فلطالما كان الدّين مبرّرا لإراقة الدماء كما حدث في الحرب الأهلية الإسبانية وحديثا في الحرب الأهلية الجزائرية.

تتمظهر جماليات الرّواية في توظيفها للأحداث التاريخية من خلال التّناص داخل الرواية مع نصوص أخرى كفن التّراسل والسّير والتّعدد اللغوي وغيرها، كما تظهر جماليات المكان من خلال سحر المدينة ذات المرجعيّة الواقعيّة لكنّها داخل الرّواية لا تخرج عن سلطة اللّغة، ونلمس أيضا جماليات المكان من خلال التّأثير والتأثّر فالمدى السّهبي للصّحراء علّم السّارد التّأمل وجعله يعيد حساباته في أمور مهمة آخرها الإيمان بالله.

وظف الكاتب لغة أنيقة خالية من الغموض والتعقيد لكنها لا تخلو من الانزياح والخروج عن المألوف. ولإضافة جماليات فنّية وظّف أسلوب تيّار الوعي بكلّ تقنياته مع التّقنيات السّينمائية.

❑❑❑

الفصل الثالث

مسكوت التاريخ العثماني والفرنسي في الجزائر عبر الديوان الإسبرطي

أعدّت الرّواية الجزائرية الجديدة العدة لفتح جرح التاريخ الجزائري، وتسلّحت بالأدوات المعرفية والفنّية اللّازمة لتشريح هذا التّاريخ؛ فميزة الرّواية قدرتها على ممارسة النقد، ممّا مكّنها من النّظر إلى العالم وإلى التاريخ برؤية أوسع وأشمل. وإذا كانت الرّواية الجزائرية أكثرت من تناول حقبة التحرر من الاستعمار الفرنسي (**1954م – 1962م**)، بوصفها حقبة استرداد الهويّة الوطنيّة، فإنّ (**الدّيوان الإسبرطي**) عادت إلى بدايات الاحتلال الفرنسي للجزائر؛ أي فترة خروج الحكم العثماني ودخول الاستعمار الفرنسي، مساءلة أسباب الانهزام أمام هذه الحملة الصّليبية إن صحّ القول، والتي سعت منذ اللحظة الأولى إلى مسخ مقوّمات الدّولة الوطنيّة، وسلب هويّتها الإسلامية. ورغم أنّه لا يمكن اعتماد الرّواية كمرجع نستقي منه المعلومة التّاريخية إلا أنه لا يمكن إنكار فضل الرّواية في احتواء المادّة التّاريخية.

كان **عيساوي** صادقا في نقله للتّاريخ؛ فقد بدا مدركا للإشكالية التاريخية لتلك الحقبة الاستعمارية بما تحمله من دلالات وذكيا في إحداث الفرق من خلال المقولات التي يختزلها الخطاب لتفسير العالم كما في التاريخ من خلال مادة تخييلية غنية بالتفاصيل والصور والمشاهد الانسانية. التاريخ الذي اقتحمه الكاتب هو الواقع الإنساني، حيث يحمل رسالة للإنسانية جمعاء ذات أبعاد ثقافية وسياسية واجتماعية، إنها رسالة المواجهة الدينية بين الإسلام والمسيحية باسم الدين أحيانا، وباستغلال الدين لخلق الثروات والسلطة أحيانا كثيرة.

الرّواية حاصلة على الجائزة العالمية للرواية العربية (**البوكر**) لعام **2020م** في القائمة القصيرة، وتتّكئ على التّاريخ كمرجعية لأحداثها وحبكتها في سردها لفترة مظلمة من تاريخ الجزائر أحجمت عنها الأقلام، وتصدى لها هذا الروائي، ونعني استعمار الجزائر منذ حملات نابليون إلى غاية النّصف الأول من القرن العشرين، والرّواية تحظى ببنية سردية محكمة؛ إذ يتناوب على السّرد خمسة أصوات في هندسة مثيرة للشّخصيات، حيث قسّم نصّه إلى خمسة أقسام تناقش ثلاث قضايا كبرى (**حادثة المروحة، والحملة الفرنسية على الجزائر، وتسليم المحروسة**)، وكل قسم تبوح فيه شخصياته الخمس

بما جرى من أحداث في تلك الفترة من وجهة نظرها في نطاق حلقي تعود في كل مرة للبوح من النقطة التي انتهت عندها بعيدا عن إيديولوجية الروائي الذي توارى خلف شخصيّاته بكل حنكة. يتوزع ضمير المتكلم بين كل السّرّاد؛ فلا يحتكر أي منهم العملية السّردية في استقلالية تامة للحوارات والمشاهد ما سهل على القارئ عملية القراءة وفهم الأحداث؛ فيكتمل لديه المشهد بانتهاء الأقسام الخمسة بمجموع خمسا وعشرين دورا لكل راو.

يبدأ السّرد مع الصّحفي ديبون الذي رافق الحملة الفرنسية على الجزائر والّذي رفض منطق الحرب وقتل الأبرياء، وتمنى لو أنهم دخلوا الجزائر مسالمين مبشرين بالمسيحية. لذلك، نجده يصطحب ابن ميار في نقله لعرائضه وشكاوى أهل المحروسة. يسترجع ديبون أحداث ما قبل الحملة الفرنسية ويروي لنا مدى الاستعداد العظيم لفرنسا لغزو الجزائر وقوة الأسطول المعد لذلك.

ثم يتناول منه السّرد الفرنسي كافيار الضّابط السّابق في جيش نابليون والّذي وقع أسيرا في يد العثمانيين بعد هزيمة واترلو والذي تولد لديه حس الانتقام بعد هذا الأسر وسوء معاملة الأسرى واعتبارهم عبيدا حررهم الانجليز فزاد كرها لهم. بعد تحريره، عمل كجاسوس لمدة طويلة جمع خلالها تفاصيل كثيرة عن الجزائر والجزائريين مما سهل الحملة الفرنسية، حيث شارك فيها وصار عنصرا فاعلا وحقق انتقامه.

بعد الأصوات الفرنسية، يبدأ الصوت الجزائري بالبوح حيث يسترجع ابن ميار أيامه مع بني عثمان، ويعود بنا إلى الماضي أين كانت الحياة مزدهرة في عهد الباشاوات، ويتملكه الحنين إلى تلك الأيام حين كان مقربا من الباشا وينعم بحياة مترفة. ثم يروي لنا ما آلت إليه الجزائر بعد الغزو الفرنسي وتدميرها للمساجد والزوايا بعد أن حافظ العثمانيون على هذا الدين في الجزائر لسنين طويلة وتصدوا لحملات كثيرة ضده، راسل ابن ميار السلطات الفرنسية كثيرا إلى أن نفي إلى إسطنبول.

حمّة السّلّاوي شاب من عامة الجزائريين، حكواتي في المقاهي، عانى من التمييز العنصري والتهميش خلال التواجد العثماني؛ فلطالما اعتبر الجزائري مواطنا من الدرجة الثانية محروما من حقوقه كمواطن.

لذلك، كره الأتراك وحاربهم بطريقته عبر السب والشتم والمطاردات عبر أزقة المحروسة انتهاء بقتل المزوار الذي مثل بالنسبة إليه عميلا لدى العثمانيين ثم عميلا لدى الفرنسيين. شارك في الدفاع عن المحروسة مع بقية المقاومين، وبعد تسليم العاصمة التحق بمقاومة الأمير عبد القادر.

ينتهي السّرد مع دوجة الفتاة الجزائرية التي حولها الفقر والعوز إلى بغي بعد موت أسرتها وفقدها لأي حماية، انتقلت بين البيوت للخدمة إلى أن قذفوا بها إلى الشارع حيث تم استغلالها من قبل المزوار الذي انتهك شرفها وقدمها كبغي مشاعة للجميع، رفضت دوجة المسكينة هذا الوضع ودعت الله وتضرّعت له كي يخرجها ممّا هي فيه إلى أن أنقذها حمّة السلاوي الّذي أحبّها من بعيد، وعاشت عند ابن ميار كابنة لهم إلى أن تم نفيه، ولكنها رفضت المغادرة معهم وآثرت البقاء في المحروسة تنتظر عودة حمّة.

وبهذا نكون "أمام رواية لا تسكن في الماضي، إنما تستشرف المستقبل، عبر رؤى وأفكار تحمل الكثير من قيم الحرية والبحث عن العدالة، في الرسائل التي حاول الكاتب أن يوصلها من خلال شخصياته الروائية."[1] ، محاولا زعزعة المسلمات التاريخية التي غرسها فينا التاريخ السلطوي.

(1) ناهض زقوت، الديوان الإسبرطي... رواية احتلال الجزائر، ديوان العرب، 2020/07/7، www.diwanalarab.com ، تاريخ الاطّلاع: 2022/08/27.

المبحث الأول: سؤال الهويّة والتّخييل التاريخي:

أولا) سؤال الهوية والتخييل التاريخي:

يشكّل مفهوم الهوية غموضا لدى الدّارسين من الفلاسفة والمهتمّين بالهويّة وموضوعاتها المتاخمة سواء على الصّعيد الفلسفي أم السّياسي أم الاجتماعي، أو على الصّعيد الأدبي؛ فهو مرتبط بالذات البشرية وماهيتها "فموضوع الهوية قديم متجدد يرتبط بالوجود البشري وأصالته، بل لأنه موضوع كثير التشعب، واسع النطاق يرتبط بوجود الذات البشرية وجوهرها وانتمائها، ويعتبر الأساس في إرساء وجودها على أرضية الاجتماع البشري"[1]، من خلال التّصنيفات القائمة على العرق والدين واللغة والجنس والتاريخ والعادات والتقاليد وغيرها. لذلك، كان لزاما علينا البحث عن المعنى المعجمي والاصطلاحي للهوية حتى نزيل الغموض عنها خلال دراستنا.

1. لغة:

وردت لفظة الهَوية بالفتح في معجم لسان العرب في مادة (**هوا**):"البئر بعيدة المهواة وعرشها وسقفاها المغمى عليها بالتراب، فيغتر به واطئه فيقع فيها ويهلك"[2]، وهذا يحيل إلى عمق المفهوم في حد ذاته.

أما معجم التّعريفات، فقد قدّم توضيحا أكثر توسّعا فهي "الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النّواة على الشّجرة في الغيب المطلق"[3]، وكأنّ الهويّة في اشتمالها على الصّفات الثّابتة التي لا تتحوّل وتلازم الانسان دائما هي كالمورثات داخل النواة التي تحافظ على سمات الكائن

(1) عائشة لصلج، الشبكات الاجتماعية والهوية الثقافية والاجتماعية للشباب، ضمن كتاب السؤال عن الهوية في التأسيس، والنقد، والمستقبل، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2016، ص 452.

(2) أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم ابن منظور، لسان العرب، دار الصّادر، بيروت، دط، دت، مادة (هوا).

(3) علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1413ه، ص216.

الحيّ. وقد ورد التّعريف نفسه في معجم الوسيط بضمّ الهاء: "حقيقة الشّيء أو الشّخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية."[1]

2. اصطلاحا:

يتّخذ مصطلح (**الهويّة**) عدّة دلالات؛ فهو يدلّ على الصّفات المميّزة للشّخص والّتي لا يشترك فيها مع أحد أو تدلّ على العمق أو الجوهر والأصل، يقول حسن حنفي: "ليست الهويّة موضوعا ثابتا أو حقيقة واقعة بل هي إمكانية حركية تتفاعل مع الحرية"[2]؛ فالذّات الإنسانية واعية وحرّة.

أما عند الجابري فيتأسّس مصطلح (**الهوية**) على ركيزتين: "الهويّة وجود وماهية، وفي المجال البشري مجال الحياة الاجتماعية على الأقل الوجود سابق دوما، الشيء الذي يعني أن الماهية ليست معطى نهائي بل هو شيء يتشكل شيء يصير"[3]؛ فالإنسان لا يشعر بالهوية كوعي مباشر فهو يولد ويوجد ويعيش ثم ينشأ التساؤل عن الهوية من هو؟

ويرى "**أليكس ميكشيللي Alex Muccielli**" أن الهويّة "مركّب من المعايير الّذي يسمح بتعريف موضوع أو شعور داخلي ما"[4]. إذن هي دينامية داخلية تتطور لتحدد خصوصية الإنسان المتفرد فيتشكل لديه الإحساس بالهوية.

والهوية العامّة تشترك في الممارسات الاجتماعية من عادات وتقاليد، وكذلك الدّين واللّغة والعرق والأخلاق ثم تتحول لتصبح انتماء، "والشّعوب الّتي تعرّضت لاختبار السّلب والاقتلاع هي أكثر حساسية بزوال الهويّة، وتستشعر دائما أن عليها رقابة لرموز هويتها، وتأخذ ردة فعل المهدّدين شكلا معاكسا للخطر."[5]

---

(1) إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط ج2، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، دط، دت، (مادة هاء)، ص 456.
(2) حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص 23.
(3) محمد عابد الجابري، مسألة الهوية العروبة والإسلام ... والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2012، ص 10.
(4) أليكس ميكشيللي، الهوية، ترجمة: عليّ وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 1993، ص 15.
(5) يوسف حسين محمود حمدان، الهوية وتجلياتها السردية في أعمال إميل حبيبي، رسالة ماجيستير في اللغة العربية وآدابها (منشورة)، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، الأردن، 2007، ص 19.

لا يختلف مفهوم الهوية في الدّلالة المعجمية عن الدّلالة المصطلحيّة سواء عند العرب أم الغرب فهو الوجود والماهية والأصل، إلا أنه يستقي مبادئه حسب المجال المعرفي المنتمي إليه.

ولكن كيف تشكّلت الهويّة في العمل السّردي؟ للإجابة عن هذا التساؤل يتوجّب علينا العودة إلى منظّرها الأول "**بول ريكور Paul Ricœur**"، الّذي اشتغل على مسألة الهوية في ثلاثيته الفلسفيّة "**الزّمان والسّرد**" حيث وضع مصطلحا جديدا هو " **الهويّة السّردية**".

ثانيا) سؤال الهويّة وخطاب السّرد:

لقد طرح **بول ريكور** مفهوما عن الهوية السّردية بقوله: "الهوية التّي تنجم عن دور السّرد في تحقيق الهويّة الشّخصية للفرد والتّي تتمظهر في حبكة الرّواية وفي أحداثها المتتالية، وإذ أن السرد يقوم بتصوير مدقق لدور هوية الشّخصية إلا من خلال عامل السّرد ووظيفته وأضف على أن هذه الشّخصية لا تعرف ذاتها مباشرة بل بطريقة مضمرة، ينجم عن انعطاف العلامات الثّقافية بجميع أنواعها تستند بدورها إلى وساطات رمزية، وكما يعمد هذا السّرد إلى تأويل الذّات، وفسح المجال للقارئ بأن يتعمق في فهم هذه الشّخصيات السّردية الخيالية وتأويل هويتها السّردية وإثباتها في النّصوص السّردية."[1] تتحول الهوية الفردية إلى هوية سردية، وذلك خلال بحثه عن إجابة للهوية السردية يقول: "أنا ما أحكي، أنا ما أسرد نفسي."[2] والفرد يبني هويته عبر سرده للأحداث ولا يتأتّى ذلك إلا عبر اللّغة.

وبذلك، تصبح الهوية السّردية متفاعلة مع مجموع المكونّات السّردية داخل النّص مثل الرّواية والتّاريخ وجميع العلامات الثّقافية والرّموز؛ فتنجز حبكتها الخاصة وتمنح الانسجام لكل الأحداث العارضة "وفعل السّرد فعل مركب حيث يصعب وضع حدود بين الحياة والوجود والتاريخ، نظرا لتدخل عنصر الخيال، الذي يربط بين عناصر التجربة في الزمان ويضفي عليها الانسجام، كما أن الخيال هو نوع من الفهم

(1) بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 264.
(2) حاتم الورفلي، بول ريكور ... الهوية والسرد، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2009، ص 40.

السّابق عن الفعل السّردي الذي يبث الحياة في الذّاكرة ويعمل على تفعيلها."[1] وبذلك، يتم بناء الهوية في المتخيّل وليس في الواقع، والخيال يساعد على تجاوز انغلاق الزمن الفيزيقي. إنّ السّرد، بهذا، هو إعادة بناء للتّجربة الحياتية لكن ضمن زمن انساني. "إنّ الزّمن يصير زمنا إنسانيا كلما كان متّصلا بصيغة سرديّة، وفي المقابل فإن القصّة تبلغ مدى دلالتها حين ترسم سمات التّجربة الإنسانية"[2]، لكنّها لا تتمثلها؛ فلا علاقة للعالم الروائي بالواقع ولو أنه استمد مقوماته منه.

لقد طغى على رواية **الدّيوان الإسبرطي** سؤال الذّات المتشبّثة بهويّتها الثّقافية في ظلّ الاستعمار الفرنسي؛ فرغم محاولات طمس هذه الهويّة الثّقافية عن طريق هدم المساجد والزّوايا والمدارس، ورغم تشظّي الذّات الجزائرية بين التّواجد العثماني والاستعمار الفرنسي، إلا أن الوعي بالمقاومة تشكل لشعور الذات الجزائرية بالخطر إزاء مقومات هويّتها وضرورة الدفاع عنها.

ثالثا) سؤال الذّات بين الهويّة السّردية والهويّة التاريخية في رواية الدّيوان الإسبرطي:

ظهرت قضية الهويّة في عالمنا العربي منذ دخول المستعمر الّذي رسم الحدود بين الدّول العربية لإحلال هويات محليّة بدل الهويّة العربية. وحتى بعد استقلال الدول العربية، تواصلت المحاولات لتشويه معنى الهوية العربيّة رغم أن الأرض العربيّة منذ القديم تعيش على التّنوع العرقي والدّيني والإثني؛ فأصبح الحديث عن الأقليات والدعوة إلى الانفصال في حين تتوحد أوروبا كما تتوحد ولايات أمريكا.

إنّ وجود الآخر الأجنبي هو الدّافع لسؤال الهوية ضمن السّرود العربية؛ فقد تولّدت هذه الأسئلة "عن ردّة فعل سياسيّة إزاء الأجنبي أكثر منها نموا روحيا ومدنيا خاصّا"[3]؛ فصدمة الاحتلال ثم النّكسة ولّدت الكثير من الأسئلة لدى المثقّف العربي. لذا، كان على الروائيين العرب تأكيد هوية أوطانهم، وتاريخهم الخاص، وهذا ما يفسر توجه الرواية العربية نحو التاريخ، والروائي الجزائري لم يكن

(1) الشريف زروخي، من السرد إلى التاريخ، أو في ضرورة التخفيف من عنف الهوية السردية لدى بول ريكور، مجلة تطوير، المجلد5 العدد2، ديسمبر 2018، ص 18.
(2) المرجع نفسه، ص 19.
(3) فتحي المسكيني، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، جداول للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011، ص 16.

بمنأى عن هذه الأسئلة؛ فمنذ أول رواية جزائرية مكتملة الأركان بدأ الوعي بالذات والجماعة؛ "فسؤال الوطن وما تبرز معه من مواجهات حادة وضغوطات نفسية يبقى السؤال الأهم والأكثر بروزا وجدالا في المشهد الروائي، ويبقى ذا مذاق خاص ومتفرد، إذ لا يمكن التعامل مع الوطن على أنه مجرد بقعة أرض، بل لا بد من الإحساس بالانتماء إليه وبلوغ حساسيته وتمثل رؤياه، فإذا ما انتفى شرط الوجود والحضور كانت الغربة لدى المبدعين خاصة."[1] وقد رصدت رواية الديّوان الإسبرطي هذا الانتماء؛ انتماء الجزائري لوطنه وشعوره بالانسجام معه يقول حمة السلاوي في حوار داخلي: "**أريد مطالعة أسوارها، لو تحملوني إلى التلة فأراها من هناك، وإن مت فادفنوني في أعلى التلة، واجعلوها آخر الأمنيات.**"[2]

وإذا كانت الرواية الجزائرية قد "أكثرت من تناول حقبة الاستعمار الفرنسي (**1954–1962م**)، بوصفها حقبة استرداد الهوية الوطنية، فإن **الديوان الإسبرطي** اختارت التصدي للحقبة المظلمة من تاريخ البلاد، ومساءلة أسباب الانهزام أمام مشروع استعماري أجنبي شرس، سعى منذ اللحظة الأولى إلى تجريد البلاد من هويتها الوطنية، وعزلها عن الامتداد الثقافي العربي والإسلامي فيها." [3] وقد جسّدت الرّواية تجربة الاستعمار التي عاشتها الذّات الجزائرية، والتي عبّر عنها الكاتب من خلال الشّخصيات بوصفها فاعلة وضحية في آن واحد. هذه الذّات التي تشبثت بهويتها الثقافية في ظل الاستعمار المفروض عليها.

كان سؤال الذات، هذا، منطلقا لرواية **الديوان الإسبرطي** بنى على أساسه المبدع خيوط حبكته ضمن قالب جمالي تخييلي عماده السّرد والتّاريخ إضافة إلى تقنية الوصف الّتي صوّر من خلالها حالة الذّات الجزائرية المصدومة إثر هذا الغزو الفرنسي الشّنيع، استعان الكاتب بشخصيات جزائرية ثلاث

---

(1) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، الكون الروائي، (قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص102.

(2) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 154.

(3) نبيل عبدالكريم، الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي.. اللعب مع التاريخ، عربي 21، 2020/05/21، www.arabi21.com، تاريخ الزيارة: 2022/09/03.

صوّر من خلالها حالة الذات الجزائرية المتشظية وهي تجابه القوات الغازية لوطنها، وتتصارع لاستعادة ما سلب منها. ابن ميّار وحمّة السّلاوي ودوجة ثلاث ذوات فردية تمثل هوية الذات الجماعي التي تقدم ملامح مشتركة؛ فـ "فكرة الهوية السردية أنها يمكن أن تنطبق على الفرد. ونحن نستطيع أن نتحدث عن بقاء ذات جماعية، تماما كما تحدثنا عنها مطبقة على ذات فردية، إذ يتشكل الفرد والجماعة معا في هويتهما من خلال الاستغراق في السّرود والحكايات التي تصير بالنسبة لهما تاريخها الفعلي"[1]؛ فما تنجزه الشّخصية في النّص سيؤثّر في هويّتها الفردية كما سينعكس على هويّة الجماعة.

رابعا) تشظّي الهويّة السّردية:

استطاع المبدع الجمع بين الدور التاريخي للشخصية المنوط بها وتركيبتها النفسية، بحيث تمظهر التشظي والانكسار في هويتها السردية من خلال "الشخصية والدور الذي تؤديه، ثم الحبكة وكيفية تنظيم الأحداث بين توازن وصراع."[2]

يظهر تشظّي الشّخصية الوطنية من خلال **الاختراق الثقافي**[3] للثّوابت اللّغة والثّقافة والدّين، وأصل الصّراع اللّغوي في الجزائر قديم جدا "عاد الروائي إلى أصولها الأولى التي زرعتها الحملة الفرنسية واحتلالها للجزائر منذ أيامها الأولى. يلخص لنا النص الآتي من الرواية جانبا مهما من تشكل الهوية الجديدة في التاريخ. وربما الإقرار بتعدد اللغات يؤدي إلى الإقرار بتعدد القوميات."[4]

يقول ابن ميار: "**هؤلاء الفرنسيون يحبون تدوين كل شيء، بينما نكتفي نحن بالرؤية فقط، قبل رحيلي عن المحروسة كل يوم أرى فيه وجوها جديدة، تستطلع الأراضي وتحسب المسافات بينها، وآخرون يسألون الناس عن الأعشاب والحيوانات ويكتبون كل شيء في دفاترهم، يلجون**

---

(1) بول ريكور، الزمان والسرد - الزمان المروي-، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط1، 2006، ص 372.

(2) وافية بن مسعود، تشكل الهوية السردية في رواية "باب الشمس" لإلياس الخوري، مجلة تسليم سردي، المجلد4، ع7 و8، قسنطينة، الجزائر، كانون الأول، 2018، ص483.

(3) محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، ص 172.

(4) عبدالرزاق بوقطوش، دلالات بعث التاريخ وهاجس الهوية في رواية الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي، ص 179.

المستنقعات بسراويلهم القصيرة ويستخرجون الأوحال ويتركونها تيبس، يبحثون عن أشياء لا أدري طبيعتها. لم نكن نحن قبلهم لنفكر بهذه الطريقة، كانوا أكثر ميلا منا إلى الاكتشاف، حتى اللغة التي يتخاطب بها الناس في الأسواق كتبوا كل مفرداتها في دفاترهم. لكني كنت حزينا أن بني عثمان لم يتصرفوا مثل هؤلاء الأوروبيون."[1]

ركّزت السّياسة الاستعمارية الفرنسية في الجزائر على البعد الثّقافي من خلال العمل على محاربة اللّغة العربيّة وتهميشها وتعميم اللّغة الفرنسية لطمس مقوّمات الهويّة الجزائرية؛ فإذا قضى المستعمر على اللّغة يقضي على الإسلام والعروبة، وأورثها لغة مشوّهة متخلّفة تشكّل مركّب نقص. يقول **مالك حدّاد:** "لقد أراد الاستعمار ذلك، لقد أراد الاستعمار أن يكون عندي هذا النقص، لا أستطيع أن أعبّر بلغتي."[2]

قام المستعمر بهدم المساجد والزوايا، التي كانت تمثل إشعاعا ثقافيا ينهل منه الطلبة كل العلوم. يقف ابن ميّار شاهدا على هذا الدمار بقوله: "**عن يميني ينحني باب الزاوية المهترئ، لم تتناه إليّ أصواتهم تصدح بالذكر، في الماضي كان الطلبة يرددون الآيات ويتغنون بالأذكار، يرتفع صوت المدرس بينهم يحثهم على المزيد، وقفت أصيخ السمع، ولم يتناه لي أي شيء، لعل الشيخوخة أثقلت سمعي. التفت إلى الجامع الكبير، انتظرت رؤيتهم هناك مجتمعين يقرأون البخاري، أو يتدارسون مختصر خليل أو رسالة القيرواني بيد أنه كان خاويا منهم ومن الناس، صار مثل أي مؤسسة فرنسية.**"[3]

إنّ محاولة القضاء على اللّسان العربي في الجزائر تمخّض عنه التّعدد اللّغوي ومنه هويّة جديدة للفرد الجزائري، حيث امتزج اللّسان العربي بألسنة فرنسيّة وأخرى إسبانية وألسنة تركية وأمازيغية وأندلسية

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 206.
(2) نوال بن صالح، "الرواية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير: صراع اللغة والهوية"، مجلة المخبر، ع7، 2011، ص 221.
(3) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 52.

ولهجات أخرى تحدث عنها "**الدّيوان الإسبرطي**"، من خلال تواجد العرب والمور واليهود والأتراك والقبائل ثم العنصر الفرنسي. وقد استغل الاستعمار هذه التّعددية للتّفريق بين أفراد المجتمع من خلال سياسة فرّق تسد.

وقد انبنت الحبكة في روايتنا على السّرديات الكبرى أي على خطابين خطاب كولونيالي وخطاب المقاومة؛ فالبنية السّردية موزعة على خمسة أصوات؛ صوتيْن ينتميان إلى السّرد الكولونيالي وهما ديبون الصّحفي والضّابط الجاسوس كافيار مقابل صوتين مقاومين هما ابن ميار العضو في المجلس البلدي والشّاب الثّائر حمّة السّلاوي، وصوت المرأة المتمثل في دوجة. تتناوب السّرود فيما بينها معبّرة عن رؤيتها ووعيها إزاء ما يدور حولها، يتساوى فيه المهمّش والمغيّب مع السّلطة والمركز.

يبدأ ديبون السّرد، وهو الصّحفي المدني في فرنسا، والّذي يتحول إلى مرافق للحملة الفرنسية على الجزائر أي إلى مراسل حربي، رغم ما يدعيه من دوره التنويري فنحن نرى أن خطابه لم يكن إلا خطابا مقنّعا مبررا لفعل الهيمنة؛ فهو حسب إدوارد سعيد: "ليس الشخص الذي يقف وراء القناع وليس هو الذي يحجب الأدوار أو يوزعها وليس هو كونراد ولا ديكنير ولا فروستر إنه راعي الثقافة المهيمنة التي تدخل الرواية ضمن أدوات مشروعها الاستعماري الذي يرتكز على الليبيرالية الإنسانية تلك الفكرة التي حملها الغرب إلى بقاع العالم كمشعل يضيئ الظلمات."[1]

يتخذ ديبون من مرجعيته الدّينية المسيحية مبررا لفعل الهيمنة تحت غطاء نشر السّلام وتحرير المضطهدين وتصدير مفهوم الحضارة الغربية أو منجزها الإنساني. "**إن الرجل العربي قد عاش سنوات طويلة مضطهدا من زمرة غاشمة، وسيجد فينا نحن المحررين، وسيلتمس تحالفنا وبهذا لن تدوم الحرب إلا زمنا قليلا.**"[2]

عندما يبدأ كافيار في السّرد يزول القناع الذي أضمر به ديبون خطابه، ويكشف المستور وتظهر الحقيقة جلية ساطعة، النظرة الاستعلائية المهيمنة والتي لا تؤمن إلا بسلطة المال على البشر.

(1) إدوارد سعيد، ذاكرة ليست للنسيان، ترجمة: محمد شاهين، مجلة الكرمل، ع78، 2004، ص 68.
(2) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 107.

يتنازع السّرد المقاوم ساردان، هما ابن ميار الذي فضل المقاومة السّياسية والحوار، وحمّة السّلاوي الّذي آثر المقاومة المسلحة؛ فابن ميار يقاوم المستعمر الفرنسي "بتأريخ ممارساته وتعريتها، ببنية ذهنية رجعية يتحكم فيها نسق الولاء: إيديولوجية رجعية ترى أن التّشبّث بالماضي ضرورة ملحّة لتأكيد الكينونة في الحاضر والاستمرار في المستقبل، التّشبّث بالتّاريخ والحضارة الإسلامية والتّخندق في حيزها الهويّاتي والثقافي. لأنّه السّبيل الأوحد لردع أي محاولة كولونيالية."[1]

يرى ابن ميّار في بني عثمان امتدادا للخلافة الإسلامية، وأنّ لهم الحق في امتلاك الأرض الجزائرية؛ فالدّين مشترك هويّاتي بين الجزائريين والأتراك. "وقع على ابن ميّار ممارستان قمعيّتان، ممارسة كولونيالية إقصائية تمثلت في قرار النفي الذي أصدره كافيار، إلى جانب ممارسة فكرية بترية أملتها مرجعية المؤلف الذي أورد ابن ميار كنمذجة لفكر رجعي ما زال عالقا في فكر مضى، فانقطع وصاله مع حاضره وكذلك مستقبله، بأن ألحق به الروائي صفة العقم وأورده أبترا، مما يجوز القول: إن البنوة (**ابن**) والعقم، ترميز لإيديولوجية يراد لها التصفية"[2]، بحيث لا يريد له خلفا يكرسون إيديولوجيته، وعيساوي يدين التواجد العثماني كما يدين الغزو الفرنسي ويجعلهما سواء.

حمّة السّلاوي هو المقاوم الثاني والسارد الرّابع في النّص، الحكواتي الثائر على جميع الأعراف متحرّر من كل سلطة الذي يعارض ابن ميّار في كل أفكاره فإذ يعطي هذا الأخير للأتراك مشروعية الخلافة، فإن السلاوي يرى فيهم كل الاختلاف عن الجزائريين لا من حيث العرق، ولا من حيث اللّغة. يقول السّلاوي: "**منذ وعيت رأيتهم يملأون المحروسة، كانوا مختلفين عنا، ينبهني التجار أنهم مسلمون مثلنا ولم يبد لي أن الأمر متعلق بالدين بل بعرقهم، بسهولة تكتشف طبع هؤلاء الأتراك، كبرياؤهم لا حدود لها، ميالون لإهانة الناس، كانت بيوتهم أجمل**

(1) ثورية برجوح، سرد التابع من منظور ما بعد الكولونيالية: الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، م13، ع3، 2021/11/04، ص 1023.
(2) المرجع نفسه، ص 1024 .

من بيوتنا، ومزارعهم أوسع من مزارعنا"[1]، كما قاوم السلاوي الغزو الفرنسي وشارك في الثورة فهو يرى أحقية الأرض لأهلها.

أما دوجة فهي الوحيدة الّتي بقيت في المحروسة حين غادرها الجميع، وبقيت وفية للسلاوي تنتظر عودته، وتلك إشارة جميلة من الرّوائي في رسم المدينة المغتصبة الّتي تنتظر عودة أبنائها لتحريرها: "**كأنّ الصوت لا يريدني أن أراها إلا مثلما رآها الجميع، ولم أكن لأوافقه، بالتأكيد ليس الأمر هينا. تظل دوجة في حضني دقائق ثم ترحل لأبقى في انتظارها، ولكنها لا تأتي.**"[2]

في ظلّ هذه المرويّات الكبرى، تتخلل محكيات جزئية من أجل إنجاز الصّورة الكاملة لبدايات الاحتلال الفرنسي ونهاية الحكم العثماني، وتشكّل الوعي الثّوري. وبذلك، نجد الأحداث لا تتبع زمنا منطقيا إنما مشظّاة دون عليّة منطقيّة؛ فقد يسترجع أحداثا يعود بنا فيها إلى العهد العثماني، أو إلى طفولة أحد رواته وغيرها من المحكيات، وكلها تصب في السنوات الثلاث التي تلت الغزو الفرنسي، تعمل على تطوير الحبكة وتوجيهها نحو النهاية، تلك المحكيات الصّغرى إنما هي إرهاصات لما قبل الغزو، وأسباب أدت إلى حدوثه يحاول من خلالها **عيساوي** ملء البياضات التي تركها المؤرّخون، لفهم حقيقة لطالما ظلت مغيبة وهي سهولة غزو فرنسا للجزائر وطول مدة هذا الغزو من خلال بوح الرّواة لمروياتهم. "وهو الأمر الذي يجعلنا نذكر بأن الهوية السّردية لتاريخ جماعة ما، لا تتجسّد إلا من خلال مروياتهم حول تجاربهم ووعيهم بها."[3]

المبحث الثاني: رواية الدّيوان الإسبرطي وخطاب العتبات:

أفصحت رواية **الدّيوان الإسبرطي** منذ غلافها عن نوعها وموضوعها؛ فالصورة على الغلاف تمثل حادثة المروحة الشهيرة التي اعتبرت من الأسباب المباشرة للاحتلال الفرنسي.

أولا) غلاف الرواية:

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 66.
(2) المصدر نفسه، 364.
(3) وافية مسعود، تشكل الهوية السردية في رواية باب الشمس لإلياس خوري، ص 494.

يعد غلاف الرواية أولى العتبات التي تواجه المتلقي؛ فهو "**فضاء مكاني**: لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة؛ مساحة الكتاب، وأبعاده غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان، الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه–على الأصح– عين القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة."[1] وقد تم استغلاله في روايتنا بطريقة أفقية.

يتكوّن غلاف الرواية من أربع وحدات غرافيكية، هي الصورة، واللون، والتجنيس، والعنوان.

الصّورة تلك العلامة الأيقونية هي "الشّكل الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى."[2] إن اللغة البصرية تترجم الصّورة إلى دلالات وهذا الخطاب يؤكّد ما جاء في المتن.

تأخذ الصّورة مساحة نصف الغلاف والتي تمثل حادثة المروحة (**29 أبريل 1827م**)، والتي تعكس مجلس الحكم داخل الديوان الملكي، وهي حادثة شهيرة توحي بعمق التاريخ الذي استدعاه الروائي، حيث يظهر الدّاي حسين على شكل رجل يرتدي الزي العثماني، وهو يشير بمروحته على السفير الفرنسي وجميع من حوله في حالة ذهول. من خلال هذه الصورة، يعلم القارئ أنّه يواجه رواية تاريخية.

هذه الصورة تستفز ذهن المتلقي وتعيده إلى سنوات الدراسة، حيث تعلمنا أن السبب المباشر للاستعمار الفرنسي هو هذه الحادثة، وكأنّ الأديب يضيء لنا جانبا من جوانب الرّواية فيجذبنا لقراءتها.

1. اسم الكاتب:

ويظهر اسم الكاتب تحت الصّورة باللّغة الفرنسية ثم بالعربية، وكأنه كان شاهدا على هذه الحادثة؛ فقد تداخل اسمه والصورة من الأسفل.

2. اللّون:

الألوان سحر الوجود؛ فلكل لون دلالة وأهداف جمالية وأخلاقية، واللون الذي يغلب على الغلاف هو اللون البني بتدرجاته؛ فالصّورة باللّون البنيذ الغامق دلالة على القدم وعلى عمق التاريخ

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 56.
(2) المرجع نفسه، ص 61.

وكأنّها وثيقة قديمة اغمقّ لونها، ثم يتدرّج اللّون تحت الصورة إلى البني الفاتح ما يذكرك بالأرض والتراب والجذور حيث بسط العنوان، يليه اللون البني الفاتح جدا، حيث وضع التجنيس.

3. المؤشّر الأجناسي:

ذكر التجنيس مرتين على غلاف الرواية أسفل الصفحة بشكل عمودي وفي الصفحة الثالثة بين عنوان الرواية واسم المؤلف.

4. دار النّشر:

تمثلت في "دار ميم للنشر" وقد توضعت أسفل الصفحة في شكل شعار الدار.

5. العنوان:

يعد العنوان عتبة نصّيّة لا يمكن تجاوزها، لأنه يجسد هوية النص وجوهره؛ فهو ليس وسما فقط للعمل الأدبي، إنما مكون هامّ من مكوّنات بناء العمل الأدبي يعبر عن موضوع النص ويساهم في إنتاج دلالات الرواية؛ فهو أول ما يواجه القارئ فيحرك فيه التّشويق والإغراء، ويجذبه لقراءة النص فيفك شيفراته كلما تعمق فيه؛ "ففي اللحظة التي تصطدم فيها عين القارئ بالعنوان، يكون العالم الرّوائي في حكم المجهول، لأنه يمثّل حلقة التّعارف الأولى ولحظة التّجسير الأساسية بين القارئ والنّص من جهة، وبين ما هو مجهول (**أو ما هو في طور التشكل**) يتعرّف عليه القارئ بالتّدرج، ليصبح بعد ذلك المجهول معلوما من جهة ثانية، من هنا يغدو العنوان موقع التلاقي بين الكتاب "**واللاكتاب**" بالمفهوم المتداول والمتعارف عليه بصفته عتبة ممهدة لولوج عوالم للنص، وخطوة مطمئنة للقارئ، يقترح ضمنيا إقامة علاقة حوارية بين داخل النص وخارجه، وهو بذلك المقترح يعمل بطريقة مباشرة على التخفيف من حدّة الجديد المفاجئ والغامض في النّص الّذي يروم القارئ استكشاف مجاهله."[1]

(1) عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسة والنشر والتوزيع، دمشق سورية، ط1، 2011، ص 14.

وقد يقع القارئ في لبس العناوين الغامضة المضللة **Les titres trompeurs** [1] في رأي **أمبيرتو إيكو Umberto Eco**. لذا، عليه أن يتأمل العنوان طويلا قبل مباشرة قراءة أي عمل أدبي.

اختار **عيساوي** عنوانا غريبا لنّصه "**الدّيوان الإسبرطي**" كما عوّدنا في رواياته السابقة؛ عنوانا من ثقافة غربية يخلق انزياحا فنيا وفكريا؛ عنوانا بحمولة رمزية لا يخلو من تناص مع مكان قديم في الثقافة اليونانية ألا وهو "**إسبرطة**"؛ فما علاقة أسطورة إسبرطة بروايتنا التي يحمل غلافها صورة حادثة المروحة الشّهيرة؟

أو قد يكون تناصّا مع كتاب "**غوته Goethe**" "**الدّيوان الشرقي**" كما فعل روائيو الحساسية الجديدة؛ "فوراء كل مفردة من مفردات العنوان إحالات –بطريقة واعية، أو لا واعية– إلى عنوان ما أو إلى نص إبداعي ما، يجعلنا نؤكد على أن العناوين الروائية حاملة في طياتها لنصوص غائبة توحي إليها، وتؤشر إلى وجودها بهذا الشكل أو ذاك."[2]

يحتمل العنوان عدّة قراءات، لأنه استدعاء لمكوّن تاريخي لا يمكن الكشف عن خباياه إلا باقتحام عالم الرواية. وبالعودة إلى الدلالة المعجمية للعنوان "**الديوان الإسبرطي**"، نجده مكونا من كلمتين صفة وموصوف تحيلانا إلى تاريخ بعيد عن الإطار التاريخي الجزائري، والروائي بهذا الشكل يرفض أن يستجيب لأفق توقع القارئ الذي تعود التحديد والتعيين ومن هنا، نستحضر مقولة **أمبرتو إيكو Umberto Eco**: "ينبغي للعنوان أن يشوّش الأفكار وليس أن يحوّلها إلى قوالب مسكوكة"[3]؛

---

(1) المرجع نفسه، ص73، نقلا عن. Umberto Eco : Lector in fibula, Ed Grassel, Paris, 1979, p 107

(2) عبدالمالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 73، نقلا عن. Umberto Eco : Lector in fibula, Ed Grassel, Paris, 1979, p 107

(3) أمبرتو أيكو، آلية الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة: سعيد بن كيراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سوريا)، ط1، 2009، ص22.

أي يفاجئه كما فعل **أليكسندر دوما Alexander Dumas** في روايته "الفرسان الثلاثة" الّتي تحكي في حقيقة الأمر مغامرات أربع أشخاص.

وتحيلنا كلمة "**ديوان**" إلى معنى المجلس أو الإدارة الخاصة بسلطة الدّولة أو تحيل إلى معنى الدفتر أو الكتاب أما كلمة الإسبرطي فتعيدنا إلى إسبرطة اليونان وأساطيرها وشجاعة أبنائها. وفي حقيقة الأمر، فإن العنوان متساوق مع السّرد ومعبر عن دلالات الأحداث ووقائع الرواية؛ فعندما يغوص القارئ في المتن، يفهم لما استدعى الكاتب تاريخ مدينة إسبرطة اليونانية التي تأسست حوالي **900 ق.م** والتي غزاها الدوريون عام **650 ق.م**؛ فصارت دويلة داخل أثينا، حيث اشتهرت أثينا بقوتها العسكرية؛ فكان كل سكانها محاربين أشداء. لذلك، اكتسبت شهرتها من شهرة مقاتليها، وسحق أسطولها الأسطول الأثيني بعد معارك وحروب طاحنة وطالبوها بدفع الجزية وظهرت إسبرطة قوة مهيمنة في اليونان القديمة.

إذن، لقد أقام **عيساوي** مقارنة بين تاريخ إسبرطة اليونانية وتاريخ الجزائر حينما كانت حاكمة للبحار وتدفع لها الدول الأوربية الجزية لحماية سفنها من بطش قراصنة البحار. ولكنها، أيضا، عانت من ويلات المستعمر والاستعباد؛ فالمحروسة الجزائرية ما هي إلا إسبرطة أخرى جديدة لما كان يحدث لإسبرطة الحقيقية من الممارسات الاستعمارية الوحشية. ولكن هذه المقارنة كانت من خلال رؤية "**كافيار**" الجاسوس الفرنسي الذي وصف أهل المحروسة بالبرابرة، وكتب مذكراته التي حوت معلومات حساسة فتحت الباب للغزو الفرنسي والتي أسماها بـ "**الديوان الإسبرطي**"؛ فالسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو: لماذا اختار عبدالوهاب عيساوي وجهة نظر هذا الحاقد والجاسوس واختار عنوان مذكرته لوسم روايته؟

يحتمل هذا الاختيار أكثر من دلالة:

- قد يفيد التعبير عن انتصار الشر من خلال سقوط مدينة الجزائر، وبهذا يكون قد اختار وجهة نظر كافيار لوضعها في الواجهة.

- ويمكن تأويله على أنه إدانة مباشرة للاستعمار وكشف من الداخل عن قبح نواياه وأفعاله وإن كان يغلفها بشعارات فارغة صدقها بعض من أيد الحملة في البداية مثل ديبون.
- وقد يحتمل دلالة أخرى أن المستعمرين الفرنسيين هم كذلك على غرار الأتراك إسبرطيون بالنسبة للروائي.[1]

"الدّيوان الإسبرطي. ما الذي يحويه ذلك الكتاب؟ هل هو سيرة لمدينة إسبرطة؟ وربمّا ثقافة صديقي تتسع حتى تشمل التاريخ القديم؟! وما غرض رجل قضى جزء من حياته في إفريقية أن يطّلع على تاريخ اليونان؟ هل يقارنهم بالإنجليز؟ بدت لي المقارنة بعيدة، ثم تراءى لي الأمر جليا، نعم هو كذلك، الإسبرطيون كانوا أشبه بالعثمانيين في إفريقية. أمة تقوم على قوة السلاح، والأتراك فقط من يمتلك كل شيء. أما العرب فلم يكونوا إلا عمالا في مزارعهم. ربما كان الأتراك أنفسهم أقرب إلى الدوريين، بينما كان العرب مثل الأيونيين، ولكن الحقيقة التي اتفق الجميع حولها، أن تلك المدينة البائدة لم تكن إلا ثكنة كبيرة."[2]

هكذا، صاغ لنا عبدالوهاب عيساوي الإجابة عن علاقة العنوان بالمتن، وعلاقة المقارنة بين المحروسة وإسبرطة؛ فقد حولها الفرنسيون إلى ثكنة كبيرة عاثوا فيها فسادا مدة قرن ونصف من الزمان. لقد أخذ النّص من الشّرق دواوينه ومن الغرب مدينته ومزجها بعبق التّاريخ وسحر التّخييل؛ فكان النّص.

ثالثا) الاستهلال:

اختار **عيساوي** استهلال روايته بمقطع من كتاب "**غوته**" "**الدّيوان الشّرقي**" الّذي ترجمه "**عبد الرحمن بدوي**" يقول فيه: "**الشّرق والغرب على السّواء يقدمان إليك أشياء طاهرة للتذوق فدع الأهواء، ودع القشرة، واجلس في المأدبة الحافلة: وما ينبغي لك، ولا عابرا أن تنأى بجانبك عن**

(1) ينظر: سامية إدريس، التخيل التاريخي واستدعاء الذاكرة في رواية الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي، ص 326.
(2) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 184، 185.

هذا الطعام"[1]؛ فكل حضارة فيها أشياء صالحة وأخرى طالحة وعلى المرء أن يختار ما ينفعه ويستفيد منه ولا ينساق وراء المظاهر الخادعة.

كان لا بدّ من الولوج إلى الفضاء النّصي للرذواية حتى يكون لنا فهما مسبقا عن أحداثها وشخصياتها من خلال تلك العتبات، لذلك قبل أن نقدم نماذج شخصيات هذا المتخيل الروائي سندرس كيف تم توزيعها على الفضاء النّصي للرواية.

المبحث الثالث: الشّخصيات في رواية الدّيوان الإسبرطي:

جدول رقم 4: جدول توضيحي لتوزيع الشخصيات الساردة على الفضاء النصي للرواية

فصول الرِّواية	الرَّاوي	العناوين الفرعيّة	الصفحات
الفصل الأوّل	ديبون	مرسيليا مارس 1833م	من ص 13 إلى ص 29
	كافيار	الجزائر مارس 1833م	من ص 30 إلى ص47
	ابن ميّار	المحروسة مارس 1833م	من ص 48 إلى ص 62
	حمّة السلّاوي	المحروسة مارس 1833م	من ص 63 إلى ص 75
	دوجة	المحروسة مارس 1833م	من ص 76 إلى ص 89
الفصل الثاني	ديبون	يوميات مراسل لحملة نشرت في "لوسيمافور دو مارساي" بتصرف	من ص 93 إلى ص 108
	كافيار		من ص 109 إلى ص 126
	ابن ميّار		من ص 127 إلى ص 143

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص7.

	حمّة السلّاوي		من ص 144 إلى ص 154
	دوجة		من ص 155 إلى ص 167
	كافيار		من ص 109 إلى ص 126
الفصل الثّالث	ديبون	يوميات مراسل لحملة 1830م: نشرت في "لوسيمافور دو مارساي" بتصرف	من ص 171 إلى ص 188
	كافيار	مختارات من الديوان الإسبرطي. دونت ما بين 1816م و1830م	من ص 189 إلى ص 203
	ابن ميّار		من ص 204 إلى ص 216
	حمّة السّلاوي		من ص 217 إلى ص 230
	دوجة		من ص 231 إلى ص 242
الفصل الرّابع	ديبون	يوميات مراسل لحملة 1830م: نشرت في "لوسيمافور دو مرساي" بتصرف	من ص 245 إلى ص 260
	كافيار	مختارات من الديوان الإسبرطي.	من ص 261 إلى ص

		دونت ما بين 1816 و1830	274
	ابن ميّار		من ص 275 إلى ص 287
	حمة السلّاوي		من ص 288 إلى ص 299
	دوجة		من ص 300 إلى ص 311
الفصل الخامس	ديبون	الجزائر مارس/ سبتمبر 1833م	من ص 315 إلى ص 330
	كافيار	الجزائر مارس/ سبتمبر 1833م	من ص 331 إلى ص 343
	ابن ميّار	الجزائر مارس/ سبتمبر 1833م	من ص 344 إلى ص 357
	حمة السلّاوي	الجزائر مارس/ سبتمبر 1833م	من ص 358 إلى ص 371
	دوجة	الجزائر مارس/ سبتمبر 1833م	من ص 372 إلى ص 384

المصدر: من إعداد الطالبة بالاعتماد على المدونة

أولا) ملخص الرِّواية:

قبل الولوج في دراسة أنواع الشخصيات في هذه المدونة، لا ضير من تلخيص أحداث الرواية؛ فرواية **الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي** رواية واقعية تاريخية لامست تاريخا حساسا تمثل في

الحملة الفرنسية على الجزائر، وتسليم الدولة العثمانية للجزائر بأيدي الفرنسيين، وتسعى لإعادة بعث التاريخ المغيّب والمطمور حول كل الملابسات، والأسباب التي سهلت دخول فرنسا الجزائر وبقائها طيلة قرن ونصف من الزمان. كما أنها تتصل اتصالا وثيقا بالهوية الجزائرية وتراثها. تبدأ أحداث الرواية بتاريخ مارس **1833م** بمارسيليا، بعد ثلاث سنوات من الغزو الفرنسي للجزائر بحادثة غريبة وصادمة لجمهور القراء وهي حادثة مؤرخة في وثائق فرنسية رسمية كما وثقها الرحالة الألمان في مذكراتهم، حيث يكتشف الصحفي الفرنسي "**ديبون**" المشارك سابقا في الحملة الفرنسية على الجزائر من أجل توثيقها قضية زلزلت الرّأي العام الفرنسي وهي قضية المتاجرة بعظام الموتى الجزائريين، ونبش قبورهم ونقلها في السفن لبيعها لمصانع السكر من أجل تبييضه، وهذا دون رخصة من السّلطات الفرنسية، وقد فضح هذا السلوك وَهْم حضارة التّنوير، و نشر مقاله هذا في صفحات جريدة "**لو سيمافور دو مارساي**".

"**بالأمس الكلّ ينتفض من أجل سمعة هذه الأمة العظيمة حين أهين قنصلها، والآن هل تروهم ينتفضون من أجل الشيء نفسه، صناديق من عظام الأطفال والشّيوخ تسحق لتزيد السّكّر بياضا؟! المجد لكم أيها المصنعون، المجد لك يا صديقي كافيار. بعض الهزائم تبدو انتصارات في القلوب التي أظلمت بالخطيئة، وبعض الانتصارات تجلب الخيبة لحاملها** ."[1]

كما تعود الرّواية إلى الفترة الزمنية الممتدة بين **1815م و1833م** لتذكر لنا حادثتين مفصليتين من تاريخ العالم، وأولاها هزيمة نابليون في معركة "**واترلو**" التي أثرت في الغرب وخاصة سمعة فرنسا بين الشعوب، وحياة إحدى الشخصيات الرئيسية الفرنسية إذ تسجن في الجزائر، ويكون لها دورا فاعلا في عملية الاستعمار، أما الحادثة الثّانية التي أثرت في الشرق وهي قدوم اللجنة الإفريقية إلى الجزائر لتفصل في بقاء الاستعمار الفرنسي من عدمه. وتنتهي الرّواية بحديث دوجة عن رحيل كل محبيها عن المحروسة الذي اعتبرته وجها آخر للموت، بينما بالنسبة لها درب أخير لإدراك بهجة الحياة.

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 24.

1) مفهوم الشّخصية:

يعدّ عنصر الشخصية عنصرا مهمّا في بنية أي عمل سردي؛ فلا يمكن تصوّر رواية بدون شخصيات لأنها أحد أعمدة الحبكة الروائية؛ فمن خلال بناء الشخصيات تعبر الرواية عن رؤية للعالم. ولطالما استلهم الأثر الأدبي مادته من الواقع إلا أن ظهور الرواية الجديدة دفع إلى تجاوز مبدأ الشخصية.

أورد **عبد المالك مرتاض** في كتابه "**في نظرية الرّواية**" جملة من الآراء تدعو إلى الحد من سلطة الشخصيات؛ فـ "**أندري جيد André Gide**" يحد من حدتها حيث وجد رأيه صدى كبيرا بين جمهور النقاد سنة **1925م**، حيث نجد **فيرجينيا وولف Virginia Woolf** توافقه الرأي، وقد حذا "**جويسJoyce**" حذوها في رفضه التحديد الاجتماعي والنفسي للشخصية الروائية. (1)

وينحو "**رولان بارت Roland Barthes**" منحى لسانيا في تمثّله للشّخصية داخل العمل السذردي؛ فقد اعتبرها مجرد كائن من ورق، وأنها وقبل كل شيء تعتبر مشكلة لغوية؛ فلا ينبغي أن نجد شيئا خارج ألفاظ اللغة. (2)

وقد عدّها "**فيليب هامون Philippe Hamon**" كائنات ورقية يبث فيها المبدع الحياة ويكلفها بأدوار وعواطف وأفكار مما يمنحها وجودا وحرية على مستوى العمل الإبداعي."(3) ويقترح في دراسته حول القانون السيميولوجي للشخصية بأن تصنيفها سيكون في ثلاث فئات وهي كالتالي:

- **فئة الشّخصيات المرجعية:** وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والاجتماعية.
- **فئة الشّخصيات الواصلة:** وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص.
- **فئة الشّخصيات المتكرّرة:** وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي. (1)

---

(1) ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 80.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 82.
(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 217، نقلا عن Ph. Hamon. P 122.

ويلاحظ فيليب هامون "أنّ بإمكان أيّة شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث لأنّ كلّ واحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السّياق الواحد."[2] كما يعتمد تصنيف الشخصية على كيفية بنائها ووظيفتها داخل السرد، وأهمها خاصية الثبات أو التغير فتنقسم بذلك إلى:

أ) الشّخصية المدوّرة:

أو النّامية أو الإيجابية أو المعقدة عند **عبد المالك مرتاض**: "هي تلك المركبة المعقّدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول لها أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار؛ فهي في كل موقف على شأن. فعنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية؛ ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردي، وقدرتها على تقبل الشخصيات الأخرى والتأثير فيها."[3]

ب) الشّخصية المسطّحة:

وهي "تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة."[4] "وإذا نحن نظرنا إلى الشخصية من حيث علاقتها بالحبكة فإننا سننتهي إلى التمييز بين نمطين شكليين من الشّخصيات. فهناك الشّخصيات الخاضعة للحبكة والتي يسميها هنري جيمس بالخيط الرابط وإنا لا نرتاب في أن ما ذهب إليه الحداثيون من النقاد العالميين وجيه جدا إلى أبعد الحدود، ولكننا نريد أن نسجل موقفا بإزاء موقفهم (...) وهو أن الشّخصية على ورقيتها في العمل السّردي تمثل أهمية قصوى في هذا الجنس الأدبي(...) فالشّخصية هي الشّيء

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 217، نقلا عن Ph. Hamon. P 122.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 89.
(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى أساسا."[1] ونحن ننحو هذا المنحى ونجد أن عبدالوهاب عيساوي في روايته غلّب الشخصيات على الأحداث.

لقد قسم **عبدالوهاب عيساوي** روايته إلى خمسة أقسام، معتمدا في سرده على تقنية تعدد الأصوات حيث يتناوب السرد بين خمسة رواة في كل قسم بالترتيب نفسه **(ديبون، كافيار، ابن ميار، حمّة السّلاّوي، دوجة)** وهي شخصيات رئيسية ومفعلة للأحداث، وكل راو يروي حدث الغزو الفرنسي من خلال زاوية رؤيته.

تدور هذه الأحداث خلال فضاء زماني واحد هو السنوات الثلاث الأولى للاحتلال من **1830م** إلى **1833م**. وقد أكد الروائي ذلك من خلال كتابتها في العناوين الفرعية لكل قسم، لكن القارئ يستشعر فضاء زمانيا آخر داخل المتن يعود إلى فترة الحكم العثماني أي حكم الدايات الذي يصفه الكاتب بالاحتلال حيث قاسى الجزائريون مرارة العيش.

تكشف هذه الشخصيات حقائق تاريخية عن حملة الغزو الفرنسي للجزائر كل حسب أيديولوجيته فهي شاهدة على الأحداث، ولكن الأحداث قد تتكرر من راو إلى آخر ما يخلق أحيانا تشويشا فنيا لدى القارئ. بين مؤيد للغزو وبين رافض له تختلف وجهات النظر حتى بين الفرنسيين ديبون وكافيار. هذه الشخصيات الورقية تم تقديمها بطريقة تمثيلية غير مباشرة؛ فهو "لا يعطي القارئ قوالب جاهزة، ومواصفات ثابتة، وإنما يضع على القارئ عبء استنتاج صفات تلك الشخصية من خلال أقوالها واستجاباتها وردود أفعالها"[2]؛ إذ تفتقد إلى توصيف جسدي واضح.

تتنوع الشخصيات داخل المتن الروائي إلى شخصيات تاريخية وأخرى متخيلة، قد تكون مفعلة للحدث وقد تكون مقصاة عن الحدث، لكن الصعوبة تكمن في تلك الشخصيات المرجعية المحددة سلفا في المجتمع إلا أن هذه الصعوبات لا تقف عند المرجعية التاريخية فحسب، "بل تتعدى ذلك إلى

(1) ، عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 90.
(2) شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 1998، ص 47.

المرجعية التّخيلية عندما تتورّط الشّخصيات التاريخية في حوار أو موقف مع شخصيات متخيلة، إذ تكفل لنا النصوص التاريخية دائما الوثائق التي نحتاجها."[1]

2) الشخصيات المتخيلة التاريخية:

يقوم بناء السرد على تقنية تعدد الأصوات أو البوليفونية، وهي خاصية سردية لتعدد وجهات النظر حددها "**باختين Bakhtin**" من خلال دراسته لأعمال "**دوستويفسكي Dostoïevski**". ورغم ضيق المساحة الزمنية من **1830م** إلى **1833م**؛ أي فترة ثلاث سنوات وتعدد الأمكنة، إلا أن الروائي تمكن من بلورة سرد أحداث الحملة الفرنسية على الجزائر وما قبلها وتسليم الأتراك الجزائر للفرنسيين. هذه الأحداث كلها كانت، على الأغلب، دافعا لاختيار تعدد الأصوات عبر انتخاب خمس شخصيات متباينة من طبقات مختلفة من الشعب منهم المثقف ومنهم المهمش؛ شخصيتيْن فرنسيتيْن، وثلاث شخصيات جزائرية؛ الشخصيتيْن الفرنسيتيْن هما ديبون الصحفي وكافيار الضابط، أما الشخصيات الجزائرية فهم ابن ميار الكاتب في الديوان وحمة السلاوي ودوجة البغي. إنّها شخصيات تاريخية متخيلة استعان بها الروائي لتأثيث روايته وأسند إليها أعمالا تاريخية، حيث لم يهتم الروائي برسم شخصياته من الخارج كما يفعل في جل أعماله إلا قليلا إذا ما اقتضى الأمر، بل يقتصر وصفه على دواخل الشخصيات.

أ) ديبون:

هو الصحفي الفرنسي الشاب المكلف بتأطير الحملة الفرنسية على الجزائر والمراسل في صحيفة "**لوسيمافور دو مرساي**"، شخصية حكيمة ومتزنة تنظر إلى الأمور بعين الحكيم المتبصر، المؤمن بمبادئ الثورة الفرنسية والديانة المسيحية، الذي دعا إلى المعاملة الحسنة للشعب الجزائري بعد أن اكتشف زيف ادعاءات سياسة بلاده وازدواجيتها.

(1) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، ص 223.

خاض نقاشات عقيمة لحقن الدماء باسم الدين والرب والإنسانية لكن بعد فضيحة نبش القبور، وبيع عظام الموتى لمصانع تبييض السكر، ومجزرة قرية العوفية ضاعت مثاليته وتبددت وسط هدير الموت، واكتشف أن كل ما دعا إليه صديقه كافيار ادعاء، وأن الهدف الوحيد لهذه الحملة هو السلطة والمال: "**المجد لك يا صديقي كافيار بعض الهزائم تبدو انتصارات في القلوب التي أظلمت بالخطيئة، والانتصارات تجلب الخيبة لحامليها، من يريد الآن إعادة سيرة الكورسيكي المجنون ويحتل العالم.**"[1]

يبدأ السرد مع ديبون قي كل قسم من أقسام الرواية ليعبر عن أفكاره التنويرية، ومبادئه الإنسانية مؤمنا أن المسيح مخلص للبشرية وأن تعاليمه كفيلة بحقن الدماء في إفريقية طالما كان الملك الجديد مؤمنا بالرب، ومدافعا عن المسيح "**ثم تحركت السفن تجاه إفريقية، تحمل التعاليم الجديدة التي ستغير الناس. سنكون حتما مثل أولئك الحواريين الذين تفرقوا في بقاع الأرض لنشر كلمة الرب.**"[2] إن شخصيته الدينية تبني مواقفها على أساس معتقداتها الدينية وتخلص لها.

لقد عارض ديبون الحملة الفرنسية على الجزائر كبقية الصحافيين اللبيراليين من باريس "**لطالما وقفوا ضد السلطة المطلقة للملك، ولم يروا في الحملة إلا أنها بحث عن المال، ليطيح الملك بمعارضيه، ولأن هذه الأمة كانت تؤمن بالانتصارات باسم المسيح فلم يكن يلزمهم سوى نصر آخر يحقق كي يصبح الملك هو الآخر مسيحا في نظر الناس.**"[3] كما عارض من قبل نابليون ومعركته في "**واترلو**" التي هزمه فيها الإنجليز، كان يلقبه بالمجنون لأنه قاد جنوده نحو الهلاك لاهثا وراء أحلامه لاحتلال العالم، وأفقد الدولة سمعتها. وأكثر من هذا كان يحترم الإنجليز لأنهم أنقذوا العبيد من يد الأتراك وأحرقوا سفنهم.

حاول بعد ذلك ديبون استغلال الجريدة لتأليب الرأي العام ضد الأعمال القمعية التي يقوم بها كافيار وغيره في حق الشعب الجزائري، ولكن سرعان ما ينسى الناس الفضائح.

---

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 24.
(2) المصدر نفسه، ص 171.
(3) المصدر نفسه، ص 100.

ظلت شخصية ديبون إلى آخر الرواية منفتحة تؤمن بالحوار الحضاري، مستعدة للموت من أجل مبادئها. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ألم يكن ديبون يمثل فقط الجانب الجميل من الاستعمار الفرنسي وكافيار الجانب السيء؟ وما يدفعنا لقول ذلك هو استبشاره بقدوم السّيمونيين إلى الجزائر يقول: "**الآن يمكن لأهالي المحروسة انتظار السّيمونيين بالجزائر ليشهدوا معالم لمجتمع جديد يعمّه السلام والمواساة مع الفرنسيين وكل الأوروبيين، يكون العمل جماعيا، والربح يتقاسمه الجميع بعدل ليت ابن ميار معي الآن، فيقرأ كيف يسعى هؤلاء إلى تقديس الإنسان، السّيمونيون هم مستقبل الجزائر.**"[1]

في سنة **1831م**، نشر مقال في الجريدة السّان سيمونية الفلسفية والأدبية "**Le Globe**" جاء فيه: "على فرنسا غزو الجزائر لنقل الحضارة"[2] وقد كتب الأب "**أنوفونتان**" بلغة صريحة وقطعية: "يعتبر امتلاكنا للجزائر شرعيا ولا رجعة فيه" [3]

ما كانت تلك الحركة المسالمة إلا زيفا؛ فالواقع التاريخي من خلال احتلال الجزائر سنة **1830م** أظهر حقيقتها الإيديولوجية ذات المضمون العنصري المركزي الأوروبي والمسخر لخدمة الاستعمار؛ "فدعم السان سيمونيين للاستعمار الاستيطاني للجزائر تجاوز التنظير والتحريض للمشاركة المباشرة في الحرب والتي كانت تعني فعليا في العقود الأولى لسقوط الجزائر التدمير والاستيلاء على الأراضي وإبادة قبائل جزائرية عن بكرة أبيها."[4]

هذه الدلائل وغيرها ما هي إلا دحض لفكرة السلام بين الشرق والغرب؛ فكافيار كان يعتبر ديبون ابنا له وهذا الشعور الأبوي دليل على الحقيقة القبيحة للمستعمر على اختلاف أساليبه.

---

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 324.
(2) عبدالله بن عمارة، السانسيمونية الاشتراكية المثالية في خدمة الاستعمار، 2022/09/15، www.almayadeen.net ، تاريخ الاطّلاع: 2022/09/15.
(3) المرجع نفسه.
(4)المرجع نفسه.

ب) كافيار:

هو رجل أربعيني وضابط في جيش نابليون تجرع مرارة الهزيمة في معركة "واترلو" مع قائده الذي اعتبره صورة للمسيح، أسره الأتراك بعد هذه الهزيمة واستعبدوه ثم حرره الإنجليز، مما ولد عنده كراهية كبيرة ضد الأتراك وحقدا على الجزائر ولم يستثن بكراهيته هذه حتى الانجليز الذين حرروه فقد اعتبرهم حجرة عثرة أمام مجد فرنسا.

وصف كافيار بالشيطان اشتهر بولائه العسكري لنابليون؛ إذ شهد سقوطه، وحزن لموته حزنا شديدا؛ فهو لا ينفك يذكره ويسترجع معاركه التي خاضها معه. يقول: "**من يعرف رجلا مثل نابليون لا يضيره البقاء وحيدا بعدها**"[1]، اشتغل بعدها كصياد لكنه وقع أسيرا لدى الأتراك، وسيق إلى العاصمة سجينا، وهناك عانى من ويلات الأسر والأعمال الشاقة في محاجر الرخام، لكنه توعد بالانتقام.

ونظرا لشخصيته اللئيمة والحكيمة اختير كجاسوس لفرنسا استكمالا لأعمال جاسوس "**نابليون بوتان**"، وقد سجل المعلومات التي جمعها في كتاب أسماه "**الديوان الإسبرطي**"؛ فهو يرى في الأتراك أولئك البرابرة الذين حولوا الجزائر إلى ثكنة عسكرية كما فعل أهل إسبرطة بها؛ فقد عينه القائد "**دوفال**" لهذه المهمة:

– أهي تقارير بوتان وخرائطه؟

– قد أصبت هذه المرة، هي بين يديك الآن، ولكن بشرط؟

– كل الشروط مقبولة.

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 37.

– سجل بوتان ملاحظاته قبل سنوات، وأنت ستضيف لها هوامش بحيث يمكن للضباط الذين يأتون فيما بعد تتبع المسارات كي يسهل عليهم النزول بسيدي فرج، مثلما اقترح بوتان."[1]

لم يكن كافيار بالشخصية المتدينة؛ فإلهه هو المادة والمصالح الشخصية، ومسيحه هو نابليون. يقول مخاطبا ديبون: "**لو تأملت قليلا فقط في الكتاب الذي نشترك في الاقتباس منه لوجدته مليئا بالاحتقار لنا نحن الأمميين، فما بالك بهؤلاء الأفارقة! الناصري الذي جلبته كشاهد بيننا، ظل يردد على هؤلاء الشرقيين أنهم خرافه الضالة التي أرسل من أجلها. ولم يكن الأمميون إلا وهما دعا إليه بولص، ثم أصبحنا نحن الأمميون من نجد في إعلاء كلمته. تاريخنا الديني كله لحظة التباس علينا التخلص منه، وفعلنا ذلك، ولكن أصدقاءك من البوربون ومن الأكريليوس، سرقوا الحلم من القائد العظيم بعد أن خانوه، وجعلوه مرتبطا بالرب."**[2]

تتحول هذه الشخصية إلى فاعل سياسي في الاستعمار رغم أن إيديولوجيته النابوليونية لا تتوافق كثيرا مع الإيديولوجية الفرنسية آنذاك. عاد كافيار إلى المحروسة غازيا فهو شخصية متعالية مصلحتها فوق كل اعتبار، وترى أن لفرنسا الحق في القضاء على كل من يعطل مصالحها، فاستبيحت الأعراض وأزهقت الأرواح وهدمت صوامع وبيع؛ فاستراتيجيته الحربية تمثلت في التصعيد واستعمال كل قوى الشر لإشباع شهوة الغزو.

ج) ابن ميّار:

شخصية مفعلة للأحداث في سن الشيخوخة؛ إنه التاجر والسياسي المحنك ابن ميّار الجزائري، من أعيان العاصمة وهو من الأثرياء المور الموالين للباشا. وهو من القلة الذين يتقنون لغتين هما: الفرنسية والتركية، ومضطلع على المذهبين المالكي والحنفي. قبل الحملة، كان يملك تجارة واسعة وضياعا كثيرة، لكنها صودرت كلها وصار فقيرا.

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 199.
(2) المصدر نفسه، ص 331، 332.

كان ابن ميار مكلفا بالديوان في عهد الداي حسين، وكان ينقل شكاوى المواطنين كوسيط بينهم وبين الباشوات والآغوات؛ فكان بذلك مقربا لدى الباشا: "**لم يكن المشهد ليغيب عن ذهني، أصواتهم تتعالى وقهقهتهم وهم يدخنون غلاييننهم ويحتسون القهوة، معيدين سيرة المعارك القديمة يومها كانت المحروسة عرسا لنا ولهم.**"(1)

وبعد الحملة الفرنسية على المحروسة، بدأ يراسل الفرنسيين كما فعل مع بني عثمان ثم عين عضوا في مجلس البلدية ثم طرد، لكنه لم ييأس لأنه اختار المقاومة السلمية عن طريق الحوار وتقديم العرائض. يقول محدثا نفسه في حوار داخلي:

"**لكنك تظل تعتقد أنك بعرائضك ستعيد المجد لهذه المدينة بعد رحيل بني عثمان، ثم تثاقلوا عن سماع شكواك وشكوى أهلك، الذين يلحون عليك بمواصلة الكتابة، وهم من اتهمك في البداية بالعمالة للفرنسيين، حين كنت عضوا في مجلس البلدية، ثم سعدوا وهم يرونك مطرودا منه؟! ألم يكن ذلك من أجلهم؟ ألم تعترض حتى صرت مدعاة من رئيس المجلس ومن الأعضاء اليهود؟**"(2)

حاول من خلال منصبه في البلدية الحفاظ على ما تبقى من ممتلكات الجزائريين ورفض تسليم المساجد لهدمها بحجة إقامة مؤسسات وطرق عمومية. اختار ابن ميار المواجهة السلمية مع المستعمر فهو رجل سياسة يحترم القوانين ويختار الأساليب السلمية المتمثلة في توثيق الانتهاكات الفرنسية لتعهداتها إزاء الجزائريين والأتراك، وكان مقربا من الجنرال "دي بورمون". يقول في القسم الثالث: "**كنت مقربا من القائد العام بورمون. رجوته أن يسحبهم من المساجد التي تحولت إلى ثكنات، ولكنه لم يستطع ردعهم، كان الجنود لا يفرقون بين الأماكن المقدسة وبيوت الناس، يدوسون كل من يقف في طريقهم.**"(3)

---

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 48.
(2) المصدر نفسه، ص 49.
(3) المصدر نفسه، ص 205.

لم يتوان ابن ميار عن إرسال العرائض والشكاوى للحكومة الفرنسية يوما، حتى إنه انتقل إلى فرنسا لتقديم العرائض إلى المستشارين في القصر الملكي، ما أسفر عن حضور اللجنة الإفريقية إلى الجزائر.

كان ابن ميار رجلا ذا ثقافة صوفية؛ فهو يتبرك بأولياء الله الصالحين ويزور الأضرحة ويعتقد في الإشارات الروحية التي تصله جراء زيارتها: "**لم أقحم ديبون في الأصوات التي كانت تنتابني في الأحلام، وكيف له استيعاب كرامات سيدي عبد الرحمن؟ أو تصديق أني أسمع صوته في الحلم، ويتحول في يقظتي إلى طائر يومئ لي أن أتبعه.**"[1] تم نفي ابن ميار من المحروسة إلى إسطنبول رفقة زوجته، بعدما نفذت كل محاولاته في إسماع صوت المحروسة للجنة الإفريقية. لم يكن ابن ميار سوى حمدان خوجة* صاحب "**المرآة**" زعيم أول حزب وطني سياسي عرف بـ"**لجنة المقاومة**".

د) حمّة السّلاوي:

شخصية إشكالية بحق؛ فهو الشاب الريفي الحكواتي، الذي يتخذ من صوت عرائسه البشعة وسيلة لنشر الوعي بين الناس، وكشف مختلف القضايا السياسية. تعلم التركية لوحده وخاصة الألفاظ البذيئة ليلفظها في وجوه بني عثمان، وعاش متشردا ومطاردا من قبل اليولداش؛ فقد كان متمردا ضد السلطة العثمانية التي كرهها وكره ظلمها للمغاربة. يقول: "**منذ وعيت رأيتهم يملأون المحروسة. كانوا مختلفين عنا، ينبهني التجار أنهم مسلمون مثلنا ولم يبد لي أن الأمر متعلق بالدين بل بعرقهم بسهولة تكتشف طباع هؤلاء الأتراك، كبرياؤهم لا حدود لها، ميالون إلى إهانة الناس، كانت بيوتهم أجمل من بيوتنا، ومزارعهم أوسع من مزارعنا، ومفتيهم له الكلمة الأخيرة عند الباشا الكبير، بالرغم من أننا أكثر عددا.**"[2]

---

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 345.

* حمدان بن عثمان خوجة (1775م- 1840م) كاتب سياسي، من رواد الحركة الوطنية الجزائرية قاوم الاستعمار الفرنسي بقلمه فنفاه الفرنسيون من الجزائر، من آثاره كتاب "المرآة" 1833م. ينظر: المكتبة الشاملةwww.shamela.ws ، تاريخ الاطّلاع: 2022/09/17

(2) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 66.

كان هذا الشاب ثائرا وشجاعا، انخرط في صفوف المقاومة الشعبية فور رؤية الأعلام الفرنسية ترفرف فوق الأسطول المحاصر للمحروسة، كان مستعدا للشهادة، لكنه وقع جريحا وبكى حرقة على وطنه المسلوب: "**وبخفة شرع العجوز يجفف الدم، والدموع التي انهمرت، كنت أنشج إلى جانبه، ولم يحتمل فانضم إلي وبكى هو الآخر.**"[1]

إنه نموذج عن الجزائري الحر الذي يرفض أن تنتهك أعراضه، أو تداس أرضه، أو تهان كرامته؛ فينضم إلى مقاومة الأمير عبد القادر، كما ينجح في قتل المزوار الذي كان يجبر الفتيات الفقيرات على البغاء ومن بينهن "دوجة" التي أحبها حمّة، كان يخدم الأتراك ثم تحول لخدمة الفرنسيين. لذا، قرر حمة التخلص منه فقد أصبح رمزا للفساد في المدينة "**إنني لن أقتل رجلا فاسدا من بني عثمان فقط، بل سأقتل أسوأ شيء استمر بين زمنين، زمن بني عثمان وزمن الفرنسيين.**"[2]

شعر حمّة بالسعادة تغمره بعد قتل المزوار قائلا: "**تدفقت السعادة إلى قلبي كأنما قد رحل الفرنسيون**"[3]؛ فقتله للمزوار بداية لتطهير هذه الأرض من الفساد ثم من الفرنسيين. ظل السلاوي يدافع عن نساء المبغى ولكنه لا يقترب منه رغم أنه كان في عنفوان شبابه وكل نسوة المبغى يشتهينه إلا أنه رفضهن جميعا، حتى دوجة التي أحبها وأنقذها من المبغى لم يقترب منها حتى تطهرت ووعدها بالعودة بعد المقاومة للزواج. يرمز حمّة السّلاوي إلى كل ثائر جزائري غيور على وطنه يرى الفساد والظلم يستشريان في وطنه فيثور رغبة في تحرير وطنه وتحرير النفوس من الاستعباد:

"– لا أريد إعادة سيرة المغاربة مع الأتراك.

– عن أي سيرة تتكلم؟!

---

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الأسبرطي، ص 153.
(2) المصدر نفسه، ص 289.
(3) المصدر نفسه، ص 297.

– بالأمس كان المغاربة مثل عبيد عند الأتراك، ولم ينجبوا إلا عبيدا آخرين، والآن سيولد أطفال عبيد للأوروبيين."[1]

٥) دوجة:

العنصر النسوي الوحيد بين أبطال الرواية والشخصية الوحيدة التي أعطاها الكاتب أوصافا خارجية؛ فهي الشابة الجميلة ذات الشعر الأسود والبشرة البيضاء؛ فتاة قروية يتيمة فقدت عائلتها كلها، بعد أن قتل "**كافيار**" أباها كمدا لاذت بالفرار نحو العاصمة، وانتقلت لتعمل كخادمة في البيوت والمتاجر ثم مغنية في الأعراس إلى أن رآها المزوار وأخذها إلى المبغى الكل كان يطمع فيها فمن الصعب أن تعيش امرأة جميلة وحيدة داخل المحروسة، لكنها كانت تدعو الله أن يخرجها من المبغى: "**ليال طويلة قضيتها أتضرع إلى الله كي يخرجني من المبغى.**"[2]

استجاب الله لصلواتها وعاشت عند ابن ميار حيث تطهرت من ماضيها، وأخذت تنتظر عودة السلاوي، ترمز الفتاة الجميلة والضعيفة دوجة التي ساقتها الأقدار إلى البغاء إلى الجزائر المغتصبة التي تكالبت عليها الدول ووقعت فريسة الاستعمار الإسباني ثم العثماني ثم الفرنسي، حيث استبيحت أراضيها وانتهكت أعراضها وقُتّل شبابها ورُمّلت نساؤها وسجن رجالها أو قتلوا تقتيلا.

لكننا لا نوافق الروائي في تمثيله للمرأة الجزائرية بهذا الضعف ليس فقط دوجة، إنما بقية نسوة الرواية كلهن ضعيفات وخانعات، حتى عندما انطلقت المقاومة الشعبية فنسوة المبغى هن من شاركن في الثورة، فأين حرائر الجزائر؟ ونحن نعلم أن المرأة الجزائرية شاركت الرجل الجهاد وليس أحسن مثالا من "**لالة فاطمة انسومر**" وغيرها من النسوة المجاهدات الغيورات على وطنهن اللواتي شاركن في الثورة المباركة.

يحسب للروائي عبدالوهاب عيساوي هندسته لشخصيات الرواية التي جعلها تتناوب على السرد في شكل دائري؛ بحيث تبدأ كل شخصية بوحها من النقطة التي انتهت منها في القسم السابق.

---

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الأسبرطي، ص 222.
(2) المصدر نفسه، ص 80.

والمتتبع لشخصيات الرواية يجدها متقابلة فيما بينها ففي الجانب الفرنسي مؤيد للحملة ومعارض لأساليبها، لكنهما يتفقان حول التواجد الاستعماري الفرنسي في الجزائر. ومن الجانب الجزائري وجهان للمقاومة ابن ميار الذي اختار المقاومة السياسية، والسلاوي الذي اختار المقاومة المسلحة لكنهما يتفقان في موقفهما الرافض للوجود الفرنسي، ويتعاونان على إنقاذ دوجة باعتبارها الوجه النقي للجزائر الذي لوثته أيدي الغزاة.

3) الشخصيات التاريخية:

هي شخصيات تاريخية حقيقية مقصاة عن الحدث؛ أي إنها تشارك بطريقة غير مباشرة، فلم تحظ بأدوار فعالة في الرواية؛ "فمن كان في التاريخ بطلا وشخصية تاريخية لامعة يغدو في الرواية شخصا ثانويا مهمشا والعكس يصدق على ذلك." [1]

أ) نابليون بونابارت:

امبراطور فرنسا في العقد الأول من القرن التاسع عشر، اشتهر بحروبه النابوليونية لكنه هزم في معركة "**واترلو**"، وصفه "**ديبون**" في الرواية بالكورسيكي المجنون. يقول: "**هزم نابليون في واترلو واحتفظت به منتصرا في قلبك، بينما ما زلت أراه مجنونا كاد يقود العالم إلى الهلاك.**"[2]

يحكي "**كافيار**" أحداث المعركة وكيف تمت هزيمة جيش نابليون بسبب انضمام البروسيين إلى الجيش الإنجليزي بعدما اعتقد نابليون أنه قضى عليهم. نفي نابليون إلى جزيرة نائية حيث توفي هناك وحيدا "**هل يعقل أن يموت رجل مثل نابليون في جزيرة نائية في الأطلسي؟ هل قدر لعظيم مثله أن يدفن هناك بعيدا عن أوروبا؟ أعجز عن تخيل جسده صامتا وباردا في صندوق خشبي.**"[3] غيرت هذه المعركة وجه العالم التاريخي، فكان لا بد لفرنسا من استرجاع هيبتها الضائعة باحتلال الجزائر.

(1) جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص 33/32.
(2) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 27.
(3) المصدر نفسه، ص 264.

أرسل "**نابليون**" جاسوسه بوتان فحلم احتلال الجزائر بدأ منذ عهده يقول كافيار: "**كانت لفظة الجزائر تتردد كثيرا حتى في السنوات الأولى لنابليون، وحلم بفتح هذه المدينة، وخاب أمله في الشرقيين بعد عودته من مصر، لكنه ظل يتوق لمعرفة كل شيء عنها، ثم أرسل أفضل جنوده كجاسوس، مكث أشهرا يعد التقارير، وفي عودته قبض عليه الإنجليز.**"[1]

ب) الدّوق روفيغو:

رجل ديبلوماسي وسياسي عسكري عين في منصب الحاكم العام للجزائر وهو شخص معروف بالقسوة والوحشية حيث ارتكب مجزرة العوفية سنة **1832م**، ثم عزل عن منصبه. يقول "**دي روفيغو**": "**أما هؤلاء المور والأعراب فقد أعيوني، وبقدر ما قتلت منهم زادوا صلابة، وبعد أن أفنيت تلك القبيلة التي قتلت حلفاءنا لا أدري ما الذي حدث لي؟! أشجار شوك نبتت في داخلي، وكل يوم تتمدد في جسدي.**"[2]

أصيب "**روفيغو**" بعلة سنة بعد وصوله إلى الجزائر ثم غادر الجزائر. يقول ابن ميار: "**كان لا بد أن يحدث هذا منذ اليوم الأول لوصوله، لم أكن لأقدر رجلا قتل نصف أهلي وشرد الباقين. أردت فقط رؤيته وهو يصعد الفرقاطة التي ستحمله إلى مرسيليا أو طولون**"[3]

ج) القنصل دوفال:

شخصية مدورة كان لها دور كبير في دفع عجلة الأحداث وتغييرها، صاحب الحادثة الشهيرة حادثة المروحة مع الداي حسين حيث يسترجع ابن ميار الحادثة التي وقعت يوم عيد الفطر **29 أبريل 1827م** عندما زار القنصل الفرنسي بيار دوفال قصر الباشا الداي حسين لتهنئته: "**تقدم بخطوات وهنأ الباشا، فرد التهنئة ثم سأله:**

- **لماذا تأخر ملككم في إيفاء الديون، ولماذا لا يجيب عن رسائلي العديدة؟**

---

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الأسبرطي، ص 37.
(2) المصدر نفسه، ص 45.
(3) المصدر نفسه، ص19

تفوه القنصل بما أدهش الجميع:

- **الملك في باريس لا يلتفت إلى شخص مثلك.**

ولم ينتبه الباشا إلى نفسه إلا وهو يقف، ومن ثم يضرب القنصل بالمروحة التي كانت بيده، فهم القنصل بسلّ سيفه ولكن الحراس قبضوا عليه. قرر الباشا قتله، ولكنه اكتفى بطرده من مجلسه، خرج القنصل غاضبا، ولبث في إقامته."[1]

اتخذت فرنسا هذه الحادثة ذريعة لها لاحتلال الجزائر. كان القنصل الفرنسي رجلا في الخمسينيات من عمره، نحيف الجسد دقيق الملامح، شديد الحب للمال ويشكل صداقات مشبوهة مع اليهود التجار النافذين في قصر الباشا، ويظل يسترضي الباشا ويتملقه لذا لم يحبه "**كافيار**". لكنه لعب دورا هاما عندما عين "**كافيار**" لإتمام ما بدأ به الجاسوس "**بوتان**" من جمع للمعلومات حول الجزائر تمهيدا لاحتلالها.

كما ذكرت الرواية شخصيات تاريخية أخرى كثيرة من القادة العسكريين الذين حكموا الجزائر، كالماريشال "**دي بورمون**" أول حاكم بالجزائر كانت له علاقة طيبة مع ابن ميار بحيث عينه عضوا في مجلس البلدية، و"**كلوزيل**" و"**بيرتزن**" و"**فوارول**". يقول ابن ميار في هذا المقطع السردي: "**كان بورمون يصغي إلينا، وكلوزيل يطردنا، وبيرتزن ألهته أحلام التوسع إلى عنابة ووهران والتيطري، أما روفيغو فكان مضطهدنا، فما الذي سيفعله بنا فوارول؟ الشائعات قالت إنه نصف قائد فقط، ولا يمكنه توقيع القرارات الخطيرة إلا حين يستشير وزير الحربية.**"[2] كما تم ذكر المتصرف المدني للمدينة "**بيشون**"، واللورد "**إكسموت**" الذي حرر "**كافيار**" وغيره من العبيد، وبسببه تم التوقيع على معاهدة منع القرصنة.

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 131.
(2) المصدر نفسه، ص 56.

د) الداي حسين:

آخر دايات الجزائر حكمها سنة 1818م، انشغل بقضية الديون الفرنسية للقمح منذ توليه الحكم: "**في البدء كانت بين اليهوديين والفرنسيين، ولكن جزءا من الديون كان لخزينة المدينة لجأ اليهوديان إليه ليستخلصها لهما، ثم فوجئ بأنه ليس وحده الذي يطالبهما، بل إن تجارا كثيرين من مرسيليا وباريس كانوا يطالبون هم كذلك بديونهم. ثم فجأة تأتيه أخبار اقتصاص الحكومة الفرنسية أموال تجارها من أموال اليهوديين، ثم سلمتهم باقي المال، وأشيع أن القنصل هو من توسط لهم. كان الباشا يظن أن بدفاعه عنهما يدافع عن حق المحروسة. أما حين استفاق فقد كان اليهوديان قد فرا إلى باريس.**"[1]

قتل صديقه وآغاه يحي الذي طالما حمى أسوار المحروسة، وانتصر في كل الحروب التي شارك فيها، وعين مكانه صهره ابراهيم باشا الذي فرّ في أول معركة له مع الفرنسيين: "**صمت الباشا يومها، كان أكثر حزنا وندما على قتله آغاه**"[2]؛ فقد أصبحت المحروسة دون حماية معرضة للقصف. بعد احتلال العاصمة وتسليمها من قبل الداي حسين وتوقيع معاهدة الاستسلام، تم نفيه إلى باريس هو وعائلته، وسطا الفرنسيون على الخزينة بما فيها.

ه) الطبيب الفرنسي:

هو الطبيب الذي كلف بمعاينة حمولة السفينة "بون جوزيفين" رفقة ديبون: "**رفع الطبيب الغطاء بهدوء وأزال كومة القش أعلاها، تأملها مليا ثم أغلق الصندوق والتفت إلي، فدنوت أكثر ثم انحنيت على الصندوق وأعدت فتحه، كانت عينا الطبيب تحدقان في كومة العظام أمامه، ثم مد يده تستكشف أولها، وما كان في حاجة أن يقلبها كثيرا، بدت من أول وهلة أنها فك إنسان، وضعها جانبا وشرع يخرج العظم تلو الآخر حتى أتى على الصناديق كلها، عيناه كانتا تقولان كل**

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 132.
(2) المصدر نفسه، ص 129.

شيء. افترش الأرض وأشار إلى أقرب العظام إليه: هذه ساق طفل لم يتجاوز العاشرة، والأخرى تبدو لشاب، وهذه (...) أتراها يا سيد ديبون؟ إنها لشيخ أعرفها من انحناءاتها، ثم أعادها إلى الصندوق، لينتقل إلى آخر، ومد يده فعادت بجمجمة صغيرة، وفي تلك اللحظة اضطربت، كانت الجمجمة ما تزال تحمل لحما."[1]

بعد الحملة الفرنسية على الجزائر، دخل الكثير من الأوربيين المعوزين بحثا عن المال والذهب. ومن بين هؤلاء، المالطيون الذين استغلوا القبور وأرسلوا عظام الموتى إلى رجال الصناعة لتبييض السكر. يقول ابن ميار: "**أولئك المالطيون في البداية كانوا يتسللون مثل خفافيش في الليل، يعبرون الباب الغربي للمدينة، وينزلون المنحدرات إلى مقابرنا، ثم تجرأوا وصاروا يغزون مقابرنا نهارا، يفتشون ما تبقى من عظام أطفالنا وشيوخنا، ويحملونها في أكياس إلى الميناء.**"[2]

كان هذا "الطبيب "**سيقو Dr Segaud**" الذي قام بتحقيق من تلقاء نفسه في الموضوع، وبعث رسالة للجريدة وفيما يلي جزء مقتضب من فحواها الذي أحدث تأثيرا كبيرا: "مرسيليا في **1 مارس 1833م**. لقد علمت عن طريق الإشاعات أن عظاما بشرية استخدمت لصنع الفحم الحيواني، ومدفوعا بشعور العطف على الإنسانية، أردت إقناع نفسي إلى أي درجة يمكن أن نثق في مثل هذه الإشاعات. وقد قمت بزيارة الباخرة المدفعية **La bonne Joséphine** بقيادة ربانها النقيب بارصولا والقادمة من الجزائر حيث كانت حمولتها من العظام. وبعد أن قمت بفحص دقيق جدا لكمية العظام الموجودة تعرفت إلى بعض منها، ثبت لدي أنها من النوع البشري."[3]

4) الشّخصيات الثّانوية:

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 21.
(2) المصدر نفسه، ص 51.
(3) عبد الرزاق قيرة، عظام بشرية هربت من بلد عربي لتطحن مع السكر لتبييضه، العربية. نت، 2021/06/04، www.alarabiya.net ، تاريخ الزيارة: 2022/09/20.

أ) ميمون:

تاجر جزائري من المغاربة يتاجر في القمح ويتنقل بين مرسيليا والجزائر. يتعامل مع اليهود في تجارته خاصة اليهوديين (بكري وبوشناق) اللذين خدعا الداي، بحيث اشترى ميمون كل القمح المتواجد في السوق وباعها للفرنسيين في زمن المجاعة في حين أن الداي قد أمر بعدم بيع القمح خارج البلاد:

" – كيف يمكنك بيع القمح للفرنسيين بينما يتضور الناس جوعا؟

– ومن قال هذا يا سيد ابن ميار؟ أنا بعته لليهوديين!!

– وكنت تدري أنهما سيبيعانه هناك؟

– وما دخلي أنا في الذي يبيعانه له؟!

– ولكنك تدري أن الباشا منع بيع القمح لغير الجزائريين حتى تزول هذه الجائحة.

– إذا كان الباشا يحرص على الناس فليفتح مخازنه، هو والخزناجي وآغا العرب، فما يملكه هؤلاء من أراض لا يملكه أهلك."[1]

يكره كل من السلاوي وميمون العثمانيين؛ فقد أرادا أن يكون الحكم للجزائريين، لكن وجهتيْ نظرهما اختلفت بعد دخول الفرنسيين؛ فقد عرض ميمون نفسه كمساعد في فتحهم الجديد نظرا لمعرفته الشديدة بالبلاد وأهلها، وبهذا يكون قد خان البلاد والعباد. بينما اختار السلاوي طريق المقاومة؛ فقاتل في سيدي فرج ثم في الحراش، والتحق أخيرا بمقاومة الأمير عبد القادر. كما تقلد ميمون منصب رئيس مجلس البلدية في عهد "**بورمون**"، ثم نصبه "**كلوزيل**" على الأوقاف، ومع رحيل "**كلوزيل**" توبع في عدة قضايا اختلاس وفرّ إلى مرسيليا. يرمز ميمون إلى كل الخونة الذين خانوا الدولة الجزائرية في بدايات الاستعمار الفرنسي.

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 58.

ب) لالة سعدية:

هي زوجة ابن ميار الوفية امرأة مسنة ملأت التجاعيد وجهها. كانت تخاف عليه من سفره إلى فرنسا لعرض شكاويه، وتعلم أن لا طائل مما يفعله بل وكانت تخشى عليه منهم. واعتبرت حمّة السّلاوي كابن لها وقبلت أيضا دوجة في بيتها عندما أحضرها ابن ميار، حيث كانت لالا السعدية امرأة طيبة تعتقد هي، أيضا، في بركة سيدي عبد الرحمن الثعالبي وتزور ضريحه رفقة دوجة وتدعو الله أن يبقى ابن ميّار في الجزائر ولا يغادر إلى فرنسا كما تدعو دوجة لبقاء السّلاوي.

أحبت لالة سعدية دوجة كثيرا وطلبت مرافقتها في منفاها لكن دوجة بقيت أملا في عودة السلاوي إليها تقول دوجة: "**تقف لالا سعدية يوم رحيلي إلى جانبي، وتقبلني على جبهتي، تبكي لا تريد فراقي، لو كان الأمر بيدي لرحلت معهما، سحبت من صندوقها قلادة ذهب تحمل مصحفا صغيرا، وعلقتها في عنقي وضمتني إلى صدرها فبكيت، ثم همست لي: يا الله كم هو جميل في عنقك! لم يكتب لي الله أن تكون لي ذرية من بطني، ولكنه وهب لي دوجة!**"[1]

ج) لالة الزهرة:

امرأة يهودية عجوز. كانت هي أيضا تعتبر حمّة ابنا لها وتخاف عليه من طيشه وتهوره، حيث أنها كانت تأويه في بيتها، لكنها اختلفت معه في حبها وولائها للداي حسين، حتى إنها ذهبت لوداعه عندما غادر المحروسة، خلافا لبقية اليهود الذين يكنّون للجميع الكراهية. استقبلت دوجة في بيتها قبل ابن ميّار ثم أعادها إليها عندما سافر إلى إسطنبول رفقة زوجته لالا سعدية، وتمنت أن يتزوج حمّة السّلاوي دوجة لما رأت من حب وألفة بينهما.

د) تاجر النحاس وزوجته المجنونة:

من تجار المحروسة. لجأت إليه دوجة عند دخولها المحروسة، وعاشت بينهما شهورا كثيرة، لكن زوجته ساءت حالتها كانت مهووسة بالنظافة وتتراءى لها الخيالات والحيوانات وتطور مرضها كثيرا

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 384.

إلى أن قرر التاجر أخذها إلى أهلها ورحل عن المحروسة. منذ تلك اللحظة، أظهرت الحياة وجهها البشع لدوجة.

ه) لالة مريم:

مغنّية أعراس، تملك فرقة موسيقية وتحيي بها الأعراس والولائم. تبحث عن الأصوات الجميلة لتضمها إلى فرقتها، حيث أعجبت بصوت دوجة وبدأت تخرجها معها وبقية البنات لإحياء الحفلات، ولكنها، في حقيقة الأمر، تقدمهن للمزوار لاستعمالهن في المبغى.

و) المزوار:

أسوأ شخصية في هذه الرواية، لأنه كان يتاجر في الأعراض وينهك ستر الفتيات الضعيفات اللواتي غدر بهن الزمان أمثال دوجة. عمل في مرحلتين تاريخيتين مختلفتين؛ فترة بني عثمان، وفترة الاحتلال الفرنسي، وفي كل مرة كان يغير جلده؛ "**فدائما للقوادين أقنعة يجددونها بما يوافق الأزمنة التي يعيشونها. زمن الأتراك كان له قناع الدين والفضيلة، أما زمن الفرنسيين فله قناع المصلحة والنظام**"[1]، وارتدى لباس الفرنسيين واحتمى بعدد كبير من الجنود. توعد حمّة بقتله بعد أن اعتدى على دوجة وحولها إلى بغي مشاعة للجميع، إلى أن نفذ السّلّاوي وعده وقتله بعدة طعنات من الخنجر غرزها في صدره.

لقد كتبت الشخصيات الجزائرية "**ديوان المحروسة**"[2] مقابل ديوان كافيار الإسبرطي، حيث سجلت كل شخصية يومياتها بثت فيها مواقفها من كل الأحداث خلال الحكم العثماني، ثم الاستعمار الفرنسي كل حسب طبقته الاجتماعية أو خلفياته الثقافية.

المبحث الرّابع: مسكوت التّاريخ العثماني الفرنسي في الجزائر:

أولا) المسكوت التّاريخ العثماني الفرنسي في الجزائر:

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص225 .
(2) حياة عبد المولى، قراءة في رواية الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، 2019/12/30، Mim Edition. تاريخ الاطّلاع: 2022/09/25.

الديوان الإسبرطي رواية تاريخية قاربت تاريخا حساسا قلّما تناولته أقلام الروائيين الجزائريين؛ فقد لامست تاريخين متقاطعين أواخر الحكم العثماني للجزائر والحملة الفرنسية بأسلوب فني وجمالي كشف عن ملابسات هذا الغزو وتفاصيله التي تناولها المؤرخون ولكن بضوابط أكاديمية، وتحت قيد مراجع ثابتة. استطاع **عيساوي** بما لديه من تقنيات تعبيرية وأسلوبية تطويع المادة التاريخية وإنارة فجواتها الغامضة وقدم رؤيته الفنّية عن طريق توظيف الإسقاطات الراهنة والاستدعاءات الداخلية والخارجية للتاريخ.

لقد تمكن من إيصال خطابه الفنّي والتاريخي ورسالته إلى القارئ ويغير نظرته ويمهد له آليات الفهم. لقد أجاب عيساوي عن أسئلة كثيرة أرّقتنا كجزائريين عاديين كما أرّقت المختصين وجعلتهم يتعارضون، هل كان حكم الجزائر حكما ذاتيا أم كان بيد العثمانيين؟ لماذا سهل على الفرنسيين غزو الجزائر؟ ولماذا دامت فترة الاستعمار قرنا ونصف؟

تلك الأسئلة كلها أجاب عنها الروائي يقول في حوار له مع مجلة الدوحة: "تستدعي الرواية التاريخية انطلاقا من راهن مشرع بالأسئلة. وللروائي الحفر في الماضي بحثا عن الأسئلة ذاتها في سياقاتها الأولى، حيث يمكن قراءتها كما هي؛ لأن نتائجها اللاحقة لا تظهر حقيقتها على أكمل وجه. وهذه الفكرة ربما تستعيرها الرواية التاريخية من بقية العلوم كدراسة الظواهر الاجتماعية أو الثقافية بالعودة إلى منشئها الأول. هكذا تكشفت الديوان الإسبرطي انطلاقا من أسئلة الراهن، وعلاقة حضارتين كبيرتين ما زالتا بين مد وجزر، الحضارة الإسلامية الشرقية، والغربية المسيحية. ولعل أهم صدام حدث في ذلك العصر هو احتلال فرنسا للجزائر، لذا تعيد الرواية طرح الأسئلة القديمة المرهّنة."[(1)]

ولكشف المسكوت العثماني لتاريخ الجزائر وتحت عنوان "**مختارات من الديوان الإسبرطي**" ضمن القسم الثالث من الرواية، دوّن "**كافيار**" – السارد الثاني ضمن ترتيب السراد في الرواية– مذكراته في

(1) نوارة لحرش، عبدالوهاب عيساوي: أنتمي إلى جيل لا يهتم بالتاريخ كثيرا، www.dohamagazine.qa 2020/06/02. تاريخ الاطّلاع: 2022/09/27.

كتابه الذي أسماه "**الديوان الإسبرطي**"، في الفترة الممتدة بين **1816** م و**1830**م والذي يعود بنا إلى زمن الباشوات؛ أي زمن الحكم العثماني ليصف لنا الواقع السياسي والاجتماعي في تلك الفترة على لسان كافيار الذي سجلها كمعلومات يتجسس بها على الجزائر تمهيدا للاستعمار الفرنسي، وذلك عن طريق التلاعب بزمن القص وزمن السرد مما زاد من جمالية الشكل الروائي فلم نلحظ أي خلل فني بل إن استقلالية المشاهد سهل على القارئ الوعي بالتاريخ والسرد معا.

❑ **اللوحة الأولى:**

تمثل عصر الباشوات الممتد من **1587**م إلى **1659**م، ويصف "**كافيار**"، من خلالها، فترة الباشا عمر وعلي خوجة، حيث قتل علي خوجة الباشا عمر وحل محله؛ فكل باشا يقتل سابقه. كما وصف حياة المور البائسة حيث أضحى هؤلاء يقدسون من سيموت ميتة طبيعية من الباشوات، ثم يبنون له ضريحا ويزورونه لكنهم أعجبوا بتدين الباشا علي خوجة وطرده للمومسات إلى الريف. يقول حمة السلاوي في هذا المقطع السردي: "**قبل سنين عديدة حل بنو عثمان بالمحروسة، قتلوا أميرها الذي استنجد بهم، وجلسوا على كرسيه، واضطهدوا أهله.**"[(1)] كما وصف لنا حالة المرأة عند المور والتي تعاطف معها كافيار نظرا لضعفها وسجنها في البيوت إلى أن تموت، وإذا خرجت رفقة زوجها فيعبر بها السقائف الخاوية خوفا من العيون، فرجال المور أقوياء مع نسائهم جبناء مع الحكام الأتراك.

من خلال السرد يتضح لنا الحالة الاجتماعية البائسة التي عاشها المور في عهد الباشاوات؛ فليس لديهم الحق في المناصب المهمة، والسلطة الدينية كانت في يد مذهب الحكام الذين يستغلون الدّين الإسلامي لجعلهم يرضخون للحاكم.

❑ **اللوحة الثانية:**

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 68.

هي تتمة للوحة الأولى؛ إذ يخبره فيها قنصل السويد أن الحكم في تلك الفترة كان غير مستقر؛ فعشرة حكام متتالين للمدينة قد تم قتلهم من قبل اليولداش، وأن الباشا كان أذكى منهم؛ إذ تحصن بأعلى حصن يشرف على المدينة، ونصب المدافع باتجاه ثكنات اليولداش واحتمى بالمور في غدوه ورواحه. لكن اليولداش طلبوا العفو من الباشا وعاد إلى سابق عهده ولم ينل المور إلا مزيدا من الذل لهم. كما أن الباشوات اهتموا فقط بجمع الأموال والسلب والنهب من خيرات البلاد. ثم انتقل "**كافيار**" إلى وصف الحياة الاجتماعية والثقافية والدينية للمور؛ إذ كانوا لا يفرقون بين المذاهب الدينية وجهلوا حتى بمذهبهم المالكي خاصة في القضايا المالية. لذلك، استغلهم الأتراك فاكتفوا بتجارة بسيطة ومنعوا من تصدير الحبوب التي ينتجونها بأيديهم. يقول القنصل: "**لولا هذه الديانة المشتركة لما صبروا على تصرفاتهم. أحيانا أو دائما يصبح الدين عائقا في الحياة العادلة للناس، يأمرهم بالصبر على ظلم الحكام، حتى لو ضربوهم بالسياط فليس عليه الثورة.**"[1]

❑ اللّوحة الثالثة:

درس "**كافيار**" كل الفئات الاجتماعية من السكان الذين يقطنون إسبرطة كما يسميها، المور واليهود، والأتراك، والعربان، والقبائل؛ فبدأ بالحديث عن المور وعقلياتهم، واستنتج أن التربية الدينية التي نشأ عليها المور والخنوع للسلطة الحاكمة جعلتهم بتلك الصورة الضعيفة والطاعة العمياء، وحتى إن المناخ الحار يؤثر على أمزجتهم ويجعلهم أكثر غباء من الأتراك. كما أن دينهم أمرهم بمحاربة المسيحيين وكانوا يكرهون اليهود. كما درس فئة اليهود وأشار إلى نفوذهم في الحكم؛ فقد كانوا يسكنون المحروسة ويخضعون إلى قوانينهم إذ يتولى إدارتهم رجل منهم يعينه الباشا ويسمح لهم بالتجارة، ويمنعون من حمل السلاح، ليس لهم الحق في لباس ملون ويخرجون من باب واحدة في

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الأسبرطي، ص 193.

المدينة. لكن الباشا قرب بعضهم وجعلهم يشرفون على صك النقود، وتبديل العملات؛ فحبهم للمال يجعلهم مستعدين لتقديم يد العون لمن يملكه.

أما العربان، فكانوا أقرب للثورة كلما رفع الباشا في الضرائب المفروضة عليهم، ورجال القبائل يستقرون في الجبال ويشبههم كافيار بالفلاحين في شمال أوروبا لبشرتهم البيضاء وشعرهم الأشقر، يبيعون منتجاتهم الفلاحية ويعودون إلى الجبال. إذن، هناك إشارة إلى التبعية السياسية والثقافية للأتراك، وتهميش واضح للسكان الأصليين الذين عانوا الفقر والقهر والظلم في العهد العثماني.

❑ اللّوحة الرابعة:

تصف لقاء "**كافيار**" بالقنصل الفرنسي "**دوفال**" الذي عهد إليه بالوثائق التي جمعها جاسوس "**نابليون**" "**بوتان**" وبكل تقاريره عن الجزائر، وملاحظاته التي استعملها الفرنسيون لاحتلال المحروسة: "**سجل بوتان ملاحظاته قبل سنوات، وأنت ستضيف لها هوامش بحيث يمكن للضباط الذين يأتون فيما بعد تتبع المسارات كي يسهل عليهم النزول بسيدي فرج، مثلما اقترح بوتان.**"[1]

❑ اللّوحة الخامسة:

يصف السّارد الثّاني "**كافيار**" بداية عمله كجاسوس خلفا لبوتان الذي ترك لفرنسا تقارير غاية في الدقة؛ فلم يترك للصدفة أثرا في رسوماته؛ فقد حدد الطريق التي يجب على الجنود اتباعها في الحملة عند دخول الجزائر عبر سيدي فرج، فقد كان غير محصن وغير بعيد عن المدينة، لكنه اجتهد في إضافة معلومات جانبية إلى أن وقع طريح الفراش (**الرواية، ص 202-203**).

❑ اللّوحة السادسة:

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 199.

تبدأ من القسم الرابع للرواية، حيث يواصل السارد وصفه لكيفية إحكام العثمانيين سيطرتهم على الجزائر ثلاثة قرون، وذلك بإخضاعهم وجعلهم أسفل الهرم وعدم المساواة بينهم وبين الأتراك وعدم الثقة فيهم وضرورة اتباع المستعمر الفرنسي لهذه الطريقة في إحكام القبضة على المدينة وإخضاعها.

❑ اللوحة السابعة:

يواصل "**كافيار**" استرجاعه لما حوته مذكراته ويقف عند حدث موت "**نابليون**" الذي نقله له القنصل السويدي؛ ففكرة احتلال الجزائر بدأت عند "**نابليون**" الذي حلم باحتلال إفريقيا بعد خيبته في المشرق، وأرسل في سبيل ذلك جاسوسه بوتان، وليس موت نابليون إيذانا بنهاية حلمه ولكنه بداية وسعي لتحقيق ما خطط له مسبقا فقد يختلف الحكام الفرنسيون في سياساتهم ولكن عند مصالحهم يتوحدون. يقول "**كافيار**" في هذا المقطع السردي: "**ولكنك يا كافيار لو ظللت مؤمنا أن نابليون كان مجرد قائد عاش عمرا من الانتصارات ثم هزم، فقد تكون مخطئا، نابليون أكبر مما تعتقد، إنه فكرة لا تفنى يجب أن تؤمن بها، مثلما آمنت به قائدا عظيما طوال السنوات الماضية.**"(1)

❑ اللوحة الثامنة:

يصف "**كافيار**"، في هذه اللوحة، بدايات تجسد حلمه حين قابل القنصل "**دوفال**" ورتب معه أمور سفره إلى فرنسا لعرض فكرة الغزو على البلاط الملكي خاصة وأن العلاقات بين الداي حسين والملك قد تأزمت بسبب مشكل الديون. يلمح الروائي من خلال سارده حول مسألة حادثة المروحة بأنها لم تكن وليدة الصدفة أو حادثة عرضية إنما كان مخططا لها من قبل القنصل "**دوفال**". يقول: "**لن تنتظر كثيرا، زيارتي القادمة للباشا ستحمل الكثير معها، سأقصد قصره كي أهنئه**

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 265.

بالعيد سيسألني مرة أخرى عن الديون. وسأنهي معه الموضوع في حينه."[1] وما كان من "**كافيار**" إلا أن يعي أن النتيجة واحدة وهي القطيعة بين الباشا والملك، وإعلان الحرب.

❑ **اللّوحة التاسعة:**

تشرح هذه اللوحة صورة الغلاف "**حادثة المروحة**" الشهيرة التي لم تكن سوى تمثيلية قام بها القنصل "**دوفال**" أمام الباشا الساذج؛ فالقنصل كان ممثلا بارعا؛ فقد أهان الباشا، وضربه هذا الأخير بالمروحة ولم يقتله. كان "**دوفال**" متأكدا من عدم إقدام الباشا على قتله ما دام المال معلقا ببقائه حيا. ويوضح كافيار أيضا أن للقنصل يدا ممدودة في مال اليهوديين اللذين خدعا الداي. إذن، لم تكن حادثة المروحة طبيعية كما علمونا، إنما مفتعلة ومدروسة من قبل القنصل والبلاط الملكي استعدادا للغزو الفرنسي.

❑ **اللّوحة العاشرة:**

تصف اللوحة بداية الأزمة بين الأتراك وفرنسا، حيث وصلت سفينة فرنسية بها ممثل عن الملك التقى بالداي ثم عادت خائبة، وطلب من الإفرنجة المقيمين بالجزائر مغادرة أراضيها بعد افتعال حادثة المروحة. وبالفعل، غادر "**كافيار**" إسبرطة مقيدا بالأغلال ثم يعود إليها ليضع الأغلال في أيدي الأتراك والمور.

ثانيا) طروحات الكاتب:

- ❑ الدولة الجزائرية في عهد الداي حسين كانت في غاية الفساد والضعف والانحلال.
- ❑ عومل سكان المحروسة كطبقة ثانية بعد العثمانيين.
- ❑ احتلال فرنسا للجزائر كان نتيجة الفساد السياسي والاجتماعي والمالي الذي ساد قصور الداي وحاشيته.

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 270.

- لم يكن الداي يهتم لاحتلال الجزائر، بقدر ما كان يهمه الخروج من الجزائر رفقة عائلته، بحيث لم يتفاوض مع المحتل لأجل مصلحة الجزائر.
- باسم الهلال والصليب اجتمع الجميع على سرقة الجزائر فكما حمل معه الداي ذهب الجزائر حمل الغزاة إلى فرنسا أموال الخزينة.
- ساعد وزير المالية الخزناجي في خيانة منه للدولة الفرنسيين على فتح خزينة الدولة وذلك بتقديم مفاتيحها، فقدمها على طبق من ذهب إلى المحتل.
- تبين من خلال قراءة الرواية أن الداي كان يستولي على أقل من مدينة الجزائر فهو لم يستطع إيقاف الزحف، وركن للخلف دون مقاومة، وأسند مهمة الدفاع إلى صهره الذي لاذ بالفرار هو أيضا.
- قتل الداي حسين الآغا الوحيد الذي كان قادرا على ردع الغزو الفرنسي بفضل خبرته الكبيرة في الحروب.
- حادثة المروحة لم تكن وليدة الصدفة والظروف إنما كانت مفتعلة من قبل القنصل دوفال للتخلص من مطالبة الداي لديون فرنسا، والتسريع بعملية الغزو.
- ميناء سيدي فرج كان خاليا من الحماية منذ عهد نابليون حيث وثق الجاسوس بوتان ذلك في تقاريره.
- أحاط الداي حسين نفسه بالخونة واليهود وأبعد السكان الأصليين.
- معاهدة دي بورمون كانت معاهدة تسليم وليس استسلام.

هناك سبب آخر يعتبر من أقوى الأسباب وهو ضعف الدولة العثمانية في آخر عهدها بعد أن ضيعت المجد الذي خلفه السلطان سليمان، نظرا لشساعتها وتنوع أعراق الناس وميولاتهم ونزوعاتهم. وقد جاء هذا الاعتراف في حديث القنصل التركي في فرنسا مع ابن ميار: "**هذا الأمر لا يعنيك وحدك، بل يعني الجميع في إسطنبول، ربما لا تتصور الخيبة التي استقبلوا بها احتلال الجزائر، كانت حلم الجميع، ولكن الباشا فرط فيها بسهولة، بعض الحماقات الصغيرة تجعلنا نفرط بأجمل**

الأشياء التي نملكها، كان يمكنه الاعتذار، ولكنه صدق الوهم الذي أضل الكثيرين في إسطنبول أننا ما زلنا أقوياء مثل الأيام الماضية، سأصارحك يا صديقي، أنا حزين، حينما أتيقن أن مصير العالم القديم قد بدأ في الزوال، يسير الشرق إلى الأفول، حين أدركت أوروبا أن مجدها الآن متعلق بقوتها الصناعية."[1]

ثالثا) مسكوت التاريخ الفرنسي في الجزائر:

1. بدأت الرواية بحادثة مروعة غير إنسانية ومنافية لتعاليم كل الأديان. وقد تم توثيقها في جريدة "**لوسيمافور دو مارساي**" عام **1833م** "**التجارة في العظام البشرية**" من قبل "**ديبون**" مراسل الحملة الفرنسية على الجزائر، ووثقها الرحالة الأجانب أيضا في مذكراتهم وكتبهم. أدّى المالطيون دور الوسيط بين التجار الفرنسيين ومصانع تبييض السكر في مرسيليا فنقلوا في سفينة "**بون جوزفين Bonne Joséphine**" عظام الحيوانات وعظام الموتى الجزائريين لاستعمالها كفحم للعظام من أجل تبييض السكر. هذه الحادثة الشنيعة يتم التعتيم عنها إعلاميا، وهي من أفظع قصص الطغيان ووحشية المستعمر الفرنسي في بداية الحقبة الاستعمارية.

2. **نهب خزينة الدّولة:** بعد نجاح الحملة الفرنسية على الجزائر واقتحامهم للمحروسة، وبعد خروج الدّاي منها، اقتحم الجنود الفرنسيون القصور وأخذوا كل نفيس فيها. وتوجه "**دي بورمون**" إلى القصبة ونهب الخزينة: "**سار محاطا بجنوده، حتى بلغ قصر الباشا، وأنشأ لجنة تعد ما بها من عملات ذهبية وفضية، ثم تكومت الصناديق، ورحل بعضها إلى الملك، وأخرى احتفظ بها. زاد ذلك من الفجوة بينه وبين الأميرال دو بيري، إذ كانت الحرب مشتركة، ثم لم يستفد من الذهب إلا قائد واحد، ومن ثم تصنع المعارضة من أجل أن يفلت من المساءلة، وتأخر يوم أسقط**

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 282.

صديقه الملك في رفع العلم الثلاثي الألوان أعلى القصبة، فظن الجميع أنه يعلن عصيانه، لكننا تفاجأنا بالعلم من مبنى البحرية، وكان الوقت قد تأخر، إذ عزل بعدها."[1]

هذه الحقائق الّتي ذكرت في هذا المقطع السردي مدونة أيضا في كتاب "**سطو على مدينة الجزائر Main basse sur Alger**" "**لبيار بيان Pierre péan**" وهو صحفيّ محقّق سلّط الضوء على حلقة مظلمة من تاريخنا ومن المواضيع المسكوت عنها. بعد تحقيقات طويلة، وجد "**بيار بيان**" آثارا غير واضحة للذّهب المكتشف في أقبية القصبة، كانت غنيمة تقدر ب **500 مليون فرنك فرنسي** استفاد منها لويس فيليب والدوقة دو بيريه، وضباط في الجيش (...) وكان دو بورمون العقل المدبر الفعلي لكل هذه المغامرة، وقد اعتمد بيار في تحقيقه على مذكرة جان باتيست فلاندان المقرر السابق للجنة تحقيق **سبتمبر 1830م**، حول الاقتطاعات التي تمت على كنوز الجزائر، وتقرير محافظ الشرطة بييتري عن نهب كنوز الجزائر المؤرخ في **15 جويلية 1852م**. [2]

رابعا) مجزرة العوفية سنة 1832م:

من أكثر جرائم فرنسا بشاعة؛ إذ أقبلت على إبادة قبيلة عن بكرة أبيهم وهم نيام في خيامهم بتهمة سرقة هدايا العميل فرحات بن سعيد إلى الدوق روفيغو. ولكن، في الحقيقة، تمت إبادتهم من أجل التوسع في الاحتلال. يقول روفيغو لكافيار: "**وبقدر ما قتلت منهم زادوا صلابة، وبعد أن أفنيت تلك القبيلة التي قتلت حلفاءنا لا أدري ما الذي حدث لي؟!**"[3] بعد التحقيق واكتشاف براءة القبيلة، قتل شيخها بعد أن أدين وأعدم. أصيب الدوق روفيغو بمرض عضال بعدها. يقول: "**هذه ليلتي الأخيرة في الجزائر، وأردت أن أشرب نخبها معك، أفضل من شربه مع الأشباح التي بت أراها تطوف حولي في هذا البيت الخاوي، كل ليلة تغادر المقبرة شرق المدينة، تلج البيت**

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 339.
(2) ينظر: سهام بوعموشة، كتاب "سطو على مدينة الجزائر" تحقيق في عملية نهب جويلية 1830 لبيار بيان، يومية الشعب الجزائرية، تاريخ النشر: 2020/07/04، www.ech-chaab.com ، تاريخ الزيارة:2022/09/27.
(3) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 45.

وتعوي عواء حادا، أستيقظ إثره، فأراهم يتجمعون حولي بملامحهم العربية القاسية، من بينهم أطفال يبكون وينادون أمهاتهم، أفزع لرؤيتهم، ويفر النوم إلى غاية رحيلهم. أتصدق أن هذا يحدث لي؟!"[1]

لم تكن هذه الجريمة أول ولا آخر ما ارتكبته فرنسا في حق الشعب الجزائري ومقدساته؛ إذ أقدمت على هدم المساجد والزوايا وتحويلها إلى ساحات عامة، ونهب أموال الأوقاف، وتقتيل الجزائريين، وأخذ أموالهم وأراضيهم عنوة. يقول ابن ميار: "**لم يكن همي على ما فقدت من ضياع، بقدر ما كنت حزينا على المساجد والأوقاف التي أخذت عندما حل بورمون ومن بعده كلوزيل، ومضت سنوات ثلاث لم نستطع استرجاع أي منها، جامع الباديسان، جامع الرابطة، والصباغين، وجامع القبائل، وجامع الرحبي، وعلي خوجة، وسيدي عمّار التّنسي، وجامع عبدي باشا، لا يمكنني إحصاؤها كلها. كان أجملها مسجد السيدة، قرونا ثلاثة وحكامنا يصلون به، تؤخذ لهم البيعة هناك، وقد بني حتى قبل مجيء الأتراك.**"[2]

خامسا) اللجنة الإفريقية في الجزائر:

أرسل حمدان خوجة (**ابن ميار**) في الرواية رسالة إلى ملك فرنسا لويس فيليب، يظهر فيها المخالفات والاعتداءات الفرنسية مع التدخل لمنح الجزائريين حقوقهم، إلا أن هذه اللجنة التي أرسلها الملك لم توافق على أي نقطة مما جاء في تلك العرائض بل أوصت بإلحاق الجزائر إلى فرنسا. يقول ابن ميار:

"– بعد أيام قليلة ستأتي لجنة من باريس لتحقق في أوضاع الجزائر، وإذا اقتنعت بعدم جدوى بقاء الجيش بها سيرحلون.

– وهل سيستمعون إلى الأعيان أيضا؟

---

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 45، 46.
(2) المصدر نفسه، ص 276.

– نعم، فما مجيئها إلا تلبية لعرائضي.

– بالتأكيد ستأتي اللجنة، وسيستمعون إليه طويلا، وربما سيجاملونه والأعيان، ولكنهم لن يرحلوا عن المدينة."[1]

من خلال روايته "**الدّيوان الإسبرطي**"، استطاع **عبدالوهاب عيساوي** أن يلامس حقيقة الأسباب التي جعلت من الغزو الفرنسي سلسا وسريعا ودون مقاومة، ومساءلة أسباب الانهزام والتي ساعدت على مكوثه جاثما على قلوب الجزائريين قرنا واثنين وثلاثين عاما؛ **فما هي إذن تلك الأسباب؟**

استغرق الرّوائي **عبدالوهاب عيساوي** صفحات طويلة في تصوير التحضيرات العسكرية التي سبقت الحملة بأيام. ومن حقنا أن نسأل ألم يكن حكام الجزائر حينذاك على علم بهذه الحملة؟ ألم تكن لهم عيون؟؛ فالواضح جدا أن العملية لم تكن سرّيّة، وانطلاقا من ذلك، حاول الروائي ها هنا أن يقترح فرضيات عديدة ومتنوعة بناء على رؤيته الخاصّة واعتمادا على المرجعية التاريخية سنجملها في نقاط محددة:

أولا: توثيق رجالات فرنسا من تجار وديبلوماسيين لجمع المعلومات عن الجزائر قبل وبعد الاحتلال.[2]

"كلّ حاكم كان يأتي إلى المحروسة يعرفنا بأسمائنا وتاريخنا، وعلاقاتنا بالضباط الذين تعاملنا معهم، إذ لا تحتاج لقول الكثير حتى يستبقك بأشياء لم تخطر لك ببال."[3]

ثانيا: احتلال فرنسا للجزائر كان نتيجة طبيعية للفساد السياسي والاجتماعي والمالي الذي ساد قصور الداي وحاشيته في أواخر حكمهم للجزائر.

---

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الأسبرطي، ص 368.
(2) ينظر: جبور أم الخير، رواية الديوان الإسبرطي بين المرجعية التاريخية والإبداع الخيالي، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، ع24، المجلد6، جوان 2022، ص397.
(3) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 60.

ثالثا: مصيبة الجزائر في تخاذل الداي وحاشيته قبل أن تكون مصيبتها في الاحتلال الفرنسي؛ فقد فر الآغا إبراهيم من أرض المعركة بعد أن عينه الداي مكان الآغا يحي المغدور، وقد كان هذا الأخير ضليعا بالحروب. يقول ابن ميار: "**ووجدتني أحض ابراهيم على العودة ليجمع الجيش مرة أخرى.**"(1)

لم يتقاض الجيش رواتبه وأجّلت إلى ما بعد المعركة، كما أنهم لم يسلموا العزل بنادق إضافة إلى قلة الذخيرة والمؤونة، أما الداي حسين فقد جلس دون حراك أمام الزحف: "**وقفت أمامه، لكنه كان غائبا عني، وعن الحاضرين من الذين كانوا في الديوان.**"(2)

رابعا: الاستخفاف بالعدوّ؛ فقد ظنّوا أن عدد السّفن قليل لكنهم فوجئوا بعددها الكبير جدا: "**خمنا في البداية أنها ستكون في البداية عشرة أو عشرين، ثم ذهلنا، كانت مئات السفن تفغر أفواهها تجاهنا، بينما كان الباشا وآغاه يمنعان عنا الطعام والذخيرة.**"(3)

خامسا: سوء تسيير المعركة من قبل إبراهيم باشا الّذي نسي ترك حراسة على المحروسة، إضافة إلى تخاذل اليولداش في أرض المعركة.

سادسا: تخاذل سكّان المحروسة عن حمايتها والدّفاع عنها بسبب الفساد المستشري في المجتمع: "**أهل المحروسة مهزومون على الدوام ومتخاذلون، يجعلون الدين حجة يتصبرون بها ويطأطئون رؤوسهم إيمانا، ثم يهمسون: إنه مكتوب من الله، سندعو يوم الجمعة ليرفع الله عنا الغبن، ويهزم أعداءنا. أردت الصراخ عند أبواب المساجد: أيها المصلون، أين كنتم يوم كنا في سيدي فرج وسطاوالي. الناس يحتمون من ضعفهم، ومن خذلانهم، ومن بوار تجارتهم، ومن ظلم الأتراك، ومن خيانة زوجاتهم، ومن عقوق أولادهم، ومن كل الأشياء التي تنهكهم يحتمون بالله، ولا يريدون تغييرها بأنفسهم، يعتقدون أن الله منع عنهم المطر، وأصابهم بالوباء والقحط، لأنهم لا يصلون**

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الأسبرطي، ص 142.
(2) المصدر نفسه، ص 141.
(3) المصدر نفسه، ص 144.

كفاية، ولا يزكون من أموالهم، ويشرب بعضهم الخمر خفية، وربما يسرف التجار منهم، ولكنهم لم يفكروا يوما في الثورة على جور الأتراك، ولم يحبوا بعضهم كفاية فيجتمعوا."[1] وفي موضع آخر يقول حمة السلاوي: "**بعض المدن أفضل من أهلها، ودائما كانت المحروسة أكبر من ساكنيها.**"[2]

لم يكن سكان المحروسة وحدهم من خذل وطنه، بل شيوخ العشائر، أيضا، سارعوا في الاستسلام حفاظا على أرواحهم ومصالحهم. يقول ديبون: "**رأيت مجموعة من الأعراب يبحثون عن القائد، البعض يريد ضمان حياته وحياة أهله ثم يرحلون وهم يحملون وثائق الأمان التي يعطيها لهم بورمون.**"[3]

سابعا: لم تبدأ خيانة الوطن من سكانه أو قادة عشائره، ولكن، أيضا، من حاشية الباشا فقد تآمر الخزناجي وميمون مع بورمون على تقديم رأس الباشا وخزائن المدينة له مقابل العرش إلا أن دو بورمون رفض اقتراحهم.

وبعد نجاح عملية الغزو قدم الخزناجي مفاتيح الخزينة للفرنسيين أملا في تنصيبه كحاكم للمدينة. "**استدعوا الخزناجي وأخذوا منه المفاتيح، ثم طلبوا منه الرحيل.**"[4]

المبحث الخامس: جماليات رواية الدّيوان الإسبرطي:

كيف يمكن لرواية الدّيوان الإسبرطي أن تكون مؤسسة على التاريخ دون أن تفقد طبيعتها الجمالية والفنّية؟

لقد وظّف عبدالوهاب عيساوي التاريخ محاولة منه إعطاء روايته بعدا واقعيا، وجعله كمرجعية في أحداثها وحبكتها. وقد وجد فيه بعدا جماليا استغلّه لمراجعة التاريخ؛ فيعيد طرحه لاستخلاص العبر فما لم يقله التاريخ تستطيع الرّواية قوله. هذا الجمع بين المرجعيّة التاريخية وبين مادة تخييلية غنية بالتفاصيل والمشاهد الإنسانية جعلت منها رواية تاريخية بامتياز نالت التّقدير نظرا لكمّ الرسائل

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي ، ص 218.
(2) المصدر نفسه، ص 154.
(3) المصدر نفسه، ص 256.
(4) المصدر نفسه، ص 214.

الموجهة للإنسانية كرسالة المواجهة الدينية بين الهلال والصليب، واستغلال الدين من أجل المصالح الشخصية، ونصرة الإنسان.

1. حضور التّاريخ وتعالقه مع أحداث الرّواية:

يبدو **عبدالوهاب عيساوي** "مدركا للإشكالية التّاريخية، وهو يواجه العالم ضمن مفهوم الحقبة الاستعمارية. مع محاولة تثمين ما يكمن فيها من دلالات ورؤى. ولكن الأهم المقولات التي يختزلها الخطاب بغية إحداث فرق في فعل التنازع على تفسير العالم كما التاريخ."[(1)]

لذلك استغلّ كل الجوانب الفنّية والتوثيقية والفكرية الّتي جمعها وضمنها روايته؛ فكم المعلومات التاريخية رهيب داخل الرّواية فلم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا وظفها وقام بتسريدها، كانت الرّواية بالفعل مخلصة للتّاريخ في صورته الخام، ولأنّ وظيفة الرواية ليست كتابة التاريخ؛ فقد كيف الروائي هذه الأحداث وفق رؤيته الفنّية ووظفها لغرض التخييل "كوسائل ولواحق مكرسة لاستهداف التاريخ وتخييله في الرواية"[(2)]، وذلك لتحفيز المسكوت عنه ليأخذ طريقه إلى الذاكرة المغيب عنها عمدا أو دون عمد.

لقد كشفت الرواية عن السّياسة التي نهجها كل من الأتراك والفرنسيين في استعمارهم للجزائر، وقساوة الحياة التي عاشها الجزائريون في ظلّ هذين الحكمين الجائرين، ضمن رواية متكاملة الأركان فنيا وموضوعيا بعيدة عن الجمود النّمطي للتّاريخ، نابضة بالمشاعر الإنسانية، تغوص في التاريخ بوثائقه وشواهده لتؤكد لنا أن الأتراك طيلة ثلاثة قرون طمسوا الحضارة العربية الإسلامية بالجزائر، واعتبروا سكان الجزائر مواطنين من الطبقة الثانية كما أبعدوا عن سدّة الحكم، وآخر ما قاموا به أن سلّموا الجزائر للفرنسّيين ينهبونها كما يشاؤون.

---

(1) رامي أبو شهاب: الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي: الاستعمار ... واستحالة اللقاء، www.alquds.co.uk، 2020/06/14.تاريخ الزيارة: 2022/10/12.

(2) محمد الأمين بحري، الرواية التاريخية ثلاثية التخييل، www.alkalimah.net ، تاريخ الزيارة: 2022/10/12.

كما تكشف الرواية عن الأسباب الحقيقية لاحتلال الجزائر التي فصلنا فيها من قبل زيادة على الخيانة التي جاءت من كل حدب وصوب؛ من اليهود، ومن المقربّين من الباشا، ومن ساكنة المحروسة، إضافة إلى خديعة القنصل الفرنسي للدّاي، كما أماطت اللثام عن بشاعة المستعمر الفرنسي الذي كان يدّعي تحرير الجزائر من قبضة الأتراك ونشر الحضارة على أرضها.

إنّ النّصوص التاريخية الّتي وظفها الكاتب لم تأت مفصولة عن الأحداث السّردية، ولكنّها جاءت مبثوثة داخل السّرد تتناقلها ألسن الرّواة مما أضفى جمالية على النص، فعند قراءة الرّواية نجد أن: "المادّة التّاريخية الموثقة لما استعملها الكاتب في الرّواية قد انتقلت من مستوى الوثيقة بالمعنى التاريخي إلى مستوى النص السردي الروائي الذي يساعد التخييل على خلق تصورات جمالية يقترب بها القارئ من الزمان والمكان، بل يجد لتخييله وجودا وكيانا واقعيا، ثم الذهاب بعيدا وراء الأحداث السياسية والاجتماعية وغيرها، لمحاولة فهم وتمثل الواقع المعقد في تمظهراته الحميمية والعميقة جدا."[(1)]

ومن أمثلة انصهار التاريخي بالفنّي وتشكيلهما لنص سردي وصف ابن ميار لمجزرة العوفية. يقول: **"تجاوزت السهل بمسافة، حتى بلغت وادي الحراش، وخمنت أني سأراهم، لكني لم أعثر على قبورهم، جلست عند أولها، وشرعت أنقل بصري بين البقية، عام مر وما زلت أسمع صراخهم في رأسي، الأطفال يتراءون لي يقفزون بين القبور، والشيوخ يفترشون الأرض يراقبونهم، والنساء يكشفن عن شعورهن ويندبن. أذكر أن هذا ما حدث قبل عام، تسللت خفية عن الجنود الفرنسيين أقصد الثوار، حين قيل لي إنهم على مشارف وادي الحراش، وصلت إلى القبيلة صباحا، وصوباً إلى خيمة شيخها ثم كانوا هناك. حين كان الناس لاهين عنهم، ولم تمض إلا لحظات، ثم صوبوا نيرانهم تجاهنا، تساقط الأطفال من حولي، وبعض النسوة كن يحلبن الماء فرمين الدلاء وهربن، ولا أدري كم واحدة نجت لكنني رأيت الكثيرات يسقطن، أما الشيوخ فلم يبرحوا أمكنتهم، بعض الشباب فر تجاه الغابة وآخرون من الذين حملوا البنادق انتبهوا متأخرين،**

(1) أحمد بوحسن، الرواية والتاريخ، www.ribatakoutoub.ma . تاريخ الزيارة: 2022/10/14.

وحاولوا صدهم، صمدوا قليلا ثم سقطوا مدرجين بدمائهم، ومر الجنود الفرنسيون بأقدامهم قربي ولم ينتبهوا لي في مخبئي، وعندما انتشرت الظلمة سمعت وقع أقدام قربي، عاد بعض الذين فروا إلى الغابة، لم أر تفاصيل وجوههم ولكنني سمعت أنينهم وبكاءهم، حملت معهم الجثامين، ولم نفرغ من دفنهم إلا بعد بزوغ شمس يوم جديد، غابت فيه قبيلة إلا قليلا عن الوجود."[1]

تبدو المشاهد المتخيلة وكأنها واقع من الحقيقة؛ فقد قام الروائي بنقلها بأسلوبه، وكأنه أحيا الموتى من قبورهم وأعادهم إلى الحياة ليعيدوا مشهد مجزرة العوفية يتكرر أمام أعين القراء، بكل وحشيته ودمويته، وجعل ابن ميار شاهدا على المجزرة ويعيد سردها على مسامعنا.

2. تعدّد الروّاة:

تعدّد الرّواة يشكّل سمة فنية وجمالية في الرواية المعاصرة، بحيث تتنوع المصادر الحكائية، وتتعدد زوايا النّظر إلى الأحداث، فـ"يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر. ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون."[2] وقد اعتمد عيساوي هذه التقنية في سرده بحيث يتمحور السرد حول نفس الأحداث من منظور عدة شخصيات قد ركز عليها الكاتب أكثر من تركيزه على الأحداث؛ "فقد أفرز هذا المنحى الدوراني للسرد رواية تاريخية استبطانية، تحكى من منظور باطني لكل شخصية، وليس من منطلق وصف وسرد خارجيين"[3] "وهو ما أنتج شخصيات مدورة أي أن خطابها تهيمن عليه المناجاة والحوار الباطني وتيار الوعي أكثر من الحوار والخطاب الخارجيين."[4]

هذه الشّخصيات فاعلة في الرّواية ومشاركة في أحداثها، بحيث نجدها بالترتيب نفسه في الأقسام الخمسة من الرّواية (**ديبون– كافيار– ابن ميّار– حمّة السّلاوي– دوجة**)، تتحرك في نطاق حلقي؛

---

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 66.
(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 49.
(3) محمد الأمين بحري، الرواية التاريخية ثلاثية التخييل، www.alkalimah.net ، تاريخ الزيارة: 2022/10/17.
(4) المرجع نفسه.

فتعود كلّ مرّة لتبوح بمكنوناتها في كل قسم من أقسام الرواية، بحيث تبدأ من النقطة التي انتهى فيها بوحها السابق. هذا التعدد الصوتي يتيح للقارئ أن يتمعّن في تاريخ احتلال الجزائر روائيا، بحيث يفهمه من زوايا مختلفة ومتقاطعة ومصالح متباينة لشخصيات الرواية حيث لا توجد حقيقة مكتملة في المعرفة التاريخية.

وفي توزيع الهندسة السّردية للأصوات السّاردة للحكاية، يبدأ ديبون الصّحفي النّزيه الّذي يرفض سياسة بلاده الاستعمارية ويتمنّى عدم مقاومة الجزائريين حقنا للدماء، ويرى أن هذه الأعمال خطيئة وقعت فيها الإنسانية. ثم يتناول السّرد صديقه كافيار الّذي يشجع التّوسع الاستعماري ويستحسن إراقة الدماء ويرفض الطرح الديني لصديقه؛ فصوت كافيار يدعو إلى التّصعيد والعنف ويؤمن أن الشرّ في طبيعة كل البشر وأن المال هو الإله الجديد للبشرية.

ثم يأتي الصّوت الثّالث من الجزائر وهو ابن ميار الذي اختار المقاومة السّلمية والحوار مع المستعمر كما فعل سابقا مع سادته الأتراك الّذين طالما آمن بخلافتهم واعتبرهم الأحق بالحكم. يليه في البوح الشاب حمّة السّلاوي الثائر الذي اختار المقاومة المسلحة فما أخذ بالقوة يسترجع بالقوة كما اعتبر العهد العثماني استعمارا مثله مثل الاستعمار الفرنسي. وأخيرا تستلم دوجة الكلمة لتقول مكنوناتها وما عانته مع الأتراك الّذين أجبروها على البغاء والذي يقف حجرة عثرة بينها وبين حبيبها السّلاوي.

هذا التعدد الصوتي إذا يبرز الوجوه المتعدّدة للتّاريخ واتّجاهاته؛ فيفرز لنا تعدّدا رؤيويّا تتناوب هذه الشّخصيات، ضمنه، على سرد فصلها الخاص بها الحامل لاسمها والمتضمن وجهة نظرها للأحداث معلنة تحررها من راو عليم يفرض أحادية الرؤية، فتلج بذلك هذه الشخصيات المحورية عتبة السرد والتبئير معا.

هي إذن رواية ذاتية بضمير المتكلم جسدت كل شخصية فيها مفهوم البطولة؛ فهي ساردة وفاعلة في الآن ذاته، تروي معاناتها وآلامها وأحلامها، ورأيها حول الواقع الذي تعيشه؛ فالنص، بذلك، يعكس الكثير من وجهات النظر الراوية لقصة مدينتهم المحروسة وحياتهم بين زمنين؛ زمن الأتراك وزمن الاستعمار

الفرنسي. هذا الضمير النحوي المتميز "بقدرته المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية، بين السارد والشخصية والزمن جميعا."(1)

وظّف الروائي، أيضا، الحوار بين الشّخصيات كوسيلة للتعبير عن رؤاها، كما ساعد في تفعيل السرد وتجنّب رتابته، وسهل على القارئ فهم نفسية الشخصيات المتحاورة؛ فقد كان للحوار الباطني حضور في "**الديوان الإسبرطي**" وكشف عن تضارب الشخصيات فكل شخصية تحاول الانتصار لموقفها والدفاع عن فكرتها؛ فكافيار ينتصر للشّر والمال إله للناس، وضرورة غزو الجزائر واستعباد سكانها كما فعل به الأتراك يوما، أما ديبون فهو على النّقيض يؤمن بدعوى المسيح لنشر السّلم ونبذ العنف وقد شارك في الحملة على الجزائر معتقدا أن هدفها تنويري وسيكون دورهم كالحواريين، لكن "**كافيار**" دعاه إلى نبذ هذه الأوهام.

أما في الجانب الجزائري، فابن ميار يؤمن بالحوار وسلاح الكلمة كحل سلمي استعمله مع الأتراك ثم عاد لاستعماله مع الفرنسيين كاتبا المئات من العرائض التي لم تلق لها أذنا صاغية، أما حمّة السّلاوي فقد اختار اتّجاه الكفاح المسلّح والثّورة؛ فقد رفض التواجد العثماني ثم الفرنسي من بعده. يقول: "**هؤلاء الفرنسيين لا عهود لهم، هم أكثر جشعا من الأتراك.**"(2)

ودوجة الفتاة المسكينة مثال المرأة الجزائرية المقهورة، ورمز لأرض الجزائر المغتصبة، تلك الصغيرة حرمت حنان الأم ثم الأب، وعانت من اليتم والفقر وحرمت من حقوقها كطفلة، ثم انتهكت كرامتها وهي في بداية شبابها وحولها الأتراك إلى بغي مشاعة للجميع، وحرمها الفرنسيون من الأمان والمأوى عند ابن ميار الذي احتواها هو وزوجه، وأخيرا أجبرت على الابتعاد عن حبها الوحيد الذي اختار اللحاق بجيش الأمير.

لقد نظر كل راو إلى الغزو الفرنسي بمنظوره الخاص به حسب حمولاته الثقافية والفكرية، ولم يتعسف الكاتب؛ فيفرض أيديولوجيته على أبطاله فكافيار نظر إلى الغزو الفرنسي بعين المنتقم لنفسه

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 159.
(2) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 220.

ولمجد نابليون الذي تعزى إليه فكرة احتلال الجزائر، أما ديبون فنظر إلى الغزو بعين المتدين الذي سيعلي شأن المسيح في إفريقية ويخلص الجزائريين من جور الأتراك، وابن ميار اعتبرهم مغتصبين أخذوا ملكا ليس من حقهم إنما الملك من حق الداي وحاشيته فيكفي أن تكون مساجدهم مشرعة والجهاد معلن منذ ثلاثة قرون. أما حمة السلاوي فقد كره بني عثمان وحاربهم بطريقته سنين طويلة وقد رأى في فرنسا محتلا آخر يطمع في خيرات البلاد وفي خزائن الباشا. تبقى دوجة البغي فتاة بلا وطن لا تعرف لهذه الكلمة معنى، فالكل يحارب من أجل المحروسة إلا دوجة التي لا تحس بالانتماء إليها ففي المحروسة سلبت طفولتها وسلب شبابها وسلب مأواها؛ فمحروستها في صدور من أحبوها لالا سعدية، ولالا زهرة، وابن ميار، والسلاوي: "**مثل وجه المحروسة، يولّد فراغ شوارعها وحاراتها الحزن في قلوب الذين أحبوها، رغم أنني لم أكن من بينهم.**"(1)

رغم البناء المتقن للرواية، إلا أن المتواليات السّردية الطّويلة أثقلت السّرد خاصة في الأقسام الأخيرة من الرّواية الّتي تكرّرت فيها الأحداث دون جديد يذكر، حيث جعلت من حدث "انطلاق الأسطول الفرنسي من فرنسا إلى الجزائر يستهلك ما يفوق **200 صفحة** من السّرد الدّائر نحو نفس أطوار الرحلة. وهذا الخيار كلف الراوي عشرات الصفحات المجانية التي أعاقت سيرورة السرد وأدخلته في مطبات من الإسفاف والحشو الذي أضاع الكثير من الحبر والورق والجهد ووقت القارئ فضلا عن جلبه للملل في القراءة حيث لا يتقدّم السّرد."(2)

3. حضور البحر في الدّيوان الإسبرطي:

هي رواية أسّست على الماء؛ إذ يحتلّ البحر مساحة واسعة من الرّواية منذ بدايتها على ظهر سفينة "**بون جوزيفين**" في ميناء مرسيليا إلى نهاية الرواية في ميناء الجزائر عند مغادرة ابن ميار، فإما

(1)عبد الوهاب عيساوي، الديوان الأسبرطي، ص 384.
(2) محمد الأمين بحري، رواية الديوان الإسبرطي http://alriwaya.net/7646-2/. تاريخ الزيارة: 2022/10/20.

تسير الأحداث في عرض البحر أو على ظهر سفينة أو على مقربة منه: "**البحر يجعلك تؤمن أن هناك يقينا ما وإن كان غامضا لكنه ينتابك حين تشتاق إلى اليابسة.**"[1]

من ميناء طولون حيث رست سفينة العظام البشرية، يسترجع ديبون بدايات الحملة الفرنسية على الجزائر ويذكر العدد المهول للجنود الّذين استقدمتهم فرنسا لبسط سيطرتها.

يشارك ديبون في الحملة كمرافق ويشهد على وحشيّة بني جلدته وهم يوجّهون القنابل على المحروسة وعلى ميناء سيدي فرج. أما كافيار فقد تم اعتقاله من قبل الأتراك بعد هزيمة واترلو عندما عمل صيادا في البحر، ثم عومل كعبد مسترق وأجبر على العمل عند ضباط البحرية لإنزال قفاف الملح من المركب إلى أن حررته سفن الانجليز. آلاف السفن الفرنسية والبوارج البحرية غزت ميناء سيدي فرج وحطت رحالها وحدث الغزو:

" – الآن فقط أصبح البحر آمنا...

تناهت إليّ جملة الضابط، بينما كنت عند حافة السفينة أراقب البحر، لم ألتفت لكنه دنا مني، وقال:

– ما الذي يجعلهم يسمحون لرجل مثلك بالسفر إلى أوروبا؟؟"[2]

يتنقل ابن ميار بين البرّ والبحر لرفع شكواه وعرائضه ونقل احتجاجات المواطنين، فيسافر في كل حين عبر البحر إلى مرسيليا عله يقابل الملك أو وزير الحربية.

أحداث الرواية تتلاطم كالأمواج في مد وجزر، وتتقاذف بأبطال الرّواية بين مرحلتين تاريخيتين قاسيتين مرتا على المحروسة، وكأن البحر كان شاهدا على التاريخ، وعلى ما مر بالمحروسة.

"يحتلّ البحر مكانا أثيرا لدى السّارد، فهو مرتبط بالغائيات الكبرى: اليقين، البحث عن الإله الخالق في ظل وجود معتقدات بالية عن الآلهة، حيث الشّيطان يعتبر الإله الرامز للجهل، وللغطرسة

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 17.
(2) المصدر نفسه، ص 127.

والسّلطوية كذلك، لكنه البحر بهديره يحيله إلى الوعي، اليقظة التي تأخذه إلى القيم الكبرى: الإيمان بكل معانيه، وفي كل الديانات."[1]

يذكّر الكاتب أماكن كثيرة قريبة من البحر كقلعة طوري شيكا على لسان حمة السلاوي وميناء سيدي فرج: "**يمتد البحر أزرق يميل إلى السواد، تقبل موجاته المعتمة شفاه الصخور، ثم تعود ببطء، ترتفع خلفي الربوة تمتطيها القلعة القديمة طوري شيكا، وتنتشر الظلمة معلنة عن انتهاء النهار. تحركت دون وجهة، ضيعت بداية الطريق**"[2]، كما يذكر منارات المدينة وأسوارها التي تحميها.

ومن الجانب الفرنسي، نذكر ميناء ماهون وطولون ومرسيليا وسات، وقوافل السفن إضافة إلى توظيفه للغة قاموسها بحري؛ فالمراسي، والأشرعة، والسفن، والرصيف، والقبطان، والبحارة، والقراصنة، والحملة، وأسماء السفن الفرنسية: لابروفانس ولوناجور وبون جوزيفين، ذلك كله وأكثر مما يعزز خيال القارئ ويوهمه بواقعية ما يسرد الرواة، حيث يصف ديبون يومه الأول على سفينة لوناجور وهي إحدى سفن الحملة الفرنسية واكتشافه أن القباطنة الفرنسيين جعلوا البحر مطية لتحقيق أطماعهم. يقول: "**كل يوم يزيد يقيني بأن بعض القباطنة لا يختلفون عن القراصنة الأتراك إلا في صفات قليلة، بالنسبة إليهم العلاقات الإنسانية هي منابع متجددة للمال والسلطة، صرت أومن أن بعضهم لم يشارك في الحملة إلا من أجل الذهب، شوشت كلمات كافيار عقلي، وجعلتني أعيد حساباتي ونظرتي للأمور، حتى قبطان لوناجور، بدا في اليوم الأول مختلفا. ولكن الأيام التالية أظهرت جوعه، كان لا يزال ينفث دخانه، بينما أبصرت الرصيف الخاوي، الجنود عبأوا سطح السفينة وضجوا ولم ننتبه لهم. ومن هناك رأيت لابروفانس ترفع مرساتها، ثم تبسط الأشرعة، وتواطأت معها هدهدة الريح، فتحركت متجاوزة الميناء ثم كنا نتعقبها،**

---

(1) حاتم عبد الهادي السيد: قراءة في رواية الديوان الإسبرطي، مجلة حراء، www.hiragate.com ، 2020/10/26.

(2) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 217.

إلى أن أحاطتنا الزرقة من كل جانب."[1] ومن ثمّ، تظهر رمزية البحر كرمز جمالي يعبر عن الروعة والجمال والسكون والاعتدال والصفاء ويمكن أن نحصر رموز البحر في الرواية إلى ثلاثة رموز أساسية:

أ) البحر رمز للاغتراب:

شاعت ظاهرة القرصنة في العهد العثماني، إلا أن الأتراك اعتبروها حماية لسواحلهم وجهادا في الآن نفسه، لكن كانت عند الأوربيين قرصنة ووحشية، لأن الأمر تعدى الاستيلاء على السفن الحربية إلى سفن الصيادين المسالمين وتحويلهم إلى عبيد وسجنهم ونفيهم بعيدا عن أوطانهم وتفاقمت هذه الظاهرة إلى أن تدخل الانجليز وقاموا بتحرير العبيد؛ فكافيار عمل كصياد بعد هزيمة واترلو في ميناء "**سات**"، لكن سرعان ما ألقي عليه القبض من قبل الأتراك، وأسر ثّم تمّ استعباده مع شخص مسافر لا ذنب له إلا أنّه ركب سفينة الصّيادين لينقلوا فيما بعد إلى الجزائر العاصمة. يقول المسافر :" **كنت أنتظر ظهورهم على الدوام، حتى في سات، حمل البحر لي أنفاسهم الحارة ولهاثهم، أما مع هبوب العاصفة، فتيقن لدي أننا سنلاقي مصير يونان، دون أن نخطئ خطيئته.**"[2]

فمثلما اضطرّ الصّيادون للتّضحية بسيّدنا يونس عليه السلام (**يونان**) عند هبوب العاصفة، فقد لاقى المسافر وكافيار المصير نفسه، ووقعا في قبضة الأتراك كما وقع سيدنا يونس في بطن الحوت. وتم نفيهما في سجون الجزائر مع الأعمال الشاقة: "**لم يكن مجديا أن أسأل عن اسمي القديم، أو عن مهنتي، تذوب الألقاب يا ديبون حينما تقبض السلاسل على رجليك، ويصبح تاريخك هراء، لذا لم يكن في صالحي التفوه بكلمة عما أعلمه وأتقنه، الصمت وادعاء الجهل هو سبيل آخر للنجاة في هذه المدينة المتوحشة.**"[3]

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 186.
(2) المصدر نفسه، ص 42.
(3) المصدر نفسه، ص 110.

يروي كافيار عن عبوديته؛ فيقول: "**تطلعت إلى جدران السجن العالية، انتبهت لنفسي أفكر كأسير حرب، بينما لم أكن سوى عبد مغلول في مدينة معبأة بالمتوحشين.**"[1] النفي والعبودية والاسترقاق كان مصير غير المسلمين من البحارة أو الصيادين لذلك قرر الإنجليز تحرير العبيد من الأوربيين والأمريكان يقول كافيار: "**نقل عن القنصل السويدي حوادث غابت عني، الإنجليز يرشون الأوروبيون لترسيم قانون يحرم الاسترقاق، والفرنسيون يماطلون، يبحثون عن سنوات أخرى. بهذا يتكلم وليام ثم أردف: لا يتعلق الأمر بالرق فقط، بل بالقرصنة كذلك. سبب الهزيمة كلها. صمت وهم يكيلون المدائح للورد إكسموث، ودرجت على ذلك كلما أعادوا سيرته، وفعلا لم يخيب الإنجليز ظنهم، فلم يمض زمن طويل حتى فوجئنا بالأسطول على مشارف المدينة.**"[2] حرّر الإنجليز كل الأسرى المسيحيين من الاسترقاق كما تعهّد الباشا بتعويضهم كل خساراتهم، وتم إمضاء معاهدة إدانة القرصنة، وإلغاء الرّق.

ب) رمز جمالي للحرية والبطولة:

سافر ابن ميّار عبر البحر لإبلاغ رسائله وعرائضه الّتي يشرح فيها الظلم الذي تعرض له الجزائريون والانتهاكات التي طالت الأماكن المقدسة. يقول: "**كنت مثل الغريق بين الأوراق والعرائض التي بسطت أمامي، حين دق باب غرفتي تناهى إلي صوت البحار يعلمني بوصولنا إلى ميناء مرسيليا، لممت أوراقي ثم خبأتها في المحفظة، ونزلت من السّفينة، مستقبلا بصدري نسيم البحر، إنها مرسيليا، ولكن دون ديبون. لوكان هنا، لكانت للعرائض التي سأسلّمها للملك أو وزير الحرب حياة أخرى على يديه، ولكن البحر يحجبه مثلما يحجب المحروسة عني، ناديت على أول عربة رأيتها على الرصيف، وطلبت أن يقلني إلى الفندق.**"[3]

(1) عبد الوهاب عيساوي الديوان الأسبرطي، ص 110.
(2) المصدر نفسه، ص 122.
(3) المصدر نفسه، ص 143.

ظلّ البحر مساعدا لرحلات ابن ميار للمطالبة بالحرّية واستعادة أمجاد الماضي. آمن ابن ميار بالحوار كحلّ سلميّ لاستعادة الحقوق المهضومة؛ فطرق الأبواب والتقى بكل حكام الجزائر الفرنسيين الّذين تداولوا على الحكم، وقدم الشكاوى لهم ولكن باءت محاولاته بالفشل إلى أن قرر السفر إلى باريس للقاء ملك فرنسا أو وزير الحربية لتقديم عرائضه، ترك ابن ميار زوجته العجوز وحيدة مع دوجة علّه يجد آذانا صاغية تعيد الحقوق لأصحابها.

انتقل عبر مدن فرنسا للقاء المسؤولين طولون، باريس وليون محاولا اختصار الكلام في تلك الرسائل فلطالما طلب منه ذلك، وكيف تختصر عذابات أمة في أسطر وكيف تحتمل تلك الأسطر سيل الدماء لقتلى الأبرياء من الجزائريين وصرخات النسوة والأطفال.

يقول ابن ميار: "**أقفلت النّافذة ثمّ عدت إلى العريضة، وطفقت أتتبع الحروف الغريبة عني، السطر تلو الآخر، والحادثة تلو الأخرى، ولم أسلم من عودتها، تقفز بين الّسطور تجاهي، ترتجف يدي نهاية السطر الأخير، أتحمل ارتعاشها وأضيف أسطرا أخرى بقيت عالقة، كان لا بد من تلخيصها في أوراق قليلة. يقولون إنّ وقتنا ضيق، القليل من الكلام يفي بمطالبكم. ردد كلوزيل وروفيغو هذه الكلمات، وأشعر أنني سأسمعها من هؤلاء المستشارين.**"[1]

يعود ابن ميّار إلى الجزائر آملا في وصول رسائله إلى ملك فرنسا، والشوق إلى المحروسة كبير؛ فهو لم يتخيل نفسه يوما بعيدا عنها رغم مطالب زوجته وديبون بالسفر إلى قسنطينة "**أستطيع أن أكون آمنا هنا، ولكنني عاجز عن رؤية نفسي خارج أسوار المحروسة.**"[2] وتتحقّق مطالب ابن ميار بإرسال اللّجنة الإفريقية للتّقصّي والتّحقّق من فحوى الشكاوى على أرض الواقع، ولكنها كانت محض مسرحية وادّعاء بعدالة الاستعمار "**إنّ هؤلاء الّذين جاءوا سيدوّنون كلّ مظالمكم، ثم يرمون بها في البحر.**"[3]

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي ص 207.
(2) المصدر نفسه، ص 347.
(3) المصدر نفسه، ص 354.

ويتم نفي ابن ميار إلى إسطنبول ليعود ويركب البحر وتختم مقاومته ومحاولاته لاستعادة المحروسة: "**تتراءى لي المحروسة من هناك مدينة بيضاء، مثل غيمة لم تفقد لمعتها، أصرّ على الاحتفاظ بها على صورتها تلك، ألوح لها كلما أقترب منها أو ربما أبتعد عنها، بالتأكيد لم يكن هناك أبي، أو البحارة الإنجليز، بل وقف ديبون على الرّصيف يلوح لي وحده، ودون أهلي غابت المحروسة عن عيني، لكنها لا يمكن أن ترحل عن القلب، غيمة بيضاء ينادي عليها طفل كان اسمه ابن ميّار.**"[1]

ج) البحر والموت صورة البحر التراجيدية:

البحر ليس مسؤولا عن الموت، ولكنّها إدانة للأنظمة حلّلت سفك دماء الأبرياء، ونهب ثروات ليست ملكها. يقول ديبون: "**امتدّ بصري تجاه لابروفانس حيث أعطى الأميرال إشارة الإبحار، فتلقّت جميع السفن الّتي كانت حوله الأوامر برفع الزوارق، ورأيت الحركة من حولي، كان الملاحون يرفعون حوله الأوامر برفع الزوارق، ورأيت الحركة من حولي، كان الملاحون يرفعون الأشرعة، وآزرهم الجنود في إقلاع السفينة. تحركت لابروفانس ثم كنا في إثرها.**"[2]

تسير السّفن نحو الجزائر بغلالة دينية بمباركة من الرّب هكذا ادّعوا أنهم سيحرّروننا من يد القراصنة المتوحشين: "**بينما انحنى الّصيادون أمام القسّ، طلبوا مباركة الرب قواربهم. كلّ العالم اتّفق قبل أيام قليلة، والرّب كان في ركابهم، ثم تحركت السّفن تجاه إفريقية، تحمل التّعاليم الجديدة التي ستغير الناس. سنكون حتما مثل أولئك الحواريين الذين تفرقوا في بقاع الأرض لنشر كلمة الرب**"[3]

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي ص 356، 357.
(2) المصدر نفسه، ص 108.
(3) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 171.

وصلت السّفن بمباركة من السّماء لم تكن سفينة أو اثنتين بل كانت مئات البوارج والّسفن المحملة بالجنود والعتاد والأسلحة، ورست بسيدي فرج كما حددها قبلا الجاسوس بوتان، والذي اعتبرها الحلقة الأضعف في موانئ الجزائر:

"**في سيدي فرج، كانت البوارج تقترب من الشّاطئ، وترسل مئات القوارب، كلّ قارب يحمل جنودا، عيونهم كلها تنظر تجاه طوري شيكا اليتيمة إلا من مدافع قليلة، تضرب بين الحين والآخر ولا تصيب مرماها.**"[1] كان أكبر خطأ ارتكبه الباشا أنّه لم يزوّد سيدي فرج بالحماية اللّازمة خاصّة بعد حادثة المروحة. كان عليه أن يستعدّ لهذه المواجهة يقول ديبون: "**ينتقل أمامي القبطان بحركة سريعة بين بحارته، يحضهم على تجهيز مدافعهم بعد شحنها. ثم تقدمنا أكثر نحو الخليج، وارتفعت القذائف في شكل منحن. رأيت الغبار يتطاير من اليابسة، يتفرق على إثره الخيالة، عائدين إلى الربوة التي برزوا منها، وكلما تطاير الغبار يقهقه إلى جانبي كافيار، ويشير إلى القلعة الصغيرة. ثم يقول: إنهم لم يتوقعوا أن نباغتهم من هذه الجهة، حتى طوري شيكا لم يزودوها بمدافع كفاية لتصدنا.**"[2]

كانت كفّتا الميزان غير متوازيتين، وميزان القوّة يميل نحو الجانب الفرنسي؛ فالضربات كلها موجهة نحو المحروسة، يصف ابن ميار هول المعركة. يقول: "**وما إن فتحت بابه الخشبي حتّى راعني المشهد. الجثث الملقاة هناك دون عناية، لم يكن في مقدوري عدها، وأنا أقلب الوجوه، أبحث عنه بينهم. ولم يكن هناك أيضا. عدت إلى الشّاب أسأله، إن كان الموتى كثيرين من أهل المدينة. قطب حاجبيه، ثم تكلم: قد مات الكثير يا سيدي، وحتّى النساء اللواتي كنّ معنا، جلهنّ قتل.**"[3]

(1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 144.
(2) المصدر نفسه، ص 245.
(3) المصدر نفسه، ص 208.

يواصل الوصف قائلا: "**لم تعد المقاومة تجدي نفعا، من أعلى الربوة هالني جيشهم، وحتى مدافعهم، كانت أكثر من أن تحصى. لا يمكن الصمود إلا أياما قليلة، يموت فيها آخرون.**"[1]

يبقى البحر رمزا للجمال والصفاء والهيبة رغم تقلباته وملاذا للنفوس المتعبة بزرقته التي توغل في الذاكرة.

وتبقى الرّواية غاية في الجمال والإتقان فـ"رغم كل هنّاتها، قد أضافت فصلا هاما من فصول الرّواية التّاريخية العربية والجزائرية بتقديمها لتوليفة من اللّوحات التّاريخية العربية والجزائرية في صور تخييلية عميقة الارتباط بالتاريخ."[2]

(1) عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 209.
(2) محمد الأمين بحري، الرواية التاريخية ثلاثية التخييل، www.alkalima.net تاريخ الزيارة: 2022/10/27.

أهمّ النّتائج المستخلصة:

من خلال روايته "**الديوان الإسبرطي**"، استطاع عبدالوهاب عيساوي أن يلامس حقيقة الأسباب التي جعلت من الغزو الفرنسي سهلا ودون مقاومة، ومساءلة أسباب الانهزام، وتتكشف جماليات الرواية من خلال توظيفها للتاريخ والوثائق التاريخية التي حولها إلى نصوص سردية تخييلية، مكنت من فضح السياسة التي نهجها كل من الأتراك والفرنسيين في استعمارهم للجزائر، وقساوة الحياة التي عاشها الجزائريون في ظلّ هذين الحكمين الجائرين.

كما تظهر جماليات الرواية في توظيف المؤلّف لتعدّد الرّواة في روايته الذي يبرز الوجوه المتعدّدة للتاريخ واتجاهاته فيفرز لنا تعددا رؤيويا للأحداث بحيث تتناوب هذه الشّخصيات على سرد فصلها الخاص بها الحامل لاسمها والمتضمن وجهة نظرها للأحداث.

أما عن جماليات المكان في الرّواية فقد اخترنا فضاء البحر بكل حمولاته الرمزية، فهو يرمز تارة للاغتراب والنّفي والإبعاد، ويرمز تارة للحرّية والبطولة، وتارة أخرى يرمز للموت.

❑❑❑

الخاتمة

من خلال هذه النتائج سنجيب عن الإشكالات التي طرحناها سابقا في مقدمة هذه الدراسة:

1. التّاريخ هو دراسة الماضي البشري أو سرد أحداث البشر وفهم طبيعتهم. وعلى المؤرّخ أن يضع منهجا، ووسيلة يمكّنانه من وضع يده على العلاقة بين المعرفة وشرحها من أجل العثور على أساس الحقيقة. وموضوعية التّاريخ لا تتحقّق إلا إذا أخذ المؤرّخ مسافة تفصله عن الموضوع الّذي يريد دراسته فيكون التاريخ مستقلّا وبمنأى عن كل تأثير.

2. تتمثل العلاقة بين التاريخ والرواية في كون أنّ التاريخ عماده السّرد والزمان والمكان والشّخوص والحكاية وكذلك الرواية، ويأتي التّخييل ليمنح المادة التاريخية الاستمرار والتجديد، والمتعة الفنّية.

3. أن الرّواية التاريخية تعدّ نوعا من السّرد القصصي الذي يدور حول حوادث تاريخية حدثت بالفعل، يعيد الكاتب إحياءها وتشكيلها تشكيلا فنيا بأشخاص حقيقيّين أو خياليّين لتحقيق رؤية الفنّان وأهدافه.

4. التّخييل التّاريخي هو مصطلح اقترحه **عبد الله ابراهيم** بديلا لمصطلح الرّواية التاريخية من أجل دمج الرّواية والتّاريخ في هوية سرديّة جديدة باعتبار أنّ التّخييل يحرّر الرّواية من المرجعيات التاريخية، ويعطيها القدرة على الولوج إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر.

5. بدأت الرواية الجزائرية الكلاسيكية مع موضوع الثّورة التّحريرية والثّورة الزراعية فكانت إيديولوجية بامتياز إلى أن ظهر جيل جديد من الروائيين المتمرّدين على الحداثة والراغبين في الوصول بأدبهم إلى ما بعد الحداثة عن طريق التجريب وآلياته.

6. ظهرت صورة المثقّف البطل في الرواية الجزائرية التسعينية وبداية الألفية الثالثة للإجابة عن أسئلة الهويّة، وتنوعت صوره وأقنعته بين صورة المثقف الإشكالي، والسلبي، والإيجابي، واللامنتمي...

7. من خلال دراستنا للمدوّنتين ومساءلتهما إيديولوجيا وجدنا أن الإيديولوجيا من مكونات النّص الروائي لكنها تبقى محاصرة داخله عرضها الكاتب ضمن علاقة صراع وحجاج وتصادم وتناقض، وحوارية الرّواية عند **باختين** تظهر ضمن هذا الصّراع، وهي تضمن تكافؤ الفرص لظهور الإيديولوجيا بشكل ديموقراطي.

8. الخطاب الروائي نصّ إيديولوجيّ منتج لثقافة مجتمعه، وقد تكون الإيديولوجيا من المسكوت عنه وعلى القارئ أن يستجليها ويستنتجها..

9. لا تلغي الإيديولوجيا التّاريخ إنّما تجمع الرّواية شتّى الأفكار والتوجهات وتلبسها ثوبا فنيّا في شكل مضمرات تتدثر بدثار اللّغة، وهنا تظهر قوة الرّواية الّتي تعيد كتابة التّواريخ المنسيّة أو المقموعة من قبل السلطة التي تجنبت كتابتها وأهملتها. إن التّاريخ والإيديولوجيا في حواريّة مستمرة، فالتاريخ قد يثمن إيديولوجيا على حساب أخرى.

10. إنّ تعدّد الأصوات في رواية **الدّيوان الإسبرطي** يولّد صراعا للأفكار وتضاربا في الرؤى. فالإيديولوجيا التي تولدها الشخصيات تشكل في الأخير البنى الإيديولوجية للرّواية. كما تسفر عن أبعاد دينيّة وثقافيّة وسياسيّة واقتصاديّة.

11. تتصارع الإيديولوجيات داخل النّص وتسائل تاريخ تلك الحقبة ما بين **1815م و1833م** فترة حكم حسين داي الّتي ظلت غامضة وقليلة المصادر، يملأ الأديب فراغات التّاريخ المغيبة قسرا ويطرح كل الأيديولوجيات المتصارعة في تلك الفترة مع حياده التام من خلال حوامل إيديولوجية هي تلك الأصوات الخمس المحورية.

12. تسقط الرّواية كل الأقنعة عن الدوافع الاستعمارية التي كانت وراء استعمار الجزائر طيلة قرن ونصف، وأن الغرب الرّأسمالي ما زال يفكّر من منطق المصلحة الخاصّة على حساب الشّعوب الأخرى، وحريتها وحقوقها، ولو أنه غير أقنعته في عصرنا هذا.

13. اتّخذت رواية "**سيّرا دي مويرتي**" الحرب الأهلية الإسبانية وآثارها في النّصف الثاني من ثلاثينيات القرن العشرين موضوعا لها، وتكشف تفاصيل مرحلة تاريخيّة هامة تتداخل فيها هزائم الحرب مع معالم الاستعمار الفرنسي. لقد توغل عيساوي في تاريخ مغيّب يكاد يكون غير معروف ليروي لنا عن معتقل الجلفة وعن ظرف زمني عالمي حرج شل مأساة عالمية لا تزال آثارها باقية إلى اليوم. وكشف لنا عن الوجه الآخر للمستعمر الفرنسي.

14. تعتبر الرّواية حوارا حضاريا بين النّخب التي يمثلها أدباء ومفكرون عالميون، فمعتقل عين الأسرار كان اختبارا للمعتقلين على قدرتهم على التعايش، رغم كونهم مختلفين دينيا أو عرقيا فالاختلاف لا يحقق التواصل بين مجموعتين ثقافيتين إلا بعد اقتناع تام أن التعايش ممكن مع الآخر المختلف ثقافيا.

15. يتمظهر التاريخ في رواية "**الدّيوان الإسبرطي**" من خلال عدة طرق هي: سرد مجموعة من الأخبار التاريخية في مطلع الرّواية للاشتغال عليها لاحقا، مزج السّردي بالتاريخي، عرض المعلومة التاريخية من خلال أفعال الشخصيات وحواراتها، تكرار السّرد لترسيخه، تصاعد وتيرة الأحداث وتقديم نهاية تاريخية حاسمة.

16. أما تمظهرات التاريخ في رواية "**سييرا دي مويرتي، جبل الموت**" فتتجلى في قيام الروائي بصهر الحدث التاريخي مع الحدث الفنّي عندما يستخدم تقنية تيار الوعي أو التداعي الحر. كما وظف الروائي تقنية المتواليات الحكائية، والتداعيات الحكائية، والخطوط المتوازية.

17. لقد زاوج **عبدالوهاب عيساوي** في روايته "**الديوان الإسبرطي**" بين الوثيقة كمصدر للتاريخ وبين الإبداع الخيالي بتقنياته الفنّية. باعتبار الوثيقة من أهم مصادر التاريخ. لذلك اعتمد على عدة أساليب لاستحضار الذّاكرة ومن بينها أسلوب الرّسائل، واليوميات لشخصيات بارزة وأخرى هامشية، كما وظف تقنية السرد الاستبطاني والحوار الدّاخلي والتّناص التاريخي وغيرها من التّقنيات.

18. لم يسترجع **عيساوي** التاريخ توظيفا واستلهاما لبطولات القادة أو اعتبارا من أخطاء الماضي، وأخذ الموعظة إنما كانت العودة للماضي لمساءلته بصدد المسكوت عنه والمجهول والمغيّب قصرا ومعارضة الكتب التاريخية.

19. يقدم الرّوائي **عبدالوهاب عيساوي** رواية "**سيّيرا دي مويرتي**" كشاهد على التّاريخ الاستعماري عشيّة سقوط اسبانيا على يد "**فرانكو Franco**" هذه الحقبة التي شهدت على تغييب معاناة الشيوعيين والجمهوريين، مستدعيًّا شخصيات من جنسيات مختلفة وديانات متعدّدة، ومن خلال وثائق عدة تعود لأولئك المعتقلين كمذكرات "**روجي غارودي Roger Garaudy**" وديوان شعر "**ماكس أوب Max Aub**" وغيرها.

20. الإطار الموضوعاتي هو سردية الذاكرة المقموعة أو المنفية التي تمت من خلال الأنا والآخر.

21. لقد قمنا بمساءلة الزمان والمكان في الرواية باعتبار أن الرواية الجديدة تتميز بانتهاكها للبناء التقليدي واللّجوء إلى تقنيات جديدة.

22. الحدث في الرواية الجديدة قائم على التّفكّك والتّشتّت وهذا ما لمسناه في رواية "**سيّرا دي مويرتي**".

23. استقطب الكاتب الأحداث التاريخية كمرجعية للحدث الروائي بشكل جمالي فني.

24. تظهر سلطة المكان في الرواية من العنوان إلى المتن ويتراوح بين مغلق ومفتوح، وبين الأمكنة التي احتوتهم.

25. نحت الرواية الجديدة نحو تكسير خطّية الزّمن والتّلاعب به، لذلك استخدم الروائي تقنيات الاسترجاع والاستباق وأخرى لتسريع السرد وتبريده.

26. هناك عّدة مسوّغات لكتابة الرواية التاريخية ومنها مساءلة التاريخ السّلطوي عن طريق قراءة الوثائق، والكتب والمذكرات، وكشف المسكوت عنه كقضية المعتقلين في المحتشدات الفرنسية بالجزائر.

27. كما أنه حاول فهم الحاضر من خلال استدعاء الماضي فلطالما كان الدين مبرّرا لإراقة الدماء كما حدث في الحرب الأهلية الإسبانية وحديثا في الحرب الأهلية الجزائرية.

28. تمّت مساءلة الرواية أيضا من خلال جماليات توظيفها للتاريخ وقد تمظهرت جماليات الرواية في توظيفها للأحداث التاريخية من خلال التّناص داخل الرّواية مع نصوص أخرى كفن التراسل والسير والتعدد اللغوي وغيرها.

29. كما تظهر جماليات المكان من خلال سحر المدينة ذات المرجعية الواقعية لكنها داخل الرواية لا تخرج عن سلطة اللغة، ونلمس أيضا جماليات المكان من خلال التأثير والتأثر فالمدى السهبي للصّحراء علم السارد التأمل وجعله يعيد حساباته في أمور مهمة آخرها الإيمان بالله. كانت الصحراء بمثابة مفتاح إلى الله.

30. وظّف الكاتب لغة أنيقة خالية من الغموض والتعقيد لكنها لا تخلو من الانزياح والخروج عن المألوف.

31. ولإضافة جماليات فنّية وظف أسلوب تيار الوعي بكل تقنياته مع التقنيات السينمائية.

32. طغى سؤال الذات المتشبثة بهويتها الثقافية على رواية الديوان الإسبرطي، وذلك لشعورها بالخطر إزاء مقومات هويتها التي سلبها الاستعمار الفرنسي.

33. لقد رصدت الرّواية انتماء الجزائري لوطنه وشعوره بالانسجام معه.

34. يظهر تشظّي الشّخصية الوطنية من خلال اختراق ثوابتها: اللّغة والثقافة والدين ليتم تشكل هوية جديدة متعدّدة اللّغات، استغلها المستعمر للتفريق بين أفراد المجتمع.

35. تتعدّد الشّخصيات في الرّواية بين تاريخية وأخرى تاريخية متخيلة، ويدل استغلال الكاتب للشخصيات التاريخية في روايته على عمق قراءته للتاريخ الجزائري، الأمر الّذي منح لروايته غنى بالإشارات والدلالات، كما عبر بها عن أبعاد رؤيته المعاصرة، الأمر الذي جعل النص أكثر خصوبة وقدرة على إثارة المتلقي.

36. من خلال روايته "**الديوان الإسبرطي**" استطاع **عبدالوهاب عيساوي** أن يلامس حقيقة الأسباب التي جعلت من الغزو الفرنسي سهلا ودون مقاومة، ومساءلة أسباب الانهزام.

37. تتكشف جماليات الرواية من خلال توظيفها للتاريخ والوثائق التاريخية التي حولها إلى نصوص سردية تخييلية، مكنت من فضح السياسة التي نهجها كل من الأتراك والفرنسيين في استعمارهم للجزائر، وقساوة الحياة التي عاشها الجزائريون في ظل هذين الحكمين الجائرين.

38. كما تظهر جماليات الرّواية في توظيف المؤلّف لتعدّد الرّواة في روايته الذي يبرز الوجوه المتعددة للتاريخ واتجاهاته فيفرز لنا تعدّدا رؤيويا للأحداث بحيث تتناوب هذه الشّخصيات على سرد فصلها الخاص بها الحامل لاسمها والمتضمّن وجهة نظرها للأحداث.

39. أمّا عن جماليات المكان في الرّواية فقد اخترنا فضاء البحر بكل حمولاته الرّمزية، فهو يرمز تارة للاغتراب والنفي والإبعاد، ويرمز تارة للحريّة والبطولة، وتارة أخرى يرمز للموت.

40. تمّت مساءلة التاريخ في رواية **الدّيوان الإسبرطي** بناء وتوثيقا وفكرا، هذه الجوانب كرّست حصرا لاستهداف التاريخ وتخييله في الرواية كما قال أحد النقاد. وكأنّ **عبدالوهاب عيساوي** يقول للقارئ ما قالته الكاتبة **جون ديدون Joan Didion**: "**أنصت إلي، انظر بعينيّ، غيّر رأيك**".

41. إن الرواية ذاكرة سردية تشتغل على الذّاكرة التّاريخية.

ومن جملة التوصيات والاقتراحات التي نوصي بها من خلال دراستنا هذه ما يلي:

1. تشجيع الأدباء الذين سخّروا أقلامهم لإعادة إحياء التّاريخ الجزائري ومساءلة المسلّمات التاريخية والتاريخ السّلطوي عن طريق إخضاع مؤلّفاتهم للدّراسة الأكاديمية ونقدها والبحث في مسألة الهويّة الجزائرية الّتي ما زالت تلقي بظلالها على الفرد الجزائري. وخاصّة بعد أن توجّهت الحكومة الجزائرية مؤخرا إلى استعادة الذاكرة المسلوبة.

2. متابعة هذه الدّراسة وتوسيع البحث فيها من خلال إثارة إشكالات أخرى في بحوث جديدة، كدراسة كل السّبل الّتي يوظّفها الأديب لمساءلة التاريخ والّتي تعمل على إتمام مساحات كبيرة وفجوات ظلّت مشرّعة بالأسئلة، لم يتّسع لها الوقت والبحث أيضا.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نختم بما قاله أبو البقاء الرندي:

لكلّ شيء إذا ما تم نقصان ❑ فلا يغر بطيب العيش إنسان

رغم أننا حاولنا أن نجتهد لنقدم هذه الأطروحة على أكمل وجه، سائلين المولى عز وجل أن نكون قد أوفيناها كل متطلبات البحث العلمي خدمة للعلم والوطن.

❑❑❑

الملحق

السيرة الذاتية للروائي عبدالوهاب عيساوي

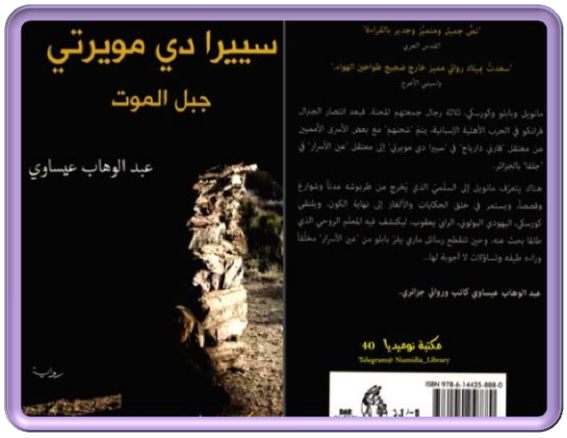
وثائق وصور من الأرشيف

هو الأديب عبدالوهاب عيساوي، ولد سنة **1985م** بمدينة حاسي بحبح ولاية الجلفة، تخرج من الجامعة ثم عمل في تخصصه مهندس إلكترونيك، ثم مديرا للمكتبة الرئيسية للمطالعة العمومية عبد الرحمن بن حميدة ولاية بومرداس. يعتبر عيساوي أول روائي جزائري يفوز بجائزة البوكر العالمية للرواية العربية عام **2020م**.

من مؤلفاته:

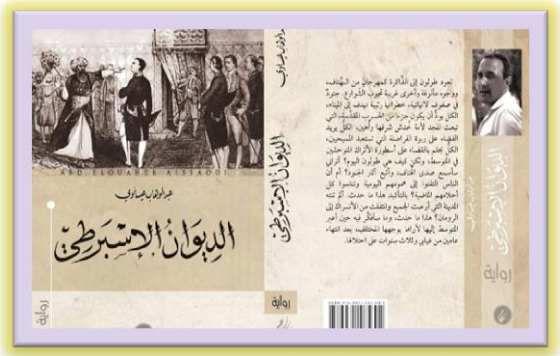
الروايات:

- **سينما جاكوب** عن دار فيسيرا، الجزائر عام **2013م**.
- **سيّيرا دي مويرتي** جبل **الموت** عن الرابطة الولائية للفكر والإبداع، الجزائر، **2014م**، ودار الساقي، لبنان، **2015م**.
- **الدوائر والأبواب** عن دار ميم للنشر عام **2017م**، ودار سعاد الصباح بالكويت عام **2018م**.
- **سفر أعمال المنسيين** عن دار كتارا للنشر عام **2018م**.
- **الديوان الإسبرطي** عن دار ميم للنشر عام **2019م**، ودار مسكلياني عام **2020م**. مؤخرا تم ترجمتها إلى اللغة الإيطالية.



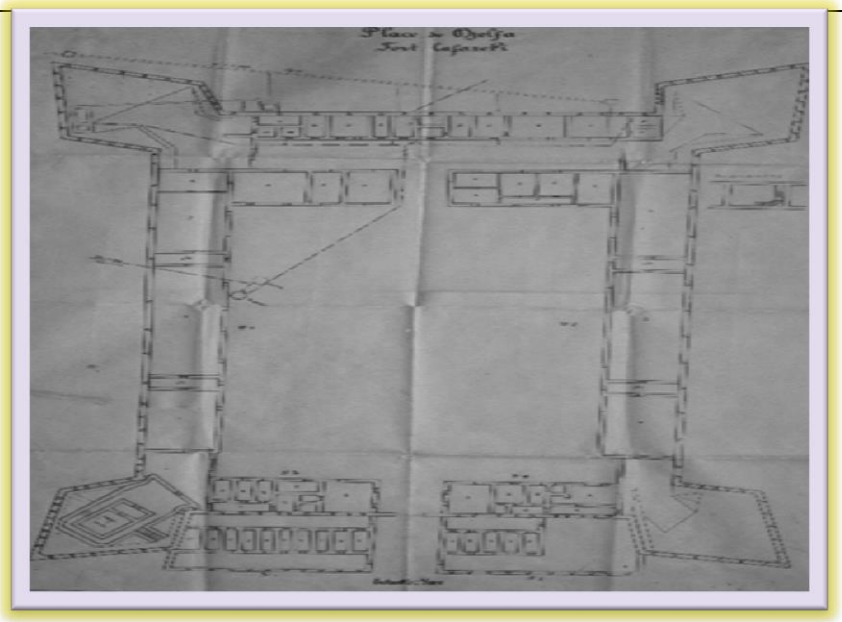
المجموعات القصصية:

- حقول الصفصاف عام **2013م**.
- مجاز السرو منشورات بغدادي، الجزائر عام **2016م**، دار ضمة الجزائرية بالاشتراك مع دار خطوط وظلال الأردنية عام **2020م**.

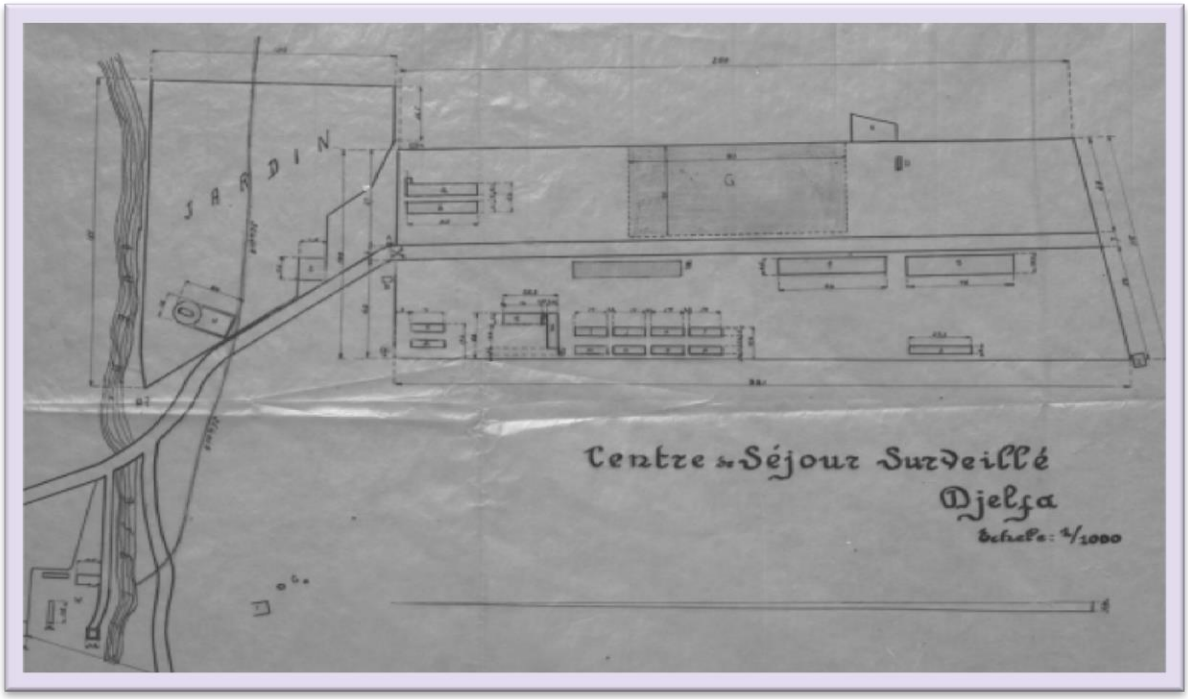


الجوائز التي تحصل عليها:

- جائزة "عليّ معاشي" عن روايته "سينما جاكوب" عام 2012م.
- تنويه جائزة الشارقة عن مجموعته القصصية "حقول الصفصاف" عام 2013م.
- المسابقة الوطنية للرواية القصيرة المنظمة من طرف الرابطة الولائية للفكر والإبداع بولاية الوادي عام 2014م عن روايته "سييرا دي مويرتي"
- جائزة آسيا جبار للرواية عن روايته "سييرا دي مويرتي، جبل الموت" 2015م.
- جائزة سعاد الصباح للرواية عن رواية «الدوائر والأبواب» 2017م.
- جائزة كتارا للرواية غير المنشورة عن روايته «سفر أعمال المنسيين" 2017م
- القائمة الطويلة في مسابقة الهيئة العربية للمسرح عن مسرحية «ما يتركه الآباء للأبناء» عام 2017م.
- الجائزة العالمية للرواية العربية عن رواية "الديوان الإسبرطي" عام 2020م.



مخطط هندسي لحامية كافاريللي Cavalerieبالجلفة

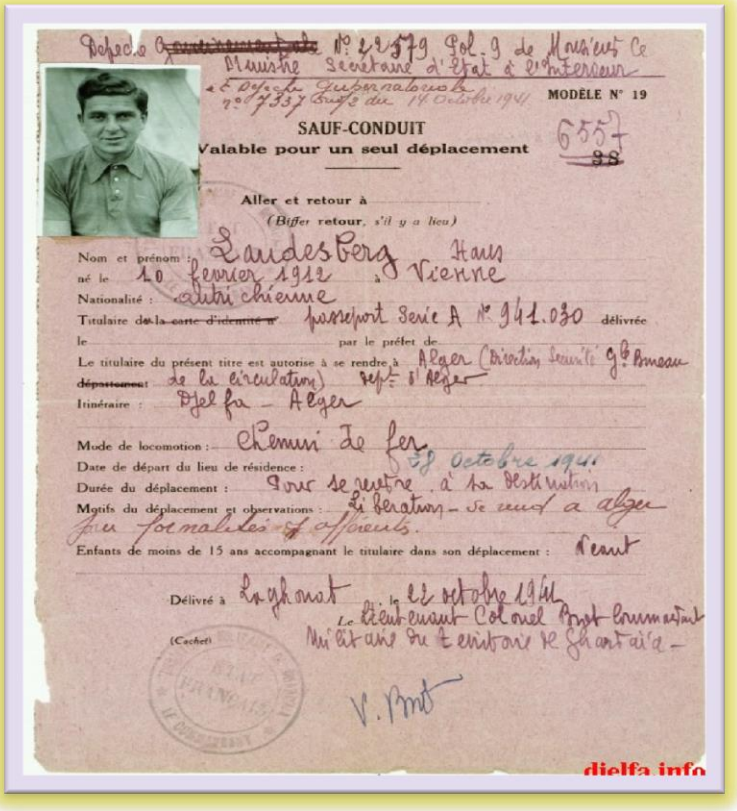


مخطط هندسي لمعتقل عين الأسرار التاريخي بالجلفة

بناء الورشات بمعتقل عين أسرار

خيم المعتقلين وكانت تسمي خيم المرابطين

للرائد كابوش بمعتقل عين أسرار



GOUVERNEMENT GÉNÉRAL DE L'ALGÉRIE
Sécurité Générale
Centre Séjour surveillé de Djelfa
N°

ÉTAT FRANÇAIS

Djelfa, le 17 Mai 1942

Le nommé AUB Max, libéré, doit se rendre à CASABLANCA d'urgence, en vue de son embarquement pour le Mexique. (exécution du télégramme officiel N° 233 du 15 courant.).

Départ de Djelfa : lundi matin, le 18 Mai 1942, par le car.

DJELFA, le 17 Mai 1942.
Le Directeur du C.S.S.
-J.CABUCHE-

Itinéraire :
Djelfa - Alger - Blida - Ste Barbe du Tlelat - Oudjda - Fez Meknes - Casablanca.

dielfa.info

بطاقة إخلاء المعتقل الشاعر "ماكس أوب Max Aub"

MODÈLE N° 19

SAUF-CONDUIT
Valable pour un seul déplacement

6557
98

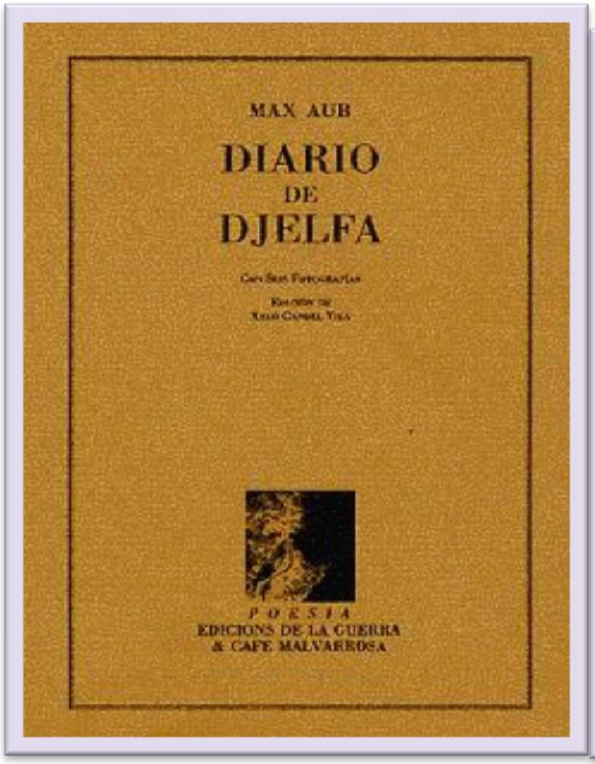
Aller et retour à
(Biffer retour, s'il y a lieu)

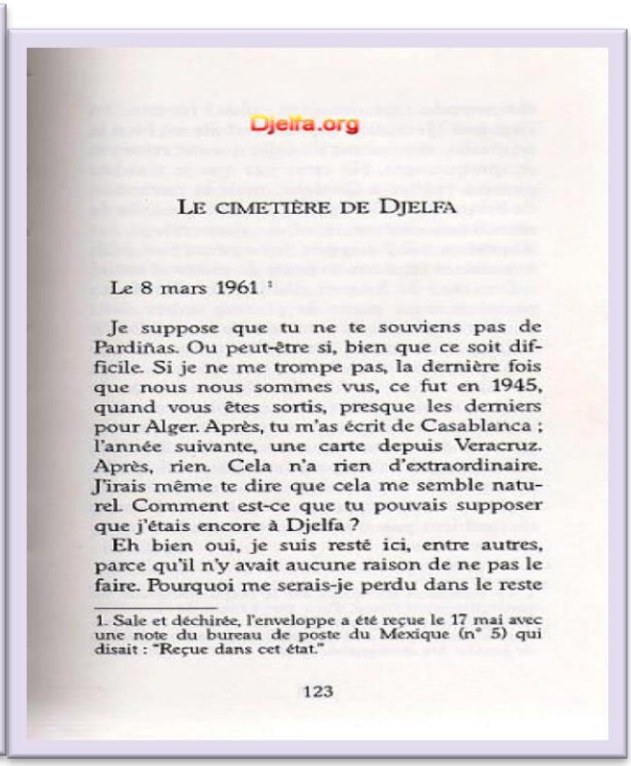
Nom et prénom : Landesberg Hans
né le 10 février 1912 à Vienne
Nationalité : autrichienne
Titulaire de la carte d'identité n° passeport Serie A N° 941.030 délivrée le par le préfet de
Le titulaire du présent titre est autorisé à se rendre à Alger (Direction Sureté Gle Bureau de la circulation) Dépt d'Alger
Itinéraire : Djelfa - Alger
Mode de locomotion : Chemin de fer
Date de départ du lieu de résidence : 29 octobre 1941
Durée du déplacement : pour se rendre à la Destination
Motifs du déplacement et observations : Libération - se rend à Alger pour formalités et affaires.
Enfants de moins de 15 ans accompagnant le titulaire dans son déplacement : Néant

Délivré à Laghouat le 28 octobre 1941
(Cachet) Le Lieutenant Colonel Chef Commandant Militaire du Territoire de Ghardaïa

dielfa.info

بطاقة إخلاء سبيل الطبيب النمساوي "هانس لاندسبرغ Hans Landsberg" 1912م/1992م





ديوان "ماكس أوب Max Aub"

معتقل ريفيسالت Rivesaltes

معتقل ريفيسالت Rivesaltesبفرنسا

المعتقلون داخل ريفيسالت Rivesaltes

المصادر والمراجع

أ) المصادر

1) عبدالوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018.

2) عبدالوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي جبل الموت، الرابطة الولائية للفكر والإبداع، الوادي، ط1، 2014.

ب) المراجع

1) ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر العاصمة، ط 1، 2010.

2) أبو إسحاق إبراهيم، ابن خفاجة الديوان، تحقيق: مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1960.

3) أبو العيد دودو، الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان1830-1855، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1975.

4) أحمد العدواني، بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكيل الدلالة، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2011.

5) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر، سوريا، ط1، 1997.

6) إيفلين يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1988.

7) بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

8) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس ط1 ،2003.

9) حاتم الورفلي، بول ريكور ... الهوية والسرد، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2009.

10) حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية 1945-1948 – دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1998.

11) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

12) حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012.

13) حسن سالم هندي اسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية 1939-1967، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014-1435.

14) حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

15) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

16) زغوان أمُحَّد، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، محنة أدب السبعينات بعدها الفكري نموذجا، تنسيق جعفر بابوش، دار الأدب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2005.

17) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط3، 1997.

18) سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980م-1990م) دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط2، 1997.

19) سيدي مُحَّد بن مالك، جدل التخييل والمخيفي الرواية الجزائرية، دار ميم للنشر، الجزائر، 2016.

20) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، هيئة الكتاب، القاهرة، د.ط، 2004.

21) شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنّية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 1998.

22) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008.

23) شوقي أبو خليل، جورجي زيدان في الميزان، دار الفكر، سورية، دمشق، ط1، 1981.

24) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2003.

25) عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، دائرة الثقافة، الإمارات العربية، الشارقة، ط1، 2019.

26) عادل فريجات، مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000.

27) عائشة لصلج، الشبكات الاجتماعية والهوية الثقافية والاجتماعية للشباب، ضمن كتاب السؤال عن الهوية في التأسيس ... والنقد ...والمستقبل، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2016.

28) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

29) عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1994.

30) عبد الحميد بوسميحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل، الجزائر، د.ط، 2008.

31) عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992.

32) عبد الرحمن منيف، رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار التنوير للطباعة والنشر، الجزائر، ط 3، 2012.

33) عبد الله ابراهيم، التخيل التاريخي، السرد والامبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.

34) عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسة والنشر والتوزيع، دمشق سورية، ط1، 2011.

35) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998.

36) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري- دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1991.

37) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998.

38) عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986.

39) علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتّاب الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

40) عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منثوري، قسنطينة، الجزائر، د.ط، 2001.

41) عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008.

42) فتحي المسكيني، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، جداول للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011.

43) فيصل الدراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

44) مجموعة من الأكاديمين، موسوعة الأبحاث الفلسفية، الفلسفة الغربية المعاصرة، إشراف على عبدود المحداوي، تقديم علي حرب، منشورات الاختلال، ط1، 2013، ج2.

45) مُحَمَّد أقضاض، الشخصية الروائية بين الكلاسيكي والمنظور الحداثي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط، 1995.

46) مُحَمَّد الشحات، سرديات المنفى، الرواية العربية بعد عام 1967، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

47) مُحَمَّد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.

48) مُحَمَّد رياض وتار، التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002.

49) مُحَمَّد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999.

50) مُحَمَّد صابر عبيد وسوسن البياتي، الكون الروائي، (قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2007.

51) مُحَمَّد عابد الجابري، مسألة الهوية العروبة والإسلام ... والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2012.

52) مُحَمَّد عبد الرحمن غانمي، الخطاب الروائي العربي قراءة سوسيو- لسانية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 2013.

53) محمود الضبع، الرواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 2010.

54) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998.

55) مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003.

56) مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، ط1، 2000.

57) مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، منشورات العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011.

58) ناصر مكارم الشيرازي، نفحات القرآن، مدرسه الامام على بن ابى طالب عليه السلام، العراق، ط1، 1436هـ، ج3.

59) نزيهة الخليفي، البناء الفنّي ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، دار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012.

60) يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط8 ،1986.

61) يمنى العيد، الرواية العربية (المتخيل وهويته الفنّية)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.

62) يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1998.

ج) الكتب المترجمة

1) إدوارد سعيد، الاستشراق، المعرفة السلطة الإنشاء، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط7، 2005.

2) إدوارد سعيد، ذاكرة ليست للنسيان، ترجمة: مُحَّد شاهين، مجلة الكرمل، العدد 78، 2004.

3) أليكس ميكشيللي، الهوية، ترجمة: عليّ وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 1993.

4) أمبرتو أيكو، آلية الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة: سعيد بن كيراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سوريا)، ط 1، 2009.

5) بول ريكور، الزمان والسرد ـ الزمان المروي ـ، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط 1، 2006.

1) بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1999.

2) بيير زيما، النقد الاجتماعي "نحو علم الاجتماع الأدبي"، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد وسيّد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991

3) تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط 1، 1982.

4) جاك لوغوف، التاريخ الجديد، ترجمة: مُحَمَّد الطاهر المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.

5) جورج هرنشو، علم التاريخ، ترجمة، عبد الحميد العبادي، لجنة التأليف والترجمة، ط1، 1944.

6) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

7) جون بول سارتر، دفاع المثقفين، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار الآداب، ط1، 1973.

8) جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: مُحَمَّد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

9) ديفد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا(دمشق)، ط1، 2010.

10) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: عبد الرحمن الربيعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1975.

11) روجيه غارودي، في سبيل حوار الحضارات، ترجمة: عادل العوا، عويدات للنشر والطباعة، بيروت لبنان، ط4، 1999.

12) غراهام هو، مقالة في النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط1، 1973.

13) فولفغانغ أيزر، التّخيلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجيا الأدبية، ترجمة: حميد لحمداني والمراجعة: الجيلالي الكدية، الدار البيضاء، ط1، 1998.

14) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: مُحَمَّد برادة، دائرة الفكر، القاهرة، د.ط، 1987.

15) ميشيل فوكو، المراقبة والمعاقبة ولادة السجن، ترجمة: علي مقلد، مراجعة: مطاع الصفدي، مركز الإيماء القومي، لبنان، ط1، 1990.

16) هنري جيمس وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الانكليزي الحديث، ترجمة: أنجيل بطرس سمعان، مراجعة: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د.ط، 1994.

القواميس والمعاجم

1) ابراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط ج2، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، د.ط، د ت.

2) أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن كرم ابن منظور، لسان العرب، دار الصّادر، بيروت، د.ط، د.ت.

3) علي بن مُحَمَّد السيد الشريف الجرحاني، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: مُحَمَّد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1413هـ.

4) فتحي ابراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1988.

5) لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.

د) المراجع الأجنبية

1) *Pierre Macherey, pour une théorie de la production littéraire, Ed: Maspero, Paris 1980.*

2) *Saliha Zerrouki, Max Aub et l'Algérie (DIARIO DE DJELFA) entre littéralité, réalité, et symbolique l'expression, lundi 12 juin 2006.*

هـ) المجلات

1)أحمد توفيق، "تاريخ المغرب في القرن التاسع عشر: أفكار في التحقيب"، مجلة المشروع، العدد09، 1987.

2) ثورية برجوح، سرد التابع من منظور ما بعد الكولونيالية: الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 13، العدد 3، 2021/11/04.

3) جبور أم الخير، رواية الديوان الإسبرطي بين المرجعية التاريخية والإبداع الخيالي، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنّية، العدد 24، المجلد 6، جوان 2022.

4)الحبيب مونسي، سييرا دي مويرتي للأديب عبدالوهاب عيساوي قراءة في البناء والتشييد، مجلة رؤى في الآداب والعلوم الانسانية، بسكرة، ع1، 2020.

5)حسن الصيد، التخيل التاريخي عند عبد الله ابراهيم، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، مجلد31، ع1، ديسمبر 2017.

6)حسن المودن، جدل الجسد والكتابة في رواية "أشجار القيامة" للروائي الجزائري بشير مفتي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، عدد4، جانفي2009.

7)رشيد العامري، التمثيل السردي لتاريخ الأندلس في رواية ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، مجلة المقال، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، العدد15، ديسمبر2017.

8)زياد الأحمد، الرواية ا تاريخيا، مجلة الجديد، لندن، العدد60، يناير2020.

9)سامية إدريس، المتخيل التاريخي واستدعاء الذاكرة في رواية "الديوان الإسبرطي"، مجلة الخطاب، المجلد 17، ع1، يناير 2022.

10) سعيد يقطين، السرد التاريخي والرواية التاريخية، مجلة الجديد، لندن، ع60، يناير 2020.

11) الشريف زروخي، من السرد إلى التاريخ، أو في ضرورة التخفيف من عنف الهوية السردية لدى بول ريكور، مجلة تطوير، المجلد 5 العدد2، ديسمبر 2018.

12) عبد الرحيم الحسناوي، السرد التاريخي والسرد الروائي، بحث في مستويات الخطاب، مجلة العاصمة، الجزائر، المجلد التاسع، 2017.

13) عبد الرزاق بوقطوش، دلالات بعث التاريخ وهاجس الهوية في رواية الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي، مجلة بحوث والدراسات الإنسانية، المجلد 14، ع1، 2020.

14) عبد الفتاح جحمري، هل لدينا رواية؟، مجلة فصول، مصر، المجلد 16، العدد3، شتاء1997.

15) عبد القادر رابحي، أيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، مقاربة سجالية للروائي مقنعا ببطله، مجلة الحضارة الإسلامية، وهران، مجلد16، عدد27.

16) عبد الله ابراهيم، الوصول إلى التخيل التاريخي، مجلة الجديد، لندن، ع60، يناير 2020.

17) عمار بلحسن، ما قبل بعد الإيديولوجيا/ الأدب/الرواية/، مجلة فصول، الهيئة العامّة للكتّاب، مصر، ع4، 1أكتوبر 1985.

18) عمر حفيظ، كتاب الأمير لواسيني الأعرج –أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، العدد 140، شباط 2007.

19) عيادة أبلال، الصحافة والتاريخ الذاكرة الجماعية من الحس المشترك إلى الثقافة العالمة، مجلة مدارات تاريخية، الجزائر، مجلد1، العدد2، 2019-06-30.

20) مُحَمَّد أقضاض، روائية السيرة الذاتية في الأدب المغربي الحديث، مجلة علامات، العدد الثامن، 2020/08/13.

21) مُحَمَّد الشحات، سردية عبد الرحمن منيف، لا وعي المنفى والهوية الجوالة، مجلة دراسات، اتحاد الكتاب والأدباء، الامارات، ع36، 2014.

22) مُحَمَّد قادر كامتران، بول ريكور وابستمولوجيا التاريخ، مجلة آداب الفراهيدي، العراق، ع26، حزيران 2016.

23) مفيد نجم، حوار الرواية والتاريخ مشكلة المصطلح، مجلة الجديد، لندن، ع 60، يناير 2020.

24) منى بشلم، علاقة الرواية العربية بالتاريخ، مجلة المخبر، مطبعة جامعة بسكرة، بسكرة، ع13، 2017.

25) منى بشلم، علاقة الرواية العربية بالتاريخ، مجلة المخبر، مطبعة جامعة بسكرة، بسكرة، العدد19، 2019.

26) منيرة شرقي، الحوارية عند ميخائيل باختين، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، لبنان، ع3، 2014/11/04.

27) موحن وليد، مدرسة الحوليات الفرنسية: ظروف النشأة وأهم الأفكار، مجلة ليكسوس، المغرب، ع11، مارس2017.

28) نزار مسند قبيلات، رواية مسك الكفاية للأسير الفلسطيني "باسم خندقجي"، دراسة في التخيل التاريخي، مجلة الشارقة للعلوم الانسانية والاجتماعية، الشارقة، ع1، يونيو2019.

29) نوال بن صالح، "الرواية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير: صراع اللغة والهوية"، مجلة المخبر، العدد7، 2011.

30) نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخيّة في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، الجزائر، ع9، جوان 2011.

31) وافية بن مسعود، تشكل الهوية السردية في رواية "باب الشمس" لإلياس الخوري، مجلة تسليم سردي، المجلد 4، العددان 7و 8، قسنطينة، الجزائر، كانون الأول، 2018.

و) الجرائد

1) ابراهيم صحراوي، سييرا دي مويرتي لعيساوي عبد الوهاب: الحرب الأهلية الاسبانية في ضيافة الرواية الجزائرية، جريدة القدس العربية، ع8106، بريطانيا، 2015/05/16.

2) سهيلة بن حامة، عبدالوهاب عيساوي يبدع في "سييرا دي مويرتي"، جريدة أصوات الأحرار، ع6583، الوكالات، الجزائر، 2019/09/12.

3) عمار الثويني، قراءة التاريخ لتقديم نصوص سردية متكاملة: رواية الديوان الإسبرطي أنموذجا، جريدة كواليس الجديدة، ع 2816، بشير بوفندي، سطيف، 2020/01/06.

ز) الرسائل العلمية

1) غنية بوحرة، المثقف والصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية، ماجستير منشورة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012.

2) يوسف حسين محمود حمدان، الهوية وتجلياتها السردية في أعمال إميل حبيبي، رسالة ماجيستير في اللغة العربية وآدابها (منشورة)، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، الأردن، 2007.

ح) المراجع الالكترونية

1)أحمد الجرطي، حوارية الخطاب الروائي عند باختين، مجلة الكلمة، ع 86، السعودية، www.alkalima.net

2)أحمد بوحسن، الرواية والتاريخ، www.ribatakoutoub.ma .

3)أحمد مكاوي، سيّيرا دي مويرتي تنتهي في عين الأسرار خيبة.. منفى.. ميلاد جديد بقلم، http://hacendj.blogspot.com/2015/05/blog-post_30.html.

4)الاستعمار الفرنسي للجزائر، https://m.marefa.org

5)أشرف الحساني، الديوان الإسبرطي والبوكر العربية...سردية السلطة والتاريخ، المجلة الثقافية الجزائرية، https://shortest.link/7x8J.

6) بن علي لونيس، كيف تصنع الرواية الآخر، قراءة في رواية (سييرا دي مويرتي) للروائي عبدالوهاب عيساوي، https://www.symiaconseil.dz/

7)جميل حمداوي، الرواية العربية ذات البعد التاريخي، مجلة ندوة الإلكترونية للشعر المترجم، www.arabicnadwa.com

8)حاتم عبد الهادي السيد، قراءة في رواية الديوان الإسبرطي، مجلة حراء، 2020/06/29، www.hiragate.com.

9)الحرب الأهلية الإسبانية، شبكة المعرفة www.maarifa.org

10) حمزة دايلي، سييرا دي مويرتي، الجلفا في تاريخها الجانبي www.nafhamag.com

11) حياة عبد المولى، قراءة في رواية الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، 2019/12/30، https://2u.pw/8fBlD3.

12) رامي أبو شهاب، الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي: الاستعمار ... واستحالة اللقاء، 2020/06/14، www.alquds.co.uk.

13) ريام توفيق، نص معاهدة دي بورمون وتحليلها، جريدة الالكترونية مرسال، www.almrsal.com.

14) زياد بوزيان، البناء الفنّي في الرواية الجزائرية الجديدة، رواية أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق أنموذجا، ديوان العرب، https://cutt.us/sMhyp

15) سعودي أحمد، معتقل الجلفة (عين أسرار) من صناعة المجد من خلال تجربتي ماكس أوب وروجي غارودي، https://djelfainfo.dz/ar/sites/10466.html.

16) سهام بوعموشة، كتاب "سطو على مدينة الجزائر" تحقيق في عملية نهب جويلية 1830 لبيار بيان، يومية الشعب الجزائرية، تاريخ النشر: 2020/07/04، www.ech-chaab.com.

17) صبايحية، موسوعة عريق، www.areq.net

18) صلاح الدين هزرشي، وقفات من تاريخ حي" عين أسرار" بالجلفة (1941م- 1962م)، الجلفة إنفو، 03-12-2016، https://djelfainfo.dz/ar/sites/10466.html

19) عبد الباسط طلحة، حوارية التاريخ والإيديولوجيا في النصوص الروائية، المجلة الثقافية الجزائرية، الجزائر، 2021/10/20، https://cutt.us/OAFtU.

20) عبد الرزاق قيرة، عظام بشرية هربت من بلد عربي لتطحن مع السكر لتبييضه، العربية. نت، 2021/06/04، www.alarabiya.net .

21) عبد الله بن عمارة، السانسيمونية الاشتراكية المثالية في خدمة الاستعمار، 2022/04/13، www.almayadeen.net.

22) عمر شبانة، الديوان الأسبرطي " تطرح سؤالا حول علاقة التاريخ بالرواية، مجلة الكترونية اندبندنت، https://cutt.us/37gku

23) فايد مُحَّد، الرواية والذاكرة الوطنية حوار الأدب والتاريخ قراءة في نماذج روائية جزائرية، 2012/12/03، https://cutt.us/2kVoY

24) مُحَّد الأمين بحري، الرواية التاريخية ثلاثية التخييل، www.alkalimah.net .

25) مُحَّد الأمين بحري، رواية الديوان الإسبرطي http://alriwaya.net/7646-2/.

26) المسعود بن سالم، "سييرا دي مويرتي" تفتح باب النقاش حول علاقة المبدع، https://www.djelfainfo.dz/ar/art_culture/8154.html

27) المكتبة الشاملةwww.shamela.ws .

28) موسوعة الهولوكوست، https://cutt.us/9fci3

29) موسوعة عريق، معركة واترلو، https://areq.net

30) ناهض زقوت، الديوان الإسبرطي... رواية احتلال الجزائر، ديوان العرب، 2020/07/7، www.diwanalarab.com .

31) نبيل عبد الكريم، الديوان الإسبرطي لعبدالوهاب عيساوي.. اللعب مع التاريخ، عربي21، 2020/05/21، www.arabi21.com .

32) نوارة لحرش، عبدالوهاب عيساوي، أنتمي إلى جيل لا يهتم بالتاريخ كثيرا، www.dohamagazine.qa 2022/06/02.

33) وليد بوعديلة، المثقف الجزائري والموقف من التاريخ، مجلة البصائر، الجزائر، https://elbassair.dz/2393/

فهرس المحتويات

الواجهة الخارجية 1

الواجهة الداخلية 2

البسملة 3

استهلال 4

اهداء 5

شكر وعرفان 6

المقدمة .....أ

المدخل: الرواية والتاريخ 1

أولا) مفهوم الرواية:.....2

ثانيا) مفهوم التاريخ: 3

ثالثا) من مدرسة الحوليات إلى التاريخانية الجديدة: 5

رابعا) الرواية والتاريخ:.....8

الفصل الأوّل: الرواية وتاريخ المقموعين 32

المبحث الأول: الإيديولوجيا في الرِّواية:.....33

أولا) المسكوت عنه روائيا: 36

ثانيا) الرواية كإيديولوجيا: 38

المبحث الثاني: الإيديولوجيا بين الوعيين التّاريخي والفنّي في روايتي "الديوان الإسبرطي" و"جبل الموت". 40

أولا) الإيديولوجيا في رواية الديوان الإسبرطي: 41

ثانيا) الإيديولوجيا في رواية سييرا دي مويرتي " جبل الموت": 58

المبحث الثالث: استدعاء التّاريخ. 68

أولا) لماذا العودة إلى التّاريخ؟ 69

ثانيا) أشكال توظيف التّاريخ: 72

ثالثا) أنماط الرِّواية التّاريخية:.....79

المبحث الرابع: الوثيقة والتخييل التاريخي:.....81

أولا) الوثيقة والتخييل في رواية الديوان الإسبرطي: 81

ثانيا) رواية "سييرا دي مويرتي- جبل الموت": 93

الفصل الثاني: جبل الموت، مساءلة الماضي بعيون حاضرة 103

المبحث الأوّل: البناء الفنّي لرواية سييرا دي مويرتي:.....106

أولا) مفهوم البناء الفنّي: 106

ثانيا) المتن الحكائي في رواية سييرا دي مويرتي: 107

المبحث الثاني: مساءلة الفضاء روائيا:.....112

أولا) الفضاء النّصي في رواية «سييرا دي مويرتي»: 117

ثانيا) الفضاء الجغرافي لسيّيرا دي مويرتي: 118

ثالثا) غربة المكان: 135

المبحث الثالث: مساءلة الزّمان روائيا: 137

أولا: الترتيب الزمني في رواية سييرا دي مويرتي: 135

ثانيا: تقنيات زمن السرد 146

ثالثا: تعطيل السرد: 152

المبحث الرّابع: الشخصيات في رواية سييرا دي مويرتي:.....158

أولا) الشخصيات التاريخية المتخيلة: 158

ثانيا) الشخصية التاريخية: 162

المبحث الخامس: مسوغات مساءلة التاريخ وجمالياتها:.....170

أولا) جماليات توظيف التاريخ في الرواية: 172

ثانيا) توظيف تيار الوعي في الرواية: 185

ثالثا) لغة الرواية: 190

رابعا) صورة الشرقي: 193

أهم النتائج المستخلصة:.....197

الفصل الثالث: مسكوت التاريخ العثماني والفرنسي في الجزائر عبر الديوان الإسبرطي....198

المبحث الأول: سؤال الهوية والتخييل التاريخي:.....202

أولا) سؤال الهوية والتخييل التاريخي: 204

ثانيا) سؤال الهوية وخطاب السرد:.....204

ثالثا) سؤال الذات بين الهوية السردية والهوية التاريخية في رواية الديوان الإسبرطي: 205

رابعا) تشظي الهوية السردية: 207

المبحث الثاني: رواية الديوان الإسبرطي وخطاب العتبات: 211

أولا) غلاف الرواية: 211

ثالثا) الاستهلال: 216

المبحث الثالث: الشخصيات في رواية الدّيوان الإسبرطي: 217

أولا) ملخص الرِّواية:.....219

(**1** مفهوم الشخصية: 221

(**2** الشخصيات المتخيلة التاريخية: 224

3) الشخصيات التاريخية: 233

4) الشخصيات الثانوية: 237

المبحث الرّابع: مسكوت التّاريخ العثماني الفرنسي في الجزائر: 240

أولا) المسكوت التّاريخ العثماني الفرنسي في الجزائر: 240

ثانيا) طروحات الكاتب: 246

ثالثا) مسكوت التاريخ الفرنسي في الجزائر: 249

رابعا) مجزرة العوفية سنة 1832م: 248

خامسا) اللجنة الإفريقية في الجزائر: 250

المبحث الخامس: جماليات رواية الدّيوان الإسبرطي: 253

أهم النتائج المستخلصة:.....268

الخاتمة 269

الملحق: السيرة الذاتية للروائي عبدالوهاب عيساوي 276

فهرس المحتويات 301

الملخص:

تحاول الرّواية التّاريخية إثارة الحاضر استنادا إلى ما حدث في الماضي؛ فهي تحاور التاّريخ بل قد تسائله وتنتقده لتبيان ما غفل عنه أو سكت. والهدف من هذه الدّراسة هو معرفة كيفية إخضاع التّاريخ للمساءلة النّقدية على مستوى البناء والتّشكيل، وسبل هذه المساءلة بحثا عن جماليات توظيف المرجعي في روايتي "سيّيرا دي مويرتي" والدّيوان الإسبرطي"عند عبد الوهاب عيساوي.

الكلمات المفتاحية: الرواية التاريخية– التاريخ– المساءلة النقدية.

Abstract :

The historical novel tries to provoke the present based on what happened in the past, it dialogues with history and may even question and critique it to show what it has overlooked or kept silent.

The aim of this study is to find out how to subject history to critical accountability at the level of construction and formation, and ways to this accountability in search of the aesthetics of employing the reference in the novel of "Sierra de Muerte" and the Spartan Court "by Abdul Wahhab Al-Issawi

***Keywords**: historical novel - history - critical accountability*

Résumé:

Le roman historique tente de provoquer le présent à partir de ce qui s'est passé dans le passé, il dialogue avec l'histoire et

peut même la questionner et la critiquer pour montrer ce qu'il a négligé ou gardé silencieux.

Le but de cette étude est de découvrir comment soumettre l'histoire à la responsabilité critique au niveau de la construction et de la formation, et les moyens de cette responsabilité à la recherche de l'esthétique de l'utilisation de la référence dans le roman "Sierra de Muerte" et la cour spartiate "d'Abdul Wahhab Al-Issawi

Mots-clés *: roman historique - histoire - responsabilité critique divers aspects de la vie.*

❑❑❑