التشكيل الرؤيوي للسرد
في اعترافات أسكرام لعز الدين ميهوبي

أ. سمية قندوزي

شهد الخطاب الروائي الجزائري تحولات كثيرة على أكثر من مستوى في بنيته وأدواته وفي موضوعاته كذلك، وقد لاحظ الدارسون ذلك على أنه يمكننا التمييز بين نموذجين في الخطاب الروائي الجزائري.

-النموذج الأول:

غلبت فيه النزعة الإيديولوجية، وطغى فيه الحس السياسي، مع تشبث واضح بالهم الاجتماعي الممزوج بالثقافة الإيديولوجية، وهو ما يمثله جيل الطاهر وطار من خلال عمله "الزلزال" و"اللاز"، وعبد الحميد بن هدوقة من خلال عمليه "ريح الجنوب" و "نهاية الأمس"[1]، ولم تلبث هذه الروح الإيديولوجية أن فقدت سيطرتها على الخطاب الروائي، وبرزت بذلك رؤية سردية مغايرة للرؤية الإيدولوجية السابقة.

-النموذج الثاني:

تميز فيها الخطاب الروائي بأدوات يغلب على تشكيلها نوع من التردد والشك والقلق والمغامرة على المستوى اللغوي وعلى المستوى الدلالي من خلال أسماء روائية مثل مرزاق بقطاش (طيور في الظهيرة)، علاوة بوجادي (قبل الزلزال)، عبد العالي محمد عرعار (مالا تذروه الرياح، الطموح)، إسماعيل غموقات (الشمس تشرق على الجميع)، (الأجساد المحمومة)، واسيني الأعرج (جغرافية الأجساد المحروقة، وقائع من أو جال رجل غامر صوب البحر) الشريف شناتلييه (حب أم شرف)، علاوة وهبي (باب الريح)، بوشفيرات عبد العزيز (نجمة الساحل)، وغيرهم...[2]

وتجلى الحس الحداثي في تجارب هؤلاء وظهر التجريب عند بعضهم من خلال توظيف التراث الشعبي والأسطوري.

وقد شكل الرمز هاجسا سرديا كبيرا، استطاعوا من خلاله استحضار التاريخ، وتجاوز الطابوهات الاجتماعية والدينية في تعاملهم مع الموضوعات الجنسية والسياسية على وجه

الخصـوص، ويمكـن القـول مـع الدارسـين إن تجربـة مـا بعـد وطـار وبـن هدوقـة تمثـل تجربـة حساسة في الكتابة الروائيـة في الجزائـر، لأنهـا تميـزت بجـرأة أدبيـة فائقـة، شـجعت بعـد ذلـك عددا هـائلا مـن الأسمـاء الأدبيـة الروائيـة علـى الـدخول في المغـامرة الجديـدة وكـانـت كتابـات أحلام مستغانمي بمثابة القفزة البارزة بفضل ما حققته من حضور إعلامـي ونقـدي، إلى جانـب أسمـاء جديـدة مثـل: جيلالـي خـلاص محمـد مفـلاح، إبـراهيم سـعدي، محمـد سـاري، سـعيد بوطاجين... وغيرهـم

ولم يتوقف طموح الرواية الجزائرية عنـد هـذه الأسمـاء بـل اتسـع إلى أسمـاء جديـدة أخـرى، أثبتت تواجدها وحضورهـا النصـي بشـكل ملفـت للانتبـاه، ولعلنـا لا نبـالغ إذا قلنـا أن مـا قدمـه بشير مفتي وفضيلة فاروق وحميد عبـد القـادر مـن جـرأة في الطـرح وقـدرة علـى تحريـف وإعـادة تشكيل الأدوات الروائية من خلال الاحتفاء بالموروث الثقافي الجزائري وما يزخر بـه مـن معـان إنسـانية حضـارية،والتي جـذبت روائيـا مثـل عـز الـدين ميهـوبي إلى مخزونهـا وحفزتـه علـى استلهامها في باكورته الروائية "اعترافات أسـكرام"[(3)] ، والتي رأينا فيها الكثير من المعطيـات والقيم والأفكـار والتقنيات والأحداث المثيرة للجدل النقدي، والتي حاولنا إبرازها وعرضها من خـلال روايـة (اعترافـات أسـكرام) والـتي تتعلـق أحـداثها بنشـاط رجـل أعمـال ألمـاني. جـاء إلى صـحراء الجزائـر يحمـل خنجـر الانتقـام لمقتـل نبيـه (شـارل دي فوكـو) علـى يـد التـوارق سـنة (1916)، فأنشـأ فندق "أسـكرام بالاس" الذي حوله في لحظـة جنـون إلى رمـاد، بعـد أن وقـع في حبائل الحكاية التي لعبت به.

فلا تكـاد تمسك بالسطر الأول من الرواية، حتـى تجـد نفسـك وسـط عـدد مـن الروايـات، كأنها قاعة من المرايا تتخاطف صور الشـخوص والـرواة وصورتك معهـم، فتعكسـها إلى مـا لا نهايـة كـأنهـا عـالم واحـد، تختلط فيـه الحـدود بـين الواقـع والخيـال. وقـد اتخـذت "اعترافـات أسـكرام" من الصحراء، كرسـي اعتراف ومسـاءلة لتنظيم مسـابقة عالميـة لأكثـر الاعترافـات إثارة للاهتمام مستثيرة الذاكـرة النائمة في قاع الوعي، والتي يبدو فيها الـراوي أشبه بمصـمم معماري ينشئ من المكان علامة حضارية، ومقتضى الحـال أنـه في محيطـه القصصـي ممسـك بخيوط اللعبة السـردية، يلعب مع الشخصيات والقراء فيخدعهم جميعا، ينظم الـذرات الزمنيـة ثم يبعثرها، يرتب الأوراق حسب منطق معين لا يلبـث أن يبطلـه في غفلـة مـن الشخصـيات، إنـه أدهى من أن يكون متخلقا، يؤارب مدلولات المادة القصصية أي العـالم الذي يخلقه، فهو يضـع بصماته وينحت كيانـه[(4)] ، وبالتـالي فـإن إشـكالية الـراوي متشـعبة جـدا، فهـو تـارة حاضـر في العـالم التخييلي وتـارة غائـب عنـه، يسـرد انطلاقـا مـن موقعـه علـى مستوى القـص الأصـلي، أو الفرعـي يقـص حكـايـة شخصـية لهـا ذاتهـا ووجودهـا المنفصـلان عنـه أو أنـه يقـص حكـايتـه

الخاصة، وفي هذه الحالة نجد أنفسنا أمام تساؤلين: أيسرد حكايته وهو يعيشها في حاضر القص أم يقصها وقد فاتت وانقضت؟...[5].

وإن تتبعنا التشكل السردي الرؤيوي في اعترافات أسكرام يسمح لنا أن نقوم بمهمة الكشف عن إدراكات الرواة للقصة والجهة التي يقبعون فيها عند تقديمهم حوادث الرواية للمتلقي وذلك في علاقتهم بالشخصية ومنه تتحدد طبيعة هؤلاء الرواة ووظائفهم داخل السرد، ومنه أيضا نتبين طبيعة هذا البناء السردي الذي لا يتأتى إلا انطلاقا من تحديد هذه الرؤية التي تفرض تشكيلا معينا لعناصر النص، وهي بمعناها تطرح مسألة الراوي: من الذي يروي؟ وما هي علاقة هذا الراوي بالكاتب [6].

لقد اعتبر (تودوروف) جهات الحكي في معناها الدال على الرؤية أو وجهة النظر، هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي وذلك في علاقته بالمتلقي[7].

ونظرا لأهمية الراوي كأداة بنيوية مهمة، لكونه القائم على العملية السردية وأحد أهم مكونات الخطاب السردي، من خلال علاقته بالشخصية أو بمعنى آخر علاقة (الهو) في القصة (بالأنا) في الخطاب نجد أنفسنا داخل نص "اعترافات أسكرام" بصدد الرؤيات السردية التالية:

1- **الرؤية من الخلف** (vision par derrière) **في راوية اعترافات أسكرام:**

وفيها يكون الراوي › من الشخصية، بحيث يعلم الراوي أكثر ما تعلمه الشخصية عن نفسها"... **بدأ حياته سائقا لشاحنات نقل البضائع بين مدن الساحل الجزائري وبلدان ما وراء الصحراء... أمي التي أحبته بصدق عندما رأت في وجهه براءة يوسف أول مرة، وكرهته بصدق أيضا عندما رأت في عينيه ملامح الذئب، فتصرفاته لم تحفظ لها قيمتها كزوجة كريمة..."[8]**، فعبر هذا النوع من الرؤية يظهر السرد بوضوح من خلال ما يحاول الراوي أن يخبرنا به عن حياة والديه وتعايشهما معا، فهو عليم بأدق التفاصيل، يضع متلقيه في الصورة، ليعيده لتتبع مجريات الأحداث، والراوي من خلال هذا المثال يبقى محايدا يعرض الأحداث دون تدخل في صنعها، حتى تكون رؤيته موضوعية، وذلك بانفصاله عن الشخصية وعن الأحداث، أي أنه يعرض تصرفات الشخصية وحتى أحاسيسها داخل عالم السرد دون أن تكون له علاقة بمادة الرواية مستعينا بضمير الغائب (هو) الذي يعتبر وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد، فيمرر ما يشاء من الأفكار[9]، مثل النموذج السردي التالي:"**.... ورغم أن أهتيفال يملك بعض الحياء فإنه لم يتردد عن الحديث عن أمور شاهدها تحدث في البيت، وعمره بين التاسعة والعاشرة من تعاطي المخدرات والسهرات الحمراء حتى الفجر... نشأ بعيدا عن دفء الأمومة، ويعترف أهتيفال بأنه لم يشعر يوما بالغربة في "تيداوين" مع أخته... وفي السابعة عشرة، قررا زيارة بيتهما الأول وهناك علما أن أمهما وجدت مقتولة منذ عامين وأن الفاعل ظل مجهولا..."[10]**

وتتطور علاقة الراوي بشخصياته من علاقة العلم بتصرفاتها وماضيها إلى معرفة دقائق أفكارها وأحاسيسها والتي عادة ما نعتبرها حكرا على الشخصيات في حد ذاتها مثل قول الراوي:"**...ابتسمت تين، ثم دخلت القاعة التي يوجد بها الطبيب والرجل المصاب، لا أكتمكم أني أخذت كثيرا من حكمة أهل تام سيتي والأهقار وأولها الصبر وسعة البال، كنت أعرف أن تين أمود لم يكن يعنيها كثيرا أمر الرجل المصاب بقدر ما كانت تسعى إلى استمالتي أكثر...**"[11]، تتوقف معرفة الراوي ضمن هذه الرؤية على الحالة الشعورية للبطلة، وذلك عندما تمكن من النفاذ إلى عمقها لمعرفة دواخلها ومن خلال هذا المقطع تتراءى لنا انطباعات السارد، فهو مشارك كونه شخصية من شخصيات العمل (شهي، وسيم، ويحسن الكلام، أخذ كثيرا من الحكمة وسعة البال من أهل تام سيتي) وهذا ما جعل "تين أمود" تهتم به وتحاول استمالته دون أن تظهر له ذلك، ولكنه اكتشف ذلك من خلال تصرفاتها وردود أفعالها. فالراوي يعلم كل الظروف المحيطة بالأحداث لأنه شخصية مشاركة في العمل، كما يقوم بوظيفة الشرح والتفسير والتعليق، فمن خلال المقطع السردي الآتي، يتسلل الراوي إلى نفسية "جانيت" فيدرك أنها ممزقة القلب"**... عادت أمي إلى فراشها وخرج جدي، بينما كانت جانيت تنظر من خلف نافذة الشرفة ممزقة القلب، لا تقوى على فعل شيء، لم تكن تلك الليلة عادية، فالفرحة تصنع الألم أحيانا... ولم يتوقف رنين كلمة "دعه" التي تفوهت بها أمي، فقد كانت آخر كلمة أسمعها منها إلى أن ماتت بعد عشرين عاما من صمت قاتل...**"[12]

يقوم الراوي بعرض مشاعره المرتبكة والضائعة، بحيث تغوص الشخصية في صميم ذاتها[13]، قصد استبطان جوانب حياتها الغامضة، فحكم سيطرة ضمير الأنا المتكلم للتصور الذي يقدمه هذا الضمير عن العالم المحكي، لا في مواجهته، وحاصل هذه العملية هو ما يقوي الشعور بسيطرة "فكر" الشخصية الروائية "وموقفها" لا بموقعها ودورها في الحدث، وكذا بسلطة المعرفة الذاتية التي تملكها عن المحيط الروائي الذي يؤطرها.

"**... لم أتمالك نفسي حين أبصرتها، وانهرت تماما عندما لاح وجه أرثر الصغير، كأنه ملاك، رأيت ملامح مرغريتا تنبعث من عينيه وشفتيه شعرت وكأنه يعرفني منذ عشر سنوات أو أكثر، لم أقو على الكلام، كنا نبكي ثلاثتنا، آه لو كانت مرغريتا معنا: ما كنا نبكي ولن يأخذ السجن مني الفرحة المؤجلة...**"[14]، يعرض الراوي ما يرتبط به من تساؤلات متتابعة توحي بالحيرة والاضطراب في قوله: "لم أقو على الكلام"

2- **الرؤية مع** (Vision avec) **في رواية اعترافات أسكرام:**

تتعلق بكون الراوي = الشخصية أي أنه يعلم ما تعلمه الشخصيات فلا هو أعلم منها ولا هي بأكثر علما منه فهنا تلتقي الرؤيتان معا "**..لما نودي على محمد أمين الشدهان لم يهتم الحاضرون**

أول الأمر بالرجل، وعندما أضاف هوسمان قائلا: المدعو "أمين أبو راشد الأفغاني"، صار الجميع أكثر اهتماما بهذا الرجل الطويل القامة، الممتلئ البنية، كان أنيق المظهر، ببذلته البيضاء ولا لحية له، تطبع وجهه ابتسامة خفيفة، يقارب السبعين من عمره، في يده سبحة حباتها زرقاء، وعلى رأسه طاقية من حرير، أرجوانية اللون قال: بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، محمد بن عبد الله المبعوث رحمة للعالمين..."[15]، فالسارد في هذا المقطع يعلم ما تعلمه الشخصية ويرى في حدود ما تراه هي، فهما ينظران معا من نفس الزاوية، فعرضه لا يتعدى أن يكون وصفا ونقلا للهيئة (رجل طويل القامة، ممتلئ البنية، أنيق المظهر، لا لحية له، في يده سجة...) فهو لا يضيف شيئا عدا إعطاء صورة خارجية عن المكان ورصد ونقل ما يظهر أمامه. ومنه فعلاقة الراوي بمادة الحكاية هي علاقة الشاهد على الحدث غير المشارك، لأن الرجل سائح أفغاني لا يحمل أحد معرفة مسبقة عنه.

ويتساوى الراوي في الرؤية مع البطل"... **ومضينا نحو بيت البشير، كان بيتا عاديا، أثاث عتيق، وليس به ما يلفت انتباه الضيف، سوى قطعة قماش تتصدر جدار الصالون بها صورة لملكة، وزخرفة بالحروف العربية لا أفهم معناها، وصورة رجل بعمامته السوداء ولحيته...**"[16] فرؤيته هي رؤية البطل للمكان، فهو يقوم بدور التسجيل لكل ما هو مرئي!

"**... أصوات سيارات الإسعاف ومكبرات الصوت، وضجيج الناس المزدحمين في الشوارع القريبة من فندق أسكرام بالاس، كانت الأضواء المنبعثة من المباني المجاورة وأعمدة الكهرباء تحترق الظلمة والدخان، وفوضى المكان، وما إن توقفت سيارتنا حتى أسرع منصور في جهة المدخل الرئيسي للفندق، حيث الزحمة وصراخ المسعفين بضرورة فتح ممرات لنقل الجرحى...**"[17]، فالراوي يقتصر سرده على ما بإمكانه أن ينقله كمشاهد مشارك في الحدث وشخصية في العمل الحكائي، فيصف لنا المظاهر الخارجية المرئية (الضجيج، الازدحام، الناس، الأضواء، الصراخ...) فلا يذكر أسماء وهوية هؤلاء الأشخاص لأنهم نكرة بالنسبة إليه، فهو يعلم في حدود ما يعلمه "منصور" والآخرون لا غير.

"**...نظرت إلى فلورا وقلت لها:**

– اجلسي.

فأخذت مكانا مقابلا لي ووضعت يدها على خدها:

– نعم أيها الشاعر...

– هل تريدين الشعر أم الشاعر؟ أريد جوابا واضحا وصريحا.

– لن أخسر شيئا إن قلت أريدهما معا

– أحب الصراحة

– وأنا أموت في الشعر

– الشعر ليس صريحا... وسقف الكلام هو الشعر

– اجعل كلامك معي في مستوى السقف.

– لا أريد صفقة بيننا... سنترك الأمور تمشي كما كنا نفعل في السجن ونرى بعدها.

– أقبل..."[18]

نلاحظ أن السارد لا يتدخل في الأحداث، بل يكتفي بالإدارة الخارجية، فيترك للشخصيات سرد الأحداث والتحاور مع بعضها البعض غير جاهلة بما يعرفه الراوي، وإنما تتساوى معه في المعرفة لأنه راو مشارك.

3– **الرؤية من الخارج** (Vision de dehors) **في رواية اعترافات أسكرام:**

وفيها يكون الراوي ‹الشخصية، تتضاءل هنا معرفة الراوي وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها، دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية، ومن ذلك هذا النموذج السردي، أين يمكن أن تتضح هذه الرؤية أكثر، إذ يقول الراوي"... **أمام عتبة الباب، كانت تقف امرأة فوق الثلاثين قليلا، قمحية اللون، متوسطة القامة، تشد شعرها بعصابة حمراء، تظهر شيئا من أنوثتها في استحياء، مثل أي كوبية من مواليد برج الميزان، تقدمت مني وكأنها تعرفني وتسعى لذلك:...**"

– سيد إليسيو... أنا فلورا

– لم يقولوا لي إنك بمثل هذا الجمال

– لكنهم قالوا لي إنك أكثر وسامة من هنمغواي..."[19]

تعرف الشخصية في هذا المقطع أكثر من الراوي، فهو راو مشارك كشخصية، يخبرنا بما ينطبع عنده على المستوى الخارجي فقط، فرؤيته السردية رؤية خارجية والدليل على ذلك أن المرأة تعرفه وتملك معلومات عنه أما هو فلا يعرف إلا شكلها المتمثل أمامه.

يمكننا أن نطالع الرؤية الخارجية من خلال الحوار الداخلي للشخصيات « monologue » أين ينزاح السارد تاركا المجال للشخصية صاحبة المنولوج لتعبر عن أحاسيسها وأفكارها وتأملاتها وكذا هواجسها، فتحل محله في تقديم نفسها بنفسها دون تدخل من السارد، وعند ظهور الشخصية من خلال هذه التقنية السينمائية يختفي (شخص) السارد ونجدنا نتبع هذا

الكائن الورقي مباشرة، بحيث نطالع مشهدا للحوار الداخلي لـ "إليسيو أرماندو" وهو يفكر في عشيقته: "**... بينما بقيت أفكر فيما قالته لي، أي الورود أختار وأي الشعر أكتب لها، والعطر هل تكتفي زجاجة واحدة؟... وأي بدلة أرتدي في هذا اليوم؟... وأين أقابلها؟... وهل المسرح مفتوح في مثل هذا اليوم؟...**"[20]

ورغم هذا التعدد والتداخل على مستوى الرؤية السردية وتناوب أنواعها المتعددة، داخل النص إلا أننا نلاحظ بوضوح أن الرؤية الغالبة هي "الرؤية من الخلف"، هذه التي تقدم لنا من خلال وجهة نظر الراوي لا كما تراها الشخصيات، وهذا يعني أن الراوي يسيطر عليه خطاب إيديولوجي أو سياسي ويتجلى ذلك من خلال سيطرته التي تكاد تكون مطلقة على شخصياته وتوجيهية لخطاباتها، فهو الذي يعبر ويتكلم أحاديا بضمير الأنا، فيصادر من خلال هذه التقنية حق الشخصية في التعبير عن نفسها ويعتبر هذا الضمير شكلا دالا على ذوبان السارد في المسرود[21] وقد وظف ضمير المتكلم ليحقق الانسجام مع ما تمليه طبيعة الاعتراف، وليلعب دورا مزدوجا من حيث إنه يخلق مسافة بين القارئ و(صالح) الشخصية التي تعترف من جهة، ويدفعه إلى الاندماج في أجواء النص من جهة ثانية وعندئذ يصبح السرد من نوع "سيرة ذاتية" ويستخدم الراوي صيغة المتكلم، ضمانا لما يروي، ويظهر هذا الشكل السردي من خلال المثال التالي:"**...لم أكن مهتما باستكمال دراستي رغم أنني كنت متفوقا في السنوات الثلاث التي قضيتها في أكاديمية التكوين في مجالات التدخل السريع... أنا هكذا مزاجيٌّ في علاقتي بالدراسة، وكثيرا ما يتجه اهتمامي بالتاريخ والقضايا العلمية، لهذا اخترت مهنة فيها شيء كثير من الخوف وقليل من الأمان، فأنا لم أتزوج، لأنني لا أرغب في أن أجعل امرأتي تعيسة بسببي أو أرملة تستعطف الناس، فأنا اخترت مهنة الموت في أي ساعة...**"[22]

ويتجول الراوي ليحكي قصص الآخرين، فننتقل من حدود الراوي الأساسي إلى القص التفريعي، لنعود مرة أخرى إلى القصة الرئيسية، هكذا وكأنها حركة دائرية، تنفلت من قبضة المتكلم نحو ضمير الغائب الذي يعتبر أيسر الضمائر استقبالا لدى المتلقي وأدناها إلى الفهم لدى القراء [23] ويؤدي استعمال هذا الضمير إلى تموقع الراوي خلف الأحداث وانحرافه عنها بإقامة مسافة بينه وبينها مثلما جاء في النموذج السردي التالي: "**... في الطريق كانت منال، تتحدث في كل شيء وكأنها تبحث عن خيط يقودها إلى أي شيء... هي معذورة على أي حال. امرأة وعلى الرجل أن يفهم مشاعرها...**"[24]

في كثير من الأحيان تتداخل الأشكال السردية، ضمن الخطاب الواحد فيظهر السرد بضمير المخاطب (أنت) مثل قول الراوي: "... **أنت تفهمني لأنك تحاورت كثيرا مع النار، ولم تتل منك، لأنك لا تعرف معنى الأذى، هل قرأت تلك الورقة التي تركتها لك في أعلى الباب،**

قلت لك: لا تفكر في تين أمود لأنها رحلت إلى السماء السابعة... شكرا لك أيها الرجل البديع، لأنك منحتني هذا الحلم الجميل، شكرا لأنك موجود في هذا العالم، ولأنك أروع بكثير من أي كلام مهما كان جميلا يقال فيك وعنك، ربما لأنك مثل الحب كنز مخبوء على السطر في خيال الملائكة، يبدو أنك لم تطلع على بريدك الإلكتروني..."[25]

إنّ "تين أمود" ومن خلال توسلها بهذا النوع من الضمائر لا تتكلم مباشرة مع "صالح"، بل معه وهو غائب عنها وبهذا يحيلنا استعمال ضمير المخاطب عبر هذا المثال إلى أنّ السرد قد أخذ مقام (الهو) و(الأنا) في الوقت ذاته. فشخصية "تين أمود" قد انشطرت إلى شخصيتين (أنا) و(أنت) متعاتبتين.

4- **تعدد الرواة في رواية اعترافات أسكرام:**

تتميز رواية "اعترافات أسكرام" بتعدد أصوات الرواة، ويتحكم الكاتب عز الدين ميهوبي في لعبة الحكي بتوزيع الأدوار على "صالح النازا"، أنطوان، إناسيو، رفائيل، أبو راشد، ساديكو، وفي هذا الإطار تقول "ميك بال": إن القاص هو فعل السرد[26]، فالراوي بذلك ليس شخصا بل ضمير مستتر في ثنايا الرواية.

بما أن الخطاب الروائي موجه إلى قارئ وهذا الأخير يتفاعل مع القصة وأحداثها ورسائلها وأيضا مع شخصياتها مما يدل على اعتماد الكاتب في هذه الرواية على الرؤية من الداخل، فالشخصيات قدمت المعلومات، والوقائع كلُ من منظوره الخاص، وإن كانت المادة الحكائية واحدة والمعلومات والوقائع هي نفسها، فالكاتب يبتكر مجموعة من الشخصيات تتبادل الأدوار فيما بينها حوارا وسردا، ما يحقق له نوعا من الحياد، ولا نشعر إلا بحضوره في مواقف محددة، تتعلق بمعلومات تاريخية تستدعي التعليق أو الوصف.

والجدول التالي يوضح مرونة الانتقال من مفرد إلى متعدد مع القدرة على السبك والتنسيق:

	الراوي	الواسطة	المروي له	الموضوع
01	صالح النازا	المخطوط	القارئ	أسرة "أنطوان مالو"
02	أنطوان مالو	المخطوط	صالح/القارئ	حياته وأسرته
03	جان بيار	رسائل الأب	أنطوان مالو	وجوده في الجزائر
04	الميلود	لقاء مباشر	أنطوان	قصة البشير الحركي
05	البشير الحركي	لقاء مباشر	أنطوان	حياته وعلاقته بجان بيار
06	الجد	الوصية	أنطوان	حياة الجد
07	الأب	المذكرات	أنطوان	حياته كعسكري في الجزائر
08	أنطوان	لقاء مباشر	ماري روز	العلاقة بينهما
09	ماري روز	لقاء مباشر	أنطوان	العلاقة بينهما
10	الخادمة	لقاء مباشر	أنطوان	أسرار الجد وعلاقة الأب والأم

إنّ طبيعة العلاقة التي تقوم بين الراوي والقصة تختلف من عمل روائي إلى آخر، والدكتور سعيد يقطين يشير إلى وجود نوعين من الرواة أحدهم غير مشارك في القصة يسميه "براني الحكي" والآخر مشارك في القصة يسميه "جواني الحكي" وفي اعترافات أسكرام كل الرواة مشاركون في الأحداث وهم من تحمل مهمة الحكي ليندرجوا بالتالي ضمن صنف جواني الحكي، ومن جانب آخر تصنف أيضا هذه الرواية ضمن السرد الذاتي، لأن الراوي هو المسيطر على فعل الحكي، ويتميز هذا الصنف من السرود بعرض الأحداث والأفكار والمواقف من زاوية واحدة هي زاوية الراوي، والنموذج السردي التالي يوضح ذلك: "... **جئت للاستمتاع بمناظر أسكرام عند الشروق وعند الغروب أشعر بوحدة روحية غريبة، في دير الأب شارل دي فوكو، أما الناس داخل الفندق فلا حديث لهم إلا الاعترافات والملايين التي سيجنيها المحظوظون من المعترفين. ماذا أقول وقد دونت كل ما عندي في هذا المخطوط الذي يحفظ سيرة عائلة مالو، لن أعترف منذ اليوم، أنطوان قال كلمته وسيمضي... بقي أن يعترف الآخرون...**"(27)

اعترافات أسكرام في النهاية هي مجموعة روايات داخل رواية واحدة إذ نجد شخصية "صالح النازا"، أنطوان مالو، إليسيو الكوبي، رفائيل رامون، ساديكو اليابانية، أبو راشد الأفغاني وغيرهم... ولكل واحد روايته وهذه تيمة من طرائق السرد في الرواية الجديدة، فشكل الاعترافات

كطريقة سردية يختلف بالطبع عن المذكرات واليوميات المقصودة لذاتها[28] يقول الراوي "... **قررت أن أعترف، هكذا رغبة مني، بشيء من سيرتي المختلفة تماما...**[29]"

إنّ رواة "اعترافات أسكرام" نشأت بينهم وبين القصة علاقة تفاعل وبما أنهم مشاركون في الأحداث فصوتهم السردي يفرض نفسه بقوة لأنه الوحيد الذي يقدم الأحداث، يقول "صالح النازا" "... **هكذا أهل تام سيتي طيبون ويصدقون الخرافة إذا ارتبطت بتاريخهم، يعجبني كثيرا في شوارع تام سيتي احتفاظ سكانها التوارق بلباسهم ولا غرابة إن شاهدت قوافل الجمال تنتقل في الشوارع المزدحمة التى تكثر فيها الأضواء الساحرة ورغم أن أصواتا في منابر سياسة دعت إلى إخلاء شوارع المدينة من هذه المظاهر إلا أن ذلك كان يقابل باحتجاج التوارق وبرفضهم الشديد التخلي عن حقهم في أن يحتفظوا بتقاليدهم وعاداتهم دون أن يمسوا بحق الآخرين في حياة المدينة والتطور...**[30]"

ويحضر صوت الكاتب "عز الدين ميهوبى" في الرواية على نحو واضح من خلال التعليق والحكم والتفسير، كما جاء وهو بصدد الحديث عن تفجيرات 11 سبتمبر، وتأتى المقولات اللازمنية التى قد تكون من إنشاء الكاتب أو تنسب إلى قائلها أو مجهولة المصدر في الرواية بشكل ملفت للانتباه كقوله:"**لم أفهم لماذا يشبه الناس الحقيقة بالشمس، بينما لا تقوى أعينهم على النظر إليها...**[31]"

"... **أعثر على كل شيء أطلبه في قصري، إلا الحقيقة فإنها غائبة تماما...**[32]"، وهذه المقولة منسوبة إلى أحد ملوك فرنسا.

"... **يمكنك أن تشتري سكنا،**

لكن من الصعب الحصول على الهناء.

ويمكنك أن تشتري سريرا

لكن لا يمكنك أن تحصل على النوم...

ويمكنك أن تشتري كتابا

لكن ليس سهلا الحصول على المعرفة...[33]"

إنّ رواية اعترافات أسكرام تمثل صوتا متجددا في عمل الكاتب عز الدين ميهوبى، وتجريبه لتعدد الأصوات في هذه الرواية يعتبر خطوة نحو تجارب أخرى إثراء لمسار الكاتب وإثراء للساحة الروائية الجزائرية، سواء باعتماد تقنيات سردية حديثة أو بالتطرق إلى مواضيع

لم يسبق تناولها أو أنّ الاشتغال عليها لم يشبع نهم القارئ في بعض الأعمال، لتبقى الرواية بذلك فضاء واسعا لملامسة الواقعي والمتخيل بكل التفاصيل والجزئيات.

5- **علاقة الرواية بالضمائر في رواية اعترافات أسكرام:**

إنّ استعمال ضمير معين في العمل القصصي يرتبط بما يقدمه من إمكانات ومزايا وهي تختلف من صيغة إلى أخرى، فلضمير الغائب مزايا لا تتوفر في ضميري المتكلم والمخاطب في حالة معينة، بينما نجد العكس في حالات أخرى، وهذا يفرض علينا التطرق إلى كل صيغة على انفراد:

أ- ضمير الغائب في رواية اعترافات أسكرام: إنّ ضمير الغائب "هو" الأكثر استعمالا في السرد الشفوي والمكتوب، ومن أبرع النقاد الغربيين حديثا عن هذا الضمير ("هو"- " IL ") "بارث"، فقد اختصه بمقالة على حدة، في بعض كتابات التنظيرية [34]. فكأن (الهو) لديه هو الرواية نفسها، فهو المنشط للسرد، وهو الدافع له، وهو الدال عليه، وهو المجسد لمكوناته، إذ يمثل الشخصية وهي تنهض بالفعل، بالتأثير أو التأثر، بالعطاء أو بالتعاطي "... فكأن ضمير الغائب يمثل حالة ميكانيكية، أو حالة اغتدت كالميكانيكية، في العمل السردي، ومن دونه، لا يمكن أن ينهض شريط السرد ، ولا يقوم بنيانه، ولا تستقر أركانه [35] يقول الراوي "**... هو من ذلك النوع البوهيمي الذي لا يهمه شيء... إلى درجة يتهيأ للناس أنه لا يمتلك بيتا أو أولادا وقد سمعته مرة يقول لأمي وهي تطلب منه أن يشتري لي لباسا رياضيا... ولم تفهم أمي كلام أبي إلا بعد سنوات...**[36]"

يقدم لنا الراوي هذا المقطع بضمير الغائب دون استعمال للضمائر الأخرى، وقد استخدم هذا الشكل حتى يعطى مصداقية لما يروي على اعتبار أنه عايشه وسمعه، كما قد أدى هذا الضمير إلى تموقع الراوي خلف الأحداث وانحرافه عنها [37] بإقامة مسافة بينه وبينها. كما هو الحال بالنسبة للمثال السردي التالي: "**... في الطريق كانت منال تتحدث في كل شيء وكأنها تبحث عن خيط يقودها إلى أي شيء... وهي معذورة على أي حال، امرأة وعلى الرجل أن يفهم مشاعرها...**[38]"، الذي يحاول السارد فيه أن يشعر بواقعية ما يقدمه من أحداث وكأننا نطالعها ماثلة أمامنا [39]. فالهو في العمل الروائي بمنزلة العقد الممتاز للرواية إنه معادل للزمن السردي فهو يدل على الفعل الروائي وينجزه ومن دون ضمير الغائب تختل الرواية، بل ربما تصاب بالدمار[40]، فالسارد باستعمال (هو) يمرر ما يشاء من أفكار وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله مباشرا وخاصة عندما يحاول أن ينقل إحساس شخصياته، يقول الراوي: "**... كانت أنجيلا حزينة، وكأن خيبتها كبيرة، جاءت لتأخذ معها نبي التوارڤ إلى روما، فاكتشفت أنه لم يكن سوى واحد من الرجال المشهود لهم بالصلاح والبركة، وقفت ونظرت إلينا ثم أردفت بحدة... وخرجت أنجيلا غاضبة، بينما كان الرجل الآخر وامرأته يتهامسان..**[41]".

على الرغم من أن السرد في هذا المقطع قد أسند إلى الشخصية (أنجيلا)، إلا أنها ليست القائمة بفعل السرد/ بل هناك سارد يقف وراء هذه المهمة، يعبر عن وجهة نظرها من خلال استعمال ضمير الغائب (هي) يصوغ بواسطته عالمه المروي أي أن فعل السرد يتم هنا من خلال صوت الراوي مربوطا بما تقوله الشخصيات وهذا يحمل المتلقى على التصديق بما يجري [42] فضمير الغائب (هو) يحمي السارد من إثم الكذب، حيث يصبح مع ضمير الغائب مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف أو مبدع يبدع.

كما يتيح ضمير الغائب للراوي أن يعرف كل شيء عن عالمه وشخصياته وأحداث عمله السردي [43]، فيكون وضعه السردي قائما على اتخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها فهو أشدّ إلماما وأكثر اطلاعا عليها وبالتالي فهو بها خبير، وبتفاصيلها عليم.

ب- ضمير المتكلم في رواية اعترافات أسكرام: لقد استعمل ضمير المتكلم في بعض الأعمال السردية منذ العصور القديمة- كألف ليلة وليلة- مثلا لقدرته العجيبة على إزالة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا إن ضمير المتكلم يتفرع في الحقيقة إلى نوعين[44]: أنا السارد، وأنا الشخصية المركزية، فيستحيل السارد إلى شخصية مركزية، فيستخدم ضمير المتكلم ضمانا لما يروي، ويظهر هذا الشكل السردي في رواية اعترافات أسكرام على النحو التالي: "**... لم أكن مهتما باستكمال دراستى رغم أننى كنت متفوقا في السنوات الثلاث التى قضيتها في أكاديمية التكوين في مجالات التدخل السريع... أنا هكذا مزاجى في علاقتى بالدراسة، وكثيرا ما يتجه اهتمامى بالتاريخ والقضايا العلمية، لهذا اخترت مهنة فيها كل شيء من الخوف، وقليل من الأمان لم أتزوج، لأنني لا أرغب في أن أجعل امرأتي تعيسة بسببي أو أرملة تستعطف الناس، فأنا اخترت مهنة الموت في أي ساعة...**"[45]

إنّ السارد المتمثل في هذا المقطع هو (صالح النازا) الذي يعترف بالسبب الذي جعله يختار مهنة رجل إطفاء، وسبب عدم زواجه وإقامته علاقة وهذا يوحى ولو ظاهريا بارتباطه بالمؤلف مقارنة مع ضمير الغائب[46] كما أنه يجعل المتلقى (القارئ) يلتصق بالعمل السردي، ويتعلق به أكثر متوهما أنّ المؤلف هو إحدى الشخصيات التى تنهض عليها الرواية، فكأن السرد بهذا الضمير يلغى دور المؤلف بالقياس إلى المتلقى الذي لا يحس بوجوده أو لا يكاد يحس به [47] يقول الراوي"**... صمتّ لأننى شعرت أننى أبلع عظم حيوان ما قبل التاريخ، وصرت أنظر إلى القضاة الذين يجلسون يمين رئيس الجلسة وشماله، ولأننى رفضت أن يكون لى محام فقد ندمت كثيرا، واعتقدت أن لسان الشاعر ينجينى من هذه الورطة السوداء ... إنها لا تختلف عن ورطة كينيدي في خليج الجزائر...**"[48] فالراوي من خلال هذا المقطع السردي يستعمل (الأنا)، أي ضمير السرد المناجاتى، الذي يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية، فيقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون [49].

ومن الجدير بالإشارة أن استعمال ضمير المتكلم نشأ متواكبا مع ازدهار أدب السيرة الذاتية، كما نشأ مع ازدهار حركة التحليل النفسي التي كان تأثيرها عميقا في الفكر الغربي وكان كل من (م. بروست) و(ل.ف.سيلين) من أشهر من اصطنع ضمير المتكلم في فرنسا.[50]

ولهذا الضمير أيضا القدرة على سرد الأحداث بحكم قابليته للذوبان والتلاشي في سائر المكونات السردية. بعكس ضمير الغائب الذي يظل خارجيا بعيدا كأنه محايد أو كأنه غائب، وهذا ما يحدد أهميته الفنية وهذا يؤثر في رؤيتنا للأحداث وأسلوب تقديمها [51]، يقول الراوي: "**... اعترافي أمامكم قد يكون بيضة ديك صيني لا غير فأنا لن أكسب شيئا إذا كنت صادقا، ففي الحالتين أبوح بقليل من الحقيقة، ليس كل الحقيقة، كما هو شأن أولئك الذين يقسمون بأغلظ الإيمان في المحاكم فيقولون كل شيء إلا الحقيقة... إنني لن أكون مذنبا سواء صدقتموني أم لا تصدقوني...**[52]" كما أن أي علامة في القص، والتي تجسد شخصية الراوي وموقفه ومعرفته بعوالم غير تلك المروية أو تمثل تفسيره للأحداث المسجلة، وتقييمها حسب أهميتها، تشكل علامة لضمير المتكلم (أنا) [53]

ج- ضمير المخاطب في رواية اعترافات أسكرام: يعتقد أن ضمير المخاطب "أنت" الأحدث نشأة والأقل ورودا في الكتابات السردية المعاصرة، ولعل أشهر من استعمله الروائي الفرنسي (ميشال بوتور) في روايته الشهيرة التحويلات (Modification)، ويطلق الفرنسيون على هذا الضمير" ضمير الشخص الثاني"[54].

إن هذا الضمير يستعمل وسيطا بين ضمائر الغائب والمتكلم، لأنه لا يحيل على خارج قطعا ولا يحيل على داخل حتما ولكنه يقع بين بين، وتعد أعمال (بالزاك) مثلا على استعمال هذا الضمير في روايته (الزنبقة في الوادي) ويقول عبد الملك مرتاض: "إن إيثار "الأنت" على "الأنا" و"الهو" قد يعنى جمالية سردية وطرافة في الحكي، لكنه لا يعنى إضافة دلالية حقيقية ولا أنه يكون أقدر على تمثل الأشياء من صنويه"[55] ومما أبان عن استعمال هذه التقنية داخل النص نجد:"**...أنت تفهمني لأنك تحاورت كثيرا مع النار، ولم تنل منك، لأنك لا تعرف معنى الأذى، هل قرأت تلك الورقة التي تركتها لك في أعلى الباب قلت لك لا تفكر في تين أمود لأنها رحلت إلى السماء السابعة... شكرا لك أيها الرجل البديع، لأنك منحتني هذا الحلم الجميل، شكرا لأنك موجود في هذا العالم ولأنك أروع بكثير من أي كلام مهما كان جميلا يقال فيك وعنك، ربما لأنك مثل الحب كنز مخبوء على السطر في خيال الملائكة، يبدو وأنك لم تطلع على بريدك الإلكتروني...**[56]"

إنّ (تين أمود) ومن خلال توسلها بهذا النوع من الضمائر، لا تتكلم مباشرة مع (صالح)، بل تتكلم معه، وهو غائب عنها، وبهذا يحيلنا استعمال ضمير المخاطب عبر هذا المثال إلى أن

السرد قد أخذ مقام "الهو" ومقام "الأنا" في الوقت ذاته [57]، فشخصية (تين أمود) قد انشطرت إلى شخصيتين (أنا) و (أنت) متعاتبتين.

وفي مثال أخر يقول الراوي: "... **هل يمكنك أن تكلمني عن تين أمود؟**

ألا يكفي ما قالته محجوبة.

- **أريد أن أسمع منك.**
- **إنك تفتحين جرحا أسعى لغلقه بالنسيان.**
- **جراح القلوب لا تنغلق**
- **لا أريدك أن تتألمي أكثر، لأن حياتها أكثر إيلاما لي ولغيري...**
- **أنت أهتيغال الأخر الذي يسكنني منذ ثلاثة أعوام...**
- **لا أريدك أن تقتلي تين أمود في روحي..**
- **أنا فعلت هذا فماذا أنت فاعل؟ هي لن تعود**
- **أنت تقولين هذا!**
- **وأنا أحببتك أيضا كما أحب الآخرون تين أمود، أنت من يطفئ النيران، ألا تقوى على إطفاء نار امرأة أحبتك دون أن تدري...**"[58]

وفي كثير من الأحيان تتداخل الأشكال السردية ضمن الخطاب الواحد، مثلما نلاحظ في حوار (منال) مع (صالح) إذ إنّ السرد بضمير المخاطب (أنت) يتداخل مع ضمير المخاطب (أنا) وبالتالي فإن المراوحة بين الضمائر الثلاثية في السرد الروائي مسألة جمالية لا دلالية وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية [59]

هوامش وإحالات:

[1] د.عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830 - 1974، دار الكتاب العربي للطباعة والتوزيع، الجزائر2009 ص 238.

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر(بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986 ص 111.

[3] رواية "اعترافات أسكرام "عز الدين ميهوبي" أول عمل روائي للمبدع الشاعر، تتكون 587 صفحة من الحجم المتوسط، صدرت عن دار منشورات البيت للثقافة والفنون، الجزائر 2008.

[4] عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، صفاقس ، تونس ط1 1998 ص 100.

(5) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: أنطونيوس فريد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1915 ص73.

(6) يمني العيد، في معرفة النص الروائي، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999 ص80.

(7) سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، بيروت ط3، 1997 ص 184.

(8) عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام ص10- 11.

(9) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت العدد 240- 1990ص 177.

(10) عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام ص 42- 43.

(11) نفسه ص 41

(12) نفسه ص 129 - 130.

(13) عبد القادر الشاوى، إشكالية الرؤية السردية في بيضة الديك لمحمد زفزاف، نشر الفنك، الدار البيضاء المغرب، 2002 ص 29.

(14) اعترافات أسكرام ص315.

(15) عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام ص 443.

(16) نفسه ص180.

(17) نفسه ص 111.

(18) نفسه ص 336.

(19) نفسه ص 334 - 335.

(20) نفسه ص283 - 284.

(21) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق ص 187.

(22) عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام ص 14.

(23) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق ص 179.

(24) عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام ص 77.

(25) نفسه ص 101.

(26) نقلا عن سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص 299.

(27) عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام ص 258.

(28) هويدا صالح، بلاغة السرد في الرواية، مجلة "بلاغات": "مجلة متخصصة في تحليل الخطاب، مجموعة البحث في البلاغة والأدب، المغرب، ع1، شتاء 2009 ص 132.

(29) عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام ص 05.

(30) نفسه ص 15.

(31) نفسه ص 05.

(32) نفسه ص 05.

(33) نفسه ص 126.

(34) R. Barthes, le degré zéro à l'écriture, édition seuil, coll. points, Paris, 1972 P : 25.

(35) R. Barthes, à partir de P 25- op – cit

(36) اعترافات أسكرام ص 11.

(37) نجيب أنزار، السرد ضد التاريخ منشورات البيت للثقافة والفنون ط1، 2008 ص 89.

(38) اعترافات أسكرام ص 77.

(39) عبد الوهاب شعلان، من البنية إلى السياق (دراسات في سوسيولوجيا النص الروائي) مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2007 ص 24.

(40) R. Barthes, le degré zéro à l'écriture, p : 32.

(41) اعترافات أسكرام ص 91.

(42) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 179.

(43) جيرار جينات، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد المعتصم، المغرب ط1، 1996.

(44) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط1 2002. ص 96.

(45) اعترافات أسكرام ص 14

(46) ديان فاير، فن كتبة الراوية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط1، 1988 ص21.

(47) ألان روب جرييبه، نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1990 ص78.

(48) اعترافات أسكرام ص 276.

(49) عبد الجليل مرتاض، البنية السردية في الإبداع الروائي (رشيد ميموني نموذجا) دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر ، ط1، 2010 ص84.

(50) جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم، منشورات الأوراس،ط1، 2007 ص55.

(51) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات القاهرة، 1996 ص17.

(52) اعترافات أسكرام ص 85.

(53) جير الدبرنس، علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)، ترجمة:د. باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2012،1 ص20.

(54) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1 1990 ص117.

(55) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 190.

(56) اعترافات أسكرام ص 102.

(57) محمد بوعزة، تحليل النص السردى (تقنيات ومفاهيم) الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1 2010.ص 78.

(58) اعترافات أسكرام ص82.

(59) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 197.