الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جَمَالِيَات النص السردي في رواية العين الثالثة

لـ: حبيب عبد القادر مونسي

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبين:

- ✓ إيمـان ساكـر
- ✓ طارق عزيز طراد

تحت إشراف الدكتورة:

يسمينة عوادي

الموسم الجامعي: 2019/2018م – 1440/1439هـ

شكـــر وعرفـــان

الحمد لله الذي وفقنا وأنار لنا الدَرب

ونتقدم بالشكر الجزيل وكل التقدير لأستاذتنا

الفاضلة "عوادي يسينة"، التي تفضلت بالإشراف على

هذا العمل، فكان لها الأثر الجميل في مساعدتنا

لإعداد هذه الدراسة

كما نتقدم أيضا بالشكر إلى الدكتورة الفاضلة فوزية

تقار وكل من ساعدنا من قريب او بعيد.

الإهداء

إلى رمز الوفاء

إلى من قال فيها الرسول صلى الله عليه وسلم الجنة تحت أقدام الأمهات

إلى التي سهرت الليالي من أجل راحتي وأضاءت لي الدرب بالشموع

إلى أول اسم تلفظت به شفاهي

أمي ثم أمي ثم أمي أطال الله في عمرها

إلى ركيزة عمري ومنبع ثقتي وإرادتي

إلى من علمني معنى الحياة أبي العزيز صاحب الفضل في الوصول إلى

هذا المستوى فجزاه الله الجزاء الأوفر

الى نور قلبي فلذة كبدي سبب وجودي في الحياة " ابني"

الى اخوتي واخواتي وكل العائلة

إلى زملائي في الدراسة

إلى كل من كتبهم قلبي ولم يكتبهم قلمي

وإلى كل من ساعدني في هذا العمل من قريب ومن بعيد

مقدمة

مقدمة

عرفت الرواية العربية تطورا كبيرا، وانتشارا واسعا مما مكنها من احتلال مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الحديثة نتيجة امتلاكها لمقومات التأثير في المجتمع محاولة بذلك حل مشاكله من جانب، ومن جانب آخر لامتلاكها القدرة الفنية وكذا مختلف التقنيات الجمالية وتوظيفها في احتواء هموم الإنسان عبر الأزمنة المختلفة، وهدفها خلق المتعة الجمالية وضمان مقروئيتها، لذا جاءت دراستنا موسومة بـ « جماليات النص السردي في رواية العين الثالثة لحبيب مونسي» والتي يعود سبب اختيارنا لها التطور الحاصل في الرواية الجزائرية وأفق الاشتغال الحاصل عليها وكذا التجريب في هذه الرواية .

أن هدفنا في هذه الدراسة هو استخراج جماليات هذه الرواية والوقوف على ما يحمله خطابها السردي من جماليات ودلالات، وذلك بتحليل عناصر البناء الفني وهذا للإجابة عن إشكالية فحواها:

فيما تتجلى جماليات النص السردي عند حبيب مونسي في العين الثالثة؟ وهذه الإشكالية تندرج تحتها عدت تساؤلات، ماهي الأساليب السردية، من خلال عناصر السرد والبنى الزمنية والمكانية والشخصيات؟ وكذا تبيان ما يمتلكه كل عنصر سردي من جماليات فنية وتحديد وظائفها في النص السردي؟

وللإجابة عن الإشكالية المطروحة بهدف الوقوف على ما يحمله النص السردي من جماليات ودلالات من خلال بنائها الفني بدأنا الدراسة بمقدمة تلاها مدخل احتوى التعريف بحبيب مونسي وتلخيص للرواية وفصلين تناول أولهما الجانب النظري الخاص بمفاهيم حول الجمال والجمالية وكذا مفهوم السرد ومختلف عناصره، أما عن الفصل الثاني فقد ضم بين ثناياه الجزء التطبيقي للدراسة حيث شمل جماليات السرد في عناصرها الفنية البنى الزمنية من خلال البحث عن الزمن في النص السردي واكتشاف البنية الزمنية عبر استرجاعاتها واستباقاتها فالتقى الماضي والحاضر والمستقبل كدائرة زمنية تتداخل فيها المفارقات

وتعددت بين الواقع والحلم لننتقل إلى الجماليات المكانية أي الكشف عن بنية المكان الروائي من خلال مفهومه وأهميته ورصد للأماكن المغلقة والمفتوحة في الرواية، وبعدها كان التوجه نحو عالم الشخصية وإضاءة ملامحها من خلال التعريف بها وبأهميتها في النص السردي ورصد الشخصيات في الرواية، الحقيقية والمتخيلة، ومن ثم البحث في دلالة وجمالية استخدام الرقم ثلاثة الذي سيطر على نسق الرواية، وختمت هذه الدراسة بخاتمة جمعنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها لتلم بمكونات هذا البناء السردي وتضعه أمام القارئ ليكتشف أيضا لوحات الإبداع والجمالية .

ومحاولة منا خوض هذا العالم الإبداعي اعتمدنا إجراءات المنهج "الوصفي في الجانب النظري ،واستفدنا من آليات المنهج السيميائي في تأويل واستنطاق الدلالات فيما يخص الجانب التطبيقي في البحث عن جماليات البنية السردية عند حبيب مونسي وعن أسرار خطابه الروائي وفك طلاسمه من خلال بنياته المختلفة، وعناصره الأكثر تأثيرا وتحريكا للصيرورة الفنية في مسارها وتجلياتها الظاهرة والخفية وارتباطها بالسياقات المختلفة مع انفتاحها على فضاءات تميزها برؤاها الشاملة وأبعادها الدلالية، وكان زادنا في هذا البحث مجموعة من المراجع المعتمدة منها ما هو مترجم ككتاب خطاب الحكاية "لجيرار جنيت" ومن المراجع العربية النقدية كتاب بنية النص السردي لـ:"حميد لحميداني"، وبنية الشكل الروائي لـ"حسن بحراوي" و"سيزا قاسم" في كتابه بناء الرواية."

ومما يجب ذكره هو بعض الصعوبات التي اعترضت سبيل هذه الدراسة ومن بينها كثرة المراجع، وتداخلها واختلاف وجهات النظر عند الباحثين فيها، خاصة فيما يخص السرد الذي يشوبه الالتباس في دقة مفهومه.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بعميق الشكر والمتنان لكل من ساعدنا من قريب أو بعيد ونرفع آيات التقدير وجميل العرفان ونتمنى أن نكون قد وفينا ،ونسأل الله التوفيق والرضى وسداد الخطى والتنوير.

مدخل

- التعريف بحبيب مونسي
- تلخيص رواية العين الثالثة

1) التعريف بالمؤلف: حبيب عبد القادر مونسي Habib Abdelkader Mounsi

(من مواليد عام 1957 بولاية معسكر.. درست الابتدائي ببلدية سيدي خالد قرية من قرى ولاية سيدي بلعباس على طريق تلمسان، وحفظت شيئا من القرآن الكريم في كتاب القرية وزاوجت بين التعليم القرآني والتعليم الوطني، ثم انتقلت إلى ثانوية سي الحواس بسيدي بلعباس وكانت ثانوية مدمجة بها المتوسط والثانوي فقضيت فيها سبع سنوات متواصلة إلى أن حصلت على شهادة الباكالوريا عام 1978 غير أنني لم ألتحق بالجامعة لظروف عائلية أرغمتني على العمل من أجل العائلة فالتحقت بالمعهد التكنولوجي للتربية وقضيت فيه سنة تخرجت منه أستاذا للتعليم المتوسط، واشتغلت أستاذا لتسع سنوات ثم التحقت بالجامعة أستاذا منتدبا عام 1987.. وهناك واصلت الدراسة بالحصول على شهادة الليسانس ثم الماجستير ثم الدكتوراه كلها من جامعة وهران عام 1999. وقد اشتغلت في الثانوي ثلاث سنوات بعد الليسانس ثم التحقت بالجامعة بعد الماجستير، وكانت لي زيارة إلى جامعة الملك سعود في كلية الترجمة فاشتغلت بها سنة ثم عدت للوطن وإلى جامعة سيدي بلعباس تحديدا.. إلى يومنا هذا.. زاولت الرسم منذ صغري فكنت مولعا بالأوان واللوحات الزيتية والخط العربي، وكتبت متاهات الدوائر المغلقة.-جلالته الأب الأعظم.. الخطر الآتي من المستقبل..، (رواية الخيال العلمي)- على الضفة الأخرى من الوهم – مقامات الذاكرة المنسية-العين الثالثة).

كما أنه شارك في عدة مشاريع من بينها: الكتابة المشهدية في الابداع الادبي.

- ✓ نظرية القراءة.
- ✓ مشروع الترجمة والتعريب. [1]

التعريف مقدم من طرف الاستاذ: حبيب عبد القادر مونسي.

[1] Portal arid my /ar_LY/applion/Getprofile /0002-1163

2) ملخص الرواية:

تظم رواية العين الثالثة لـ: حبيب مونسي بين جنباتها قصة توأمة الحقيقة بالحلم بين أحداث جريمة جرت في وقت سابق، وترجمت بعد مدة إلى حلم لأشخاص آخرين جمعتهم الصدفة ومن دون جرم في شارع اكتظ بمجموعة مشاغبين خارجين من الملعب يخربون، وشاء القدر أن يمر كل من النحيف الأبله والكهل والفتى المثقف والذي نصبه مونسي الراوي لهذه الرواية، حيث جاءت سيارة الشرطة وأخذت الجميع إلى السجن، وعند دخولهم السجن فُرِقَ الجميع، وشاء القدر مرة أخرى أن يجتمع الثلاثة في زنزانة واحدة ذلك المكان الموحش، الكريه النتن القاضي على الحرية، بكل ما فيه من رهبة وجبر وكبت، لكن الثلاثة ناموا في ليلتهم تلك، والغريب رأوا نفس الحلم، وفي قصه كان كل واحد يكمل الجزء الناقص من حلم صاحبه، وتعود أحداث الحلم إلى شاب في الثلاثين من عمره يشتغل بأحد المصالح الحكومية، ضعف في يوم ما وحاول اخذ ما ليس له بالتزوير، كصفقة لأول مرة وآخرها لكن المسكين حيكت له مؤامرة وحاولوا تحميله جرم أكبر من الذي اقترفه فبات في السجن مع المجرمين، دخوله السجن جعله يصحو من غفلته وأراد الأخذ بالثأر وايقاع الجميع في شر أعمالهم، ولكن النتيجة كانت حسب ما أشيع انتحاره وتم التخلص منه المسكين كفأر في مصيدة، وبالرغم من موته الا أن روحه جمعت كل من الفتى والنحيف والكهل ليخرجوا من السجن حاملين معهم القصة التي جرت وتجري وستجري احداثها كل يوم مادام الفساد سيد المواقف في البلاد.

الفصل الأول

- مفهوم الجمال والجمالية
- مفهوم السرد
- تقنيات السرد

1) مفهوم الجمال:

إن الباحث عن مفهوم شامل مانع عن الجمال يواجه إشكالية عويصة ويرجع ذلك لتراكم الآراء واختلاف المواقف حول هذه المسألة وكذا تباين وجهات النظر عند المفكرين الغربين، والعرب في هذا الميدان الواسع، وكذا كثرة الآراء التي لا يمكن إحصائها وعرضها مهما بذل من جهد، وفي التالي نورد بعض التعاريف التي حررت في مفهوم الجمال.

1 ـ 1) المفهوم اللغوي للجمال:

جَمَلَ الشيء: إذا جمعه بعد تفرق.

جمّل، جميل: صفة الحسن في الأخلاق والأشكال[1].

أجمل: اعتدل واستقام.

الجميل: طائر، قال سيبويه: (الجميل البلبل لا يتكلم به صغرا، فإذا جمعوها قالوا جملان وفي التهذيب يجمع الجميل على الجملان.)

والجمال: الحسن يكون في الخَلق والخُلق لقوله تعالى: ((وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ)) [2] ؛أي البهاء وحسن، ويقول "سيبويه": (الجمال رقة الحسن.) كما قال "الراغب": (الجمال الحسن الكثير.) والجملاء الجميلة من النساء وقيل: بدت الخلق جميعا بالجمال فهي جملاء كبدر طالع، وقال بن عباد: (الجملاء التامة الجسم من كل حيوان.

وتجمل الرجل تزين)[3]وفي الحديث: (أن اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالُ).

[1] – جبران مسعود، معجم الرائد،،دار الملايين، بيروت، ط3، 1978، ج1، ص 524.

[2] – سورة النحل، الآية 6 .

[3] – محمد مرتقى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، (جمل) بدار مكتبة مادة، ج7، ص 263 –264.

والجُمال بالضم أجمل من الجميل وجمّله أي زيّنه والتجمل تكلف الجميل، والجميل: المليح، البهي، الحسن الذي يسر حين النظر إليه، ونقول:(ناقة جملاء، أي ناقة حسناء)[1] وتجمع المصادر على أن الجمال مصدر يدل على الحسن والزينة والبهاء.

1 ـ 2) المفهوم الاصطلاحي للجمال:

إن البحث في مفهوم الجمال يطرح إشكالية تراكم الآراء وتعدد المواقف، واختلاف النظريات باختلاف أصحابها وتباين منابعهم الفكرية لذا يصعب الحصول على تعريف شامل للجمال كما ذكرنا سابقا ولكن الجمال فطرة فطر الله نفوس البشر عليها، ولولاه لكانت الحياة عديمة المعنى، فالإنسان ومنذ مجيئه إلى الدنيا تهديه فطرته إلى التعلّق بكل ما هو جميل، (والجمال هو كل ما ترتاح إليه النفس، ويحس به الوجدان، ولكنه إحساس متفاوت حسب الذوق عند الأشخاص، وبالتالي فالجمال صفة متحققة في الأشياء، وسمة بارزة من سيمات هذا الوجود، فتحسه النفس وتدركه البداهة.)[2] ويتجلى الجمال في الأشياء بنسب متباينة، بحكم حركته النشيطة وتحوله الدائم فهو(ظاهرة ديناميكية متطورة، وتقديره يختلف من شخص إلى آخر ومن لحظة إلى أخرى)[3]، ولا يمكن وجود شعور بالجمال في ذات اللحظة فما يسر النفس الآن قد يحزنها فيما بعد، وهذا التغير والتلون من شأنه أن يجعل تعريف الجمال محور اهتمام ومركز اختلاف، فهناك من يقول: (أن الجمال هو التناسب بين أجزاء الهيئات المركبة سواء أكان ذلك في الماديات أو في المقولات، وفي الحقائق أو في الخيالات.)[4] ويرجع "كروتشيه" مفهوم الجمال أنه (حدسا أو إدراكا فطريا أو

[1] – ابن منظور، لسان العرب، تحقيق محمد بن مكرم الأنصاري، مادة جمل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، م1، ص98.

[2] – محمد قطب، منهج النقد الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983، ص 85.

[3]: علي شلق، الفن والجمال ،المؤسسة الجامعية للدراسات ،بيروت، ط2، 1982، ص50.

[4]: (ينظر)، مصطفى لطفي المنفلوطي، الأعمال الكاملة، الدار النموذجية صيدا، بيروت، ج1، ص70.

إحساسا فطريا بالطبيعة، ولكنه معرفة كذلك تنبع من العقل والخيال معا، ويتم إدراك مكنوناتها بملكة تتفاوت درجتها وقوة إدراكها بين بني البشر.)[1] الجمال هو (الحياة بعينها سافرة عن وجهها الطاهر النقي ولكن الجمال هو الأبدية تتضارب في ذاتها في مرآة، ولكن أنتم الأبدية وأنتم المرآة.)[2] والجميل يحس بدرجات متفاوتة لكنه يستحيل وصفه بصفة واحدة ومن ثمة لا يمكن تحديده بصفة مطلقة، ولهذا السبب يقول بابير: (القانون الأوحد للجمال أنه ليس للجمال قانون)[3]، اذ أنه إحساس سار أي أنه:(كل ما يسر النفس عن طريق الحواس الخمس، ولا سيما العين والأذن، هو جميل والجمال خصال مدركة بالحواس وبخاصة هاتين الحاستين معا أو منفردتين، من شأنها أن تسر النفس)[4]، والجميل في إجماع الناس هو ما ينشئ في الذهن فكرة سامية عن الشيء في الطبيعة، أو فن الموضوع أو فن الفن، فيبعث في نفسك عاطفة السرور منه والإعجاب به.

1 ـ 3) الجمال والجمالية عند العرب:

لقد اهتم النقاد العرب القدامى بالجمال والجمالية، حيث تداخلت آراء الفلاسفة حول هذا المفهوم، وقد كان عبد القاهر الجرجاني يربطها بالنظم، فكلما جاورت اللفظة للفظة ووقع بينهما حسن السبك كانت الجمالية، اذ يقول: (واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه على النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت، فلا تبخل بشيء منها، واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ها

[1]: نبديتو كروتشيه، علم الجمال ،ترجمة نزيه الحكيم، المطبعة الهامشية، 1963، ص156.

[2]: جبران خليل جبران ،المجموعة الكاملة ،ص80.

[3]: بابير، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ترجمة زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة، 1966، ص365 .

[4]: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم ‘أشعار العرب وصناعتها، مكتبة مصطفى الجلى، القاهرة، 1974، ص487.

هنا في حال ما يضع بيساره هناك)[1]، هذا وقد ركز الجرجاني على مقاربة اللفظة للفظة حيث تكون الجمالية في حسن اقتراب هذه الألفاظ مع بعضها، فتجاور الكلمات في القرآن الكريم تكمن الجمالية في التجاور بينهم، فاللفظة حين تخرجها من سياقها تضعف مدلولها لكن في السياق القرآني تؤدي معناها، والجمالية عند العرب كانت محتكرة عند الشعراء فحسب، حيث كان الشعر ديوان العرب، ومعظم النقاد كانت دراستهم هي دراسة الشعر أولى من النثر، وقد كان اهتمامهم بالجمال والجمالية داخل هذا الحيز، فالجاحظ في كتابهً الحيوانً يقول: (إن الجمال والفن توأمان لا ينفصلان فحيث يتجلى الجمال يكمن الفن وما الفن سوى أداة للجمال)[2]، هذا ويقول عن الكلام وحسنه: (أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره وكان معناه ظاهر لفظه حتى يخيل لك أن الله عز وجل ألبسه الجلالة وغشاه من نوره الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله)[3].

وهنا الجاحظ يبين لنا أن الجمالية قائمة على قلة الكلام، أي كلما قصرت العبارة اتسع المعنى وكان الفصل، فالكلام الحسن ما قصر والكلام السيئ ما طال دون معنى.

1 ـ 4) الجمال والجمالية عند الغرب:

إن أكثر من اهتم بعلم الجمال هم اليونان، حيث أرجعوا هذا العلم إلى الأمور المادية ومنهم من أرجعه إلى عالم المثل، ومن هؤلاء أفلاطون الذي يقول: «فأقام للجمال مثالا هو الجمال بالذات، ذلك الذي يحتذيه الصانع في خلقه لموجودات العالم المحسوس، واعتقد أن الفن مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية في الجمال بالذات، ومصدر الفن في نهاية

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، الجزائر، (د. ط)، 1991، ص81.

[2] – هلال حلال، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعر الجاهلي، دار الجهاد، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د.ت)، ص170.

[3] – الجاحظ، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص83.

الأمر هو المثال المعقول للجمال"[1]؛ ركز أفلاطون هنا على الذات، وهذه الدوائر الموجودة في هذا العالم هي ذوات كانت في عالم المثل، لكنها اقترفت خطايا فنزلت إلى هذا العالم لكن بقيَ فيها جمال المثل.

بينما تلميذه أرسطو فلم ينظر إلى عالم المثل، إنما ركز على ما هو موجود في الطبعة وهنا خالف أستاذه أفلاطون، يقول أرسطو: (إن الجمال يتركب من نظام في الأشياء الكثيرة)[2] وهنا ركز أرسطو على الأشياء وتقاربها من بعضها لتشكل لنا شيء جميل أو لمسة جمالية أما الجمال عند سانت أوغسطين فهو: (الوحدة وجمال الجسم وبأنه توافق الأجزاء مع جمال اللون)[3].

وفي هذا العصر ارتبط علم الجمال بعلم الأخلاق والمنطق والجماليات التي تدرس الخير والحق والجمال، ففي بدايات القرن 18 ابتكرت هذه الكلمة لأول مرة من خلال الفيلسوف "بومجارتن".

أما في فقه اللغة وعلمائها (فالجماليات عندهم كانت تعنى دراسة الإدراك الحسي)[4].

ومن خلال القرن 18 ظهر اهتمام كبير بالحديث عن الجمال الحسي أو الجمال المرتبط بالحواس، وكان هذا في كل من فرنسا وبريطانيا، أي أن الإحساس الجمالي كما يستشعره المشاهدون، هو ذلك الإحساس الساري والذي يشمل جسد الإنسان كله، كما أن الجمال ليس متعلقا بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه، لذلك نجد كلمة الجمال تماثل كلمات السعادة والموهبة والفن، لأن هذه الكلمات غالبا ما تعني أشياء كثيرة، ومنه نجد

[1] – جميل علي رسول السورجي، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة صلاح الدين الأيوبي، أربيل، العراق، العدد (20)، 1433 هـ– 2012م، ص11.

[2] – علي عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم، عباس، الحسن الجمالي وتاريخ التذوق عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د. ط)، 1998، ص39.

[3] – المرجع نفسه، ص40.

[4] – الدكتور شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،2001، ص16.

الجمال عند كل الكلاسيكيين والرومانتيكيين والطبيعيين يختلف من مذهب لآخر، فالكلاسيكيون اعتبروه (جوهر الواقع، وأنه التحقق الكامل للشكل أو اكتمال الشكل في ذاته)[1]، أما الرومانتيكيون فالجمال عندهم هو: (أساس الإرادة والشعور اللذان يتجددان ذاتيا من خلال كل مشاهدة جديدة للجمال)[2] .

اشتق مصطلح علم الجمال والجماليات Aesthetics من الكلمة الإغريقية Aisthanestai والتي تشير إلى فعل الإدراك وأيضا من كلمة Aistheta التي تعني الأشياء القابلة للإدراك، وذلك في الأشياء غير المادية أو المعنوية، ومن هنا فإن "قاموس "أكسفورد" يعرف الجماليات: (بأنها المعرفة المستمدة من الحواس)[3]، أما الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط" فقد قال:(أن علم الجمال هو: العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي)[4].

أما القاموس الإنجليزي الجديد فيرى أن الجمال هو: (فلسفة أو نظرية التذوق، أو إدراك الجميل في الطبيعة والفن)[5]، ويتفق الباحثون بشكل عام على أن علم الجمال نشأ في البداية باعتباره فرعا من الفلسفة، ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتم أيضا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيا في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيا في عقل الشخص القائم بالإدراك.

1 – 5) الخبرة الجمالية:

هي ذلك (الاستمتاع الجمالي يعني أنني أستمتع بنفسي موجودا أو من خلال موضوع حسي، يختلف عن ذاتي من أجل أن أتجسد أنا فيه أو أن أتقمصه)[6].

[1] – المرجع السابق ص17.

[2] – المرجع نفسه والصفحة.

[3] – المرجع نفسه ص 18.

[4] – المرجع نفسه والصفحة.

[5] – المرجع نفسه والصفحة.

[6] – المرجع السابق والصفحة.

ولعلم الجمال تياران كبيران يتصارعان داخله من أجل تحديد رسالته الحقيقية:

أ- التيار الأول: دشنه الفيلسوف الألماني "ألكسندر جوتليب بومجارتن" (1714/ 1762)، أول من أخرج مصطلح علم الجمال، وكان يقصد به علم الإحساس أو الحساسية (إستطيقا) ويستهدف دراسة الأفكار الغامضة مقابل الأفكار الواضحة التي دعا إليها ديكارت: (الأفكار الغامضة = الإستطيقا/ الأفكار الواضحة = علم الجمال(المنطق)"، والفن عند بومجارتن تعبير يوقظ الشعور، وهذا مختلف عن الجلاء العقلاني، ومادة الفنون ليست عقلية، والقيمة الجمالية للعمل الفني تتناسب مع الحيوية الحدسية للصنعة المنصهرة للتجربة التي تتبعها، أن بومجارتن بهذا هو الذي مهد الطريق لجعل علم الجمال ليس علما لربطه بالإحساس، ويصل هذا التيار ذروته عند الباحث البريطاني المعاصر "كاريت" الذي يقول في كتابه (مدخل إلى علم الجمال): "أن علم الجمال علم دراسة الخبرة، إلا أنه أن أدخلناه البوتقة الذاتية فقد جعله دراسة للذوق وأنه ذوق الخاصة، وقصر الدراسة الجمالية على الخبرة، وهي شيء هاجمه "أرسطو" منذ القديم، لأن أصحاب الخبرة لا يطرحون العلل والأسباب على عكس الفنانين الذين يطرحون هذه العلل والأسباب، ومقابل هذا التيار نجد التيار الاخر .

ب- التيار الثاني: والذي دشنه الفيلسوف الألماني "فريديريك هيجل" (1770/ 1831)، الذي جعل علم الجمال فلسفة للفن الجميل، فهو تحليل فلسفي للوعي الجمالي ورسم خط فاصل ما بين الفن الجميل والفنون التطبيقية، وبالتالي استبعاد ما يمكن أن يقحم نفسه على الفن الجميل.

إن علم الجمال ليس تذكرة دواء تصرف للأدباء والمتذوقين، لكن علم الجمال يكشف الأسرار الجمالية، وبهذا يسلخنا بوعي جمالي يفيد الأدباء والمتذوقين مما يمكن أن ينعكس على الجميع فيقدم الأدب، وتتضح العلاقة ما بين النقد وعلم الجمال في أن العمل الفني عبارة عن ثلاث دوائر متداخلة:

الدائرة الأولى (الأكبر): تشمل العناصر التي تجعل العمل الفني عملا فنيا، وليكن هذا مثلا: أن يكون الفن تفكيرا بالصور مقابل العلم الذي هو بناء بالمفاهيم.

الدائرة الثانية (الأوسط): تظم العناصر التي تجعل هذا العمل الفني يتحدد فيصبح قصة أو شعرا أو لوحة أو قطعة موسيقية، فالشعر مثلا قد يكون المميز له هو الإيقاع.

الدائرة الثالثة (الأصغر): وتظم العناصر الأسلوبية والتقنية الخاصة المميزة للأديب ؛ أن الدائرة الأولى هي ساحة علم الجمال، وهي تفيد الناقد بأنها تبصره منذ البداية بأن العمل الذي سينقده عملا فني أصلا حتى يواصل رحلته النقدية أو يكف منذ البداية إذا لم يكن عملا فنيا.

والدائرة الصغرى: هي الدائرة الخاصة بالناقد واجتهاده، لأنه ها هنا عمله الرئيسي إبراز للخصائص المميزة لأسلوب الكاتب، وطريقة بنائه لعمله الأدبي والوسائل التقنية التي لجأ إليها...

أما الدائرة الوسطى: فهي محل اختصاص علم الجمال والناقد، عالم الجمال يحدد العناصر العامة التي تميز كل نوع أدبي أو فني، والناقد يصور كيف ترجم الأديب هذه العناصر الفنية وجسدها في عمله، فإذا كان عالم الجمال قد كشف أن الإيقاع هو جوهر الشعر، فإن (الناقد يبرز كيف جعل الشاعر الإيقاع كلاسيكيا أو شعرا حرا أو شعرا مرسلا أو موشحا وهل لو كان لجأ إلى إيقاع آخر لكان نجاحه أوقع)[1].

[1] – ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1997، ص17، 18، 19.

2) السرد

2 ـ 1) التعريف اللغوي للسرد:

قال الله تعالى:﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾[1]

أعمل سابغاتٍ: دروعا واسعةً كاملة لتقي صاحبها.

قدرٍ في **السرد:** أحكم صنعتك في نسج الدروع .[2]

ابن منظور في لسان العرب: ذكر ابن منظور في معجمه <<السرد تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض، متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردًا، إذا تابعه وفلان سرد الحديث سردا، إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا؛ أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، والسرد المتتابع، وسرد فلان السرد إذ تابعه ووالاه ومنه الحديث: "كان يسرد الصوم سردًا ...>>[3]

أحمد رضا متن اللغة: في متن اللغة ورد (السرد) مصدر، للفعل (سَرَدَ)، يقال: سردَ، سردًا: الشيء والحديث والصوم ونحو ذلك، أتى به متتابعًا ومتواليًا، وسرد سردًا: الرجل صار يسرد صومه ويواليه.

2- 2) التعريف الاصطلاحي للسرد:

يمثل السرد عماد الكتابة الروائية، وكذا هو النظام الذي تقوم عليه الرواية ومنه نجد سعيد يقطين واصف للسرد كما يلي: «...السرد هو الهيكل العام الذي ينظم بقية المكونات

---

[1] سورة سبأ ،تفسير والبيان، وأسباب النزول للسيوطي، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة . الجزائر، دط ،الآية 11 .

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] ابن منظور، لسان العرب دار الصادر، بيروت . لبنان، ط1 ،1997، ج3 مادة (سرد)، ص 211 .

الأخرى، التي يتضافر معها لتشكيل العمل الروائي» [1] أي أن السرد هو الأساس أو الطريقة وكذا الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق قناة معينة (الراوي، الراوية، والمروي له ومجموعه المؤثرات التي تتعلق بهذا أو بذلك حيث يمثل السرد مجموعه التقنيات من أحداث أفعال وشخصيات وفضاء مشكلة مجتمعة العمل السردي. [2]

2 ـ 3) نشأة الدراسات السردية :

ورد في كتب النقاد والباحثين أن أكبر فضل في ظهور الدراسات السردية يعود للشكلانيين الروس مما ظهر في دراسة حول نظريه النثر ل: بوريس إيفنباوم وإلى جهود أوتولود فيج (Otoludvig) في ميدان السرد وخاصة في ما يتعلق بتمييزه بين شكلين من أشكال السرد الأول السرد بالمعنى الحرفي لكلمة وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين فالحكي أن يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي...

والثاني السرد المشهدي وفيه يكون الحوار بين الشخصيات وفي الصدارة أن يكتفي (السارد) من القسم الحكائي بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه بمعنى أنه يقتصر عمليا على الإشارة المتعلقة بالمشهد.[3]هذا بالنسبة لجهود إيخنباوم أما بالنسبة لكانت فلاديمير بروب في كتابه (مورفولوجيا الحكاية) والذي أصدره عام 1982 العمل الذي أقر له معظم الباحثين في «حقل السردية بالريادة المنهجية والتاريخية لهذا العمل>>.[4]

---

[1] سعيد يقطين، أساليب السرد الروائي، أعمال ندوه (ممكنات السرد) مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت 11 –13 سبتمبر 2004 ص 335.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000 ص45.

[3] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002 ص 29.

[4] عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط 2 ،2000، ص 18.

ومما سبق نستنتج بأن الدراسات السردية من أصول شكلانية روسية حيث يرجع إليهم الفضل في انتشارها ومن ثم إلى أوروبا وغيرها حتى صار كثير من الباحثين في حقل السرديات من أمثال: غريماس، تودوروف، جيرارجينات، وكلود بريمون... الملقبون (بذرية بروب)[1] هذا وقد اهتم بالسرد بعد انتشاره الكثير من النقاد والباحثين ك(بروب، ورومان جانيسون، وتوماشفسكي، وميخائيل باختين، ورولان بارت، وليفي شتراوس، وكلود بريمون، وجوليان غريماس، وجوثان كلير، ورولان شورز).[2]

2 ـ 4) مكونات الخطاب السردي:

الخطاب السردي حقل من الدراسات الأدبية لاقت إقبالا واسعا من قبل الدارسين والباحثين فلفضتي الخطاب والسرد ليسا بالمصطلحين الجديدين ولكن لهما كيان متجدد يولد في كل زمان ولادة جديدة تنسجم وخصوصية الدراسة ويتشكل الخطاب السردي من مكونات ثلاثة هي:

2 ـ 4 ـ1) الراوي :

لا يستقيم السرد إلا بوجود راوي فهو الأداة التي يتوسلها «الكاتب ليكتشف بها عالم قصه أو ليبث من خلالها القصة التي يرويها»[3] وهو في كل الأحوال ذلك الصوت الذي ترجع إليه مهمة سرد الأحداث وروايتها سواء كانت حقيقية أم متخيله"[4] ولا يشترط في الراوي أن يكون شخصا متعينا والشخصية بعينها «فقد يكتفي بأن يقتنع بصوت أو يستعين بضمير ما يصوغ بواسطته المروي»[5]

---

[1] ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[2] ينظر والاس مارتن، نظرياته السرد الحديث ترجمه حياه جاسم محمد الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميريه الكويت (د. ط) 1998 صفحه 24 25.

[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 3، 2010، ص 135.

[4] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، صفحه 19 .

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2 ـ 4 ـ 2) المروي:

إذا كان الراوي هو عماد العملية السردية فإن المروى هو السرد نفسه إذ أنه «ملفوظ الراوي ونتاج اشتراك العناصر الروائية شخصيات أحداث زمان ومكان وتداخلها فيما بينها لتكون في النهاية ماده أو حكاية أو قصه قابله للتداول مصاغه بأساليب ورؤى وتقنيات يجد الراوي فيها طرقا مشروعه لعمليه القص»[1].

وفي كتاب السردية العربية لعبد الله إبراهيم يرى المروي<< هو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان وتعد الحكاية جوهر المروى والمركز الذي تتفاعل عناصر المروى بوصفها مكونات له»[2].

وقد ميز توماشفسكي في أعماله بين عنصرين مهمين داخل النص المروي هما المتن الحكائي والمبنى الحكائي حيث يقول أننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... وفي المقابل يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف على الأحداث نفسها بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات »[3] أي أن المتن والمحتوى ماده القصة الخام والمبني والصياغة الفنية أو التشكيل الجمالي لهذا المحتوى.

وقد ميز تودوروف بين مصطلحي القصة والخطاب حتى يقول أن القصة هي الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها وهذه القصة

---

[1] محمد جابر، عبيد سوسن ألبياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1 ،2008 ،ص 142.

[2] عبد الله إبراهيم السردية العربية صفحه 19– 20.

[3] تيز فيطان تودوروق وآخرون، نظريه المنهج الشكلي، ترجمه: إبراهيم الخطيب، مؤسسه الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982، ص182.

يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك أما الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة وبخيال عن الراوي هناك القارئ الذي يتلقى الحكي.[1]

ومن خلال النص يتضح لنا أن تيزفيطان تودوروف قد ميز بين القصة وخطاب بالطريقة نفسها التي ميز بها توماسشفسكي بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي على الاعتبار التالي

القصة هي المادة الحكائية وما تحويه من أحداث وشخصيات وأفضية ما يقابل المتن الحكائي عند توماسشفسكي الخطاب طريقه الحكي وشكله ويقابل مصطلح المبنى الحكائي وهو مرتبط ارتباطا وثيقا بقطبي السرد الراوي والمروي له والذي سماه تودوروف بالقارئ.

2 ـ 4 ـ 3) المروي له:

بدأ الإهتمام بهذا المكون متأخرا نسبيا وأن أول إشارة إليه كانت في سبعينيات القرن الماضي على يدي جيرالد برانس (G.Prince) وذلك في مقاله المعنون ب «مقدمه لدراسة المروي له حيث يرى "أن للمروى له وجود فعليا داخل النص وليس خارجه"[2] وعلى هذا الأساس قام بعريضه في معجمه المصطلح السردي (dictionnaire de narrato) بأنه: "الشخص الذي يسرد له وبأنه بناء سردي محض بحيث لا يختلط مع الملتقي أو القارئ الحقيقي»[3] كما يعد هذا المكون أحد الأضلاع الأساسية في العملية السردية فلأجله تروى الحكاية وإليه يتوجه الراوي بخطابه فهو المستقبل الذي "يتلقى الحكاية أو يستمع لها"[4] ولولاه لما كان هناك راو ولا رواية ومن منطلق جيرالد برنس المتمم للنقاد والدارسين من بينهم

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص30.

[2] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص 156.

[3] جيرالد برانس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمه: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 142– 143.

[4] محمد بوعزه، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربيه للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب،ط1، 2010، ص 72.

جوناثان كلير الذي اشتهر بتحديده أربعه مستويات للتلقي ترتبط في مجموعها بالدرجة التي تحدد موقع المتلقي المروي له وهذه المستويات هي:[1]

- ✓ مستوى يمثل المتلقي الحقيقي وهو القارئ بمعناه العام.
- ✓ مستوى يمثل المتلقي النظري وهو الذي يتلقى الأثر الأدبي بوصفه رسالة متخيله من المؤلف.
- ✓ مستوى يمثل المتلقي السردي وهو الذي يستقبل المروي بوصفه رسالة من الراوي.
- ✓ مستوى يمثل المتلقي السردي المثالي وهو الذي يؤول رسالة الراوي حسب رغبته الخاصة.

ومن خلال ما سبق أن هذه المكونات الثلاثة الراوي والمروي والمروي له هي أضلاع لمثلث واحد لا يكتمل شكله إلا بحضورها جميعا، وغياب أي واحد منها سيؤدي بالضرورة إلى تقويض العملية السردية.

[1] عبد الله إبراهيم، السرديه العربية، ص 21-22.

3) زاوية الرؤية (point de vue):

ارتبط هذا المصطلح بأعمال الروائي هنري جيمس (Henry James) الذي فجرت كتاباته وأعماله الروائية وعيا جديدا بأساليب الصياغة لدى النقاد"[1]، وكذلك الباحث الفرنسي برسي لوجوك الذي يدين له النقد الجديد بالتأسيس الفعلي لهذا المصطلح حيث عد كتابه (صنعة الرواية) كأول عمل منهجي تناول هذه الظاهرة"[2] ولقد ورد هذا المصطلح في كتب النقد بتسميات عدة من بينها التبئير ووجهة النظر وحصر المجال وبؤرة السرد والمنظور وغيرها وعلى أنها تعني في مجملها «تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد وهذا المصدر أما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث».[3]

ومن هذا التعريف نفهم أن زاوية الرؤية تقنيه من تقنيات السرد ترتبط ارتباطا وثيقا بالراوي وبموقعه الذي ينظر من خلاله إلى الأحداث سواء أكان هذا الراوي شخصيه بارزه من شخصيات العمل السردي أم مجرد صوت علوي يروي الأحداث ويصفها من غير أن يتدخل في مجرياتها.

وقد حظي هذا المصطلح بالدراسة وتحليل نقاد كثر من بينهم نورمان فريدمان (norman friedmane). وسيموز شاتمان (Sexmour Chatman) وفرانز ستانزيل(Franzy Stanzel) وميخائيل باختين وواين باوث وجان بويون (Jean Pouillon) وتيزفيطان تودوروف وجيرار جينات غير أن أشهر دراسة على الإطلاق تلك التي قام بها جانبيون في كتابه «الزمن والرواية» حيث قسم الرؤى إلى ثلاثة أنواع على النحو التالي:[4]

---

[1] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984، ص 130.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] حميد لحمداني، بنيه النص السردي، ص 46.

[4] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجه تفكيكية سيميائيه مركبه لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعيه، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 1995، ص 192.

3 ـ 1) الرؤية من الخلف (vision par derrière) :

راوي الشخصية الحكائية يَشيعُ هذا في الأعمال السردية التقليدية الواقعية ويعني بأن الراوي يفوق شخصيات عالمه الحكائي علما أو سلطه بل أن الشخصية الحكائية تبدو أمامه ضعيفة قاصرة لا تعرف شيئا عن مصيرها من حيث يعرف هو عنها فالراوي بهذا الشكل من الرؤية يكون عالم بكل شيء إذ لا تخفى عليه أي خافيه من حدث أو شعور أو اضطراب فكأنه كما يقول: سيزا أحمد قاسم «ينتقل في الزمن والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيري ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها إلى أقلها شأنا كتابا منشور أمامه يقرا فيه كل ما يدور في نفوسها"[1] يغلب في هذا النوع استعمال ضمير الغائب لأنه الأقدر على إثبات حضور الراوي وسلطته.

3 ـ 2) الرؤية مع (vision avec): الراوي(الشخصية الحكائية):

في هذا النوع يقف الراوي والشخصية الحكائية على مسافة واحده من الأحداث فهو لا يعلم أكثر منها بل أنه (الراوي) لا يكاد " يتعرف على الأشياء في عالم النص الذي يرويه إلا في اللحظة التي تتعرف فيها عليها الشخصية» [2].

يرى عبد المالك مرتاض بأن هذا« الشكل السردي يتميز بجملة من الخصائص من بينها أن الرواية يمكن أن تعرض بضمير المتكلم أو ضمير المخاطب كما يمكن للسارد أن يمرر شخصيه واحدة من شخصيات روايته أو أكثر من ذلك»[3] وعليه فإن المقصود بهذا النمط من الرؤية أن يتساوى الراوي والشخصية الحكائية في المعرفة بحيث لا يمكن له بأي شكل من الأشكال أن يطلع على فعل أو حدث لم تطلع عليه الشخصيات بعد .

---

[1] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 132.

[2] الشريف حيلة، بنيه الخطاب الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1999، ص 188.

[3] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجه تفكيكية سيمائية مركبه لرواية زقاق المدق، ص 193.

3 ـ 3) الرؤية من الخارج الراوي (الشخصية الحكائية – vision par dehors):

في هذه المكانة تهتز مكانة الراوي في هذا النمط من الرؤية وتصبح معرفته بالأحداث والشخصيات محدودة جدا وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي[1] وتغدو الشخصية الحكائية أعلم منه بالأحداث والوقائع فينكفئ هو على نفسه أو يكتفي بالوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات[2] على حد تعبير حميد لحميداني كما أكد علماء السرد على مسالتين مهمتين تتعلق بهذا النوع من الرؤية.

أولا: أن حضوره نادرا جدا في الأعمال السردية قديمها وحديثها أما الثانية أن مسألة جهل الراوي بالأحداث كما يقول: تودوروف «ليس إلا أمرا اتفاقيا وإلا فانه حكي من النوع لا يمكن فهمه".[3]

---

[1] عمر غيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2008، ص93.

[2] حميد لحمداني، بنيه النص السردي، ص47

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 48.

4) تقنيات السرد

4 - 1) الزمن

4-1-1) المفهوم اللغوي للزمن :

ورد في معجم متن اللغة الزمن من اطمأن شيء إذ طال عليه الزمان والزمنة البرهنة الزمان العصر وهو ظهر واحد يفرق بينهما في زمان يقع على فصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبه ويقع على جميع الظهر وعلى بعضه والظهر لا يتقطع والزمان مدة قابلة للقسمة على هذا يطلق على الوقت القليل والكثير..."[1]

وجاء في لسان العرب:« الزمن والزمان اسمي قليل من الوقت وكثير في حكم الزمن والزمان العصر والجمع أزمنة وزمن زامن شديد وازمن الشيء طال عليه الزمان واسم من ذلك الزمن والزمنة.»[2]

4 ـ 1 ـ 2) المفهوم الاصطلاحي للزمن:

الزمن ظاهرة كونية عظيمة طالما شغلت بال العلماء والفلاسفة وهو "المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيث كل فعل وكل حركه بل أنها بعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجود حركتها ومظاهرها وسلوكها"[3] ويقول: القديس (أوغستين) «إذا لم يسألني أحد عن الزمن فإني أعرفه وإذا أردت أن أشرح قول من سألني عنه فإنني لا اعرفه»[4] من خلال هذا التعريف نستنتج مدى صعوبة القبض على هذه المادة المعنوية

---

[1] أحمد رضا، معجم متن اللغة، مج3، ص 60 – 61.

[2] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق احمد خيدر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ص24.

[3] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الابيلاني، عالم الكتب الحديثة، أرين، الأردن، 2010، ص 39.

[4] احمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص16.

المجردة التي يتشكل منها إطار كل الحياة وحيز كل فعل وكل حركه[1] فلا يمثل الزمن حركه تعاقب الليل والنهار على مر الأيام والشهور إنما هو حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى[2] كالبشر الأمكنة وما يتعلق بهم وأول من أجاب على هذا السؤال الدراسات اللغوية التقليدية التي قسمته فيزيائيا إلى أزمنة ثلاثة مطابق من الفعل في اللغة وفي الماضي والحاضر والمستقبل أكثر من أنها أكثر الميادين استثمارا للنقل تستعمل وفق هذه التقسيمات ميدان الأدب وخاصة المتعلق بشقه السردي حيث وعدت الرواية خالصة[3] أو بنية زمنيه متخيله[4] لارتباطها الوثيق بالحياة البشرية وما يعتبر من تغيرات وتقلبات تحدث مع الزمن وأهم من أشار إلى أهميه هذا العنصر الشكلانيون الروس في القرن الماضي كما أنهم الأوائل الذين أدركهم بحث الزمن في نظريه الأدب ومارسوا بعض من تحديدات في الأعمال السردية المختلفة وقد تم ذلك حين جعلوا نقطه الارتكاز الطبيعية العلاقة التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط إجراءاتها[5] وذلك انطلاقا من فكره الفصل والتمييز بين عنصرين من عناصر السرد والمتمثلان في متن الحكاية والمبنى الحكائي أن نجد الشكلانين الروس من بينهم توماشفسكي الذي أدلى في هذه القضية حيث يقول: «أنها متن يمكن أن يعرف بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسبب للأحداث في مقابل المبنى الحكائي، ويوجب المبنى الحكائي من الأحداث نفسها ويراعي النظام في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيدها لنا»[6] أي أن المتن

---

(1) عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1988، ص7.

(2) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص27.

(3) المرجع نفسه، ص26.

(4) إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكيل النص السردي في ضوء البعد الأيدولوجية، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص285.

(5) حسن البحراوي، بقية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص107.

(6) تودورف وآخرون، نصوص اللشكلانين الروس، ص180.

الحكائي حسب القول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي ينظمها أما المبنى الحكائي فلا يولي اهتماما للقارئ في الزمنية بقدر اهتمامه بكيفيه عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل[1].

بينما الفرنسي جرار جينات فقط ميز بين الزمنين رئيسيين هما زمن القصة وزمن الحكاية حيث نجد أنه قد تناوله من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصة وترتيبها وبين علاقتها بالنص الروائي كما يرى أن الزمنين ظاهرة يجب أن تدرس وفق الصلات الآتية:

- ✓ الصلات بين الترتيب الزمني للأحداث في قصه والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية.
- ✓ الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة في روايتهم في الحكاية (أي صلات السرعة).
- ✓ صلات التواتر أي العلاقة بين قدرات تكرار حكاية هذا وقد أشار جينات إلى أهميه دراسة الإيقاع الزمني ممثله في التقنيات الحكائيه التالية الخلاصة والاستراحة والوقفة والحذف والمشهد وتفصيل ذلك كالآتي:[2]

4 ـ 2) عناصر الإيقاع الزمني:

4 ـ 2 ـ 1) الخلاصة: وهي أن يقوم السارد باختزال أحداث تستغرق وقوعها مده زمنيه طويلة سنوات أشهر أو حتى الساعات في صفحات أو أسطر أو كلمات قليله دون التعرض للتفاصيل.[3]

---

[1] جيرار جينات، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وعبد العزيز الاردي وعمر الحلى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص45.

[2] جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص 46 – 47.

[3] ينظر: حميد الحميدان، بنية النص السردي، ص 46.

4 ـ 2 ـ 2) الاستراحة: كما تسمى الوقفة الوصفية وهي عبارة عن توقفات معينه يحدثها الراوي بسبب لجوءه إلى الوصف فلوصف يقتضي انقطاع سيرورة زمنيه ويعرقل سيرتها غير أنه أصبح في الرواية الحديثة لازمة فنيه وخاصة عندما يتحول البطل إلى سارد ويقف على أعماق النفس البشرية مصورا الانطباعات والأحاسيس العميقة.[1]

4 ـ 2 ـ 3 **الحذف:** أو القطع وهو التجاوز بحيث يكتفي بإخبار المتلقي بأن سنوات أو شهور قد مرت من عمر الشخصيات دون أن يفصل في الأمر نحو قوله :(ومرت سنه أو سنوات، ومرت الأيام...) فالزمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات أو أشهر)، أما على مستوى القول فهو قليل جدا[2] وقد ميز جينات بين نوعين من الحذف وهما[3] الهدف المحدد الذي يذكر فيه الراوي عدد الأيام والشهور أو السنوات التي مرت، والحذف غير محدد أو الضمني؛ هو الذي لا يصرح به الراوي وإنما يدركه القارئ من خلال الأحداث والقراءة المضمرة في النص.

4 ـ 2 ـ 4) المشهد: وهو المقطع الحواري الذي يأتي عرضا بين ثنايا النص المحكي وهو اللحظة التي يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القص)[4] من حيث مدة الاستغراق ويرى الحميداني: «أن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية التي تتطابق الحوار مع القص حيث يصعب علينا دائما أن نصفه بسرعة أو البطيء أو التوقف))[5] ومنه نفهم بأن المشهد هو تنازل الراوي عن مكانه، ويترك الحوار والشخصيات بطول أو بقصر في تفاعلها .

---

(1) عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص 113.

(2) ينظر: جيرار جينات، خطاب الحكايه، ص76.

(3) جيرار جينات، ص117.

(4) ينظر: إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ،منشورات جامعه منتوري قسنطينه، الجزائر، ط1، 2008، ص:109 .

(5) حميد لحمداني ،بنيه النص السردي، ص: 78.

4 ـ 3) أقسام الزمن الروائي:

يميز الدارسين والباحثين بين نوعين أساسيين من أنواع الزمن(أزمنة خارجية وأزمنة داخلية).

4 ـ 3 ـ 1) لأزمنة الخارجية (خارج النص):

والتي يميز فيها سيز أحمد قاسم بين زمنين (زمن الكتابة وزمن القراءة) [1]

أ- زمن الكتابة: وهو زمن مرتبط بالكاتب نفسه يعني مقدار الزمن الذي يتطلبه" إفراغ النص السردي من قرطاسه"[2]

ب- زمن القراءة: وهو الزمن الذي يستغرقه القارئ في قراءة النص السردي، أو بعبارة أخرى هو " الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرا العمل السردي"[3]

4 ـ 3 ـ 2) أزمنة داخلية (داخل النص): والتي يمكن حصرها تحت مسمى واحد هو: زمن الكتابة والتي تعني الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الرواية، ومقارنة ذلك بوقوعها (الأحداث) في عالم الواقع من حيث الترتيب الزمني والتتابع ويرى مرتاض بأن " زمنية هذا النوع يتمخض عنها حدث للعالم الروائي المنشأ[4]

ومما سبق نخلص إلى أن الرواية فن زمني بامتياز لذلك فعنصر الزمن من أهم مكونات السرد على الإطلاق.

---

[1] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 26.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظريه الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص: 209.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5) المكان:

5-1)المفهوم اللغوي للمكان:

"المكان هو الموضع والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع"[1] وهو اسم مشتق يدل على ذاته أي ينطوي معناه على إشارة دلالية، ممتلئة تحيل إلى شيء محجم ماثل ومحدد له أبعاد مواصفات، ولفظة المكان" مصدر فعل الكينونة، والكينونة هي الخلق الموجود والماثل للعيان الذي يمكن تحسس وتلمسه"[2]

5-2) المفهوم الاصطلاحي للمكان:

يعد المكان رمز الانتماء، ومسرح للأحداث، إذ تربطه علاقات وثيقة بباقي العناصر المشكلة للجسد النص الروائي حيث لا يمكن تخيل عملا من دون مكان، والأحداث يجب أن تقع في مكان، والشخصيات تحيا في مكان، وكذا الزمان(يجب أن يكون له إطار، وإطاره الوحيد هو المكان) [3]و وصف للمكان ومن ميزاته الاستقرار والثبات، بعكس الزمن الذي يتصف بالتغير والحركة، وبرغم من الأهمية التي يكتسبها المكان بوصفه عنصرا سرديا مهما له خطورة في الأعمال الروائية، إلى أن الاهتمام به بقي ضئيلا مقارنة بعناصر أخرى كالزمن والشخصيات والأحداث «إذا تأملنا تحليلات السرد الأدبي فإننا سنلاحظ أنها اهتمت اهتماما خاص بمنطق الأحداث، ووظائف الشخصيات، وزمن الخطاب ولا توجد أي نظرية للمكان الروائي، ولكن يوجد فقط مسار البحث ومنحنى جانبي غير واضح"[4]، ويرى هنري متران "المكان هو المؤسس الفعلي للعملية السردية برمتها، لأنه الوحيد القادر على جعل القصة المتخيلة شبيهة في العالم الحقيقي، وأعطى مثال على ذلك بلازاك الذي يصف في

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج13/12 ،مادة(مكن)،ص:157

[2] محمد بوعزه، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1،2011،ص99

[3] محمد مفتاح، دينامية النص، تنظيم وانجاز المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،2 ط، 1990، ص:69

[4] حسن البحراوي بنيه الشكل الروائي،ص25

أعماله شوارع حقيقية تجعل القارئ يقوم بعمليه قياس منطقي إذا كانت عن الأحياء والشوارع المنصوص حقيقية فإن كل ما يقع من أحداث يجب أن يحمل مظهر الحقيقة [1] وهذا هو ما يراه غاستون باشلار في كتابه جماليات المكان الفضاء الحكائي وذلك بتأسيس للنظرية خاصة بهذا المكون فالمكان عنده هو الذي ينجذب نحو الخيال ولا يجب أن يبقى مكان لا مبالي ذا أبعاد هندسية فحسب إنما هو مكان وضع فيه بشر وليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز"[2] حيث ركز باشلار على الألفة في الأماكن بالأخص بين الطفولة في البيت القديم مهد الألفة مركز وتكيف الخيال عندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكرى ويسقط على كثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذان كان يوفرهما لنا البيت"[3] هذا ما أورده غالب هلسا في مقدمة كتابه الذي ترجمه لغاستون باشلار كما أرداف في موضوع أخر بأن باشلار وضع كتابه للإجابة عن جملة من الأسئلة تتلخص في ما هو المكان في سوره الفنية؟ [4]

5-3) أنواع المكان:

حصر غاستون باشلار المكان في نوع واحد وهو المكان الأليف البيت وأقسامه غرف النوم والمعيشة والقبو بينما عند النقاد الدارسين في خلق أنواع أخرى للمكان والتوسع في إشكالية نقطة الانطلاق من طبيعة المكان دلالاته وهو الأمر الذي أكد عليه غالبا هلسا حينما قسم المكان إلى أربعة أنواع هي:

---

[1] حميد لحمداني، بنيه النص السردي، ص65.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسة، المؤسسة الجامعية للدراسات، والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2ط، 1984، ص31.

[3] المرجع نفسه، ص09.

[4] المرجع السابق ص07.

5-3-1) المكان المجازي: وهو مكان لا وجود له في أرض الواقع مكان افتراضي وهذا النوع من الأمكنة لا يمكن العثور عليه إلا في رواية الأحداث المتتالية والتشويق ورواية الفعل المحض"[1]

5 ـ 3ـ 2) المكان الهندسي: هو الذي يظهر عن طريق الوصف الهندسي الذي يقدمه المؤلف للمكان والذي تجري فيه أحداث الحكاية"[2].

5 ـ 3 ـ 3) مكان العيش (الأليف): وهو المكان الذي عاش فيه الروائي زمن طويل وحال للعيش فيه مره أخرى في حياته هذه الأماكن لها دوره في أثاره ذاكره المكان لدى القارئ" [3]

5 ـ 3 ـ 4) المكان المعادي: وهو مكان عكس المكان الأليف حيث أنه المكان المعبر عن الخيبة اليأس والهزيمة مثل السجن والمنفى وأماكن الغربة.[4]

هذا بالنسبة لتصنيف غالب هلسا وقد أضاف بعض النقاد أنواع أخرى من الأماكن منها

5 ـ 3 ـ5) **الأماكن المغلقة:** المكان الذي حددت فيه مساحته ومكوناته الغرف في البيوت القصور وهو اختياري وضروري اجتماعيا، أو اضطراري كالسجون فهو المكان الإجباري المؤقت وقد تكشف الأماكن المغلقة عن الألفة والأمان أو قد تكون مصدر للخوف.[5]

5 ـ 3 ـ 6) **الأماكن المفتوحة:** المدينة والسوق والمقهى البحر الصحراء وهي أماكن عكس المكان المغلق وهذه الأماكن عدة، حاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع وهي

---

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1ط، 994، ص13.

(2) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات دار الاختلاف ،الجزائر، 1ط، 2010، ص133.

(3) المرجع السابق، الصفحة السابقة.

(4) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص13.

(5) مهدي عبيد ،جماليات المكان في ثلاثيه، مطابع وزاره الثقافة الهيئة ألعامة السورية للكتاب، ط1 ،2011،ص43.

الأماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول[1] بإضافة إلى الأماكن المفتوحة والمغلقة يوجد المكان الأيديولوجي «الموحى كطبيعة المكان الأسطوري المرتبط بالحكايات الخرافية والأساطير، وكذا النفسية المتصلة بالذكريات ونوازع النفس.»[2]

[1] المرجع نفسه، ص95.

[2] ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2003، ص 87، 88، 89.

6) الشخصية الروائية:

6 ـ 1) المفهوم اللغوي للشخصية الروائية :

ورد في معجم مقاييس اللغة أن الشين والخاء والصاد أصل واحد يدل على ارتفاع في شيء من ذلك الشخص وهو سواء الإنسان" [1] هذا وقد ورد في متن اللغة لأحمد رضا أن الشخص سواء الإنسان وغيره تراه عن بعد وجمعه الشخص وأشخاص وشخوص"[2]

6 ـ 2)المفهوم الاصطلاحي للشخصية

الشخصية روح النص ودليل الحياة فيها لكنها بقيت ولزمن طويل من أكثر مكونات مواضيع السرد غموضا والنابع من قلة اهتمام الكتاب والنقاد[3] بما أنه رد فعل طبيعي للخضوع الكلي للشخصية حيث ميزت معظم الأعمال الروائية والنقدية التي صدرت أواخر القرن التاسع عشر لهذا من الصعب تحديد تعريف دقيق للشخصية لأن مفهومها عرف اضطرابات وتغيرات عده حولها من كونها مصدر للحياة في الرواية[4] إلى كونها مجرد كائن ورقي على حد تعبير تزفيتان تودوروف[5] كذلك الطرح السيئ الذي وقع على الشخصية[6] على حد قول فيليب هامون وذلك في نظر بعض النقاد تجذر هذا المكون في مجمل الخطاب الروائي وتساوى مع كل الأدوات التعبيرية فالشخصية علامة لغويه متكونة داخل النص وغيره بحيث تصنع الحوارات والسرد والأحداث وتصنع في كل ذلك وتشكل المحور في الوقت نفسه وهو ما يصعب مسالك البحث في الشخصية"[7] هذا لا يعني أنه لا يوجد

---

[1] أحمد بن فارس معجم مقاييس اللغة تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (د.ط)،(د ت)، مع 3، مادة (شخص) ص254.

[2] أحمد رضا معجم اللغة مح 3، مادة (شخص) ص 288.

[3] تيزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص71

[4] سعد بنكراد، النص السردي نحو للكيميائيات الايديولوجية، دار الأمان ،الرباط، المغرب.

[5] تيزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمه: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1ط ،1996، ص93.

[6] نجوي الرباحي القسنطيني الوصف في الرواية العربية الحديث، منشورات كليه العلوم الإنسانية تونس

[7] نجوي الرباحي، الوصف في الرواية العربية الحديثة، ص485.

من حاول وضع حدود وتعاريف محدد ودقيقة فغريماس يرى بأن الشخصية هي نقطه التقاطع بين مستويين سردي وخطابي في البناء والبرامج السردية تصل الأدوار العالمية بعضها ببعض الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها الرواية بينما تنظم الخطابية والصفات والمؤهلات التي تحملها هذه الشخصية وميز غريماس بين مستويين في مفهوم الشخصية."[1] مستوى عملي: والذي فيه تتخذ الشخصية مفهوما شموليا مجرد أن يهتم بالأدوار ولا يهتم بذوات المنجزة لها.

المستوى ممثلي: نسبة للممثل ودوما تتخذ فيه الشخصية صورة فردية يقوم بدورها في الحكي فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عامل واحد أو عدة أدوار عاملية"[2]

هذا ويؤكد غريماس أن العلاقة بين المستويين ليست مجرد علاقة واقعة داخل صنف بل هي علاقة مزدوجة بحيث إذا كان فاعل ما يمكن أن يتجلى في الخطاب عن طريق ممثلين عدة فإن العكس الصحيح.

6 ـ 3) أنواع الشخصية:

حدد النقاد عدة أنواع للشخصية في العمل السردي وركزوا في ذلك بالانطلاق من قوة الظهور هذه الشخصية وحضورها أو ضعفها داخل النص المحكي وعلى هذا الأساس تم تصنيف إلى شخصيات رئيسية ومساعدة ومعارضة وبسيطة"[3] أو إلى مدورة أو مسطحة وثابتة[4] وغيرها من التصنيفات المتعددة نذكر على سبيل المثال تصنيف في تيزيفيطان تودوروف الذي ميز بين نوعين من التصنيفات تصنيفات شكلية وأخرى جوهرية .

---

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق، الجزائر، 1ط، 1999، ص154.

[2] حميد لحمداني، بنيه النص السردي، ص52.

[3] ينظر: شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 1ط، 2009، ص45-46.

[4] ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص 99 وما بعدها.

6 ـ 3 ـ 1) تصنيفات تيزفيطان تودوروف :

أ) التصنيفات الشكلية: وهي قائمة على فكرة التقابل والتضاد إذ لكل شخصية أخرى تعارضها في الوصف أو الوظيفية ومن بين هذه الشخصيات الشخصية الثابتة التي لا تتغير مع القصة تقابلها الشخصية الحركية التي تتغير بحسب ما يطرأ على القصة من تحول.[1]

كما نذكر الشخصية الرئيسية شخصية البطل التي تأتي ضد أغلب الأحيان الشخصية الثانوية والتي ينحصر دورها في مساعدة البطل أو معارضته.

أما الشخصية المكثفة: فهي كل شخصية تقنع القارئ بأدائها على عكس المسطحة التي يبدوا أداءها باهتا لا يقنع القارئ أبدا[2] ومنه نستنتج مما يلي:

شخصية ثابتة (ساكنة قارة) # شخصية حركية نامية ديناميكية

شخصيه رئيسية # شخصية ثانوية

شخصي مكثفة # شخصية مسطحة

ب) التصنيفات الجوهرية للمضمون:

أما عن هذه التصنيفات فحسب اعتقاد تودوروف[3] أنها تلتقي تلقائيا مع تصنيف بروب فلاديمير عالم فلكي روسي من خلال تحليله حكاية الجنايات الروسية أن قام بتحديد طائفة من مجالات أفعال حركة الشخصيات سماها على التوالي المانح والعميق والأميرة ووالدها والباعث والبطل وباحثا أو ضحية والبطل المزيف[4] والمجالات والوظائف تجمع عدد من المحمولات أو الأدوار التي لا تلتقي بالضرورة مع الشخصية ذات الاسم فبروب يرى أن ما يتغير أسماء الشخصيات وأوصافها أما الأحداث أو الوظائف تظل الثابتة[5].

---

(1) جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى الفاسي، منشورات الاوراس، الجزائر، 1ط، 2007، ص63 .

(2) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص218 .

(3) جيرالد برانس، المصطلح السردي معجم المصطلحات، ص68.

(4) المرجع ،نفسه ص77.

(5) تيزيفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ص75-76.

هذا بالنسبة لتصنيف تزفيتان تودوروف أما عن فيليب هامون فقد قام بتقسيم الشخصيات إلى ثلاث فئات رئيسية هي :

6 ـ 3 ـ 2) تصنيفات فليب هامون :

أ-فئة الشخصيات المرجعية:

هي التي تتضمن الشخصيات التاريخية والميثولوجية والأسطورية والاجتماعية والمجازية وهي كما يقول فيليب هامون تحيل على معنى منتهي وثابت حددته ثقافة ما بحيث أن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة وعند توظيف هذه الشخصية في أي نص سردي فإنها تعمل على أساس التثبيت المرجعي وذلك بإحالتها على النص الأصلي الذي تمثله إيديلوجيته والثقافة. [1]

ب- فئة الشخصية الإشارية:

أن التوظيف لهذه الشخصية في أي عمل السردي على حسب اعتقاد هامون علامة على حضور المؤلف القارئ أو من ينوب عنهم في النص. [2]

وعلى هذا الأساس فهو يدرج ضمن إطار هذه الفئة في الشخصية الناطقة باسم المؤلف في التراجيدية القديمة والمحدثين سقراط ومن الشخصيات العابرة ورواة ومن شابههم كرسامين والكتاب والفنانين.

كما أكد صاحب هذا التصنيف على صعوبة استنباط هذا النوع من الشخصيات وذلك بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة وهي التي تخلو بإمكانية فهم القارئ معنى هذه الشخصية أو تلك. [3]

---

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، بالجزائر، (د ط)، (د.ت) ،ص 29-30.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص30.

ج- فئة الشخصية الإستذكارية:

وقد تسمى المكررة أو المتكررة وتعني هذه المصطلحات الاستنباطية لشخصيات وسبر غور ما لا يتم إلا من خلال العودة إلى النظام الخاص بعمل النص حيث أنها تنتج داخل النص المحكي شبكة من الاستدعاءات والتفكير بالأجزاء الملفوظة ذات أحجام متفاوتة [1] ويعتقدون أن شخصيات هذه الفئة تتميز عن غيرها بوظيفتها التنظيمية وترابطيتها بمعنى أنها تشكل علامات تنذر القارئ من مثل هذه الشخصيات المبشرة بالخير أو تلك التي تبيح وتقول لا تظهر هذه النماذج عادة في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاغب الاعتراف والبوح. [2]

وفي الأخير يشير هامون إلى نقطة مهمة مفادها أنه بإمكان الشخصية أن تنتمي إلى أكثر من فئة وأن تكون مثل المرجعية وإشارية والتذكارية في الأن نفسه. [3]

---

[1] المرجع نفسه، ص31.

[2] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 217.

[3] فيليب هامون، سيميولوجيه الشخصيات الروائية، ص32.

الفصل الثاني

- جماليات المكان في الرواية
- جماليات الزمان في الرواية
- جماليات الشخصيات في الرواية
- جمالية استخدام الرقم ثلاثة في الرواية

1) جماليات الزمن في رواية العين الثالثة :

الزمن: يمثل هذا العنصرمجموعة العلاقات الزمنية (السرعة، التتابع، البعد: بين الموقف المحكي وعملية الحكي الخاصة بينهما، وبين الزمن وخطاب المسرود والعمل المسرد)[1] من المستحيل وجود رواية دون زمن، فالزمن هو الذي تتحرك فيه الأحداث من ماضي يكون فيه الاسترجاع، ومن مستقبل فيه الاستباق، ومن مشهد يتوقف فيه الزمن، فيكون الحوار طاغيا على ذلك المشهد.

1 ـ 1) الاسترجاع في رواية العين الثالثة:

الاسترجاع تقنية سردية تعنى (بالتوقف عن سرد الحوادث وفقا لاتجاهها الخطي مع الرجوع إلى الوراء، لذكر حوادث جرت من قبل بدء الرواية)[2].

وفي رواية العين الثالثة يعود الراوي إلى الزمن القريب حيث يسترجع الأحداث التي قادته إلى المكان (الزنزانة) كان نقطة تحول في حياته فتحت له باب من المعرفة الدنيوية البعيدة عن علوم الكتب وخيال الروايات حيث يقول في استرجاعه: (..قلبنا فيه أوراقا صفراء لبعض الكتب القديمة، وتحدثنا في الفكر والثقافة.. وبعدها افترقنا.. وقادتني طريق العودة إلى شارع اكتظ بالعائدين من الملعب.. يقومون بأعمال الشغب.. وانتهى العد بنا نحن الثلاثة إلى حافلة الشرطة.. وقد امتلأت القاعة الكبرى فلم يبقى لنا سوى الزنزانة التي نحن فيها الآن.."[3]، يدخل الراوي السجن مع آخرين من دون جرم الا أنهم كانوا عائدين في الوقت الغلط على طريق عمومي بعد أن كان في جلسة علمية أدبية تطري روحه وتنعش عقله بات في عزلة موحشة لا يعلم من أين حلت عليه ولا كيف يخرج منها ،لكنه وبعد مضي بعض

[1] – عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 103.

[2] – إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منثورات دار الاختلاف، الجزائر، الجزائر العاصمة، ط1، ص 297.

[3] – حبيب مونسي، رواية: العين الثالثة، مكتبه الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ط1: 2009، ص 11 – 13 .

الزمن عرف أنها أمر مسير لكشف المستور فدخل تلك الزنزانة، بعد أن لم يجدو له مكان داخل السجن الجماعي، فما بقيت الا تلك، والتي ترافق فيها مع شخصين وهما (الكهل والنحيف) حسب ما ورد في الرواية، وهنا تذكر كيف وصل إلى هذا المكان بعد أن كان يدرس ويقلب صفحات الروايات والكتب مع زميله، ولهذا فإن ليس كل مسجون مجرم، إنما هناك من المساجين لا ذنب لهم ولا علاقة لهم، ولكن فرضت عليهم هذه الزنزانة فرضًا ،هذا وقد سيطر الاسترجاع على بداية الرواية فكان الفتى يتذكر كل صغيرة وكبيرة حتى الساعات التي أمضاها في الزنزانة يتذكرها، فبعد ساعات أخرى كان يقلب الأوراق ويتطلع إليها، "لقد أمضيت منذ ساعات شطرا من النهار أقلب الأوراق الصفراء بحثا عن درر تناثرت في التراث العربي...قرأتها وكأنها حديث الروح للروح، وشعرت أن العالم الذي يجهلها محروم من خير كثير..."[1] ؛ أن هذه العبارة تبين لنا أن جل العالم لا يقرأ الكتب لكن الفتى كان يقرأ فكان الكهل والنحيف لا يفهمان ما يقول(كإشارة ضمنية أن العربي لا يقرأ) وقد تجسد الجهل في الأب الذي كان إذا خاطب ابنه يخاطبه بعنف لا برفق ولين، بل الابن عليه أن يسمع ولا يسأل، يطبق ولا يعارض، يُؤمَرُ ولا يخالف، إنما هي شكل من أشكال التعسف الأبوي (كدلالة على أنه مجتمع بعيد عن التحضر، بعيد عن احترام الرأي) فكان الفتى يذكر كل ذلك بدقة متناهية (...ربما هذا ما يفسر لي الآن حقيقة المشاجرات التي تنفجر من غير سبب بيني وبين والدي إذا جلست إليه بعضا من الوقت...إننا لا نكاد نقول شيء حتى يدب بيننا الصراخ...أراه يتكور في حلق أبي من أول كلمة...وأجد في صدري مدا متواصلا يرتفع إلى لساني...فلا أعرف كيف أوقف سيله الدافق...وأغادر المكان منهزما لا تنفعني فلسفتي، ولا الحكمة التي أحببتها في ألسنة البلغاء في كتبي...)[2] في كلام الفتى شيء يريح النفس لأن المتعلم داخل أسرته لا يعترفون بعلمه، إنما يعاملونه كأي شخص

[1] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 18.

[2] – المصدر نفسه، ص 19.

عادي، فنجد الأب عندما يتكلم إلى ابنه، الأب هو الذي يعرف كل شيء بينما الابن لا حق له في أن يعرف شيء.

وبعدها يبدأ الفتى بسرد الأحداث التي مر بها عبد الحق من عمله وصولا إلى الزنزانة حيث كان العميل يخطط لإدخال عبد الحق السجن، ولما دخل هذا الأخير السجن كان يتذكر كيف دخل إلى السجن، وكيف كان الشرطي يقرأ عليه التقرير النهائي قبل التوقيع عليه حيث قال في الرواية: (لقد استمع إلى الشرطي يقرأ عليه التقرير النهائي قبل التوقيع في هدوء تام... كانت أفكاره فيما يشبه التيار الشديد تتوثب في أعماقه لتصنع من الأحداث أرضية يبني عليها خطته الجديدة حينها سينقلب السحر على الساحر، لقد وجد الإطار الذي يتحرك فيه بكل بسالة وحرية، أنه في عين الغير الرجل الضعيف الذي وقع في قبضة القانون...الرجل الخائف الذي أظلمت الدنيا في وجهه...الرجل الذي سيتخذ منه القانون مثاله الرادع، غير أنه كان في أعماقه يشعر بذلك الهدوء البارد الذي يسمح له بالكيد الدسيس لكل واحد وقف يوما في وجهه متكبرا متعاليا)[1]، أن الملاحظ أن القانون لا يعاقب المجرمين الذين اقترفوا الذنب، إنما القانون يعاقب أشباه المجرمين الذين استعملوا من أجل الإجرام، فها هو عبد الحق الذي دخل السجن كان ورائه عصبة من المجرمين، حيث كان يعمل معهم ويختلس في المصلحة، فكان العميل هو اليد التي يبطش بها هؤلاء العصابة التي كانت تحت قيادة رئيس المصلحة والذي كان شخصا جاهلا لا يفقه شيء، حيث مازال عبد الحق يتذكر ذلك اليوم الذي أتى فيه إلى المصلحة وكان مهلهل الثياب ضعيف الشخصية والتكوين، وعرف عنه أنه كان عونا إداري، لكنه دفع إلى هذا المنصب دفعا، أو جيءَ به لكنه أستغل هذا المنصب وأصبح ينهب الأراضي والأوقاف وغيرها...وقد مازال عبد الحق يذكر ذلك اليوم الذي رآه فيه، حيث يقول: (لقد رآه أول يوم يأتي إلى المصلحة شخصا مهلهل الهندام، ضعيف التكوين، جاهلا بأصول المعاملات...كأنه دفع إلى هذا المنصب

[1] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 53.

دفعا، وعرف الآخرون معه أنه كان مجرد عون إداري تردد بين عدة مكاتب، ينقل من هنا إلى هناك، قبل أن تحل عليه ليلة القدر فترفعه إلى مصاف رؤساء المصالح...حينها تغير فيه الشكل أولا، ثم اتقدت في نظره شعلة غريبة سريعا ما زادت لمعانا وحضورا...رأى فيها البعض تطورا في شخصيته وارتقاء في دوائر أهل القرار، ورأى فيها آخرون نفق يضاء في عتمة هذه النفس التي كان يقيدها العجز والعوز فإذا هي الساعة ترى إلى أي مدى يمكن أن تمد اليد... وإلى أي مدى يمكن أن تمتد...لأن امتداد اليد يمكن من الامتداد الاجتماعي)[1] وفي هذا تقبيح للحكم السائد في البلاد ،ودلالة واضحة على الحكم الجائر والنظام الغابي الذي يسود البلاد، حيث أن المناصب في الجزائر(خاصة) والبلاد العربية (عامة) لا تعطى لأصحابها إنما تعطى لغير أهلها، وأكبر مثال كان في رئيس المصلحة الذي كان عونا إداري ثم حلت عليه ليلة القدر فرفعته إلى مصاف رؤساء المصالح، وهذا كله كان وراءه تلك العصابة التي تدير اللعبة كلها يتقدمهم المحامي الذي كان يرى المجرم ولم يعرف كيف يستعمل القانون، أو أنه يتلاعب بثغرات القانون حتى يبرأ الجاني ويورط المجني عليه، أو الجاني الصغير في بداية مشواره ككلب ضامة يدفع ثمن خدمته لحماية الملك ليس بإذنه أكيد وانها ملعوب عليه، وقد زارت في أحد الأيام السيدة (ك) والتي استنجد بها رئيس المصلحة لأن عبد الحق كان يريد توريط الجميع في السجن، وقد ذكرت السيدة (ك) لعبد الحق وهي تحدثه عن مجيء رئيس المصلحة إليها باكيا مستنجدا بها (جاءني رئيس المصلحة ذات صباح مسود الوجه، أغبر القسمات، وجلس بين يدي في مكتبي صامتا قبل أن ينفجر باكيا...لقد بكى حتى سالت دموعه على خديه، وراح يناديني بأخته قائلا: يا أختي...أنت الوحيدة التي يمكن أن تخرجني من هذه الورطة التي وقعت فيها...إنه يريد أن يخرب بيتي... وأن يدخلني السجن... حتى أولئك الذين سهلت لهم المعاملات يقولون لي أنها مشكلتك وحدك، ليس لديه ما يربطهم بالمصلحة... التزوير واقع في مصلحتنا فقط، أم

[1] – حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 62.

هم فقد ملكوا ما ملكوا بطريقة قانونية أنا الذي زورت لأبيع لهم بطريقة قانونية"[1]، لقد كانت المجموعة التي وضعت رئيس المصلحة في مكانه كرئيس هي التي استغلته في تزوير وثائق الأراضي والممتلكات، وهذا ما يفسر لنا أن المناصب إذا أعطيت لغير أهلها من وراءها مصلحة ينتفع بها، وقد كان رئيس المصلحة عون إداري لا يملك في أمره شيء، حتى أصبح رئيسا للمصلحة وخادما عند من رقاه إلى هذا المنصب، وهذا ما يفسر لنا المقولة التي تقول: "لكل شيء مقابل".

1 ـ 2) الاستباق:

"هو أن يروي الكاتب حدثا قيل أن يقع من باب التنبؤ أو التمهيد لوقوعه"[2]، على نحو ما نرى في الرواية عن الفتى عندما دخل الزنزانة وأصبحت الأفكار تراوده من حين إلى آخر، فراح الفتى يفكر في المستقبل وما سوف يحل به مع تلك الأفكار المجنونة (لو كانت كل مخاوف الإنسان مجرد أسماء لا حقيقة وراءها ؟...إنها أخطر فكرة ترد إلى ذهني في هذه الفجوة الزمنية، أن خطورتها في كونها لو صحت لعمت الفوضى كل شيء، فسيحرر الإنسان من كافة القيود التي وضعها لتقييد طموحاته، ونزواته، وغروره...)[3]، فالإنسان بطبعه تواق للحرية المطلقة ويرغب في فعل أي شيء متى شاء وكيفما شاء، ولكن قد يفعل أي فعل، وهو خائف من القيود التي قد تكون من الأعراف، الدين، القانون، وغيرها والفتى(عبد الحق) كانت أمامه عقبة القانون، حيث كان يدبر لفكرة خطيرة وهي فكرة تزوير الأوراق حيث يقول: (إن شيء في جو هذا اليوم ينذر بخطر ما...إنه يشعر به في الجو البارد الذي يلقاه وهو يلفه في دفء المقهى يرتشف قهوته...إنه يراه في وجوه الداخلين إلى المقهى...في نظراتهم وهم يرمقونه في فتور قبل التوجه إلى مقاعدهم...شيء ما يرتفع في

[1] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 113.

[2] – المصدر نفسه، ص 33.

[3] – المصدر نفسه، ص 28.

جو القاعة، وكأنه حجاب شفيف من البخار تلفظه الصدور في شهيقها وزفيرها...لم يشعر بذلك من قبل...كثيرا ما حدث نفسه أن العملية التي يعتزم القيام بها لن تصنع منه خائن، أو سارقا أولها...إنما سيقوم بعمل يقوم به الكثيرون من أمثاله في الدوائر الحكومية يوميا، ومعدلات لا تحصى ولا تعد...غير أنه التفت إلى النعوت التي توالت على خاطره...فما الفرق بين الخائن والسارق واللص؟)[1] أن الخائن واللص والسارق كلهم يأخذ من مشكاة واحدة، فالسارق يأخذ من المال، والخائن لقضية، وهذا ما وقع لعبد الحق الذي كان في المصلحة، وكان رئيس المصلحة ومجموعته يزورون الوثائق، وهذا ما يفسر فساد الواقع داخل المجتمع، فشغلهم الشاغل هو السرقة والنهب، وأخذ الأراضي بغير حق واستحلال المال العام على الرغم من أن عبد الحق كان يعزم الأمور وكان يحلل لنفسه ما هو محرم بحق القانون الإلاهي والوضعي الا أنه تنبأ بمصيره المحتوم الذي أدى به إلى حتفه لا السجن فحسب فبعد أن أدخل السجن بدأ يخمن في كيف ينتقم لنفسه ولوطنه من تلك العصابة التي أودت به إلى هذا الحبس، ولصغر خبرته وعلى اعتبار أنه في السجن كأكبر الشرور صار يهدد ويتوعد بأنه سيفضح القضية كلها، ويجرهم جر الشات إلى السجن (أما هو فلا...إنه يملك في هدوئه فرصة تحويل المأساة إلى لعبة كبيرة يدير خيوطها من وراء الجدران، لقد أنهى زمن المهادنة...انتهى زمن الخوف والحذر...وحان موعد إعلان الغضب...موعد الإفصاح عن الحقد الدفين...غير أنه لا يريد له أن يكون إعلان الرافض الذي يصرح في واد، أنه يريد خطة تدور صداها خارج الجدران السميكة تطحنهم واحدا واحدا، ثم يعود ريحها إليه...إنه يريد المبلغ كله كما حدده في الصفقة أول الأمر...يريد اعتذارا رسميا...يريد أن يخرج من هذا المكان خروج البطل الذي زال عنه الظلم...وتتبدد عنه غشاوة التهمة...)[2]. عبد الحق راودته هذه الأفكار التي هي عبارة عن انتقام داخلي من

[1] – إبراهيم خليل، المرجع السابق، ص 297.

[2] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 55.

رئيس المصلحة والمحامي والعصابة التي أودت به إلى السجن، بعد كل ذلك التزوير والاختلاس فما هو يفكر كيف يخرج من هذا المأزق الذي وقع فيه، وهذا ما يفسر الاستغلال والرشوة والنهب الواقعة في المجتمع، وكيف يدخل السجن وإن كان بريء ويبقى في الخارج من يعرف التلاعب بالقانون، على شاكلة المحامي ورئيس المصلحة، ولكن الفتى لن يتركهم بل سيرافع في المحكمة ضدهم وسيجرهم إلى السجن جرا وهم صاغرين

(إنني الآن على استعداد لتقبل أي تحول مهما كانت فداحته، لأنني أستطيع أن ألخص القصة في بعض كلمات: سينتقم الفتى من الجميع لأنه يملك وثائق إدانتهم...سيتقدم بها إلى الشرطة، قد يساومهم...يهددهم...يبتزهم...لكن النهاية الباردة هي دائما واحدة...سينجو من السجن...وسيداخلونه صاغرين)[1]، كان عبد الحق يضع خطة محكمة من أجل مقابلة رئيس المصلحة الذي كان يريد منه أن لا يذكره يوم المحاكمة، لكن الفتى كان أذكى بكثير حيث اختار التعابير التي رسمها على وجهه بدقة متناهية، في أن لا يظهره حزين، ولا غاضب ولا خائف، ولا قلق، أراد لقسمات وجهه أن تكون باردة التعبير، خالية من كل عاطفة، وأن تكون صفحة بيضاء يكتب عليها الزائر ما يشاء من استنتاجات، إذ لن يبتسم ولن يحرك رأسه، لن يحك ذقنه، وسيثبت في هيئة واحدة إلى أن تنتهي المقابلة لقد وضع عبد الحق هذه الخطة من أجل التعبير عن الرفض وعدم التواطئ مع رئيس المصلحة مرة ثانية، لأن من خسر الأولى ربح الثانية، فكانت فرصة الفتى هي تجاهل رئيس المصلحة وعدم المبالات به، (خطط أن دلت على شيء تدل على سذاجة المثقف وتصديقه لما درس وتابع من مسلسلات وأفلام وكأن المافيا تورد أسرارها بكل سهولة ومن دون تجديد خطط وترتيبات مختلفة على يد مختصين محنكين).

[1] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 59.

ولم يكن عبد الحق لحاله ضحية رئيس المصلحة اللعبة بينما كانت تلك الفتاة التي يستعملونها في النزوات وشهواتهم الشخصية،(الشخصية ك) التي كانت تعمل في المصلحة لكن لها نفسية معذبة من تلك الأفعال التي كان الرجال يفعلون بها، (أن هذه الفتاة إذا وقفت أمام المرآة تتأمل الوجه شاحبا، أو الجسد عاريا، فلا ترى ما نراه نحن من امتلاء واعتدال إنما تطل على التشوهات التي يرفعها المسخ فيها إلى أبشع الصور والحالات...قد تبصق على المرآة، قد تقذفها بالمشط أو بقارورة العطر فتهشمها، قد تقر هاربة إلى مخدعها لتدفن رأسها في الوسادة، ومهما جربت من مساحيق الغسيل لتزيل عنها التشوهات والروائح فإنها لن تفلح في ذلك أبدا، ولو اغتسلت بماء البحار كلها...)[1].

إن رئيس المصلحة كان يستغل كل شخص من أمثال عبد الحق، وهذا ما وقع في المجتمع من استغلال وفساد خلقي، وتدمير الأشخاص من أجل المصلحة الخاصة، لا يهمهم كبير ولا صغير، لا شريف ولا وضيع، المهم تقديم الخدمة.

1 ـ 3) تعطيل السرد:

يسهم المشهد الحواري داخل الحركة الزمنية بتعطيل حركة السرد وفيه يقوم الراوي بعرض الأحداث الخارجية والمشاعر الداخلية بكلام الأشخاص نفسهم يقول: "يقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا، الموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية"[2]، فالمشهد إذا يتمثل في الحوار القائم بين الشخصيات الروائية للتعبير عن الآراء المختلفة، ومن خلاله نستطيع كشف الطبائع النفسية لكل شخص.

وقد جاء المشهد في رواية "العين الثالثة" على شاكلة حوار قائم بين الشخصيات، من أبرز هذه الحوارات نجد الحوار الذي كان بين عبد الحق ورئيس المصلحة، لما رئيس

[1] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 137.

[2] – حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166.

المصلحة زار عبد الحق في السجن، فدار بينهما حوار طويل أراد فيه رئيس المصلحة إقناع عبد الحق على أن يتنازل يوم المحكمة على توريطه بالمقابل (لقد قلت لهم: مستحيل أن يفعل عبد الحق هذه الفعلة، أكدت لهم أنها مجرد غلطة، نحن هنا لتصحيح الغلطة، مستحيل أن نفرط في بعضنا البعض...هل تفهم ما أقول؟؟.

لم يحرك الفتى رأسا ولا يدا ولكنه قال في هدوء:

– من هم نحن؟...

كانت حركة يد الزائر دائرية وكأنها تحاول أن تشمل المصلحة كلها، أشخاصا ومكاتب وجدران، وقال متلعثما:

– نحن كلنا المصلحة بمن فيها شركاؤها، إننا نقرر بكل هدوء الجهود التي كنت تبذلها من أجل إنجاح المعاملات... نريد أن نجعل من هذه الغلطة فرصة للتعويض... نعم أفهمها كما تريد ولكن هناك رجال أسمى مني يريدون ذلك وفي أقرب الآجال.

– من هم؟

– لا يهم استعد للخروج من هذا المكان القذر في أسرع وقت.

مدد الفتى رجله أمامه ببطء شديد قبل أن يقول:

ولكنني لا أريد أن أخرج من هذا المكان... إنه يناسبني... ليس ورائي أحد ينتظرني... وإذا شئت الحقيقة فإن المكان يناسبني للتفكير الهادئ... ربما يجدر بكم أن تجربوا هدوءه من حين إلى حين.

كانت ابتسامة الزائر شاحبة جافة، فمرر لسانه يبللها وقال:

– أنا لا أمزح...أنا جاد...[1]

إن هذا المشهد هو عبارة عن حوار قائم بين رئيس المصلحة والفتى، فرئيس المصلحة يرغب بالتنازل عبد الحق، بينما عبد الحق مصر على أن يجر الجميع إلى مستنقع السجن، فكان في كل مرة يأتي إليه من يفاوضه، مرة رئيس المصلحة، وأخرى المحامي، ومرة البنت التي كانت تعمل معه إلى غير ذلك، لكن عبد الحق أبا إلا أن يعلو الحق ويأخذ كل مجرم جزاؤه.

وقد جاء الدور في هذه المرة على المحامي الذي زار عبد الحق زيارة مفاجئة بعدما زاره رئيس المصلحة، فدار بينهم حوار كان فيه الفتى يساوم المحامي، ورئيس المصلحة على أن يتنازل يوم المحكمة، لكن عبد الحق كان رده قاسيا عندما خاطبه المحامي، فقال المحامي:

"على عادته أن يتجاهل اليد الممدودة للمصافحة"، وجلس وهو يقول:

– من أنت؟

تلعثم المحامي قليلا، ثم رد يده يمسح بها على سترته السوداء وهو يقول:

أنسيتني؟ ربما المكان أنساك الكثير من الأشياء؟

كانت عبارته شديدة المكر، شديدة الخبث، غير أن الفتى نظر إليه شزرا وقال:

بل العكس...المكان هادئ ليس فيه مستقبل، المكان ملك للماضي فقط/ ملك للذاكرة وحدها...وأنت لست موجودا فيها البتة.

ضحك المحامي وهو يسرح شعره مرة بعد مرة وقال:

لا يا سيد عبد الحق...لقد دافعت عنك من قبل.

[1] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 65.

غابت الكلمات في حلقه لما أمسك بيده الفتى وهو يقول:

أيها الوغد...ألا تذكر أنك عرضت عليا أقوالك مقابل نصف المبلغ؟ هل جئت لتجدد الصفقة؟.

إن المحامي أراد أن يبرم صفقة مع الفتى شريطة أن يخرج الفتى من السجن، لكن الفتى أبا أن يقبل هذه الصفقة، وردها على المحامي ردا عنيفا، وهذا يدل على أن كل المصالح بها اختلاسات وتزوير، لكن القانون لا يعاقب هؤلاء المجرمين، لأنهم يعرفون التلاعب به.

لقد طغى الحوار على الرواية، فكان عبد الحق مرة يحاور رئيس المصلحة، ومرة يحاور المحامي، ومرة يحاور الفتاة، وهذه المرة جاء الدور في الحوار مع العميل الذي أراد أن يقتطع قطعة أرض كانت وقفا للمسجد، وكانت تجاوره، فجاء العميل بأوراق مزورة إلى عبد الحق، وكان يحتاج من عبد الحق إلا التوقيع، فقال:

إنني في حاجة إلى توقيع فقط...كل الوثائق جاهزة...الختم يا صديقي هو المفتاح الذي يعود علينا بالربح...ستكون شريكي في هذه الصفقة، إني أريد أن أحرم منها ذلك الجشع الذي يزعم أنه رئيس المصلحة.

ابتسم عبد الحق ثم قال:

– ومن الذي أعد الوثائق...وبما تتعلق؟

هز رأسه في عنف وقال:

– إنك على علم بالقطعة الأرضية التي تجاور المسجد في حيكم، لقد فحصت الأمر وتأكدت أنها ليست من أملاك الوقف ليس لها وثائق البتة، كل شيء يبدأ من هنا... من مكتبك... هيا نذهب إلى المكتب لأريك الوثائق التي أعددناها)[1].

إن العميل جاء إلى عبد الحق ووجده في المقهى، وأراد أن يوقع له أوراق، لأن رئيس المصلحة لم يوقع له، وهذه الأوراق كانت لأرض بجوار المسجد، وكان قد زور لها أوراق وما بقي إلا توقيع عبد الحق، فكانت هذه هي الفرصة السانحة، لكن العميل لم يكن لوحده بل كان له شركاء.

« لست وحدي في هذه الصفقة... أنت تدرك ذلك... هناك شركاء آخرون.

نحاول أن نزرع لها ملفا في الأرشيف، ومنه تنطلق في عملية الشراء...

وأنت مفتاح هذه الخطوة... والكل راضون بما تطلبه مسبقا

سكت الفتى قليلا ثم قال:

– من هم؟

حك القصير رأسه في عصبية قبل أن يقول ببصره بعيدا عن نظرات الفتى:

– ليس مصرحا لي الكشف عن الأسماء... اكتفي أنت بالجانب الذي يخصك في المعاملة وخذ نصيبك، ثم اذهب بسلام.

حدق عبد الحق في عينيه طويلا وهو يقول:

– قل لهم سأفكر في الأمر.. »[2]

[1] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 86.

[2] حبيب مونسي، المصدر نفسه، ص 83 . 84

إن هذا المشهد يبين لنا حيل التزوير والاختلاس...وأكل أموال الناس بالباطل، فالعميل أراد أن يأخذ قطعة الأرض بمجرد رشوة لعبد الحق، لكن عبد الحق كان مترددا في أول الأمر لأن رئيس المصلحة كان مع المجموعة أو العصابة التي شغلها الشاغل تزوير الأوراق الأراضي وبيعها، وفي كل هذه الحوارات دلالات صريحة حول حماية المصلحة الخاصة أمام الضرر كل نفسي نفسي كيوم الحساب، الجميع يخاف على رقبته ويحمي من أكبر منه ليس حبا ومودة بل خوف على النفس والمال وكل ما هو ملك لهم، وأما المفاوضات مع عبد الحق ليست خوفا منه أو تردد في توقيف حياته بل أورد الكاتب ترتيب زيارة الشخصيات من الصغير لأكبرهم وهذا التسلسل (من الكلب إلى الأسد، في نظامهم الحيواني الغابي)

1 ـ 4) الوقف (الوصف):

يطلق عليها النقاد اصطلاحات أخرى مثل السكون أو الاستراحة، وتعمل مع المشهد على جعل السرد الروائي يتوقف، حيث يتم تعطيل زمن الرواية بالاستراحة الزمنية.

وتتمثل الوقفة في عملية الوصف دون انقطاع لعملية السرد...وهي تشترك "مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر"[1].

وتتحد وظائف الوقفة أو الوصف في وظيفتين أساسيتين هما: "الوظيفة الجمالية ويكون بمثابة استراحة في وسط الأحداث السردية، والوظيفة التوضيحية أو التفسيرية، ويكون للوصف فيها وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي..."[2].

إذن للوصف دور مهم في بناء الحدث، فهو يخلق البنية السردية المناسبة التي تجري بها الأحداث، ويكون المقطع الوصفي في خدمة القصة.

[1] – حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 175.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص79.

وقد جاءت في رواية "العين الثالثة" وقفة في الوصف، فلما كان الفتى يصف شخصية عبد الحق ومظهره الخارجي قال: "عبد الحق! هذا هو اسمه...وله على لساني الساعة طعم خاص! الحق!! الحقيقة!! أما الفتى...فلم يشأ أن يكشف عن أسماء رفيقيه في الزنزانة...أحدهما كهل ممتلئ الجسم، جاحظ العين، يتقدم بطنه قليلا إلى الأمام، مؤكدا قصر قامته...إنه صاحب أوراق اللعب...أما الثاني فكان على النقيض من الأول، طويل القامة، دقيق الهيكل، غائر العين، خفيف الحركة، ولكنه طويل الصمت، تعلوه مسحة من البلادة الظاهرة على قسماته، وكأنه في هيئته يقدم لعين الفتى صورتين تذهبان في الاتجاهين المعارضين...صورة الثرثرة والصمت، وصورة الحدة والبلادة...[1].

وقد جاءت الوقفة كذلك في الرواية عندما زار السيد (س)، ويصف حالته "نظرت إلى الزائر الغريب" إلى (س) لعلي أجد في قسماته ما لم يره الفتى...إنني أمام شخص يتمتع بقدر كبير من الخبث وقلة الرحمة...شخص يدافع عن مصلحة اكتسبها بالفسوق.. وعلم أن الفاسقين أمثاله لن يتوانوا في الهجوم عليها، أن هو أهمل رعايتها والتحويط لها، لأنهم يفكرون بالطريقة عينها...ليس في طريقهم ما يردعهم فعل ذلك، إنهم يتحينون الفص فقط...إنهم يسيرون على درب ليس فيه صديق، ليس فيه أخ...ليس فيه حبيب...[2].

وقد كان عبد الحق في السجن يزوره السيد (س) والسيد (ف)، وهذا الأخير الذي كان مولعا بالنفاق والكذب، وآية في الخور والجبن، فكانت له زيارة إلى الفتى "كان في آية الخور والجبن...آية الكذب والنفاق، يضع قدمه على الطريق الفاسق، وهو يلتفت إلى الطريق، أنه يريد أن يعود، ولكن قدمان ولا تتوقفان على المضي أماما...إن لعنته في هذا التردد الذي لا يريد أن يكون وحده حين تحل الكارثة"[3].

[1] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 47.

[2] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 97.

[3] – المصدر نفسه، ص 98.

كان كل من زار عبد الحق سواء كان السيد (س) أو السيد (ف) أو السيد (ك) كلهم أرادوا أن يمكث الفتى في السجن، وأن تتبدد عليه أشباح هذا المكان المظلم، وأن يحمل الليلة كاملة لوحده ويدفع بزهور عمره في الزنزانة مقابل دريهمات حين يخرج لا يستطيع التمتع بها ولا يحلو مذاقها أبدا.

2) جماليات المكان في رواية العين الثالثة:

2 ـ 1) الأماكن المغلقة :

رواية العين الثالثة مثلت رواية المكان، فالمكان فيها هو البطل أن أراد حبيب مونسي من الزنزانة أن تكون خارج العواطف، وأن تفسح من ضيقها الاحتواء المختلف والمتناقض حيث أن الخارج يعاد تفسيره وكذا محاولة تسييره من داخل الزنزانة، وأبعاد تشكيله من خلالها «فالمكان كما لو كان خزان حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الأخر »[1] إذ احتوى هذا المكان أشخاص وجه أفكارهم ومصيرهم، وشرع مبدأ الاختلاف، والانحراف عن الطريق الأول المرسوم، حيث مثل السجن الإطار العام الذي جرت فيه كل أحداث الرواية منذ البداية إلى النهاية «إذ حقق بنية فوقية يغدوا فيها فضاء يسمح في بناء الرواية وعندما تخترقه الشخصيات والحوادث وعي فوقها كلها ليصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها.»[2] والسجن هنا مكان مغلق نقطة تحول صارمة من الحرية المطلقة التامة.

إلى عالم الإقامة الإجباري الداخلي ذلك لأن «السكن مكان محبط واستلابي، إذ أن الشخصية تنتقل إليه بالجبر، ما يتضمن الانتقال من تحول في القيم والعادات، وانتقال لكاملها بالإلزامات والمحظورات »[3] في هذا «المكان الضيق الذي ترتفع منه رائحة كريهة دبقة تلتصق بالجسم كلما اقتربت من جدار الزنزانة...»[4] فالراوي في هذه الفقرة يصف وحشية المكان على اعتباره اضطراري جبري غير لائق للعيش تماما، ونجد أن مونسي وظف السجن في مرتين كانت الأولى السجن الحقيقي والذي حدد بوصول الشخصيات

---

(1) مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنى مينة ،ص189.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي صفحه 55.

(4) حبيب مونسي، رواية: العين الثالثة، ص 5.

الثلاثة إلى هذه الزنزانة من دون وجه حق، حيث كان ذلك أثناء عودت الراوي من بيت صديقه باتجاه بيته، خرجت مجموعة من المناصرين وقاموا بأعمال الشغب، فكانت الشرطة هناك وأخذت كل من اعترض طريقها حيث يقول أن الذي جمعنا في هذا المكان ... لم يكن حادث عاديا خالي من الطرافة ... قادتني طريق العودة إلى شارع اكتظ بالعائدين من الملعب ...و حدث أن جلست في وسط مشاغبة وإذا بسياج من رجال الآمن المدججين بالسلاح ... يبقى سوى الزنزانة التي نحن فيها الآن»[1]

ومنه كأن في هذه الإشارة دلالة على أن البلاد محكومة بالجزر، والقوة، بالصلابة والتهميش لإيجاد قانون بعد ذلك انتقل الراوي للحديث عن الزمان في هذا المكان وطبيعته المغايرة لما ما هو معروف عليه بالسرعة، وبأنه سيف قاطع فراح يحلل مواقف عدة داخل وخارج هذا المكان، ومحاولة قتل الوقت بالورق اللعبة لم يكن يطيقها من قبل ولا حتى يعرف قوانينها وبالنوم، وبأحداث أخرى كثيرة والوقت ثابت يتسلخ من ديناميته المعتادة حيث كان الراوي يقرأ في الخارج بعض الكتب ويتفاجأ بتسرب عقارب الساعة من فلتة يده حيث يقول« للزمن في هذا الوسط المغلق، من السلطان ما يجعلك تلتفت يمينا ويسارا بحثا عن شيء تافه تردد به نفسك سطوته ... ثقل يتخلل مسامات الروح ... يجعل الدقيقة الواحدة مادة لزجة مطاطية...»[2] كما أن لهذا الزمان بعد الوسخ، وطول الوقت نزع كل سبل الراحة كل ما يزيد في ظلمته، وشدة زجره من حديد له أزير هنا وهناك، من سرير حديدي بأسلاكه المزعجة وصوتها الصاحب إلى الشبابيك الصغيرة إلى باب الزنزانة الحديدي وصوت القفل المدوي حتى البشر في هذا المكان تتغير جلدتهم« رأيت ملامح الوجه تتغير من لون إلى لون ومن شكل إلى شكل وكأنها خلقت من عجائن يسهل على يد الزمان صياغتها على

[1] حبيب مونسي، المصدر نفسه، ص: 12-13.

[2] حبيب مونسي ،المصدر نفسه، ص :06-07.

النحو الذي يشاء»[1] وهذا شيء طبيعي لما ذكر على الإنسان في هذه الحالة تحت تلك الظروف، إلا أن الراوي يعود ويلمح إلى تكاثف الطلاء على جدران الزنزانة السميكة المشبعة بالرطوبة المرضية، ومن عادة الطلاء إنعاش المكان، وتنظيفه، ودلالة عن الاهتمام وكان الراوي يطرح أسئلة ضمنية إلى إشارات داله عن السرقات وإحالة القارئ إلى أنه وفي هذه المؤسسة العقابية والمسؤولين على تسييرها هناك مخالفات احتيالات، فكأنه بوصفه لشيخوخة المكان بفعل الزمان يستهزئ ويسأل «حتى هنا؟» فيقول الراوي :« كانت أثار الطلاء الحديث تتقهقر بفعل الرطوبة الطاغية كاشفا عن طبقات قديمة لطلاءات مختلفة الألوان،...، وهي لتعرض على العين ما يشبه تشكيلات الفن الحديث...»[2] في هذا التشبيه الأخير دلاله عن كيف، متى، لما، ما الذي يحدث؟ كما هو السؤال مطروح: من أين بدا الفنان لوحته أولا؟ وكيف وصل؟ إلى هنا ربما حتى الفنان في حد ذاته لا يدرك الإجابة على اعتبار أنه كان في قبضة الدفقة الشعورية الصارمة.

هذا بالنسبة للسجن الحقيقي أي السجن في الواقع أما عن المرة الثانية، والتي تمثل السجن في الحلم بيت القصيد وراء العين الثالثة التي ترى الحقيقة المرآة، الحقيقة، التي لم يفصح بها الكاتب إلا في نهاية الرواية ،ترى المسح من دون تزين من دون مساحيق من دون هندام من دون بدلات، وربطات عنق جذابة حلم كان نفسه زار الثلاثة المقبوض عليهم من دون جرم يذكرني المكان الحامل لذكريات مريعة تسكنه أرواح معذبة مرصودة في رعب، وبقيت هناك ملتصقة في المكان الذي زجرت به ارتبط الحلم بشخصية (عبد الحق) الذي سجن بعد عملية تزوير ،فكان ضحية لمؤامرة حيكت له، وضمن هذا السياق وصف الراوي من جديد المكان الذي شكله السجن في رواية (العين الثالثة) مقتضبا خاليا من العناصر المكانية الملموسة حيث عمد الكاتب إلى إبراز الدلالات الذهنية والأيديولوجية المتعددة،

---

[1] المصدر نفسه ،ص :09.

[2] المصدر نفسه ،ص :14.

والعميقة في هذا الفضاء المكاني، حيث حمل هذا المكان كثيرا من الدلالات السلبية، إذ أنه مكان ضيق ومعزول ،وسخ ذو رائحة كريهة، الحياة فيه رتيبة ومملة، وكل هذه الصفات وغيرها جعلت منه مكانا معاديا مكروها بالنسبة للراوي، ولأي بشر عادي لكن المفارقة والغرابة التامة أنه حمل لبنة الإيجابية وملامح الألفة: مع (عبد الحق) حين عقد صلحا معه، فحوله إلى مكان يحميه من الأشخاص النكرة ،يقول :«كان إحساسي وأنا أدخل الزنزانة أول مرة شعورا بالارتياح، لأني ابتعدت عن تلك المخلوقات الصاخبة..»[1] وكأن به يريد أن يواري سوأته عن العلن الذي تفاجأ في ردود أفعالهم الباردة والعادية، على الرغم من أن السجن مؤسسة عقابية تمثل إعادة لكرامة الإنسانية هذا بالنسبة لعبد الحق أما عن الراوي فقد اعتبر سجنه التعسفي هذا عبارة عن تجربة خاصة فريدة من نوعها درس لمدى العمر حيث يقول :«فلم يكن السجن بالنسبة اليَ اختيارا اقبل عليه ... أستفيد منه ... أرى فيه الخطوة التي لم يكن للمصادفة فيها أثر ... حينها سيكون الرضى قائدي في الذي يجري ... وحدث أن قضاء ليلة أو ليلتين في الزنزانة تجربة لا يمكن أن أفوت الاستفادة منها»[2] .

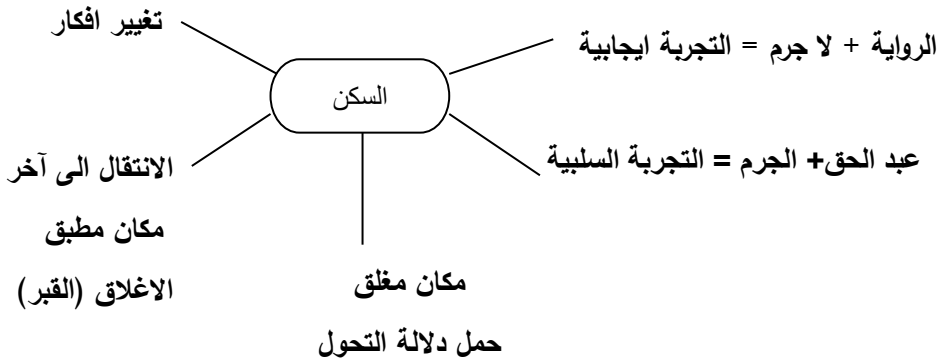
الراوي لم يحس بالذنب لأنه لم يرتكب أي فعل غير قانوني أو جرم حول المدلول السلبي للمكان إلى المدلول الإيجابي.

بينما «عبد الحق» البطل مع هذا اعتبر المكان فضاء هروبي من العالم الخارجي المفتوح العالم الذي أراد أن يزيد ألمه أكثر من ألم الضمير، فضاء هروبي من المحكمة، ومركز الشرطة...، حيث يقول الراوي: «لم يكن غاضبا مما انتهي إليه، ... شعر بشيء من الارتياح لما غلقوا باب الزنزانة عليه، وشعر بصمت المكان يمتد إليه عبر أذرع خفية، وكأنه يعانقه عناق الغريب الذي يستقبل غريبا ... هنا يحس بشيء من الهدوء ... أياما طوته

(1) حبيب مونسي، المصدر نفسه، ص13.

(2) المصدر نفسه،ص24.

الأيدي بين مراكز الشرطة وقاعات المحكمة »[1]، بهذه اللغة الشعرية الفنية الرامزة المثقلة بالانزياحات والاستعارات بتشديده على رؤية البطل للمكان (السجن) في ضوء عدد من التغيرات التي حدثت أضافت طابع الدراسة على المكان أكثر مما هو عليه فعليا فالراوي قدم لنا صورة وصفية دقيقة رغم تداخلها في سرد الأحداث وربطها بالمكان .



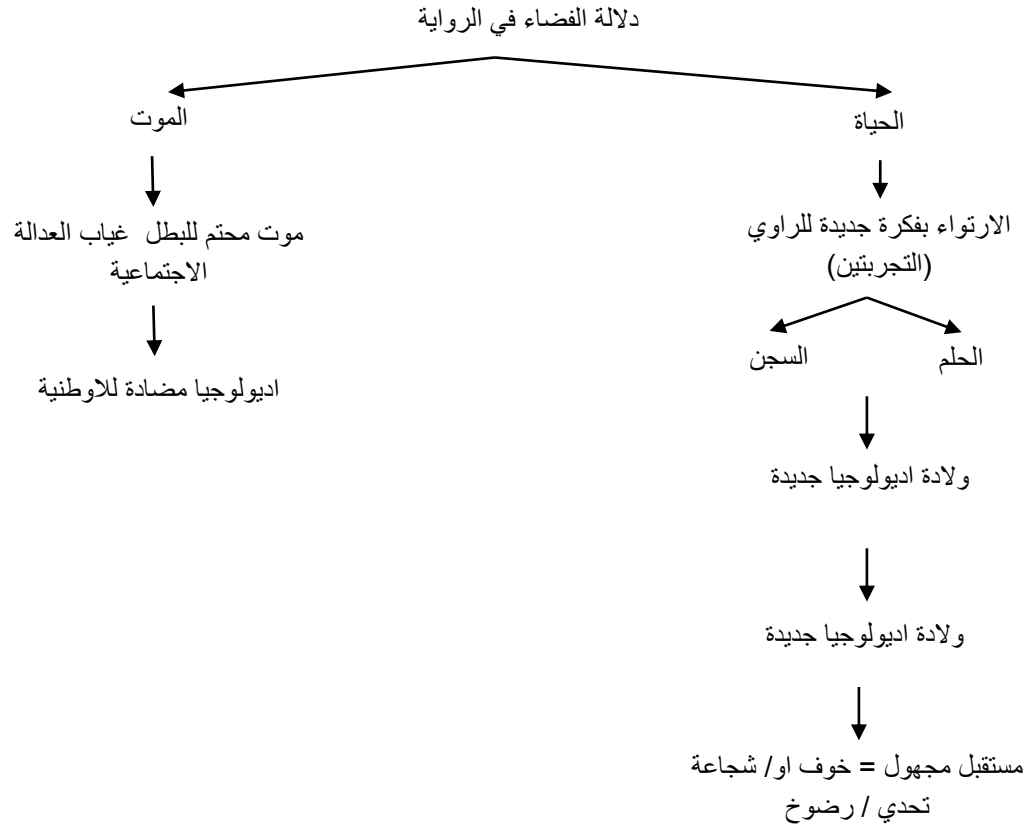
اعتمد السارد على لغة قوية جدا حيث عبرت بعدول عن إحساس البطل بالشخصيات الأخرى التي نزلت قبله إلى عن المكان فنجده واصفا الوسادة الموجودة على السرير الحديدي يقول « أسلمت رأسي للوسادة الخشنة ... الرائحة المنبعثة منها دفعتني للاقتراب منها أكثر لأشم منها ريحا ما كنت أعرفه من قبل ...قد يكون ريح عرق تصبب من تعب أو خوف ... قد يكون ريح دموع تحدرت على خد شاحب ساعة رقة ذهبت في النفس مدارات متعددة تراجع تفاصيل الجناية التي اقترفتها ... أو دموع مظلوم سكبت انكسارا وغبنا ،إنها روائح ليست ريح واحدة »[2]

في هذا المقطع الوصفي للمكان قام السارد بتضمين تغطية للعالم الذي يشكله الفضاء السجني الاحاسيس، والمشاعر والشخصيات الظالمة والمظلومة، فبدل من إبداء إحساس القرف، والجزع من الوسادة في هذا المكان، راح يستنشق ريحها ويتداعى بذلك حكايات وحكايات خارج عالم الزنزانة الضيقة والتي رغم (المكان) وكذا اتساع الزمان إلا أن

(1) حبيب مونسي ،المصدر نفسه، ص: 40.

(2) حبيب مونسي ،المصدر نفسه، ص :25

الأشخاص فيها غير فاعلين فلم تتعرف على الأقل على بعضها البعض وإنما كان العامل المشترك بينهم بعد، في الإتيان بهم إلى هذا المكان هو- الحلم - الموضوع الأساس، والبؤرة الأساسية في هذا الفضاء حيث كان السجن حاضرا في عالم الحلم، فالشخصيات الثلاثة الراوي والكهل والأبله مكثوا فتره ثلاثة أيام في الزنزانة التي مكث فيها البطل «عبد الحق» فالراوي نام على وسادة عبد الحق، التي نام عليها قبل ثلاثة أشهر فاشتم ريح دموعه التي سكبت على هذه الوسادة البائسة، في حين «شبعه » بقي يتجول في هذا الفضاء لان الحقيقة اختفت وطمست تماما هناك



لقد احتل السجن مساحة نصية كبيرة جدا في هذه الرواية، واقعا وحلما، لم يتوقف الكاتب عن الوصف الهندسي بل تعداها للأحداث التي جرت فيه حيث ارتبط مدلول السجن بمعاني الفساد السياسي وكذا الاجتماعي الفادح المنتشر في المجتمع والمتفشي بشكل مرض، وكيف لهذا المكان أن يظم شخصيات مظلومة، والتي كانت ضحية للرؤوس الكبيرة التي بقيت خارج هذا الفضاء لتمارس سلطتها القهرية على الطبقات الشعبية البسيطة « وهنا يصبح الفضاء السجنى بؤرة للعجز قاهر تتربص بالشخصيات النزيلة لتضاعف من معاناتها .»[1] فنجد أن الراوي لم يهتم بالأثاث والعناصر الحكائية الملموسة إلا ما يرد في سياق الحكي ك: السرير الحديدي، الوسادة الخشنة، بينما الفضاء المهيمن ومحل التبئير هو مجمل الوقائع والأحداث، وكذا الحافز لحركة الشخصيات وأفكارها «فالمكان في الرواية هو خديم الدراما فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما.»[2]

أماكن مغلقة أخرى في الرواية:

قاعة الاستقبال: وهو المكان الذي له الدور الكبير في التواصل بين العالم الداخلي المغلق المعادي والمكان الخارجي العالم المفتوح حيث الحياة الحقيقة، مكان الزيارة « ففيه يستعيد النزيل بعض صفاته الإنسانية المفقودة، وعلى رأسها إمكانية الحوار مع الأخر، المختلف الموجود داخل الأسوار في عالم الحرية»[3]، مكان التقى فيه «عبد الحق» بمجموعة من الأشخاص، شخصية (س، ف، ك)أشخاص بلا أسماء فقط رموز دلالة واضحة على أن منهم كثر جدا منهم ألاف، كانوا يأتونه لإقناعه بأن يغير أقواله بعد اعترافه بكل حيثيات القضية التي يمكن لهذه الحقائق أن تجعلهم سواسية تحت سقف زنزانة واحدة، علاقة عبد الحق بهذا المكان علاقة عدائية، لأنه ضم شخصيات يختلف معها فكريا وايدولوجيا فكانت

(1) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص :62.

(2) المرجع نفسه،ص :30.

(3) حبيب مونسي، المصدر نفسه، ص :63.

سببا في نهايته المأساوية هذا المزار حمل في طياته دلالة استبطانيه متخفية وعميقة ضمن الدلالة العامة التي ينهض عليها الفضاء السجنى: « كانت قاعة الاستقبال شبه خالية هذا الصباح ... ليس فيها ما يشوش اللقاء ... بين الطليعة والخصم...»[1].

المحكمة: المكان المغلق المذكور جوازا مكان تحقق العدالة من المفروض لكن تنهار أمام عبارة القاص ... لو كنت ذكي بالقدر الكافي لما وقعت في الفخ ...»[2] كأنما الخطأ في عدم إحكام الخطة لا في الجرائم المهتوكة حقا.

المكتب: هو المكان الأول الذي أراد من خلاله عبد الحق الطيران، الهروب بالرغم من أنه مكان يمثل مطمعة للكثير من الشباب البطال، ويحس عليها لكن عبد الحق بحلمه البسيط جدا (منزل سيارة وعرس) جعله يمقت هذا المكان الذي كان يظن أنه المكان الأكثر ضيق وخنقه في عالمه قبل أن يلج باب الزنزانة فيصف المكتب «أنه القبو المظلم الذي يسميه المكتب، وكان نصيبه من الرطوبة ما جعل الحساسية تجد إليه سبيلا عبر الأنف، والحنجرة والصدر...»[3] هذا الحلم الذي يراود أي شاب في مقتبل العمر هو من حمله بذور فنائه في حين أن الكاتب حبيب مونسي أراد ضمنيا أن يبين أنه كان من الممكن أن ينجوا ويغير المنحى ويصعد السلم من هذا المكتب لا ينزله حيث أن «عبد الحق » كان شوكة بالأول في عنق العملاء الخارجين عن القانون قبل أن يفكر مليا بالأمر، ويهاودهم «انه كان يذكر كافة العروض التي عرضوها عليه من قبل فرفضها...».[4]

الدوائر الحكومية: المكان الشبه مغلق الدال في الرواية على الفساد وقلة المسؤولية الخيانة قلة الرقابة وردعها أن وجدت.

---

[1] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

[2] حبيب مونسي ،المصدر نفسه ص43.

[3] المصدر نفسه، ص :35.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

2 ـ 2) الأماكن المفتوحة :

تكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الروايات بصفة عامة حيث تقوم بمد غزير لدلالات ظاهرة وخفية بمساعدتها على« الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها »[1].

وقد تنوعت الأفضلية في الزاوية لكن ذكرها كان عابر فقط كاستذكار دالة على استشرافات سلبية كالحي، والمقهى، والشوارع.

الحي: المكان الذي ولد فيه البطل عبد الحق تربى ونشأ في المعتاد مثل هكذا مكان يحمل الفجر الاعتزاز الحنين، الأمان الألفة إلا أنه في نظر البطل كان مكان معادي مكان سلبي يرجع به إلى الوراء أو يتركه يتراوح في مكانه لا يتقدم ولا بخطوة ذلك الحي الذي وصف على لسان الراوي «بالحي الموبوء الذي شهد مولده منذ ثلاثين سنة ... سئم بناياته ... أشكاله البشرية... غباره.. ريحه... سئم حديث النسوة وراء الشبابيك ومن يتساءلن عن سبب عزوفه عن الزواج ... الحاجة مريم ... يسمع أزير خشبته تحركه يد بديعة ... الفتاة التي سمع عن جمالها ... كان يشعر بالمأساة في أبعد حد ودعا..»[2]

شحن هذا الفضاء بمختلف الدلالات في بلادنا خاصة والبلاد العربية عامة من مظاهر قلة احترام الحريات، التدخلات، الفوضى الاكتظاظ، وغيرها من منفردات جعلت عبد الحق يحلم بالأفضل.

الشارع: المكان المفتوح أو الفضاء الذي كان يسخط منه عبد الحق ذاهبا راجع من الحي إلى المقهى إلى المكتب ذهابا بلا إياب أما بالنسبة للراوي فقد كان المكان الذي يفضله

---

(1) حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي، ص79.

(2) حبيب مونسي، المصدر نفسه :ص36-37.

خاض غمار تجربة لم يكن له ولا لمخلوق عاقل أن يفكر في خوضها، كان الطريق الذي أخذه إلى مكان اعتبر نقطة تحول جذرية في حياته .

تتشكل الصورة الفنية في الرواية «من الأشياء الموجودة في المكان، وتتم عن طريق اللغة وبالتالي فهي تهيئ للملتقي حالة من المعرفة »[1] ومن خلال توظيف المكان في هذه الرواية، ورمزيته تلاحمه مع الشخصيات باستخدام الأساليب السردية المختلفة والمتنوعة فنجد أن لكل أسلوب منها جماليته التي أسهمت في إضفاء أبعاد جديدة للأماكن وكذا إظهار كل خصوصيتها.

[1] مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنى مية ،ص264.

3) جمالية الشخصية في رواية العين الثالثة:

تمثل الشخصية الروائية أهم مكونات السرد لما تلعبه من دور رئيسي في إنتاج الأحداث، فهي تمثل كل الحالات وتعتبر موضوع اهتمام النقاد، كما تعتبر أحد المحاور الأساسية في العمل السردي "حيث لا يمكن تصور رواية دون شخصيات، ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية، ومع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات متعددة، حيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية"[1] هذا وقد تتعدد الشخصيات في الرواية وذلك انطلاقا من قدرة الشخصية على تقمص الأدوار التي يحملها لنا الكاتب، وقد تتنوع الشخصيات من شخصية رئيسية وأخرى ثانوية، وشخصيات عابرة.

3 ـ 1) الشخصيات الرئيسية في رواية العين الثالثة

الشخصية الرئيسية: هي الشخصية البطلة التي يقوم عليها العمل الروائي والتي تدور حولها الأحداث، وهي التي تتمتع بالحركية داخل المجال القصصي، وهذه الشخصية في رواية " العين الثالثة " هي شخصية:

الفتى: وهو ذلك طالب جامعي الذي كان عائدا من عند صديق، فوجد في طريقه مجموعة تخرج من الملعب، متعصبين لفريقهم، قاده ذلك التعصب الذي شاهده، إلى زنزانة مظلمة بائسة حيث يقول: " كنت عائدا إلى البيت من زيارة صديق .. في حافلة الشرطة...ولما استقبلتنا فسحة ساحة السجن تولتنا أيد قسمتنا أفواجا...وانتهى العد إلينا نحن الثلاثة، وقد امتلأت القاعات الكبرى، فلم يبقى لنا سوى الزنزانة التي نحن فيه الآن) كان إحساسي وأنا أدخل الزنزانة لأول مرة شعورا بالارتياح، لأنني ابتعدت عن تلك المخلوقات الصاخبة الغريبة "[2] ارتبطت كل أحداث الرواية مذ البدا بهذه الشخصية التي رأت حلما في منامها وكأن

[1] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010م، ص 39.

[2] – حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 12– 13.

القدر لعب لعبته وجر بهذا الغريب جدا عن هذه الأماكن على اعتباره شاب جامعي بسيط مثقف اهتماماته علمية إلى السجن كمكان موحش لا يدخله الا الخارجون عن القانون بينما هو لم يقترب من الغلط لا من قريب ولا من بعيد الا أن رجال الأمن جمعوه كما يجمع الراعي غنمه دون استثناء أو مراعاة، فتعرف على مستوى آخر من البشر حيث الفوضى والجهل والاختلاط، وبدلا من أن يغضب ويسخط أو يحتجّ، نظر إلى الأمر من زاوية مختلفة، حاول التأقلم مع المكان والتفكّر في مدلولات مضيّ الزمن حيث يقول في الرواية « لم أعد ذلك الفتى الذي تخطى باب الزنزانة أول يوم ... لقد أصبحت شخصا آخر شخصا مسكون بمهمة »[1] حيث اعتبرها فرصة لفهم لأداء مهمة وكذلك لفهم الحياة أكثر من خلال لحظة سكون إجبارية مفروضة لا مختارة ،وبدل أن يجلس ويجزع ويخاف أسلم رأسه إلى الوسادة ونام نوم عميق حيث رأى حلما غريب هذا الحلم، الذي غيّر مسار القصّة وأدخل فيها بطل ثاني، بطل الحلم الذي رآه الفتى هو في الأصل المثقف المدمن على قراءة روايات ؛ يقرر الانتقام بطريقة عجيبة، وهي أن يكتب قصّة الحلم الغريب الذي رآه ورفقاء زنزانته الذين زج بهم معه لنفس السبب (أعمال الشغب بعد المباراة) ويفضح المسخ الموجود في العالم المغطى بإحكام من طرف الوحوش البشرية حيث شاء القدر إظهار دم عبد الحق الذي أخذ غدر حين استيقظ ضميره، واستفاق من غفلته، وكان السبب الرئيس في إظهار حقه للعامة العين الثالثة التي ترى الناس على حقيقتها بمسخهم ووحشيتهم من دون مساحيق نفاق ولا عطور تزيل نتانة أعمالهم، فنجد هنا لحبيب مونسي زاوج بين الحقيقة والحلم، لذلك نجد تشابه كبير بين أحداث الحلم وأحداث الواقع بعيدا عن أي غرابة « وهو الاستناد إلى الحلم وهو طريقة في تحرير السرد واطلاق اللاوعي من أسره للتعبير عن المنفلت والمكبوت، لذلك فالأحلام حافلة بالدلالات »[2]

[1] حبيب مونسي، المصدر السابق، ص 118.

[2] كوثر محمد القاضي: توظيف الحلم والرؤية الكابوسية في أقاصيص جار الله الحميد القصيرة،)ملتقى القصة القصيرة(5011، الموقع –04– سرديات، مدونة تعني بالسرديات، جامعة الملك سعود، 40 نوفمبر 5014، بتاريخ

شخصية عبد الحق: وهو شاب يعمل في دوائر الأرشيف الحكوميّة، وفي لحظة ضعف قام بتسهيل معاملة مشبوهة، ليحظى بصفقة العمر التي تغيثه من كفر الفقر، ويتمكن من تحقيق الحلم العظيم الذي يتمناه أي شاب في سنه وهو الحصول على الثلاثي الذي يتطلّع إليه (المرأة الجميلة / السّكن اللائق / السيّارة الفارهة)، ولكنّه في نهاية المطاف وجد نفسه موقوفا ليزجّ به في السجن، ثمّ يكتشف لاحقا أن جماعة (اللّصوص الكبار) هم من استدرجوه ودبّروا له تلك المكيدة، فيعقد العزم على الانتقام منهم، ومحاربتهم بأسلحتهم حيث أخذ كامل احتياطاته من قبل، وجهّز الملفّات اللازمة التي تُدينهم، "سينتقم الفتى من الجميع لأنه يملك وثائق إدانتهم... سيتقدم بها إلى الشرطة... قد يساومهم... يهددهم... يبتزهم... لكن في النهاية الباردة هي دائما واحدة سينجو من السجن.. وسيدخلونه صاغرين" [1]. ويؤنّبه ضميره كذلك وتستيقظ الأخلاق التي قام في يوم ليس بالبعيد بدفنها حية في صدره فيرفض بعد الاستفاقة كلّ عروض الإغراء والإغواء التي تُقدّم له البراءة والحريّة والترقيّة في منصبه على طبق من ذهب، شريطة أن يكون متعاونا ويدخل الصّف مع جماعة (اللصوص الكبار) يصرّ على موقفه ويزجّ ببعضهم إلى السّجن، لكنّه في النهاية يلقى المصير المحتوم، فقد وُجد ذات صباح مشنوقا بزنزانته، وتغلق الملفات على أنه حادث انتحار فحسب ولا يبحث في الموضوع مجددا، وبعد موته بثلاثة أشهر بالضبط من الحادثة يدخل الفتى ومن معه النحيف والكهل، ويرى السجناء الثلاثة، ولمدة ثلاثة أيام تفاصيل قصّته في حلم مشترك، كلّ واحد منهم يكمّل حلم الآخر، ويتأسفون في نهاية للشر الحتف الذي لحق بعبد الحق، وكأنهم عايشوه ويعرفونه حق معرفة حيث اختارت روح عبد الحق أن تبرز على شكل حلم حيث كان يتراءى لهم في كل ليلة فكان الهروب من ذاته إلى الآخرين لإضاءة وكشف جوانب سرية فللحلم لغة خاصة لغة اللاوعي عبر بها عن نفسه بصورة مكثفة ودلالات عميقة، وكان تكرار الحلم يعني العودة بالتفاصيل المفعمة بالتناقضات التي من شأنها إعادة المتلقي

[1] حبيب مونسي، المصدر نفسه، ص :59

إلى العالم المليء بالفساد، حيث اعتبر الحلم هنا وسيلة الفرار من ذلك الصمت المروع، وتكرار الحلم في الوقت نفسه لا يخلو من الدلالات كما أنه أسهم في توليد أكوان سردية أخرى متلاحمة ومتجانسة تمنح للنص جمالية وفنية تجمع بين البوح الذاتي والاستبطان النفسي .

3 ـ 2) الشخصيات الثانوية في رواية العين الثالثة:

* **شخصية الكهل والنحيف:** هذه الشخصية هي شخصية المصاحبة لشخصية الفتى، حيث كان الكهل والنحيف يلتقيان بشخصية الفتى، وهذا كان بعد انتهاء مباراة كرة القدم، حيث كان المشجعون يقومون بالتخريب والشغب، فأخذوا إلى السجن، ومن هنا يتشاركون الحياة وحتى الحلم الذي تشارك فيه الثلاثة، وهو واحد حيث قص الكهل القصة ثم التفت إلى النحيل وقال: وأنت.. كيف كان حلمك؟

اهتز النحيف في جلسته قليلا ثم قال: إنها القصة نفسها ..الشخص نفسه

هز الكهل رأسه وقال في عصبية: نعم.. نعم.. أعلم أنه الشخص نفسه![1]

ومن هنا يتبين أن شخصية الكهل والنحيف كانا شخصيتان مكملتان لشخصية البطل (الفتى)، وكأنه تصديق فالشيء إذا تكرر يخرج من باب المصادفة ويدخل باب اليقين وعلى أن هنالك قوى خفية هي من رتبت كل شيء المشي في ذلك الوقت بالضبط القاء القبض على الثلاثة معا، نفس الحلم المتكرر لثلاثة أيام نفسها مدة إقامتهم وخروج كل منهم وهو يعزم البوح وإخراج السر المدفون .

أما في اختيار حبيب مونسي للشخصيات بهذه الصفات فكأنه اختار من فيهم شيء لله شيء من البراءة ربما فالشاب (الفتى)إنسان نضيف مثقف بعيد عن الشبهات حيث يكون

[1] – المصدر السابق، ص 52.

صادق مع الله بعيد عن المعاصي وأما شخصية النحيف الموسوم بالبلادة عادة ما يملكون قلب طيب بعيد عن الخبث، والكهل رمز للحكمة حيث يملك زمام الأمور لكن بتفكير بدائي مصدق للعجائبية في تفسير الظواهر الغريبة كظاهرة الحلم .

شخصية رشـــيد: رشيد هي الشخصية التي رآها الفتى والكهل والنحيف في المنام، حيث كان يسرد ما رآه في الحلم، إذ جاء السجان وقال لعبد الحق: "نزيل جديد.. سيرافقك بعض من الوقت.. انقبض عبد الحق سريعا .. غير أن ابتسامة الحارس طمأنته قليل... سلم على عبد الحق وقال: "أنا رشيد"[1].

وهنا دار حديث طويل بين عبد الحق ورشيد، وكيف جاءا إلى السجن، فعبد الحق استأنس بهذا الرجل، وعاش معه مدة من الزمن، لكن رشيد لم يقم طويلا، وهذا ما تبين من حديث الفتى مع ضابط الشرطة، والذي سأله عن مدة مكوث رشيد مع عبد الحق

قال: « كم لبث رشيد مع عبد الحق في هذه الزنزانة

أطرق الحارس رأسه ثم قال

ـ مكث ثلاثا...»[2] .

كما أنه لم يعطي أي معلومات عليه وفي أحد الأيام وزمن إقامته مع عبد الحق وجد البطل مشنوقا حيث كانت نهاية الحلم المروعة، بالنسبة للفتى والكهل والنحيف والتي تبينت بأنها حقيقة لا مجرد حلم

شخصية رئيس المصلحة: مثل تلك الشخصية المحتالة وصلت إلى الكرسي عن طريق أنواع مختلفة من الاحتيال بعد أن كان مجرد عون إداري بسيط وفي وصف عبد الحق له:

[1] – المصدر السابق، ص 118.

[2] حبيب مونسي، المصدر نفسه، ص: 150 .

"لقد رآه أول يوم يأتي إلى المصلحة شخصا مهلهل الهندام، ضعيف التكون، جاهلا بأصول المعاملات.."[1]

وهذا ما يبين ضعف كل القطاعات في الجزائر، بشكل خاص والعالم العربي بشكل عام حيث يكون قطاع قوي يحكمه شخص ضعيف التكون، لا يملك أي خبرة، فيصبح القطاع في الحضيض.

شخصية المحامي:

وهذه الشخصية التي تمثل روح العدالة من المفترض وحامي الحمى، وذلك باطلاعها على القانون وخباياه، ولكن جاءت في صفحات الرواية الداهية الذي ينهب ولا يترك ورائه أي أثر يدينه، وقد كان يتعامل مع رئيس المصلحة وكذا العملاء في التزوير، للسرقة والنهب والاحتيال وأكل السحت والشهادة بالباطل، زار المحامي عبد الحق وهو في السجن من أجل إقناعه بعدم جر رئيس المصلحة والعملاء فحيث راح له في مهمة سرية لغسل الأدلة ومحاولة لاستغلال من هم في الطبقة الأقل دائما ووجد ما لا يسره: "تلعثم المحامي ثم رد يده يمسح بها على سترته السوداء وهو يقول:

– نسيتني؟.. ربما المكان أنساك الكثير من الأشياء..؟[2].

في الدلالات العميقة إشارات واضحة على ترجمة فعلية للواقع المعيش تحت وطأة الذل الاستغلال استعلاء كلمة الباطل دائما وتعبير صريح عن حالة الفوضى التي يعيشها مجتمعنا العربي.

[1] حبيب مونسي، المصدر نفسه، ص :32 .

[2] – المرجع السابق، ص 72.

شخصيات العصابة **(س، ف، ك):**

الملاحظ لترتيب إيراد الشخصيات في الرواية وبجمع لأحرف الكلمة نجد:

سفك = (هدر، اغتصاب، سرقة، خيانة ...)

قام "عبد الحق" بفضح وتعرية التشوهات السياسة والإدارية والاجتماعية وإزالة القناع عن شخصيات كثيرة كانت بمثابة رموز الشرف والأمانة والنزاهة في الظاهر إلا أنها متنمرة بداخلها، لتجعل من أفراد المجتمع مطية للوصول إلى مصالحها الشخصية، ف"عبد الحق" كشف أيديولوجيتها الكاذبة، فكشف أن ما كانوا يخفوه وراء أقنعتهم خوف وجبن كبير والترميز اليهم بحروف الا لكثرتهم وعدم إلقاء الضوء على شخص بعينه، وتوزعهم الكبير وانتشارهم الواسع في الوطن بصفة خاصة والعرب بصفة عامة.

وأما عن عدم تسمية الشخصيات في الرواية فهي آلية جديدة من آليات التجريب في الرواية حيث أدلى حبيب مونسي بدلوه في زحزحة البطولة من أمام تقدم مصطلح الشخصية الكاسح للحيز الروائي بقوله: «إن القص حينما أسند إلى الشخصية وألغى البطولة من اعتباره فعل ذلك أمام مرض اجتماعي أصاب الحضارة الإنسانية كلها، ولم يعد لها برء يرجى فالإنسان اليوم عاجزا عن الاستقامة أنه يدرك في قرارة نفسه أنه غير مستقيم وأن كل حاجاته إنما تمليها حاجات وضعية، وأن القيم لا اعتبار لها في منظومته الخاصة... أنه يتحرك في مساره حركة مشبعة بالأنانية ،التي تطمس في ناظريه كل أسباب التواصل الخير مع الآخرين وتعود عليه بأثقال من الكراهية والحقد المشين فلا يصدر عنه سوى إفرازات ذلك الموقف.» [1] حيث أن مونسي منح التنوع الوظيفي بدلالات الأسماء المختلفة في المتن الروائي فأعطاه بذلك حرية التخلص من الارتباط بشخصية واحدة شديدة النمطية.

[1] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والادب، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، ص: 225 .

4) دلالة الرقم ثلاثة وجمالية توظيفها في رواية العين الثالثة:

إن النص الأدبي هو صياغة جديدة للقيم التي تخضع بشكل أو بآخر للنوع الأدبي؛ أي السياق الخارجي وتخضع لسياق البناء الداخلي أو الشكل السردي ، لأن السرد وسيط بين المفاهيم في عالمها التجريدي، وبين عالمها التشخيصي من خلال التمثيل لها، ومن هنا نحاول إخراج دلالة الرقم ثلاثة، والذي سيطر على كامل الرواية مع بداية الصفحة الثالثة عشرة حين قال الراوي « ... وانتهى بنا العد نحن الثلاثة، ... »[1]، وتوزعت على كل الرواية حيث مكثوا في السجن ثلاثة أيام وتكرر الحلم ثلاثة مرات، والحادثة (القتل) جرت منذ ثلاثة أشهر، وحلم كل شاب بالثلاثي(بيت . سيارة . وعرس)، كما أن رشيد الذي مكث مع عبد الحق والذي فيه إشارة غير مباشرة من الراوي أنه على علاقة بمقتل عبد الحق أقام ثلاث ليالي ...

كان" حبيب مونسي" يفتش باجتهاد مذهل عن البديل المطلوب المتجاوز للوعي البسيط ومن ثم تهيمن قضية المصير البشري على عالم رواية، ومثل لها تمثيلا فكرية وروحيا، ففي العنوان العين الثالثة وكأنها العين المشعة العين التي ترى المسخ، العين الثالثة التي قال عنها الراوي «المهم أن يعلم الواحد منا أنه إذا خالف طبيعته صار مسخا حقيرا مقرفا.. وأنك إذا دققت في الناس ونظرت إليهم بالعين الثالثة، رأيت الشوارع تكتظ بالمسوخ وهم يترنحون في مشيتهم بين اختلال التوازن وتشوه في البنية، وكأنك تطل على لوحة من لوحات الجحيم»[2].

كما اقترن هذا الرقم بالليالي التي يختفي فيها القمر، كما يمثل رقم تكرار الفعل فالسيدة مريم عليها السلام نذرت ثلاثة أيام صوم ومن خلال المقارنة والاستدلال كأن حبيب مونسي

[1] حبيب مونسي ،المصدر نفسه، ص :13

[2] العين الثالثة، ص 153

يجزم على تكرار الواقع ويبأس من إيجاد حلول جذرية يكتفي بالكشف والفضح فحسب ويسأل سبل النجاة لإخراج الموضوع من تحت طاولات المكاتب إلى العلن عله يفتح الستار ويكشف المستور، أو لبداية جديدة تحمل التفاؤل كما هو عند الصوفيين رقم الكمال على اعتبار أن صلاة المغرب ثلاث ركعات، وفرائض الوضوء ثلاثة ودلالة الوضوء الطهارة من الدنس التي يعتبر الأمل الاكبر لصلاح المجتمع.

خاتمة

خاتمة:

نصل في خاتمة هذا البحث الموسوم ب" جماليات النص السردي في رواية العين الثالثة:

حبيب مونسي" إلى تجليات جمالية في نموذج من السردية العربية المعاصرة ووضعيات اشتغالها، وبمدى استجابة العمل الروائي للمنهج المتبع "التحليلي في التأويل وتحليل البنى الداخلية والسياقات الخارجية للنص الروائية، لنصل في الاخير إلى جملة من الاستنتاجات والملاحظات في ضوء الاشكالية المطروحة:

- ✓ إن المبدع كان يسعى إلى تكثيف الخطاب مسخرا كل المكونات الروائية في تفاعل بعضها مع البعض الآخر لخدمة أهدافه المحددة سلفا، حيث حمل "حبيب مونسي" على عاتقه هم البشرية في تمغصها الشديد من الفساد الحاصل، حيث قدم وجهة نظر حول المجتمع العربي وما يعتريه من هذا الوباء، بكل أنواعه حول الفرد المشبع بالقيم الإنسانية والأخلاقية
- ✓ تشكلت ثنائية الواقع/الحلم والعالم الواقعي /العالم الافتراضي والمتمركزة حول البطلين، ومن ثم هيمنة الرؤية الأحادية على كل الرواية .
- ✓ كما ظهر الأسلوب غير مباشر في النص، بتفاعله مع المكونات السردية الزمان والمكان .
- ✓ لقد وظف الروائي عنصر الزمن كوسيلة لتوصيل خطابه حيث حوله إلى مادة طيعة نقلت مزيجا من الأحداث الواقعية والمتخيلة الظاهرة من خلال اللاوعي (الحلم) فقد استعمل المفارقة في نصه بشكل متداخل يصل في بعض الأحيان إلى درجة التعقيد.
- ✓ أخذ الاسترجاع النصيب الأكبر، بإثارة الماضي من خلال الحلم ومنحه سمة الحضور، أما "الاستباق" فقد جاء كسند للاسترجاع، حيث ساهم في فضح الواقع

بكل مفارقاته من جهة، وقدم البدائل والطموحات المستقبلية من جهة أخرى،لتتمظهر جمالية الرفض والتغيير عبر هاتين المفارقتين.

- ✓ أما تقنيات زمن السرد منحت الزمن الروائي بعدًا فنيًا جماليًا متجاوزا الزمن الحقيقي بلغة شاعرية جميلة ساهمت في تحريك إيقاع الرواية بين البطء والسرعة.
- ✓ مثل الفضاء المكاني في رواية "حبيب مونسي" العنصر البنائي الأساس في بناء الدلالة حيث شكل الفضاء المغلق "السجن" محل تبئير لمجمل الوقائع والأحداث وهو الحافز لحركة الشخصيات وأفكارها؛ لأنه مثل نقطة انطلاق البطل رحلاتهم الذهنية والعجائبية حيث الأفضية المفتوحة.
- ✓ جاءت هذه التولدات في البنية الفضائية كإيقاع يرصد الحالة النفسية للبطل الذي يبحث عن قيم مطلقة هروبا من قيم المجتمع، فنجد أن مونسي حمل على عاتق الرواية مصير البشرية وهذا يكشف على إيمان مبدعها برسالة الأدب
- ✓ التزام مونسي بالقضايا الإنسانية، مشكلا في ذلك موقفا شموليا من العالم، فهو يطمح بهذا لتأسيس خطاب تجريبي جديد في تناول القضايا الراهنة ليخرج عن نمطية الساكن ليجعل الكتابة، سبيلا لفتح أفق جديدة للخطاب السردي، أفقا ذات معايير مخالفة.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر :

1. حبيب مونسي، رواية: العين الثالثة، مكتبه الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ط1: 2009.

القواميس والمعاجم:

2. احمد بن فارس معجم مقاييس اللغة تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (د.ط)،(د ت)، مع 3، مادة (شخص)
3. ابن منظور، لسان العرب دار الصادر، بيروت . لبنان، ط1 ،1997، ج3 مادة (سرد)
4. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق احمد خيدر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م.
5. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق احمد خيدر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م.
6. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق محمد بن مكرم الأنصاري، مادة جمل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، م1.

قائمة المراجع :

7. . هلال حلال، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعر الجاهلي، دار الجهاد، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د.ت)، ص170
8. . والاس مارتن، نظرياته السرد الحديث ترجمه حياه جاسم محمد الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميريه الكويت (د. ط) .1998.

9. . والاس مارتن، نظرياته السرد الحديث ترجمه حياه جاسم محمد الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميريه الكويت (د. ط) 1998.
10. . يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 3، 2010 .
11. :. إدريس بوديبه، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ،منشورات جامعه منتوري قسنطينه، الجزائر، ط1، 2008
12. إبراهيم خليل، بنيه النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات دار الاختلاف ،الجزائر، 1ط، 2010.
13. ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق، الجزائر، 1ط، 1999.
14. ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق، الجزائر، 1ط، 1999
15. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكيل النص السردي في ضوء البعد الاديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، .2005
16. احمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
17. إدريس بوديبه، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ،منشورات جامعه منتوري قسنطينه، الجزائر، ط1، 2008.
18. بابير، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ترجمة زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة، 1966
19. تيز فيطان تودوروق وآخرون، نظريه المنهج الشكلي، ترجمه: إبراهيم الخطيب، مؤسسه الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982.

20. تيزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمه: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1ط ،1996.
21. تيزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005
22. الجاحظ، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998
23. جبران مسعود، معجم الرائد،،دار الملايين، بيروت، ط3، .1978
24. جميل علي رسول السورجي، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة صلاح الدين الأيوبي، أربيل، العراق، العدد (20)، 1433 هـ- 2012م
25. جويده حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى الفاسي، منشورات الاوراس، الجزائر، 1ط، 2007.
26. جيرار جينات، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وعبد العزيز الاردي وعمر الحلى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.
27. جيرار جينات، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وعبد العزيز الاردي وعمر الحلى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003
28. حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والادب، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى.
29. حسن البحراوي، بقية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009.
30. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.
31. خير الدين برانس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمه: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

32. الدكتور شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،2001.

33. سعد بنكراد، النص السردي نحو للكيميائيات الايديولوجيه، دار الأمان ،الرباط، المغرب.

34. سعيد يقطين، أساليب السرد الروائي، أعمال ندوه (ممكنات السرد) مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت 11 – 13 سبتمبر 2004 .

35. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

36. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1ط، 1994.

37. شريط احمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 1ط، 2009.

38. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الابيلاني، عالم الكتب الحديثة، أرين، الأردن، 2010 .

39. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1988.

40. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، الجزائر، (د. ط)، 1991.

41. عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط 2 ،2000.

42. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم ‘أشعار العرب وصناعتها، مكتبة مصطفى الجلى، القاهرة، 1974.

43. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجه تفكيكية سيميائيه مركبه لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعيه، بن عكنون، الجزائر، (ط 1)، 1992.
44. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجه تفكيكية سيميائيه مركبه لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعيه، بن عكنون، الجزائر، (د ط)و الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.
45. عبد المالك مرتاض، في نظريه الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998.
46. عدالة احمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.
47. علي شلق، الفن والجمال ،المؤسسة الجامعية للدراسات ،بيروت، ط2، 1982، ص50
.. محمد قطب، منهج النقد الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983.
48. علي عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم، عباس، الحسن الجمالي وتاريخ التذوق عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د. ط)، 1998.
49. عمر غيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2008 .
50. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب علسة، المؤسسة الجامعية للدراسات، والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2ط، 1984.
51. فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2003.
52. فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2003.

53. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمه: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، بالجزائر، (د ط)، (د.ت)..
54. كوثر محمد القاضي: توظيف الحلم والرؤية الكابوسية في أقاصيص جار الله الحميد (القصيرة،)ملتقى القصة القصير .
55. مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1997.
56. محمد بوعزه، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربيه للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1،2011.
57. محمد جابر، عبيد سوسن ألبياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللانقية، سوريا، ط 1 ،2008.
58. محمد مرتقى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، (جمل) بدار مكتبة مادة، ج7
59. محمد مفتاح، ديناميه النص، تنظيم وانجاز المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،2 ط، 1990.
60. مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.
61. مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.
62. مصطفى لطفي المنفلوطي، الأعمال الكاملة، الدار النموذجية صيدا، بيروت، ج1
63. مهدي عبيد ،جماليات المكان في ثلاثيه حنى مية، مطابع وزاره الثقافة الهيئة ألعامة السورية للكتاب، ط1 ،.2011.
64. نبديتو كروتشيه ،علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم،المطبعة الهامشية، 1963.

65. نجوي الرباحي القسنطيني الوصف في الروايه العربيه الحديثه، منشورات كليه العلوم الإنسانية تونس .

المواقع الالكترونية :

66. . الموقع –04– سرديات، مدونة تعني بالسرديات، جامعة الملك سعود، 4 نوفمبر 2014.

67. Portal arid my /ar_LY/applion/Getprofile /0002-1163

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان.....

الاهداء.....

مقدمة.....أ-ب

مدخل

1)التعريف بالمؤلف: حبيب عبد القادر مونسي.....5

2)ملخص الرواية:.....6

الفصل الأول

مفهوم الجماليات و السرد

1)مفهوم الجمال:.....8

1 . 1) المفهوم اللغوي للجمال :.....8

1 . 2) المفهوم الاصطلاحي للجمال:.....9

1 . 3) الجمال والجمالية عند العرب:.....10

1 . 4) الجمال والجمالية عند الغرب:.....11

1 – 5) الخبرة الجمالية:.....14

2) السرد.....16

2 . 1) التعريف اللغوي للسرد:.....16

2-2) التعريف الاصطلاحي للسرد:.....17

2 . 3) نشأة الدراسات السردية :.....17

2 . 4) مكونات الخطاب السردي:.....18

3) زاوية الرؤية (point de vue) :.....22

3 . 1) الرؤية من الخلف (vision par derrière) :.....23

3 . 2) الرؤية مع (vision avec): الراوي(الشخصية الحكائية): 23
3 . 3) الرؤية من الخارج الراوي (الشخصية الحكائية - vision par dehors): 24
4) تقنيات السرد 25
4 - 1) الزمن 25
4 . 2) عناصر الإيقاع الزمني: 28
4 . 3) أقسام الزمن الروائي: 29
5) المكان: 30
5-1)المفهوم اللغوي للمكان: 30
5-2) المفهوم الاصطلاحي للمكان: 30
5-3) أنواع المكان: 32
6) الشخصية الروائية: 34
6 . 1) المفهوم اللغوي للشخصية الروائية : 34
6 . 2)المفهوم الاصطلاحي للشخصية 34
6 . 3) أنواع الشخصية: 36

الفصل الثاني

دراسة الجماليات السردية في رواية العين الثالثة

1) جماليات الزمن في رواية العين الثالثة : 40
1 . 1) الاسترجاع في رواية العين الثالثة: 40
1 . 2) الاستباق: 44
1 . 3) تعطيل السرد: 47
1 . 4) الوقف (الوصف): 52
2) جماليات المكان في رواية العين الثالثة: 55
2 . 1) الأماكن المغلقة : 55

2 . 2) الأماكن المفتوحة : 63

3) جمالية الشخصية في رواية العين الثالثة: 65

3 . 1) الشخصيات الرئيسية في رواية العين الثالثة 65

3 . 2) الشخصيات الثانوية في رواية العين الثالثة: 68

4) دلالة الرقم ثلاثة وجمالية توظيفها في رواية العين الثالثة: 72

خاتمة: 75

قائمة المصادر والمراجع 78

فهرس الموضوعات 86