مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثانية عشرة، العدد الثالث والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠٠هـ. ش/٢٠٢١م

البوليفونيّة في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي على ضوء النظرية الباختينيّة

علي صياداني *؛ حسن إسماعيل‌زاده باواني **؛ شهلا حيدري ***

مقالة علميّة محكّمة
صص ١٠٣- ١٣٠
DOI:10.22075/lasem.2021.23090.1281

الملخّص:

بدأت البوليفونيّة في عالم النقد والأدب مع المنظر الروسي ميخائيل باختين في العقد الثاني من القرن العشرين، قدمها في أبحاثه حول روايات دوستويفسكي. كشف باختين بواسطتها عن أساسيات الديموقراطية الحوارية بين الشخصيات، ونفى بها السلطة الحاكمة للراوي المتفرد. من أهم ما تشمل هذه الأساسيات هو تعددية الأصوات، وتعددية اللغات. وتنقسم تلك الأخيرة لمفاهيم مختلفة أهمها: التهجين، التنضيد، الباروديا، الأجناس التعبيرية، والحوارات الخالصة. اخترنا رواية "الديوان الإسبرطي" للروائي الجزائري "عبد الوهاب عيساوي" لهذا البحث، إذ وجدنا تجسيد البوليفونية غالبة على سرديته، معتمدين على المنهج الوصفيّ-التحليليّ. رسم عيساوي مرايا تاريخ الجزائر ما بين ١٨١٥ إلى ١٨٣٣ بأحداثه السياسية والاجتماعيّة مع استخدام خمس شخصيات أساسية خيالية، غير أن البعض منها اقتبسها من شخصيات حقيقية عاشت في تلك الفترة. تسرد من خلال هذه الأصوات، حوادث سلطات العثمانيين، واستعمار الفرنسيين التي خلفت الكوارث آنذاك. نالت هذه الرواية جائزة البوكر للرواية العربيّة عام ٢٠٢٠. اختار عيساوي البنية البوليفونية للرواية كي ينقل التاريخ من شتى الزوايا، ويبيّن أهمية الأحداث بواسطة تلك الأصوات. من أهم النتائج التي توصّل إليها البحث أنّ سرد الرواية الأدبي المفبرك، وتلفيق الحوارات الخالصة فيه، مع لمسات التهجين والباروديا والتنضيد وحتى انكسار الحرف الواضح ضمنه جعل منها بوليفونية الإنتماء، وقريبة لعالم الواقع في نقل أحداثه.

كلمات مفتاحيّة: البوليفونية، باختين، الديوان الإسبرطي، عبد الوهاب عيساوي.

---

* – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الشهيد مدني بأذربيجان، تبريز، إيران. (الكاتب المسؤول) البريد الإلكتروني: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

** - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الشهيد مدني بأذربيجان، تبريز، إيران.

*** - طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الشهيد مدني بأذربيجان، تبريز، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٠/٠١/١٩هـ.ش= ٢٠٢١/٠٤/٠٨م – تاريخ القبول: ١٤٠٠/٠٧/١٥ هـ.ش= ٢٠٢١/١٠/٠٧م.

المقدمة:

مكانة الرواية المؤثرة في الأدب جعلتها من ضمن الفنون الأكثر قدرة في التأثير على ذوق المتلقي، حيث عرفها باختين بأنها فن نثري تخيّلي، تعكس في عالمها، الأحداث والمغامرات الواسعة والمثيرة. وكان باختين من الشكلانيين الروس المهتمين بالفن، فانعكس ذلك على دراساته حول جمالية الرواية وأسلوبها إلى أن ظهرت الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية) مع دوستويفسكي، فكشفها هو من خلال دراساته. تعتمد الروايات البوليفونية على اختلاف الرؤى الإيدولوجية، وتعدد المواقف الفكرية، وترتكز على الشخصيات والرواة، حيث نالت إقبالا كبيرا من قِبَل كبار النقاد وصارت محور دراساتهم. ومع تطور الرواية الحديثة عالمياً، خضعت الروايات العربيّة لهذا المسار وللنزعة الحداثية الجديدة، فاتحة المجال للأصوات المتعددة في مختلف القضايا السياسية والاجتماعية والتأريخية وغيرها. وألبستها لباس الخيال، معتقدة بأنّ هذا الخروج عن الحقائق يساعدها في تسريب التأريخ إلى الأذهان، وهو بعيد كل البعد عن التزييف والإفساد لصحة المصادر وحقيقة النقل. فضبطت هذه الفكرة عند عيساوي في روايته "الديوان الإسبرطي"، وهي كانت نتيجة جهد كبير منه في دراسة القضايا التأريخية، حتى صنع منها حكاية يسافر من خلالها القارئ في أواخر الزمن العثماني في الجزائر إلى أوائل الاحتلال الفرنسي (١٨١٥-١٨٣٣)، طالباً التمعّن في تاريخ بلده في هذه الحقبة الزمنية المذكورة.

أول ما يظهر للقارئ، عند قراءة هذه الرواية، هو السرد البوليفوني الذي يشكّل أساس منهجها السردي، حيث أختفى فيها ضمير الأنا واحتل مكانه عالم العلاقات الواسعة واختلاف الضمائر، إلى أن انقسمت الرواية إلى عدة روايات بتعدد أصواتها وهي تحمل في دفتيها نوعاً من الانزياح الحواري بالنسبة للروايات المونولوجية، وحتى بالنسبة للروايات البوليفونية الأخرى؛ لأنَّها خرجت عن المألوف الكلاسيكي، تشابكت فيها قِطَع الشخصيات الخمسة الساردة، وقامت كل واحدة منها تنقل ما على عاتقها من آراء بطريقة خاصة. اهتمّ هذا البحث بدراسة الرواية على المنهج الوصفي التحليلي للإجابة على الأسئلة التالية:

١. ما هي أهم آليات السرد البوليفوني التي استند عليها عيساوي في الرواية؟
٢. كيف تعددت الرؤى والأصوات البوليفونية في رواية الديوان الإسبرطي؟

وقد فرضنا للجواب عن هذين السؤالين فرضيتين:

١. تمثلت البوليفونية في رواية الديوان الإسبرطي بصور متعددة ومن أهم آلياتها: التنضيد، التهجين، الباروديا، الأجناس التعبيرية، والحوار المباشر.

٢. كانت الأصوات المتعددة منقسمة بشكل منسجم مخطط له لإقامة الأدوار، والنظريات والتعليقات المختلفة حول قضية ما، حرة الأداء، في الحقيقة كل صوت كان يقدم ماهية وجوده في تلك الحقبة وكيفية رؤيته للقضايا وما يظهر عليه من سرد الحوادث التاريخية ومدى صحة رأيه.

خلفية البحث:

بالنسبة لما كتب حول البوليفونية في الروايات سابقاً، هناك العديد من الدراسات التي اهتمت بموضوع البوليفونية وتجلياتها في الروايات المتعددة فضلاً عن الكتب والرسائل الجامعية التي سنشير إليها، منها:

دراسة معنونة بـ"**البوليفونية في الرواية العربيّة، يوسف القعيد نموذجا**"، للباحثة سمية سليمان الشوابكة. تم نشرها في مجلة "دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية"، المجلد ٣٧، العدد ١، سنة ٢٠١٠، أكدت فيها على أهمية تنوع أساليب الصياغة السردية ودرست البوليفونية بشكل عام في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد كنموذج بحثي دون أن تتطرق لتطبيق نظرية سردية ما، سواءً لباختين أو لغيره. ومقال باللغة الفارسية، كتبته الباحثة سمية حيدري مع الناقدة مهين حاجي زادة، بعنوان "**بررسي رمان ميرامار نجيب محفوظ، براساس نظرية چند صدايى باختين (دراسة رواية ميرامار لنجيب محفوظ على أساس نظرية تعدد الأصوات لباختين)**"، نُشر في الفصلية العلمية "جستارهاى عربى، السنة ١، العدد الآول، (٢٠١٩م)، كانت النتائج المتوصل إليها هي إدراج رواية ميرامار لنجيب حفوظ في ضمن الروايات البوليفونية، حيث كانت آلية التناص، وتعددية اللغات وزاوية الحوار بين الطرفين من أهم ما اتخذته الباحثتان ذريعة لاعتبارها من ضمن الروايات البوليفونية. روايات محفوظ بغض النظر عن وجود السارد العالم فيها لا محالة، تجد في طياتها حوارات بين الشخصيات والأبطال، وهذا لا يميزها عن الروايات المعاصرة لها، ولا يجعلها بوليفونية الأساس. ومقال آخر باللغة العربيّة معنون بـ"**مرايا البوليفونية في رواية الزمن الموحش على ضوء نظرية باختين السردية**"؛ تم نشره في مجلة الأدب العربيّ، السنة ١١، العدد الأول، (٢٠١٩م)، للباحث رضا آنسته وآخرين. اهتم البحث بالدراسة البوليفونية وتحليلها

وإبراز خصائصها من خلال رواية "الزمن الموحش" للروائي السوري "حيدر حيدر" لمعرفة كيفية توظيف الروائي للخصائص البوليفونية وكانت من أهم النتائج المذكورة في هذه الدراسة، تحقيق المبدأ البوليفوني من خلال الحوارية وجدلية شخصياتها التي تمتلك أصوات مغايرة، وقام الباحث باتخاذ أنماط البوليفونية المختلفة ليربط شخصياتها بأزمات المجتمع العربيّ. وهناك دراسة أخرى معنونة بـ"**تعدد الأصوات في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني**" لعليرضا كاهلة ومشاركيه، نشرت في مجلة اللغة العربيّة وآدابها، السنة ١٠، العدد ٤، في عام ١٤٣٦هـ (٢٠١٥م). تناولت الرؤى السردية، والمواقف الإيديولوجية، وأسلوب التناص والكرنافالية. ويشير الباحثون إلى أن هذه الرواية تميزت بخلق عالمها روائي المتعدد الأصوات، معتمدين على نظرية باختين الحوارية، ولكن لم يذكروها في العنوان واكتفوا بالانطباقات الملخصة. ولهديل عبدالرزاق أحمد دراسة تحت عنوان "**تعدد الأصوات في الرواية العراقية: دراسة نقدية في مستويات وجهة نظر**"، نشرتها في دار غيداء للطباعة والنشر عام (٢٠١٦م)، ركزت فيها على المستوى الإيديولوجي والتعبيري والنفسي والمكاني والزماني في ثلاثة فصول. ورسالة ماجستير لزوينة ميمون بعنوان: "**بنية الحوارية في رواية دمية النار لبشير مفتي**"، تمت مناقشتها عام (٢٠١٦م) بإشراف زاوي سارة، في جامعة محمد بوضياف– المسيلة. تناولت فيها الباحثة البنية الحوارية لرواية دمية النار، حيث تميزت بتعدد شخوصها وخلفياتها المتباينة والتي تضيء الجوانب الخفية للخشصية المحورية وهذه الشخصيات لا يقل دورها عن الشخصية الرئيسة.

وأما عن رواية "الديوان الإسبرطي" فلم نعثر على دراسة علمية تناولت الرواية من أي جانب، اللهم إلا هذه المقالة المعنونة بـ"**دلالات بعث التاريخ وهاجس الهوية في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي**" للباحث عبدالرزاق بوقطوش، (٢٠٢٠م)، المنشورة في مجلة البحوث العلمية والدراسات الإنسانية، صص ١٥٩–١٨٨. قدم فيها نظرته النقدية حول بنية الرواية وفكرة النص السردي المنقول من تعاريف الشخصيات الخمس والحوادث التي نُقلت من ألسنتها. وهناك مقالات إلكترونية حول هذه الرواية، منهم من يراها ناجحة ومنهم من يعلق على رتابتها المملة كهذا المقال لغسان حسن محمد المنشور في جريدة العربيّ اليوم الإخبارية بتاريخ ٩ يوليو ٢٠٢٠ المعنون بـ"**قراءة في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي**"، حيث وصف الرواية بأنها رتيبة مملة. وهناك تعليقات أخرى قُدمت

حول الكاتب والنص والبنية السردية ونقدية الرواية. كهذا المنشور المعنون: "**جدل التاريخ في رواية "الديوان الإسبرطي" لعبد الوهاب عيساوي أو لماذا يهاجم "اليولياداش" الجدد أول رواية جزائرية تفوز بالبوكر العربيّ**"، للباحث محمد رندي. نُشر في الصحيفة العربيّة المستقلة "رأي اليوم"، بحث حول الشخصيات وموضوع التباس التخيل بالتاريخ والرواية. ومقال الإكتروني آخر: "**الديوان الاسبرطي، رواية احتلال الجزائر**"، نشرته "المجلة الثقافية الجزائرية" للباحث والناقد الفلسطيني ناهض زقوت، (٢٠٢٠م)، تحدث عن نجاح الرواية وفوزها بجائزة البوكر العربيّة، وعن كشف الرواية لأسباب الاحتلال الفرنسي مستخدمة النمط التخيلي، دون أن تترك تفاصيل حقيقة التاريخ. ومقال آخر معنون بـ"**المقاربة التاريخية وتعدد الأصوات في البنية السردية في رواية الديوان الاسبرطي للروائي عبد الوهاب عيساوي**" بقلم الروائية حميدة شنوفي، نشر في موقع "أقلام: مجلة أدبية شاملة". أشارت الباحثة فيه لتعددية الأصوات بشكل موجز وكانت مركزة على نقل ما هو مختار من قبل الكاتب لهذه التعددية دون أن تذكر نظرية باختين السردية. إذن، فهذه الدراسة هي الأولى التي تدرس رواية "الديوان الإسبرطي" من هذا المنظار، معتمدة على نظرية باختين السردية.

نبذة عن الرواية وشخصياتها:

"الديوان الإسبرطي" رواية قدمها الكاتب الروائي عبد الوهاب عيساوي، وهي من جملة الأعمال الطويلة التي جاءت في ٣٨٨ صفحة، متكونة من خمسة أقسام، كل قسم منها يتضمن خمسة أبواب متكررة العناوين: "ديبون، كافيار، ابن ميار، حمة السلاوي ودوجة"، وهم أبطال الرواية وأصواتها المتعددة. اختارهم عيساوي لسرد فترة التاريخ الاستعماري المريرة التي مرت بها بلاده. فترة تشمل الحكم العثماني ومن بعدها الاحتلال الفرنسي للجزائر، وبالأخص مدينة المحروسة ما بين عامي ١٨١٥ إلى ١٨٣٣. أبان الكاتب تلك السياسة التي نهجها الأتراك والفرنسيون في استعمارهم، والمعاناة التي عاشها الشعب آنذاك. فبالتركيز على شخصية حمّة السلاوي، بوصفه الشخصية الثائرة والمتمردة ضد الاستعمار، والرامزة للإنسان المناضل والمواطن المدافع عن وطنه بجنون، أراد عيساوي أن يجعل منه إنساناً يبحث عن المجد، يغامر بنفسه ويتحمل مشقات فظيعة لتحرير أرضه، والسلاوي الذي «يسمي الجزائر المحروسة، لم يكن يوما على توافق

مع التواجد العثماني في الجزائر، كان يرى ظلمهم للناس، تجوّل جنودهم وغطرستهم، فسادهم وتغولهم على الجزائريين وعيشهم عالة عليهم، كان يدرك السلاوي أن الإسلام الذي يدّعي العثمانيون أنه دين الدولة وأن السلطان العثماني كان معبراً عن إرادة الله، لم يكن يقبل بهذا الذي يمارسوه بحق الجزائريين»[١]. وديبون الصحفي الذي جاء مع الركب الفرنسي في الحملة على الجزائر كمراسل، يرمز للإنسان المتعاطف مع الشعب الجزائري، وكافيار نموذج لشخصية فرنسية حاقدة، كان جندياً في جيش نابليون، وفجأة وجد نفسه أسيراً عند الأتراك في الجزائر، وابن ميار البراغماتي والسياسي المحنك، بصفته تاجراً وسياسياً والذي تحول من جهة الدفاع عن العثمانيين إلى عضو المجلس الذي شكّله الاستعمار الفرنسي، وكان ينتقد العقلية الدينية العربيّة. ودوجة الشخصية الأخرى التي تمثل الإنسانة البريئة اللطيفة التي كُتب عليها التشرُّد والوحدة بعد وفاة أسرتها. كانت بمثابة الجزائر المضطهدة، تلمس الأحداث، وتشعر بها بكل مسامات جسدها المنهك، وتتعرض لعدة اعتداءات، إلا أنّها لا تملك قدرة الدفاع. تحب حمة عن بُعد وتنتظره، وتراقب أحداث المحروسة دون أن تساهم في شيء.

تمظهرات البوليفونية في الرواية (المتعددة الأصوات):

البوليفونية لغة تعددية الأصوات، تتكون من كلمتين (poly) وتعني تعدد، و(phone) بمعنى صوت؛ استعار باختين هذا المصطلح من عالم الموسيقى الذي كان الأساس في بوليفونية الموسيقى التي تساوت فيها الأصوات، حيث لم تكن هنالك هيمنة لصوت على الآخر. يُعتبر باختين أول من استخدمه في دراسته حول "شعرية دوستويفسكي"، وأشار إلى أنّ تعددية الأصوات الموجودة فيه هي من أبعاد الخطاب، وضمّنَها في إطار نظريته الحِوارية وأطلق عليها اسم (dialogism). «وهي جملة من الأفكار والرؤى التي عبّر عنها في العديد من مؤلفاته المتنوعة وهو أضفى عليها بُعداً معرفياً شاملاً يحتوي الفلسفي، والثقافي، والأدبي والنقدي واللساني»[٢]. الرواية البوليفونية التي عرفَّها باختين، تمنح الشخصيات فرصة لأن

[١] العربي: https://maseer.net/archives/16278.

[٢] عرب شعبة، **حوارية باختين: دراسة المرجعيات والمفردات**، ص٨١.

تملك هويات متعددة. فـ«تعدد الرواة في القصة الواحدة يعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدة السلطة المطلقة التي يحتكرها الراوي المفرد المهيمن على القص»[١].

وأما عن البوليفونية في رواية "الديوان الإسبرطي"، فقد أخرجتها من الحالة البطولية المطلقة إلى طاولة الديمقراطية السردية، ومنحت القارئ قدرة الرؤية في البُرهة الزمنية المحددة من تاريخ الجزائر المذكور (١٨١٥-١٨٣٣). فكل فصل وكل شخصية من الشخصيات البطلة، يُشكل من جهته نقطة رئيسة، تظهر من خلالها لعبة الأدوار التأريخية بصوتها وبالسرد المخصص لها. كل منها يدور في فلكه في ساحة المحروسة، التي هي مركز الأحداث. تكاتفت النتائج مع بعضها في سرد التأريخ الذي تَرِد قصته على ألسنتهم. وبالرغم من أنَّ هناك ثمة أماكن أخرى كباريس، طولون، ومرسيليا تُذكر أثناء السرد، ولكن تبقى المحروسة محور الحديث ومحل تجسد الأحداث والكوارث. وقد تجسّدت البوليفونية في رواية "الديوان الإسبرطي" عبر أنماط مختلفة كالتعدد الصوتي، وفضاء العتبة، والتعدد اللغوي؛ حيث اخترنا من هذا الأخير تقسيمات كالتنضيد، التهجين، الباروديا، الخطاب المباشر، والأجناس التعبيرية، حللنا بواسطتها الرواية.

أ) تعددية الأصوات:

علمنا أن التعددية في الأصوات، هي بمثابة عالم حر طليق تعيشه الشخصيات في الرواية وفيه «نبض الحياة الذي منه نشتق طرق التسمية التي تجعلنا أفراداً وتكوّن نظرتنا إلى العالم»[٢]، فرواية "الديوان الإسبرطي" تُعتبر من جملة الروايات التي اختارت لنفسها النظام الحداثي، ذا التقنية البوليفونية، الذي نشأ في نظام ديموقراطي يُلائم عالم الواقع. فهناك «تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، بواسطة منظورها الشخصي، من زاوية نظرتها الفردية، وبأسلوبها الفردي الخاص»[٣]. تكونت فيها مجموعة أفكار وإيديولوجيات، واجتمعت فيها شخصيات مختلفة العقائد، فيها الخائن والوطني، المسلم والملحد، العلماني والشيوعي الخ. فكل هذه الشخصيات هي بمثابة أصوات، قامت عليها الفكرة الرمزية المطلوبة من

[١] الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ص١٤٠.

[٢] مارتين، **نظريات السرد الحديثة**، ص٢٠٠.

[٣] حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، ص٩٠.

خلال سياقاتها الحوارية، كشفها لنا عيساوي في روايته، وفتح لها المجال لتعبر عن آرائها بحرية، دون أن تتناغم مع بقية الأصوات جبراً:

١) شخصية ديبون: الصحفي الفرنسي، ومأخوذة من شخصية تاريخية حقيقية أجرت لقاء صحفياً مع الباي حسين عام١٨٣١.

٢) شخصية كافيار: أحد قواد عملية الاحتلال، يمثل صوت الفرنسيين الغاصبين المتحاملين على الشرق، وكان من مهندسي خطة الاحتلال.

٣) شخصية ابن ميار: تمثل صوت الموالين للأتراك ومن الداعمين لهم، وكان أحد الأثرياء المور المقرب للباشا التركي.

٤) أما شخصية حمة السلاوي: فهي تمثل صوت الذين يرفضون التذلل تحت ظروف الاستعمار والاحتلال، فلا تختلف معهم سلطة العثمانيين ولا احتلال الفرنسيين، بل يرفضون كل تواجد أجنبيّ يتدخل في شؤون بلدهم بشتى الذرائع.

٥) ودوجة: شخصيتها تعني الأرض المغتصبة، صوت المرأة الجزائرية المضطهدة، التي تتعرض لهتك الحرمات وأنواع التعذيبات، تمثل المحروسة التي قام باستغلالها بنو عثمان والفرنسيون، وهي لاحول لها ولا قوة.

بالرغم من هذا التقسيم الصوتي المنقسم بين الأبطال الخمسة، هناك أصوات ثانوية أخرى رافقت الأبطال بأدوارها المختلفة. مثل: لالة سعدية (زوجة ابن ميار)، المزوار، الباشا العثماني، الطبيب الفرنسي، الحكام، القواد، والبحارة الفرنسيين، لالة زهرة اليهودية، تجار سوق المحروسة (التي تشردت بينهم دوجة)، وعائلة دوجة. كل صوت من هؤلاء يحمل رسالة في دوره، وهذه الرسالة أحياناً تُنقَل منهم مباشرة، وأحياناً أخرى كانت تُكمّل دور أولئك الأبطال. أو ربما يضافون للرواية لتبدو أكثر حرية وأقرب للواقع الملموس، كشخصية البحار برنار في حواره مع ديبون في الصفحة ٩٩–١٠٠، فهو حوار بين شخصية بطلة وشخصية ثانوية. وهناك العديد من الشخصيات الثانوية التي لا أهمية لوجودها لو تجنبا الإطناب، ولكنها تزيد من رونق الحضور الديمقراطي الذي يبرهن للقارئ الحرية والتَمَثُّل كردود الفرنسيين الساكنين في المحروسة على خطاب الباشا عندما خيَّرهم ما بين البقاء والرحيل بعد حادثة القنصل الفرنسي:

«"إذا أردتم الرحيل فلن يمنعكم أحد، وإن بقيتم فلن يمسسكم سوء، والمحروسة كلها لكم"

وكان سعيداً وهو يسمع ردهم:

. إننا لانريد الذهاب، الخطأ خطأ قنصلنا، وليس خطأكم»[١].

كان يمكن للكاتب أن يختصر ويقول: «والفرنسيون الساكنون في المحروسة لم يؤيدوا فعلة القنصل» وينتهي من هذا المشهد، إلا أنّه أراد أن يصنع جواً أكثر قرباً من الواقع، وأوقع على ذوق القارئ لتكتمل في مخيلته مشاهد الحدث بهذه السيناريوهات. فقد اختار كل طرف من هذه الأطراف الصوتية لغرض السرد والتعبير عن المواقف السياسية والتاريخية والاجتماعية والإنسانية المنظورة، وأراد إعادة النظر حول ما نُقل عن تاريخ بلده في هذه الحُقبة، من مختلف الأوساط، لذا اختار هذا النمط السردي البوليفوني لعنايته في إبراز كل ما هو خفي دون تحفظ وتجنب لأسبابٍ ربما كانت تواجهه.

ب) فضاء العتبة:

قبل أن نلج إلى أغوار النص نتوقف عند بوابة التسمية التي اجتهد المؤلف في انتقائها حتى تلائم ما تحمله روايته. العنوان هو مفتاح الولوج لعوالم الفحوى وفتح مغالقها. يساعد القارئ في فهم ما يحمله النص من سياقات توظيفية ودلالات فنية تكشف نوايا الكاتب، فيجد نفسه مدفوعاً للفضول نحو معرفة ما تكنه الأغلفة، كي يصرف من وقته لقراءة ٣٨٨ صفحة دون كلل. العنوان «يمظهر ويعلن نية (قصدية) النص، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة»[٢]. تسمية الروايات بأسماء الأمكنة أو الأزمنة أو الحوادث الخاصة هي إعلان عن بداية تزيد القارئ تشوقاً للمتابعة، فإنّ «العنونة باسم المكان في الرواية العربيّة، سواء باعتبار المكان عنصراً قصصياً وليس إطارا تتنزل فيه الأحداث فحسب، أو باعتباره فضاء يستحيل بطلاً مثله مثل الشخصيات القصصية، ظاهرة لافتة لدارسي الرواية العربيّة»[٣]. وهكذا جاء العنوان في رواية "الديوان الإسبرطي"، معبراً عن أحداث سوف يتلقاها القارئ في داخل النص، استند إليه الكاتب ليكون بوابة دلالية تلفت النظر، تحمل على مصراعيها قصة تخبر القاصد والوارد بأنّها ذات نزعة تاريخية عريقة. فإسبرطة هي عاصمة دولة

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص١٣٢.

[٢] الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، ص١٨.

[٣] قطوس، **سيمياء العنوان**، ص١٣٧.

في اليونان القديمة، تم تأسيسها حوالي عام ٩٠٠ قبل الميلاد، وبعد غزوها من قِبل الدوريين في عام ٦٥٠ قبل الميلاد، أصبحت منطقة عسكرية مهيمنة في اليونان القديمة، حيث أصبحت من أقوى الدويلات التي نافست أثينا آنذاك، ومجتمعها العسكري المبني على أساسية القتال أدى إلى شهرتها. فلهذا حاول الكاتب أن يقدم للقارئ مقارنة بين إسبرطة، تلك المدينة العسكرية القديمة وبين الجزائر (المحروسة)، فوارى هذه الرؤية من خلال نص الرواية وعلى لسان شخصية القائد الفرنسي "كافيار" عندما يصر على تسمية المحروسة باسم "إسبرطة"، وباعتبارهم برابرة. يشير الكاتب إلى عنوان الرواية داخل النص، ليدعو القارئ لهذه المقارنة المقصودة فيقول:

«لايزال كافيار يتمطّى في سريره، كأنّه يَختَزِل العالم كُلّه في رأسه، الكتاب نفسه بين يديه، أمدُّ نظري متأكداً من العنوان، أردده تمتمةً: الديوان الإسبرطي»[١].

فهذه النسبة التاريخية للمكان هي من عناصر البوليفونية المسماة بـ"الأجناس التعبيرية". ويمكن رؤيتها من خلال العنصر "الزمكاني"، لأن فيها جدلية "الزمان" و"المكان"، نزعتان متلاصقتان معاً داخل العنوان، فالإثنان معاً يرويان قصصا تاريخية مرت بالزمن الغابر. يقول الكاتب بسام قطوس: «على الرغم من أن العنوان يعلو النص ويؤذن ببدايته أو يعلن عن بدايته، وهو يفتقر إلى مرجعية ملحوظة نوعاً ما قبل قراءة محتوى النص الذي يعلوه، إلا أنّه في الوقت نفسه قد يكون دالاً على شيء ما، على الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل المعنون، شعر، رواية، دراسة، أو قد يتكئ على تراث سابق أو فكر معاصر يشير إليه في المستوى السطحي المتمثل بالإعلام أو الإخبار، ويجسده المستوى العميق المبني على التناص الإبداعي»[٢]. وهذا ما فعله عيساوي من خلال اختياره لهذا العنوان، فقد أخذه من فكرة تأريخية (مدينة إسبرطة). هكذا روايات ذات صنف تأريخي هي من إبداعات الغرب في أكثر من قرنين و«التي يعرفها معجم روبار (Le Robert) بأنها (الرواية التي تستعير حبكتها من التاريخ). أما معجم لاروس

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص١٨٦.

[٢] قطوس، **سيمياء العنوان**، ص١٦٢.

(Larousse) فيعرفها على أنها (الرواية التي تستوحي موضوعاتها من التاريخ)»[١]. كما اتبعها الكثير من الكتاب العرب لتكون «مجرد آلية من آليات تعليم التاريخ للأجيال في قالب قصصي جميل»[٢].

ج) التعدد اللغوي:

على مستوى الصورة اللغوية، تستند الرواية البوليفونية على «مجموعة من الأساليب التي تشكل البُعد التعددي، أو ما يُسمى أيضاً بالصياغة الحوارية أو الديالوجية»[٣]. من الظواهر الفنية المختارة في هذه الدراسة السالف ذكرها: التنضيد، التهجين، الباروديا، والحوارات الخالصة، والأجناس التعبيرية.

١) التنضيد:

التنضيد، هو خروج اللغة البوليفونية من وحدانية الصوت ومن إطار الحصر بلغة واحدة، ويشمل عدة لغات ضمنية ذات جنس أدبي آخر. ويتعلق «باللغة الحوارية في الرواية، وباللغه المباشرة خاصة لشخصيات الرواية»[٤]. فرواية الديوان الإسبرطي تضم في طياتها نوعين من أنواع التنضيد: أحدهما يشير إلى التنضيد اللغوي الذي يدخل على النص الروائي كلغة شعرية، أو مقالية، أو خطابية وربما صحفية، ولا يقتصر على اللغة الأدبية فقط، بل هذه اللغة هي كما يقول جميل حمداوي: «لغة منضدة الطبقات ومتعددة لسانياً بمظهرها الملموس الذي هو دلالي وتعبيري في نظر الغير»[٥]، حيث إنّها مثقلة بالكلمات والنبرات المختلفة وفي المواقف المتعددة:

«لماذا يا الله يحدث هذا في سمائك؟... كيف لم تستجب لأولئك الشيوخ الذين كانوا يرفعون أيديهم إليك لتحفظ المحروسة من كل معتد؟... والدراويش الذين دعوك عند الأضرحة بمعزّة أوليائك المحببين إليك

---

[١] رندي، **جدل التاريخ في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي أو لماذا يهاجم اليولياداش الجدد أول رواية جزائرية تفوز بالبوكر العربي**، موقع رأي اليوم: صحيفة عربية مستقلة.

[٢] **المصدر نفسه**.

[٣] حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، ص١٠٢.

[٤] عبدالوهاب وآخرون، **التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية من خالل تقنيات (التهجين، االسلبة، التنضيد والمحاكاة الساخرة): رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض**، ص٥٤٣.

[٥] حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، ص١٠٣.

وإلى قلوبهم، أن تملأها بالأمان والطمأنينة، لماذا يا الله كسرت خواطرهم جميعا؟ حتى البغايا شمَّرن سواعدهنَّ، وتركن زينتهنَّ وعطورهنَّ وكن في إثرنا، هنّ كذلك كنّ يدعونك أن تعيدهنَّ سالمات إلى بيوتهنَّ، فَيَتُبن ويخترن دروباً طاهرة...»[١].

يشكو السلاوي إلى الله ما حل ببلدته، عندما سلّمها الأتراك للفرنسيين. حينها صرخ مفزعاً بقلب يغمره الألم. وهي لغة مفعمة بالأحاسيس، لغة أدبية تنبع من خلجات نفس صاحبها فيتوسل بواسطتها إلى ربه يرجوه النجاة، حيث إنها تختلف عن لغة السرد التي كان يروي بها أحداث المحروسة. ومثال آخر من لسان ديبون:

«كنت متسمّراً في مكاني عند حافة السطح، أراقب السحابات المتراكمة، ولم أتكهن بتقلّب السماء بهذه السرعة، تكثَّفت الغيوم نهاية الأفق، ثم كانت تسرع تجاهنا، لحظات ورأيت البرق يلمع على جوانب لابروفانس، ثم تناهى إليَّ صوت الرعد، واهتزت الموجات من أثر الريح القوية...»[٢].

تواجهنا هنا لغة وصفية بحتة، اختلفت بها نبرة ديبون الإخبارية الجافة، عندما يتحدث كصحفي لينقل واقع الأحداث، بل يدخل هنا يدقق بالتفاصيل ليصف السحاب والسماء واهتزازات الأمواج، كأنه يأخذنا معه لنرى ذلك العالم من عدسة قلمه. كما يصف السلاوي في الصفحة ٢١٧. قال كافيار:

«يتحلقون حول قصر الجُنينة، يُعلنون باشا جديداً بعد خنق الباشا القديم، وربما هذا ما فعلوه بعمر باشا، إذ لم يلبث إلا أياماً قليلة بعد قصف المدينة ثم خُنِق، وحل بعده الباشا علي. يعجب المور بميولاته الدينية، ويتفاخرون أنه طَرَد المومسات إلى الريف، وقد رأيتهن أيضاً من الشُرفة، يشققن الدروب نحو الجنوب، ربما كانوا أكثر تعلقاً بالمدينة من هؤلاء المور، وربما كان ذلك المشهد الوحيد الذي تعاطفت معه»[٣].

تظهر هنا نبرة كافيار المحنكة العالمة التي تبدي رأيها حول أناس تحامل عليهم بحنقه، ولكنّ نبرته في هذا المقطع كانت أكثر تعاطفاً مع جانب الحق، حتى ولو كان في بلد لا تعنيه فيه ديانته، ولا أهله، ولا

---

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص١٥٢-١٥٣.

[٢] المصدر نفسه، ص١٨٠.

[٣] المصدر نفسه، ص١٩١.

حتى لغته أصلا. وغير هذا هناك العديد من الأمثلة الأخرى، بل كل ما خطه عيساوي بقلمه أحدث ثورة من التوصيفات، جلب القراء بنمط كتابته المزخرفة البليغة، والمغمورة بالاستعارات والتشبيهات والتوصيفات من أول سطر. فكأنما أراد أن يكتب نصاً أدبياً فراح يسرد رواية تاريخية. لغته أكثر قربا من الشعر، ملأها باستعارات وانزاح بتراكيبها وألبسها ثوب التعريف ونمّقها بروح خطابية، والغاية منها خلق عالم لغوي متنوع يعكس في سرديته حواريات تحرك المجتمع وفكر الباحث وتلفت انتباهه من خلال ديمقراطية الأصوات التي ابتدعها واقتبسها من عمق مسطورات التاريخ. وهذا بمثابة تأكيد على حداثية الرواية العربيّة أولاً، ومن ثم تجاوز لأحادية الطرح، أو ربما أحادية الاستناد. وهناك تنضيد آخر متسم بالتنضيد المهني: «كأن يشير _مثلا_ إلى لغة المحامي، ولغة الطبيب، ولغة السلطان، ولغة الفقيه، ولغة التاجر، ولغة السياسي، ولغة المعلم.. الخ»[١]. ويتعلق هذا الآخر باللغة الحوارية وباللغه المباشرة خاصة، وبما أنّ الرواية هي انعكاسٌ للمجتمع، فشخصياتها المتخيلة هي في الواقع ظلال لأفراد ذوي وجود واقعي وحقيقي. وبتنوع الشخصيات ومستوياتها الثقافية والعلمية، لابد أن تتنوع اللغات واللهجات. وهذه تظهر في النتيجة المتباينة عند الرواة وفي نظرتهم ورؤيتهم المتفاوتة حول الأمور.

حوار بين كافيار (الشخصية العسكرية) وديبون (الشخصية الصحفية):

«وقف كافيار يتأمّل السّهل وكأنّه غير مصدقٍ أنه عاد... ثم نظر تجاهي نظرة المنتصر، وقال:

. لم يبق الكثير يا ديبون كي ترى المجد الذي ضيعه أصدقاؤك الإنجليز، ولم يسعُف نابليون الوقت كي يحققه.

. أفضل انتصار حققه الإنجليز بعد تحريرهم العبيد، هو قضاؤهم على ذلك المجنون.

. أخشى أن تتحول بعد أيام إلى مُدافع أيضاً عن هؤلاء البرابرة.

. إذا كان الجميع ينظر إلى الحملة مثل ما تنظر إليها، فعليك أن تتوقع أكثر من ذلك مني. يظل العالم مُحتاجاً إلى أناس يُقدّرون نِعم الرب عليهم. ويتمنون نشر كلمته في العالم.

. لا وجود للأوهام التي تحملُها في رأسك بهذا المكان، كان أجدى لك السير شرقاً إلى الفاتيكان»[٢].

---

[١] حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، ص١٠٣.

[٢] العيساوي، **الديوان الإسبرطلي**، ص٢٤٦-٢٤٧.

كما يُلاحظ من الحِوار، فإنّ نبرة كافيار الملقّحة بالحنق والإتهام لديبون، تشي بسخطه، فهو لا يمدح ولا يُقدّس إلا قائده نابليون، يراه هو القدوة الحَسَنة والشجاعة، وما عداه لا يستحق التقديس. فتختلط هنا نبرته بلغة القائد الآمرة، التي لا تتحرك إلا وهي مخططة ومصممة لما ستراه على أرض الواقع. كأنه يرسم لنا شخصيته وشخصية نابليون بريشة لغته المتحاملة. وتنحاز لغة ديبون في هذا الحوار إلى لغه الفقيه الذي يؤمن بنعم الرب ويتعاطف مع أهل المحروسة الذين يصفهم كافيار بالبرابرة. أحدهم قائد حقود والآخر صحفي متعاطف.

٢) التهجين:

الرواية جنس مُهجن، فيها لكل فرد من أبطالها فضاء يتعايش فيه، فهذه الفضاءات المختلطة والمتنافرة تجمع صوت العالم وصوت العامي معاً، كما يحدث في عالم الواقع. تتداخل فيها الأجناس وتتعدد الأصوات والشخصيات، وهي كذلك مجال للصراع الطبقي بين مختلف فئات المجتمع، بل وكل صفة تتصف بها الشخصية. يُعد التهجين عند باختين من أهم عناصر البوليفونية، من حيث عدم اقترانه بالدلالات السلبية، وإنّما يحسبه من ضمن العناصر الإيجابية التي تولد الجديد، ولهذا يعرفه بـ«مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ، وهذا المزيج من لغتين داخل نفس الملفوظ، هو طريقة أدبية قصدية»[١]، حيث «لايقوم حُسن أحدهما بقباحة الآخر»[٢]. يتضح لنا أنّ ما تملكه الهجنة هو أكثر من إدراك واحد بالنسبة لأي شخص معين. كما «يستند التهجين إلى الجدل الخفي، والخلط بين حوارين؛ أحدهما حوار صريح، والآخر حوار خفي، يشكلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصية حاضرة مشخصة (بكسر الصاد)، وشخصية غائبة مشخصة (بفتح الصاد)»[٣]. نأخذ مثالا مما ينقل "ديبون":

«كانت عينا الطبيب تحدقان في كومة العظام أمامه... افترش الأرض وأشار إلى أقرب العظام إليه: هذه ساق طفل لم يتجاوز العاشرة، والأخرى تبدو لشاب... مد يده فعادت بجمجمة صغيرة... تراءى

---

[١] باختين، **الخطاب الروائي**، ص١٢٠.

[٢] بن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، ص١٥٦.

[٣] حمداوي، **النظرية الشكلانية**، ص١١٤.

الطفل يطل علينا من باب المخزن... أو لعله يلوّح لنا من قبره: هل هذا ما أردت أن تسجله يا سيد ديبون من إنتصارات قائدك العظيم؟... كنتم تقولون سنكون مثل النَّاصري مخلّصين، فافتحوا أبواب قلوبكم، وفوجئنا بآلاف من شاول يهرعون تجاه مقابرنا بمعاولهم، لك أن تفخر الآن أصبحت مقابرنا حقولاً، وعظامنا غلالاً لكم»[١].

هذا نموذج من جدل خفي خيالي (مع الطفل)، وحوار صريح (مع الطبيب)، شخصيتان إحداهما حاضرة، والأخرى غائبة، بل كانت مجرد كومة عظام. أسلوبية منولوجية تعكس تناقض الأفكار والمشاعر، اختلطت فيها صراعات القِيَم الإنسانية. وهناك العديد من النماذج الأخرى التي استخدم عيساوي فيها التهجين، وكان لكل الشخصيات حديث نفس وحوار يُبيّن من خلاله تقنيات السارد الفنية. مشهد من شخصية "السلاوي":

«ما أزال أسلك الدرب المؤدي إلى المدينة، محتداً من الأتراك، وأكثر تشوّقاً إلى الالتحاق بالأمير، سأقف أمامه... وأعاتبه طويلاً. لم يغضب لحظتها، بل سيبتسم، وربما يدنو مني ويقول: أنت الذي أبطأت الصول يا حمّة، كنّا ننتظرك منذ أيام، بل منذ احتلال المحروسة»[٢].

نرى السلاوي يتبادل الحديث مع نفسه، ويحضر شخصية الأمير التي لا حضور لها، بل يضمنها أفكاره ويعبر عنها ويتخيل الردود التي يتلقاها دون حضور المتكلم. يصنع لنفسه حواراً مزدوج الأصوات يُخرج الخطاب من إطار الأحادية، حتى في عالم الأفكار، بل جعل منه خطابا هجينا تتضمنه خطابات أجنبية. ومثال آخر من كافيار في الصفحة ١١٦يتضمن حواراً ردده مع نفسه:

«سؤال انتابني يومها: أين قنصلنا نحن الفرنسيين؟ ولماذا لا يزورنا مثلما يفعل القنصل السويدي؟ على الأقل من أجل المواساة، ما المجد الذي تملكه هذه الأمة حتى تتجاوزنا نحن الفرنسيين؟ ثم أتذكر أنهم لم ينشغلوا بغيرنا في واترلو، وما كانوا ليركضوا إلا خلف مصالح جديدة مع الملك المتوج. قلت هذا في نفسي...»[٣].

---

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطلي**، ص٢١.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٢١.

[٣] المصدر نفسه، ص١١٦.

وبهذا النموذج الحواري الذي كأنما أراد به عيساوي أن يصرخ بأمجاد وطنه فتجنب الظهور، فقام بهذا التدليل على لسان شخصياتٍ لا تنتمي لبلده:

«إن هي إلّا لحظات حتى تراءت لنا، وصاح الجنود صيحةً واحدة... هل كان ما رأيت جبلاً من رخام أم مدينة؟... فأرى سورها في شكله الغريب يحيطها، ومنارات تشهق في سمائها... فركت عيني غير مصدق ما أراه، أفعلاً هذه المدينة هي التي حدثونا عنها ورسموا الصورة المخيفة لها؟!... تخيلتها مثل فوهة بركانٍ، أو ثكنة رمادية الجدران. وإذا بي أفاجأ بمدينة جميلة... قد أوهموا الجميع بتلك القصص الخُرافية عن مدينة القراصِنة. ربما كان لأمر كذلك، وأنا الذي أتوهم فقط، لحظتها وصلتني كلمات كافيار، كأنه يدري ما في داخلي: لا تتعجّل في أحكامك يا صديقي، بالتأكيد هذه المدينة جميلة بما يكفي كي تَضطرب لرؤيتها أول مرّة، ولكن ليست كل الأشياء الجميلة هي فعلا كذلك. ما عليك الإهتمام به الآن، هو إغلاق صُندوق باندورا الذي انفَتَح منذ ثلاثة قرون على الشرور كلها»[١].

يسمى هذا النوع من الحوار "انكسار الحرف"، حيث يرى باختين أن السمات الأساسية للكاتب الروائي هي: «التحدث عن نفسه بلسان في لغة الآخرين، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به، ومن ثم فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وحرفها حتى لاتبدو مباشرة أو أحادية. ومن ثم فإن التعدد اللغوي والشكلي يحقق انكسار نوايا الكاتب، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائي»[٢].

وهنالك نوعية أخرى من التهجين تُسمى "هجنة الهوية"، وهو تعبير من تعابير علم الاجتماع الثقافي، إذ يعتقد علماء الاجتماع «أن الهوية هي شعور يحصل عليه الشخص في مجتمعٍ ما ثم يدرك بشعور الهوية المشتركة اعتماداً على القواسم المشتركة بينه وبين الآخرين أو خلافاته معهم»[٣]، ونوعية أخرى تسمى "التهجين في الدين". هجنة الدين تتجلى «في ما يخص علاقة الشخص بانتماءاته أو في ما يتعلق بمصير هذه الانتماءات في المجال العام. فقد كان الإيمان خياراً لموقف حرّ، ثم ازداد تعبيره عن الخيار الحرّ، شيئا فشيئا، بمقدار ما تعززت شرعية وجود الفرد على حساب التدين الجماعي والتقليدي على الطريقة القديمة.

---

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص١٨٧–١٨٨.

[٢] باختين، **الخطاب الروائي**، ص٢٩.

[٣] لك، **هويت ملي در شعر دفاع مقدس**، ص١١٣.

من هنا أصبح يميل لأن يكون أشدَّ صلابة وأشدَّ تسلُطا ممّا كان عليه من قبل عندما كان "عقيدة الآباء" والتعبير عمّا يؤمن به الجميع»[١]، وهناك "التهجين بالعُرف والتقاليد". كل هذه الأمور ترسخ في الفرد اعتقاداً يصعب عليه عملية الاندماج إلى البيئة الجديدة مهما حاول ومهما مارس التجديد الحاصل. فطالما هو مفروض عليه فسيبقى مطرودا ومنفورا في ضميره ووجدانه كما حصل مع شخصية "دوجة". فعيشها قسراً في بيت البغاء ومسايرتها الأمور لم يبعدها من كونها تُدين بدين الإسلام ولا من التقيد بالعُرف. تنقل "دوجة" وتقول:

«كان الليل يطول فأنزوي في طرف الغرفة، أرفع يدي وأدعو: يا الله أخرجني من هنا. وفي الصباح أجد وجها جديداً يطلب النوم معي، ثم توقفتُ عن الدعاء، ولكن شيئاً غامضاً كان يهتف لي، إنّي على خطأ، وأنَّ باباً من أبواب كثيرة سيُشرع في وجهي. فلُذتُ إليه بعد غيابٍ، أبسطُ كفّي وأناديه ليُحررني، ولم تمضِ إلا أيامٍ قليلة حتى تحققت رغبتي»[٢].

تصرح بأن العُرف وتقاليد مجتمعها، إضافة إلى دينها، ينفر من العيش في تلك الأمكنة النكرة، مهما كان الأمر يجبرها ومهما كانت الأمور تُفرض عليها.

٣) الباروديا:

الباروديا أو المحاكاة الساخرة، هي شكل من أشكال إدخال كلام الآخرين في خطاب لغوي، على أنه يكون صوتاً آخر يحمل تناقضاً ونوعاً من السخرية بطريقة نقدية. أو كما يقال بأنّ هذه المحاكاة الساخرة تجمع الملامح في عنصر الهزل أكثر مما تجمعها في السخرية. يقول باختين في هذا الصدد: «إن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة، يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير، بوصفه أسلوبا، يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام...، يمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية، لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير... المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون

[١] غوشية، **الدين في الديموقراطية**، ص١١٨.

[٢] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص٨٠.

هدفا بذاتها»[١]. ويقول جميل حمداوي: «تستند الباروديا أو المحاكاة الساخرة إلى الحديث بواسطة كلمة الآخرين، ولكنه ــ بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب ــ يدخل في هذه الكلمة إتجاهاً دلالياً يتعارض تماماً مع النزعة الغيرية. إن الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الأصلي، ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماماً... الكلمة تتحول إلى ساحة لصراع صوتين اثنين. لذلك ففي المحاكاة الساخرة يتعذر امتزاج صوتين، بينما يكون ذلك ممكناً في تقليد الأساليب»[٢]. نذكر النماذج المختارة من الباروديا؛ ديبون:

«أجوب شوارع مرسيليا، الناس تناسوا ضجيج السنوات الماضية، وزيارة ولي العهد. آه آسف لم يعد ولي العهد بعد أن انقلبوا عليه وصار هو الآخر منفياً، أو ظلاً ضئيلا تبدد في الذاكرة الضعيفة للناس»[٣].

يرد ديبون ساخراً على ذلك الصوت الذي نبع في نفسه بصوت غيري آخر، فبالصوت الآخر الذي يحمل فيه نبرة الهزل ونوعاً من السخرية، شكل حواراً ناقداً ما بين الصوت الأول والصوت الثاني، ليسخر مما تفوه به مع نفسه. كأنما كلامه الأول لم يكن مقنعا، أو كأنما يسخر من معتقدات الناس التي تتذبذب رغباتها، تارة يقدسون وأخرى يتراجعون دون أن تخاطبهم ذاكرتهم، تميل بهم موجة الأحداث أينما اتجهت. فاختصر ديبون كل هذا النقد بالصوت الثاني الذي سرعان ما خاطب هاجسه الأول. ويستمر ديبون يسرد حواره مع نفسه:

«في الملك لا فرق بين عشرين دقيقة أو عشرين عاماً، ولا بين لويس التاسع عشر ونابليون!! من ياترى بقي يحتفظ بأحلام المجنون الذي أراد أن يتوّج ملكاً على العالم؟! بالرغم من أن اسمه بقي ينوس في ذاكرة الناس، إلا أن صديقي كافيار أكثرهم اشتعالا بسيرة القائد المجنون، أحب أن أسميه شاول اللّعين، يضحك حين يسمعها. يتفق مع تجّار مرسيليا في جدوى بقاء الفرنسيين في هذه المدينة الإسبرطية التي ترتفع خلف البحر، فالتجار في مرسيليا يريدونها بالتأكيد ليس فقط من أجل أمجادهم السالفة، بل لأشياء

---

[١] باختين، **الخطاب الروائي**، ص١٨٢-١٨٣.

[٢] حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، ص١٠٦-١٠٧.

[٣] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص١٣.

أخرى، المال كما شاول إله جديد وما أكثر الآلهة! آلهة في البحر وأخرى في البر. ديبون.. ديبون.. يتناهى لي صوته من خلف الحجب، ساخراً من أوهامي، خُيل لي أنه خلفي...»[١].

يرد ساخراً ناقداً "ما أكثر الآلهة، آلهة في البحر وأخرى في البر" فهذا الرد بذاته هو صوت آخر بنرة غيرية تخاطب الصوت الأول، مع أن كلا الصوتين انبعث من ذات شخصية واحدة.

ونموذج من شخصية كافيار يخاطب خيال ديبون:

«يصرُّ ديبون على الدفاع عن هؤلاء، مثلما يلجأ لمسيحه الشخصي ليحاججني. أيها البائس: حتى البابا نفسه لم يعد يؤمن بالمسيح الذي تؤمن به، من أجل سلطة المال تحولت الأديان إلى أقنعة. هؤلاء الأتراك المحمديون كانوا يأخذون أموالنا ثم يستعبدوننا، هذا إن لم نُقتل، ثم يقولون إن الله يأمرهم بذلك، هذا هو الربّ الذي صار الجميع يؤمن به في أروبا أو إفريقية»[٢].

عندما يخاطب ديبون ويقول "أيها البائس"، فهنا يخرج صوت آخر من غياهب كافيار، يرد عنه بل يُعينه على الرد بطريقة ساخرة، ربما يخيل له تراجع الكلام مع ديبون يزيده توتراً، فلم يجده أمامه حتى يلفظ كلمات الحنق لترضي حقده الكامن، فيستعين بذلك الصوت الثاني ليخاطبه بطريقة ترضي نفسه. وتبدأ محاورة خيالية في دواخل كافيار تجمع ديبون وكافيار الذات اليائسة من إعانة البابا، وحتى دينه المسيحي، وذاته الحاقدة.

٤) الحوارات الخالصة (الحوار المباشر):

هذا النمط من الحوار موجود في جميع الروايات. يشمل حوار الشخصيات وما يدور بينها من أقوال، يسميه باختين بالحوار المباشر. ويقصد «بالحوار الخالص ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكاة المباشرة... أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي. وباختين كعادته يستخدم صيغاً متعددة للتعبير عن الشيء الواحد، لذلك نجده يتحدث أيضا عما يسمى "الحوارات الدرامية الخالصة" ثم عن حوار الرواية وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي»[٣]. ولطيف الزيتوني يقول: «هو خطاب منقول حرفياً

---

[١] **المصدر السابق**، ص١٤.

[٢] **المصدر نفسه**، ص٤١.

[٣] لحمداني، **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، ص٩٠.

بصيغة المتكلم، يأتي غالباً بعد فعل القول أو ما معناه، ويكون مسبوقاً بنقطتين، وموضوعاً بين قوسين مزدوجتين... يفترض الخطاب المباشر تبدلاً في المتكلم لأن الراوي يترك مكانه للشخصية لتعبر بصوتها ولهجتها وألفاظها، يعطي النص حيوية وقوة تعبير. وحين تتولى الشخصية الكلام بنفسها تصبح ضمائر المتكلم والخطاب وعلامات المكان والزمان في كلامها تابعة لعالمها»[١]. وهي في الأصل حوارات جاهزة سلفاً، حيث إنّه يُعد حوار أفكار ووجهات نظر، وتعددية لغوية. ننقل هنا مثالاً من توظيف الحوار المباشر مسبوقاً بفعل قال، حوار بين شخصية "ابن ميار" وزوجته "لالة سعدية":

ابن ميار: «إقتربت مني زوجتي وقالت:

. لم تعتد المغادرة وحيداً، ألفنا مرافقة السلاوي لك، ما الذي حدث؟

.كنت في مكان يستدعي أن أكون وحيداً»[٢].

نرى هنا كيف وظف عيساوي حواراً مباشراً بين الشخصيات، حيث خلق بنية حوارية في الرواية، كما أنه بدأها بكلمة "قالت"، وهذا غير نقل مشاعر الشخصيات والتعاطف ما بينها من خلال هذا المقطع السردي القصير. وحوار آخر دار بين ديبون والمدير، بدأ بفعل من أفعال الخطاب أي قول (خاطبني)؛ ديبون:

«خاطبني:

. يبدو أن أصدقاءك القدامى حين فرقت جيوبهم من الذهب، ملؤوها بالعظام.

. من تقصد؟؟

. أصدقاءك من الضباط يا ديبون، ألم تكن مراسلاً للحملة التي أرادت أن تُحيل إسبرطة إلى أثينا، ثم فوجئنا بمدينة رومانية في إفريقية؟»[٣].

رد المدير لديبون يحمل في طياته نوعاً من المحاكاة الساخرة، وملامحاً خفية من التهجين، وهذا إضافة إلى القطعة الحوارية المتبادلة بين الشخصين. فكأنما أراد المدير أن يصارحه فأخفى مقصده ولكن وشيت به

---

[١] زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص٩٠-٩١.

[٢] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص٥٦.

[٣] **المصدر نفسه**، ص١٥.

النبرة. وهذا يضيف الحوار المباشر رونقاً جذاباً في الدراسة البوليفونية. تتولد هذه التعددية من خلال الحوارات التي تدور بين الشخصيات أصلا، وتتضح بها أفكار السارد ومشاعره. غير أن الشخصيات المتعددة في الرواية هي بالذات تحدد وجهات نظر مختلفة. يقول لحمداني بأنّ الحوار الخالص عند باختين «لا يكون على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية، أي من التهجين»[١]. وهكذا رأينا في الحوار الذي جرى بين ديبون والمدير نموذجا حواريا آخر من ديبون مع الطبيب الذي ذهب معه لتفحص صناديق العظام:

«تأملني الطبيب ملياً ثم قال:

. يُقال إن الباخرة تحمل عظاماً بشرية؟

. أهي لجنودٍ أوصوا بذلك؟

. لا. بل لمصانع السكر. يقال أنها تستعمل لتبييضه

ذهلت وأنا أسمع كلماته:

. أتعي ما تقوله سيدي الطبيب؟

. أنا هنا من أجل هذا، ما عليك إلا مرافقتي إلى الميناء»[٢]

عندما قال الطبيب بأنها لمصانع السكر، ثارت الدهشة عند ديبون، وكانت دهشة ظاهرة بالرد، جاشت في خبايا وجدانه ثورة من الذهول والاعتراض والمعارضة، فخرجت منه لا إرادية وأبداها بسؤاله المغلف بالتعجب. وهذا هو التهجين الذي انمحت خطوطه في هذه الحوارية، وبقيت نبراته تتراوح ما بين الكلمات وعلامات الترقيم الظاهرة في نهاية الجمل. وهناك مثال آخر جرى مع السلاوي:

«إنتبهتُ إلى ديبون يحييني فالتفت إليه وسألته:

. منذ متى وأنت هنا، وما السرّ في عودتك؟

. منذ شهرين تقريبا وصلت من طولون، أما لماذا فتلك قصة طويلة

. وما الذي تفعله في مقابرنا؟

---

[١] لحمداني، **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، ص٩٠.

[٢] العيساوي، **الديوان الإسبرطلي**، ص١٦.

. إنه الهدف نفسه الذي جعلني أركب البحر إلى الجزائر، وليتني ما وصلت!

. نعم تغيرت أشياء كثيرة!

. لم أكد أميز المحروسة التي تركتها، وكل يوم أعبر شارعاً يتجلى لي مختلفاً، وحتى الناس استسلموا لهوانهم، مطأطئين رؤوسهم وراضخين بطريقة مخزية. كيف لا يحتجون على سرقة عطامهم؟

. لم يبقوا لنا شيئاً من المدينة التي نعرفها

. لست متشائما مثلك، يمكننا أن نغير أشياء كثيرة.

. أتعتقد فعلا يا ديبون أننا نتكلم عن المدينة نفسها؟!

. و لِمَ لا؟ قد نتفق في أشياء كثيرة.

. لا أريد الآن إلا جلاء جنودكم عن المحروسة يا ديبون.

. قد أتفق معك يا صديقي، ولكن قل لي هل سيدفعهم إتفاقاً إلى الرحيل؟ أنك تفكر مثل طفل يريد أن يمحو بكفه شكلاً رسمه على التراب بأصبعه. الأمر يتجاوزنا جميعاً. علينا اليوم تغيير ما نستطيعه، أما الجلاء فهو أمر بعيد المنال.

. أنت محق يا ديبون، حين يتعلق الأمر بالمحروسة فإنني أرغب مثل الطفل»[١]

يقدم ديبون مداراته للسلاوي، مغلفة بكلمات قد تحثه على السؤال، وربما يعثر على إجابته في مكامن الحقائق، أو ربما تصبح كالحِكم، وربما تساعده على النهوض واستعادة نشاطه ليثور ضد الظلم والضيم. ولو ركزنا في الحوار أكثر، فنجد أنّ خلف هذه الحوارية الخالصة والمباشرة، تختفي عدة صفحات منقولة من كتب التاريخ، جسدها عيساوي بين أصوات الرواية، منها اختصار ذاك التفصيل الممل، ومنها حث لفضول القارئ لمتابعة ما سيقوم به السلاوي. وبهذا فقد استدرج انتباه القارئ وروى له ما قد حدث في تلك الآونة. هذا التلفيق، زاد من جمالية الرواية، غير أنه حديث النفس الذي ردده السلاوي بعد الحوار، فقد كان لغة شعرية تصف حالته النفسية. حالة شخص عاجز، لا يملك قوة المقابلة، ولا تخمد نار ضميره أمام ما حل بالمحروسة.

---

[١] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص٢٩٠-٢٩١.

الأجناس المتخللة أي التعبيريّة:

المقصود من الجنس المتخلل عند باختين هو «الجنس الأدبي أو التعبيري المضاف إلى الرواية، في فترات ظهورها أو نموها أو تحولاتها»[١]. ويرى أنّ الرواية: «تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، أم أشعار، أم قصائد، أم مقاطع كوميدية) أو خارج-أدبية (دراسات عن السلوك، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ) وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية»[٢]. والبعض منها قد تكون مباشرة قصدية، كما هي الحِكم والأقوال المأثورة، والأساطير، التي لا تخلو منها الروايات، فهنالك مقاطع قد تشير إلى نقل هكذا سِمات، كالمقطع المنقول من شخصية "دوجة" عندما تصف طائر "اللقلق" الذي حاكت منه في مخيلتها منبعاً للخوف كلما يظهر قبالتها وتسمع صوته الذي تقتبس منه الرعب، يلهمها بأنّها سوف تتلقي أنباءً حزينة، ويخيل لها حدوث خطبٍ ما سيحصل بعد حين، فتتراوح في كمائنها استنتاجات تقيسها مع مخاوفها، لعلها تستمد الاطمينان:

«حدّق اللّقلق الأبيض بي من مكانه على الحائط الواطئ لعين الماء، وقف في نهاية السقيفة يسحب الماء بمنقاره، ويرفرف بقوةٍ محلّقاً إلى الأعلى ثم يعود، يُحَدِّق يميناً وشمالاً ويميل بعنقه إلى الطويل الماء...، لا أدري لِمَ شعرتُ أنّه يشبه السلاوي في أشياء كثيرة. تردِّد أمي: روح الإنسان حينما يموت تحلُّ في طائر ملوّن، يصفر كل فجرٍ عند بيت أهله. ولكن السلاوي لم يمت، والطائر لم يكن ملونا، وصوته لم يكن جميلاً، بل لقلقة حادة»[٣].

يوجد في ثنايا هذا النص المنقول، شيء من الحِكمة التي تيقَّنتها من عرف والدتها والتي تؤمن بصحتها كأنما هي عقيدة ذاتية لا يمكن النقاش حولها، ممزوجة بخرافات أساطيرية تأثّرت بها وبقيت عالقة في مخيلتها، تتذكرها في كل مقاطع حياتها، كانت لها كمعلمة حكيمة لابد من أن تحفظ دروس الحياة منها.

---

[١] باختين، **الخطاب الروائي**، ص٢٨.

[٢] **المصدر نفسه**، ص٨٨.

[٣] العيساوي، **الديوان الإسبرطلي**، ص٧٩.

تكرر هذا الموقف مع دوجة في كل لقطة ترى فيها ذلك الطائر محلقاً أمامها يصدح بصوته. حتى عندما رأته في خروجها مع لالة سعدية لزيارة ضريح عبدالرحمن الثعالبي، تقول:

«أشهر عديدة لم أزره، انقبض قلبي مذ رأيت من مرتفعه صفّ السفن، شعرت بأن الأيام القادمة لن تكون سعيدة... سمعت لقلقة الطائر من مكاني، فتطلِعت إلى المئذنة ولمحت جزءاً من بياضه، أهل المحروسة يعتقدون إنه طائرٌ صالح يجاور ضريح حارس المدينة، بينما اعتقدت أن روح أبي تجسّدت في الطائر الأبيض، حرص على حمايتي مثلما يحمي فراخه»[١].

ومن النماذج التي تشير إلى الأجناس الدينية على لسان السلاوي الذي يذم جُبن أهل المحروسة الذين لم يحركوا ساكناً محتجين بالقضاء والقدر، يختبؤون خلف ستار الدين ويفعلون ما يفعلون في خلواتهم، بل جعل منهم أناساً ميالين إلى العبودية بدلاً من المطالبة بالتحرر والخلاص وفي سبيل ذاك الدين الذي يعتنقونه:

«أهل المحروسة مهزومون على الدوام ومتخاذلون، يجعلون الدين حجة يتصبرون بها، ويطأطئون رؤوسهم إيماناً، ثم يهمسون: إنه مكتوب من الله، سندعو يوم الجمعة ليرفع الله عنا الغَبن، ويهزم أعداءنا. أردت الصراخ عند أبواب المساجد: أيها المصلون أين كنتم يوم 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»[٢].

كأنه يصور للقارئ صورة شعب ضعيف، يخذل نفسه بنفسه، يتوسلون الرحمة من ربهم جالسين غير متعبي أنفسهم ودون أن يسعى أحدهم لتحققها:

«يعتقدون أن الله منعهم المطر، وأصابهم بالوباء والقحط، لأنهم لا يصلون كفاية، ولا يزكون من أموالهم، ويشرب بعضهم الخمر خفية، وربما يسرف التجار منهم، ولكنهم لم يفكروا في الثورة على جور الأتراك، ولم يحبوا بعضهم كفاية فيجتمعوا»[٣].

---

[١] **المصدر السابق**، ص٨٠.

[٢] **المصدر نفسه**، ص٢١٨.

[٣] **المصدر نفسه**، ص٢١٨.

كما ذكرنا في قول باختين عند بداية بحث الأجناس التعبيرية، فإن الرواية تسمح بدخول أجناس غير أدبية أو خارج أدبية أيضاً، كإدخال الرسائل ما بين حواريات الشخصيات البطلة، فهذه الملحقات ذات «أهمية لدرجة أن إلحاقها بالنص الروائي... يسترعي الإنتباه ليس فقط في تاريخ الرواية وإنما كذلك في تاريخ اللغة العربيّة عامة»[١] وبإلحاق هكذا الرسائل المتبادلة في النص، تأخذ الرواية في التخلل التعبيري من النوع "خارج أدبي":

«"عمت صباحاً سيد كافيار، لا أراسلك بوصفك نائباً لقائد الهندسة المدنية، بل بما أعرفه من تاريخك المثير في مدينة الجزائر، أطلب منك بصفة شخصية أن تتكرّم وتزورني هذا المساء في بيتي. تحياتي الخالصة" (الدوق روفيغو حاكم الجزائر السايق)»[٢].

بهذا الانضمام تزداد الرواية «تدقيقا على اعتبار أنها أشكال مشيدة من الواقع»[٣]. ولا تكتفي بكونها عملاً تأليفيا بحتاً، مرتبطاً بعالم الخيال فقط.

الخاتمة:

التنوع الكلامي أو الشكل الحواري للأصوات داخل الرواية الواحدة، يخرجها من أسلوب الفردية والأحادية، ويُظهرها مندمجة الجوانب متجسدة على التعددية، يتشكل فيها مجتمع متفاوت الآراء. ميخائيل باختين هو أول من كشف هذه التشكيلة التي اقتبسها من عالم الموسيقى في روايات دوستويفسكي. وبهذه النظرية فرّق ما بين الرواية المنولوجية والرواية الديالوجية على أساس الرؤية. فالأولى تحمل رؤية أحادية والثانية هي تعددية منفتحة في الحوار، اجتماعياً كان أم فكرياً. ومن النتائج الحاصلة في رواية "الديوان الإسبرطي: تنوع الخطابات داخل كيان الرواية، حيث شملت تمظهرات ذات أنماط متعددة. وتلك الأنماط المنقسمة هي: التعدد الصوتي، وفضاء العتبة، والتعدد اللغوي. والمختار من تقسيمات التعدد اللغوي في هذه الدراسة: التنضيد، التهجين، المحاكاة الساخرة، الحوارات الخالصة، والأجناس المتخللة.

---

[١] باختين، **الخطاب الروائيّ**، ص٨٩.

[٢] العيساوي، **الديوان الإسبرطي**، ص٣٦.

[٣] باختين، **الخطاب الروائي**، ص٨٩.

اعتمد الروائي في الديوان الإسبرطي تنوع الشخصيات ليعكس تنوع الانتماءات والمواقف، إضافة إلى إخلاص الرواية في نقل الجدل التاريخي المثير، فإنها كانت من جملة الروايات، التي تُعد بوليفونية الأساس، حيث كانت جهود الكاتب لفبركتها جلية وواضحة للقارئ، وأول ما يخطر بباله عند قراءتها، هو تجسيد النظرية الحوارية لباختين. ومن جهة اللغة الساردة ما بين الشخصيات الخمس، فهي مغلفة بقلم أدبي بليغ، تجذب ذوق المتابع ،كأنما أراد الكاتب تدوين مجموعة تاريخية متعددة المجلدات، فلفقها بمجلد واحد ذي خمسة أبواب وبأسماء الشخصيات. وخصص لكل باب خمسة مداخل متكررة العنوان، وبهذا خلق عالمه الواسع وحصره داخل الديوان الإسبرطي، ليكون القارئ هو القاضي وهو الحكم لما يحدُث داخل الرواية. كانت الشخصيات تتواتر واحد إثر الآخر لتقديم إفاداتهم، ومن ثم يتنحون جانبا فاسحين المجال للآخر. تساوت الكفات في هذا الديوان، حيث تجد كافيار، بنفس الكفة التي تقف فيها دوجة تلك الفتاة المضطهدة، كونه قاتل أبيها والحاقد على بلدها والفاتك به.

كان عيساوي يستخدم في هجنة الحوارات نوعاً من انكسار الحرف الذي عرّفه باختين بأنه التحدث عن النفس على لسان الغير لتجنب حصول المحادثات الأحادية. فكان يغلفها بالهُجنة السائدة ما بين الشخصيات واستخدم الشخصيات التي هي من غير جلدته كي يعرض للقارئ عظمة بلده على لسانٍ مغاير وضدّي. فكان كأنما يريد إيصال فكرة هذا الاعتراف من وجهة نظر المعادين وحتى المتعاطفين.

ومن ضمن النتائج التي توصل إليها هذا البحث: الخيال الذي كان ينتاب القلم حتى وهو يقدم حواراً مباشراً وخالصاً. لهذا كان قسم "الحوار المباشر" مفعماً بالتهجين، والباروديا وانكسار الحرف، وحتى بالتنضيد. وهذا كان واضحاً كل الوضوح في قسم التهجين أيضاً. غير أن ملاحظة هذا الاندماج قلما نراه مدروسا في باقي البحوث، أو حتى لفت انتباه الباحثين في دراساتهم.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: الكتب

أ. العربيّة:

١. باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، الطبعة الأولى، القاهرة: دارالفكر، ١٩٨٧.

٢. بن منقذ، أسامة، **البديع في نقد الشعر**، بتحقيق: أحمد بدوي، حامد عبدالمجيد، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠.

٣. الحجمري، عبد الفتاح، **عتبات النص: البنية والدلالة**، الطبعة الأولى، دارالبيضاء: منشورات شركة الرابطة، ١٩٩٦.

٤. حمداوي، جميل، **النظرية الشكلانية في الأدب والفن**، الطبعة الأولى، الناظور-تطوان/المملكة المغربية: دارالريف للطبع والنشر الإكتروني، ٢٠٢٠.

٥. زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، د.ط، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون-دارالنهار للنشر، ٢٠٠٢.

٦. عيساوي، عبد الوهاب، **رواية: الديوان الإسبرطي**، الطبعة لأولى، الجزائز: دارميم للنشر، ٢٠١٨.

٧. غوشيه، مارسيل، **الدين في الديموقراطية**، ترجمة شفيق محسن، الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ٢٠٠٧.

٨. قطوس، بسام موسى، **سيمياء العنوان**، الطبعة الأولى، عمان-الأردن: وزارة الثقافة، ٢٠٠١.

٩. الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ، ٢٠٠٦.

١٠. لحمداني، حميد، **أسلوبية الرواية: مدخل نظري**، الطبعة الأولى، دارالبيضاء، ١٩٨٩.

١١. مارتين، والاس، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.

ثانيا: الدوريات

أ. العربيّة

١٢. عرب شعبة، نجاة، «حوارية باختين: دراسة المرجعيات والمفردات»، جامعة باجي مختار-عناية، **مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب**، ٢٠١٢، العدد٣١.

ب. الفارسية

١٣. لك، منوتشهر، «هويت ملى در شعر دفاع مقدس»، **فصلية دراسات وطنية إيرانية**، السنة السادسة، ١٣٨٤، العدد الثاني، صص: ١١١-١٣٢.

ثالثا: المواقع

١٤. رندي، محمد، "جدل التاريخ في رواية الديوان الإسبرطي لعبد الوهاب عيساوي أو لماذا يهاجم اليولياداش الجدد أول رواية جزائرية تفوز بالبوكر العربيّ"، **رأي اليوم: صحيفة عربيّة مستقلة**، ٢٠٢١/٠٣/٠٢.

https://www.raialyoum.com/index.php

١٥. العربيّ، أحمد، «قراءة في رواية: الديوان الإسبرطي»، **موقع مصير الكتروني، أدب وثقافة**، ٢٠٢١/٠٣/٢٢.

https://maseer.net/archives/16278

بررسی چند صدایی در رمان الديوان الإسبرطی از عبد الوهاب عيساوی بر اساس نظريه باختين

علی صيادانی [*]؛ حسن اسماعيل‌زاده باوانی[**]؛ شهلا حيدری [***]

چکيده:

چند صدایی در نقد وادبيات نخستين بار با نظريه‌پرداز روسی ميخائيل باختين، ودر نيمه‌ی دوم قرن بيستم، با بررسی رمان‌های داستايوفسکی آغاز شد. که بواسطه‌ی آن باختين پايه‌های گفتگوی آزاد را کشف، وحاکميت نظام سلطه‌گری راوی سوم شخص را نفی کرد. اين مؤلفه‌ها شامل: چند صدايی وچند زبانی‌ست. که چند زبانی به مؤلفه‌هايی چون: آميختگی زبانی، چند زبانی قوميتی، زبان طنز، ژانرهای گفتاری، ديالوگهای خالص تقسيم می‌شود. چون پوليفونی بر ساختار رمان الديوان الإسبرطی اثر رمان نويس جزائری، غالب است، رمان با تکيه بر روش تحليلی_توصيفی در نظر گرفته وبررسی شد. عيساوی تمام حوادث سياسی واجتماعی را با بکارگيری پنج شخصيت تخيلی رمان، تاريخ جزائر را در دوره‌ی ۱۸۱۵تا ۱۸۳۳نمايان کرد. برخی از اين شخصيت‌ها از افراد واقعی آن دوره برگرفته شده‌اند. که از طريق اين صداها حوادث سلطه‌ی عثمانيها واستعمار فرانسويهای آن زمان را روايت می‌شود. اين رمان برنده‌ی جايزه بوکر رمان عربی در سال۲۰۲۰شد. عيساوی اين نوع داستان سرايی را انتخاب کرد تا تاريخ را نگاههای متفاوت نقل کند واهميت اتفاقات آن زمان را آشکار کند. مهمترين نتايج بدست آمده از اين بررسی وجود قلم ادبی رمان است، وآميختگی ديالوگهای خاص با اندکی از مؤلفه‌ی جريان سيال ذهن، ولختی طنز، وآميزه‌ای از گفتمان دوسويه است که استفاده از لهجه‌ها هم در آن آشکار بود. بررسی اين آميختگی به طور کل در يک متن کمتر مورد عنايت پژوهشگران قرار گرفته است.

کليدواژه‌ها: پوليفونی، باختين، الديوان الاسبرطی، عبد الوهاب عيساوی.

---

[*] – دانشيار، گروه زبان و ادبيات عربی دانشگاه شهيد مدنی آذربايجان، ايران. (نويسنده مسؤول): a.sayadani@azaruniv.ac.ir

[**] - استاديار، گروه زبان و ادبيات عربی دانشگاه شهيد مدنی آذربايجان ، تبريز، ايران.

[***] - دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبيات عربی دانشگاه شهيد مدنی آذربايجان، تبريز، ايران.

تاريخ دريافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۹هش= ۲۰۲۱/۰۴/۰۸م - تاريخ پذيرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۵ هش= ۲۰۲۱/۱۰/۰۷م.

Study of polyphony in the Abdul Wahab al-Issawi's novel Al-Diwan al-Isberti based on Bakhtin's idea

Ali Sayadani[*], Hassan Esmailzade Bavany[**], Shahla Heidari[***]

Abstract:

Polyphony in literary criticism was first introduced by the Russian theorist Mikhail Bakhtin. And in the second half of the twentieth century, it began with a study of Dostoevsky's novels through which Bakhtin discovered the foundations of freedom of expression. And the rule of the hegemonic system denied the third-person narrator. These bases include: Polyphony and Hetero glossia. And multilingualism is divided into components such as: Hybridation, Stratification, Parody, Dialogic Genre, Special dialogues. Because polyphony has prevailed in the novel Al-Diwan al-Isberti, this novel is written by in Algeria novelist. This article was reviewed by descriptive-analytical method. Al-Issawi illustrated all the political and social events using the five fictional characters of the novel, the history of the islands from 1815 to 1833. Some of these characters are taken from real people of that period. With these phone, he narrates the events of Ottoman domination and French colonization. The novel won the Booker Prize for Arabic Novel in 2020. Al-Issawi chose polyphony for this novel to quote history from several perspectives. The most important results obtained from this study are the existence of the literary pen of the novel. In the dialogism, there is a mixture of the hybrrization component, and a little parody, and there is also the dialogic genre and hetero glassia. The study of this fusion has generally been less considered by researchers in a text.

Key words: polyphony, Bakhtin, Al_Daiwan Al_Esbartri, Abdul Wahab Al-Issawi.

[*]- Associate Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University,Tabriz, Iran. (Corresponding Author.) Email: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

[**]- Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran.

[***]- Ph.D. candidate in Arabic language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran.

Receive Date: 2021/04/08- **Accept Date:** 2021/10/07.

The sources and References:

1. Al-Arabi, Ahmad, **Reading in the novel: "Al-Daiwan Al-Esbarti"**, in the Masir website of culture and literature, 2020.
2. Al-Hajmari, Abdul-Fattah, **Structural and semantic thresholds of the text**, I 1, Publications Dar Al-Bayda, Al-Rabeteh Company Publications, 1996.
3. Al-Issawi, Abdul Wahab, **The novel: Al-Daiwan Al-Esbarti**, I 1, Algeria: Meem Publications, 2018.
4. Al-Kurdi, Abdul-Rahim, **Narrator and story text**, I 1, Cairo: Etiquette Library, 2006.
5. Arab Shobeh, Najat, **Study of Bakhtin dialogue from sources and words**, Baji Mokhtar University-Enayeh, Journal of Communication of Languages, Culture and Literature, 2012, 31.
6. Bakhtin, M, **The Novelistic Discourse**. Translated by Mohamed Barada, I 1, Cairo: Al-Fikr Publication, 1987.
7. Ebn Al-Monghedh, Osameh, **Exquisite in poetry and criticism**, Research from Ahmad Badawi, Hamed, Abdul-Majid, Cairo: Ministry of Culture and Local Guidance, 1960.
8. Gauchet, Marcel, **Religion in Democracy**, T: Shafiq Mohsen, I 1, Beirut: Center for Arab Unity Studies, 2007.
9. Hamdawi, Jamil, **Theory of formalism in literature and art**, I 1, Nador– Tatouan/Maroc: Dar Al-Rif Electronic Publications, 2020.
10. Lahmdani, Hamid, **The Stylistics of Novelism**, Morocco: Casablanca, 1989.
11. Lak, Manuchehr, **National identity in the poetry of sacred defense**, Iranian National Studies Quarterly, The sixth year, 1384, Issue 2, 111-132.
12. Qattus, Bassam, **Semiotics of the title**, I 1, Jordan: Ministry of culture, 2001.
13. Wallace, Martin, **Recent Theories Narrative**, T: Hayat Jasem, Cairo: Supreme Court of Culture, 1998.
14. Zitouni, Latif, **Dictionary of Criticism of the Novel**, Lebanon: Al-Nahar Publication, 2002.