



التجريب في عوالم السرد الروائي الجزائري الجديد- العين الثالثة لحبيب

مونسي

Experimentation in the worlds of the new Algerian novelist narration - the third eye Habib Mounsi

د. جميلة قوجيل *

تاريخ النشر: 2022/05/01	تاريخ القبول: 2022/03/17	تاريخ الإرسال: 2022/01/05
-------------------------	--------------------------	---------------------------

الملخص:

يحاول هذا البحث تبين خصوصية المنجز الجزائري في جنس الرواية الجديدة التي كسرت نظام المتعارف عليه، وعمدت إلى خلخلة أسسه ومعاييره، وكسر أفق الانتظار لإحداث جمالية فنية مخصصة، فخرجت عن تقاليد الرواية الكلاسيكية لتقتحم مجال التجديد.

نسعى لتتبع ذلك من خلال معاينة رواية العين الثالثة للروائي حبيب مونسي من حيث بناؤها السردية الذي أسس عليه الروائي أفكاره وأغراضه من هذا العمل في طرح لمجموعة قضايا: ماهي خصوصية العين الثالثة سرديا حدثا وشخصية وزمانا ومكانا ولغة ؟ وما هي عوالم السرد عنده وما أغراضه؟

الكلمات المفتاحية: التجريب، البنية السردية، العين الثالثة، حبيب مونسي.

Abstract:

This intervention attempts to show the specificity of the Algerian achievement in the gender of the new novel, which violated the accepted norms and norms to achieve a special aesthetic, contrary to the traditions of classical novel. We seek to study this through the novel of the third eye of the novelist Habib Mounsi in terms of its narrative structure on which the novelist based his ideas and purposes on this literary work and ask a series of questions about its narrative structure: event, personality, time, place and language. What is the imprint of Habib Mounsi in the contemporary Algerian novel?

Key words: Experimentation -narrative structure - the new novel - the third eye - Habib Mounsi

المؤلف المرسل: جميلة قوجيل dj.goudjil@gmail.com

* جامعة البليدة 2 لونيبي علي - dj.goudjil@gmail.com



مقدمة: التجريب سمة أساس من سمات الرواية الجديدة، وهي خاصية وإن ظهرت في هذه الحقبة من تاريخ الرواية أكثر من غيرها، إلا أنها ارتبطت بجوهر الرواية عموماً تقليدية أو حديثة، لكون هذا الجنس الأدبي بطبيعته دائم التطور ولا يمكن وضع نهاية له، لذلك يُعدّ "الشكل الأدبي الأقوى والتعبير الأنسب عن واقع سريع التغير"¹، بما يفتحه من آفاق رحبة للمبدع، على خلاف الشعر الذي يفرض قواعد عروضية وصوتية، تنعكس على مستويات اللفظ والتركيب لتؤدي ما عليها في أعراف القصيدة، وعلى خلاف الملحمة والدراما كجنسين أدبيين قد اكتملا.

يقول هنري جيمس عن الفن الروائي: "إنّ فنّا يضطلع مباشرة بتصوير الحياة يجب أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحاً معافى ... فهو يحيى على الممارسة وجوهر الممارسة هو الحرية"² فكانت هذه الحرية المطلقة - على رأي هنري جيمس - سرّ قوتها والوقود الذي يمدّها بالاستمرارية، لذا رفض مبدأ التعقيد والتقنين الصارم في هذا الجنس الأدبي إذا أردنا جودة في الإبداع وتميّزاً في الكتابة. وتقوم الرواية التجريبية على كسر المألوف وخلخلة السرد عند القارئ. والتجريب نظير الإبداع بما يحمله من خلق جديد وعدول عن قوانين الحكى وبناءه، غير أنّ هذا العدول يجب أن يقوم على الدّراية، فلا يكون ضرباً من العشوائية والكسر والتشتيت، وإنّما هو ضرب من الاتّساع في أشكال القصّ بما يفسحه من أنماط جديدة ترفض أن تسير فيما حدّد لها من مسارات لتتفتّق عن خصوصية سردية تعكس ذاتية المبدع في هذا الفنّ.

قد يتجسّد هذا الرفض على مستوى الجنس فيطرح العمل الأدبي سؤال التّصنيف، وقد يلحق ببنيته السردية - وهو المضمّر الذي نتحدّث عنه - على اختلاف مكوّناتها، كأن تكون الشخصية رؤية ضبابية مخالفة للنموذج المكرّر في علاقاتها بباقي الشخصيات، وحيزها الزماني والمكاني، وما يصدر عنها من أفعال وأقوال. ممّا يدفعنا للتساؤل عن أشكال كسر النمطية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال العين الثالثة؟ وما القيمة الجمالية لهذا الكسر؟ وهل هو مجرد ضرب من الموضة في الرواية الجديدة؟ وهل يكون الكسر جمالياً لمجرد ما يحدثه من تغريب، فيكون كسراً غير مشروط تتحقّق فيه الخلخلة والاختلاف وتشتيت القارئ في دروب الفهم، أم أنّه مشروط ببعض القيود التي تظهرها لغة السرد، وهي الفاصل في المسألة باعتبارها الخيط الناظم حتّى لا ينفلت الفهم من يد القارئ كلّ التفلّت، ويكون الغموض المحبّب والمرغوب فيه والذي لا يؤدي إلى تعميم الرؤية؟.

1-البنية السردية في الرواية الجزائرية الجديدة:

كان لعلم السرد فضل في إظهار بنية الأعمال الإبداعية من خلال مفاهيمه وآلياته الإجرائية التي تكشف عن طرق "نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"³، وبذلك فموضوع السردية هو طريقة رواية الأحداث. ويختصر جيرالد برنس GERALD PRIN مجالات علم السرد في ثلاثة مواضيع⁴:

1- طبيعة وطريقة تأدية السرد لوظيفته دون الاهتمام بالوسيط التمثيليّ، وتصف خصائص الكفاءة السردية narrative compétence خاصة أوجه التشابه والاختلاف بين أنواع الحكى على مستوى القصة والسرد والعلاقة بينهما، وتعليل القدرة على إنتاج وفهم هذين المستويين.

2- الصيغة اللفظية للسرد من تنظيم الأحداث، وطريقة عرضها كقضايا الزمن والصيغة والصوت، غير مهتمّ بمستوى القصة في حدّ ذاتها باعتبارها مضمونا.

3- دراسة مجموعة من السرود وفقا لنماذج طوّرها السرديون مثل جينو GENOT وتودوروف وبرنس وماتيو كولاس M. COLAS.

وبذلك استطاع علم السرد من خلال بحوثه النقدية وآلياته الإجرائية في المضامير السابقة الذكر التأسيس "لمعرفة متنامية ودقيقة بالتّصوص السردية في تجلياتها المختلفة، حتّى غدت نموذجا مشجعا لما يسمّى بعلم الأدب في تشكّله المتطوّر الدّوّب المتجدّد بقدر ما ينبثق في المخيلة الإنسانية من إبداع"⁵، غير أنّنا نتساءل عن مكانة علم الأدب في إطار فعل التّجريب الذي يضرب بهذه العلمية عرض الحائط بما يكشف عنه من قوانين قارة في الأعمال الإبداعية ليقول الفنّ كلمته الأخيرة.

من أهمّ ما انشغلت به السرديات الحديثة البنية السردية التي نحاول أن نبين في هذا البحث سماتها وخصوصيتها في "العين الثالثة" وما لحقها من تجريب. وقد وضعت حدود كثيرة لهذا المصطلح ساعية لتبيان ماهيته فهي " ... عند فوستر مرادفة للحبكة، وعند رولان بارت تعني التّعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النصّ السرديّ، وعند أدوين موير تعني الخروج عن التّسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزّمانية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلايين تعني التّغريب"⁶.

تتميّز بنية السرد في الرواية التجريبية بالابتكار، حيث يخرج الروائيّ مادّته "من متواليّة الحياة إلى متواليّة الفنّ ممّا يؤدّي - كما يقول الشكلايون - إلى تغريبه، وفي هذا التّغريب يكمن الفنّ.



والتَّغريب إمّا أن يكون شعريّاً يعتمد على المجاز والاستعارة والصّورة الخياليّة ، وإمّا أن يكون سرديّاً يعتمد على طبقات من الحكي ، والعالم الخياليّ الدّالّ ، بمعنى أنّ الأشياء التي تخرج من متواليّة الحياة وترصف في متواليّة الفنّ الأدبيّ إمّا أن تدخل في بنية شعريّة، وإمّا أن تدخل في بنية سرديّة ⁷. إنّ الخوض في غمار الإبداع شعراً أو نثراً يتطلّب العدول عن القلب المألوف، ولعلّ من أولى الدّراسات الغربيّة وأهمّها التي تناولت الانزياح في بنية الشعر مؤلّف جون كوهن الذي كشف عن مرحلتين اثنتين يتجسّد عبرهما هذا المفهوم في النصّ الشعريّ ⁸:

1- خرق قانون اللّغة ومناقضة النّثر ، وهي مرحلة سلبية ، لا يمكن التّوقف عندها رغم ضرورتها .

2- إعادة البناء وهو مرحلة موجبة ، فما تمّ خرقه يعاد بناؤه، فيتكوّن قانون شعريّ خاصّ يحصل به الفهم والتّقبّل عند القارئ ثمّ يكون الإعجاب .

ونتساءل في مجال البنية السردية – موضوع بحثنا لقراءة التّجريب- عن المرحلة الثانية التي تتبع الخرق – على رأي جون كوهن - وهي إعادة البناء وفق علاقات خاصّة وآليات بعينها ، هذه البنية التي " هي بمثابة النّموذج المتحقّق في النصّ ، وهي ليست مجموعة من القواعد ، بل هي نموذج مرّن يشبه الطّراز في الفنّ ، ويشبه الأصول في اللّعب ، وهو ينشأ غالبا من عاملين اثنين : نوعيّة المادّة المكوّنة لكلّ بنية ثمّ المعالجة الفنيّة لهذه المادّة، وهو نموذج لاحق لإنجاز الأعمال الأدبيّة نفسها، وليس سابقا عليه ، لأنّه من النّاحيّة النّقدية النّظريّة ومن النّاحيّة الفنيّة أيضا مستقى منها ومتحقّق فيها ، ولا تتعارض هذه البنية مع بنية النصّ نفسه، بل هما متداخلتان كلّ منهما تستوعب الأخرى وتتمثّلها ، إحداها تمثّل صوت الجماعة والثّانية تمثّل الصّوت الفرديّ، الأولى نظام والثّانية حالة. مجمل القول إنّ بنية النصّ تشبه الكلام عند سوسير أمّا بنية النّوع فتشبه اللّغة عنده ⁹.

تقوم الرواية الجديدة على ظاهرة التّجريب من حيث بنيتها السردية حيث يتحقّق الإبداع من خلالها بما سمّاه شلوفسكي التّغريب، وقد " نبّه الرّوائيّون الجدد على الميزة الأساسيّة التي يفوق بها النّوع الرّوائيّ غيره من أنواع أدبيّة ، ألا وهي إمكانيّته العاليّة في توفير أفق اختيار حرّ، ومرونة فائقة البدائل والمتغيّرات ، وتشكّل هذه الميزة عنصر الثبات الوحيد في الرّواية ، والذي أنقذها من غبار الرّوال ، وبديل أن يغدو الحديث عن اندثار الرّواية بفعل الأزمات التي اصطدمت بها الكتابة الرّوائية ، صار من الممكن الحديث عن ضرورة تجاوز الشّكل الرّوائيّ الواقعيّ المنهك عن طريق مساءلته الواعيّة " ¹⁰.

وقد خاض الروائيُّون الجزائريُّون غمار التَّجريب يصنعون خصوصيَّة الرواية الجزائريَّة رغم قصر عمرها مقارنة بالرواية العالميَّة والعربيَّة حيث لم تتجاوز الخمسة عقود بداية من مرحلة السبعينيَّات. يقول الطَّاهر وطَّار - باعتباره حلقة هامَّة من حلقات الإبداع في هذا المجال - في مقدِّمة إحدى رواياته التي صدرت سنة 1989م: " ومحاولة وضع قوانين لرواية جديدة أو تقنين الكتابة بعناوين مختلفة ، دعوة رجعيَّة تقودنا طال الزَّمان أو قصر إلى المحافظة وإلى تقديس الشَّكل " ¹¹. هذه الحرية التي دعا إليها الطَّاهر وطَّار في نهاية الثمانينات هي منبع أيِّ تطوُّر وثراء في الرواية.

ارتبط هذا المدَّ التَّجريبيُّ في الرواية الجزائريَّة الجديدة بتحوُّلات هامَّة في واقع الجزائر الحديثة تمخضت بعد مظاهرات الثَّامن من أكتوبر 1988م ، حيث تغيَّرت الموازين والرؤى وبدأت مرحلة جديدة تولَّت فيها الأحاديَّة الحزبيَّة ليفتح المجال لحرية التعبير والتَّعددية. انعكس هذا التَّغيُّر على مستوى الإبداع الرِّوائيِّ، فخرجت الرواية الجديدة عن الشُّعارات الإيديولوجيَّة التي أفرزتها مرحلة الاشتراكيَّة كالعدالة الاجتماعيَّة وترقية الفلاح وحرية المرأة ، والتي ولدت الواقعيَّة في الأدب، ولكنها أوقعت كثيرا من روايات السَّبعينيَّات في التقريرية والمباشرة، ودعت الكتابات الجديدة إلى التَّخلُّص من هيمنة الأغراض التقليديَّة والأشكال الموروثة في الرواية الكلاسيكيَّة. وفي التسعينات برز ما يسمَّى برواية الأزمة أو المحنة، وهي وإن تخلَّصت من هيمنة الخطاب الإيديولوجي القائم على الأحاديَّة الفكريَّة، ودعت إلى إفساح المجال للفرد، إلَّا أنَّ مضمون العنف والمشهد الدمويَّ وفجاعة الصَّدمة سيطر على الجانب الشَّكلي وغيب جماليته في كثير من الأعمال. الأمر الذي جعل مجموعة من النُّقاد يصفون هذا الأدب بالأدب الاستعجالي، وإن انفرطت من هذا الحكم مجموعة كتابات حاولت أن تجرَّب تقنيات جديدة تتماشى مع هول الواقع ومتغيَّراته.

ومع مطلع القرن الواحد والعشرين تصاعد المدَّ التَّجريبيُّ، وابتكر النصُّ الرِّوائيُّ طرائق جديدة أثَّرت، لم تقف عند حدود الواقع بل امتدَّت إلى معين الموروث المحليِّ تمتع من التَّاريخ الجزائريِّ القديم الذي طواه النسيان كبعث شخصيات تاريخيَّة لتتمحور حولها كلُّ الرواية أو جانب منها. ولم يكتف بذلك فانفتح على التَّراث العربيِّ والإنسانيِّ يستقي منه ويغني تجربته القصيرة العمر. كما لجأ الروائيُّون إلى خلق أفق مختلف للإبداع خارج الإيديولوجية الاشتراكية وخارج مشهد الدم بالالتفات إلى نمط الكتابة وفتياتها كالاغتيال على اللُّغة، أو إحداث خلخلة على مستوى التَّقنيات



كالزمن والشخصيات، وغيرها من أساليب التجريب فتحقق الانفتاح للامشروط للكتابة الروائية في ظل أزمة المضامين بعد مرحلة أدب المحنة التي استنزفت المبدعين واستفرغت ما في جعبتهم، وتشبّث الإنسان الجزائري عامة والمثقف خاصة بعد هذه الفترة العويصة من تاريخ الجزائر وتاريخ الكتابة.

تشارك هذه الأساليب التجريبية التي لجأ إليها الكتاب في هذا القرن على تشعبها في نظرتها للكتابة الروائية كمغامرة في حد ذاتها، خاصة إذا كان المشتغل بها من زمرة النقاد والأكاديميين الذين يملكون وعيا نقديا بهذا الجنس الأدبي. من هاته الأقلام حبيب مونسى الناقد والأستاذ الجامعي الذي وقع عليه اختيارنا في عمل روائي بدا جليا فيه الاشتغال على آليات الكتابة كمغامرة وتجربة إبداعية، وهو "العين الثالثة" الصادرة سنة 2009م.

نسعى في هذه القراءة إلى معاينة هذا التجريب بدراسة البنية السردية من خلال مكونات القصّ بما يفرضه النصّ المعالج، باعتبار البنية السردية هي الحبكة -كما ورد سابقا- والمنطق المتبع في الحكي، فإن كانت القصّة عند فوستر سرد أحداث في تسلسلها الزمني، فإنّ الحبكة هي الاهتمام بالترابط والعلاقات السببية، وهذا ما يختصره مصطلحا المتن الحكائي والمبنى الحكائي على اصطلاح توماشفسكي¹²، حيث يتم في رواية التجريب - من هذا المنطلق - الاهتمام الفائق بطريقة عرض المادة الحكائية على خلاف النمط بالاشتغال على كسر المألوف من هذه العلاقات. ولكن الأمر لا يتوقّف عند حدود النقص، وإنما يتعداه إلى إيجاد بنى أخرى وآليات خاصة تسهم في فينتيه. وفي هذا السياق نتساءل عن حدود التجاوز والتجريب، فهل هو عدول مطلق غير مقيد يصل بمننته إلى نصّ يتسم بالشّات بدافع التميّز والاختلاف التابع من فلسفة تأويلية تجعل القارئ عنصرا مشاركا في بناء النصّ، أم أنّه عدول مشروط بما تفرضه مرحلة إعادة البناء من آليات على نحو فيّ مغاير يتفتّق فيه الإبداع؟ هذا ما نحاول طرحه وتبينه ضمن الخصوصية السردية لرواية حبيب مونسى.

2- عناصر البنية السردية في رواية " العين الثالثة" وطرق التجريب:

تسرد الرواية التي تقع في مائة وثلاث وخمسين صفحة قصّة شاب مثقف وكاتب قصصي ساقته الشرطة إلى السجن -في طريق عودته من زيارة صديق - إثر تدخلها لفض أعمال الشغب فور الانتهاء من مباراة كرة القدم، فينتهي به المطاف بين جدران الزنزانة مع فتى وكهل، يمضيان الأيام الثلاثة التي قضياها بلعبة الورق، ويفضي به المكان إلى معالم قصّة يتخيّلها عن شاب ثلاثيني سبقهم إلى

هذه الزنزانة ظلما ، كان يعمل بوكالة عقارية حكوميّة اعتقل بتهمة الرّشوة، نتيجة مؤامرة حيكت ضده ، وانتهى به الأمر إلى الشّنق في ساحة السّجن بعد أن رفض الرّضوخ لمن دبر هذه المؤامرة. وهي قصّة تعجّ بها الصّحف – كما ذكر الرّوائيّ - فلا تتميّز بجدّة الفكرة ولا ابتكار الموضوع ، وإنّما بنمطها السرديّ المخالف لأشكال القصّ حيث يتيه القارئ بين تأويلين أو أكثر لمعالم الشخصية والحدث والرؤية، والفصل في ذلك يحتاج إلى قارئ حصيف، قويّ الذاكرة ، دقيق الملحظ، وإلى ناقد متنبّع يحسن تشغيل قوّة الحافظة لرصد المعالم المميّزة .

2-1- الشخصية بنية ورؤية وصوتا :

نستهلّ هذه الخصوصيّة السرديّة بمكوّن الشخصية وهي نتاج عمل تأليفيّ لا يتمّ إلّا باكتمال النصّ عبر الصفات الفيزيولوجيّة والنفسيّة والمعنوية وأقوالها مع باقي الشخصيات ومناجاتها أو ما يقال عنها، فيتنامى هذا المكوّن تدريجيّا إلى أن يصل إلى حدّ الاكتمال في الصفحة الأخيرة¹³. ونتساءل إثر هذا المفهوم عن وضوح هذا المكوّن سواء عند القارئ العاديّ للرواية أو القارئ النّاقد ، أم أنّ الغموض يلفّ أكثر شخصياتها ، فلا تكتمل الرؤية في ذهن القارئ بل تبقى متداخلة وضبابيّة إلّا من خلال قراءة ثانية وثالثة؟

تُعرض الشخصية في النصّ -أي نصّ عموما -من خلال مصادر إخبارية ثلاثة : " - ما يخبر به الراوي . -ما تُخبر به الشخصيات ذاتها . -ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات " ¹⁴. وتتميّز هذه الرواية بقلّة شخصياتها ، ولعلّ ذلك يرتبط بمحدوديّة المكان والزمان وضيقهما ، فأهمّها شخصيّة المثقف الكاتب المعتقل وصاحب السجن الكهل والفتى البليد وشخصية عبد الحق الشّابّ المتأمّر عليه ورشيد قاتله ، وهما الاسمان الوحيدان في الرواية والعمل الذي أوقع به ورزم له بحرف س ، والمرأة الضحيّة المرموز لها بحرف ك . وصاحب الوكالة المرموز له بحرف (ف) .

نحاول أن ننبّين خصوصيّة السرد من خلال مكوّن الشخصية، فنبرز بنيتها ورؤيتها وصوتها لاضطلاعها بالسرد - كمكوّن من مكوّنات القصّ- في معظم أجزاء هذه الرواية ، ولتداخل هذه المستويات من السرد وتضافرها في تأدية الأغراض التي أرادها لها الرّوائيّ ، فالشخصيّة هي الكائن الورقي الذي له القدرة على تحريك الأحداث في زمان ومكان ، وإسماع صوته، ونقل رؤيته التي يتخفّى خلفها الرّوائيّ لمناقشة مجموعة قضايا أو آراء.



تهيمن على الرواية شخصيتان مركزتان هما الرجل المثقف وهي الشخصية المحورية، والشاب عبد الحق الذي يعدّ من وجهة سردية وفنية نتاجا للشخصية الأولى باعتبار أنها هي من أنتجته بفعل الكتابة وحاوخته فنياً. تمثل شخصية المثقف الشخصية المهيمنة على السرد ، فهو الراوي الداخلي للأحداث بضمير المتكلم في القصة الأولى ، والراوي الخارجي بضمير الغائب في القصة الثانية ، ويعدّ المصدر الإخباري الأول في ظلّ قلّة الحوار مع غلبة المناجاة أو الحوار الداخلي. هذه القلّة التي تعود – إضافة إلى ما ماقلناه سابقا - إلى إشكالية المثقف الجزائري الذي يشعر بالعزلة عن عامّة النّاس، فحين كان صاحباً السجن يزجيان الوقت بلعبة الورق كان يتأملهما ويتيه في عوالم الكتابة والخيال .

لم يُقدّم اسمُ شخصية المثقف ، وهذا كان حال كلّ الشخصيات – عدا عبد الحق ورشيد – وإنما عمد الروائيّ مونسي إلى إظهار وعيها الأدبيّ والنقديّ، بما تقوم به من عمليّة الكتابة تحت تداعيات السجن ، فطرّح مجموعة قضايا بيّنت هذا الوعي ، وكوّنت عند القارئ صورة أوليّة عنها كحديثه عن تعيين أسماء للشخصيتين اللّتين ترافقانه ، هل يرمز لهما برمزين أو حرفين على نمط الروايات الحديثة أم يقول الرجل الكهل والرجل النحيل البليد. قال "سأترك الأمر للراوي" ¹⁵ . وفي هذا المقام يظهر التّداخل الواعي للروائي والراوي المشارك في الأحداث ، حيث ألبس حبيب مونسي روايته رؤيته النّقدية أو بعضاً منها وإشكالات الكتابة الروائيّة وقضاياها، وأنطقها بلسان الراوي، وأوجد لذلك مسوّغات فنية باعتبار الراوي رجلاً مثقفاً وكاتباً قاصّاً ، وكان هذا ميزة من ميزات هذا العمل الأدبيّ من حيث البناء فأضفى عليها رؤيته الخاصّة . وقد قامت دعامة السرد في القصة الأولى حسب اصطلاح جون بويون على "الرؤية مع " أو ما يسمّيه جيرار جينيت " التّبئير الدّاخليّ " حيث يكون السارد مساوياً للشخصية فيما تعلم ، فتعرض الأحداث من خلال شخصية واحدة عبر كل مراحل السرد، وهذا ما خدم مقاصد الروائيّ من زاوية أقرب فانمحت المسافة بين الراوي والمروي .

تطغى شخصية النّاقد المستمدة من واقع حبيب مونسي، الأستاذ الجامعي المتخصّص في النقد المعاصر على بناء الشخصيات يقول : "ربّما كانت الأسماء بالنسبة إليه لا تعني شيئاً بعدما قدّمت الأوصاف الغرض من الموضوعين . لم يعد في حاجة إلى فلان وفلان ، وإنّما يحتاج من هذا إلى نزقه وحدّة طبعه ، ومن ذاك إلى خموله وبلادته ... إنّ الأسماء قد تخون حقيقة الموضوع ، فما معنى أن يسمّى هذا سعيد ، وذاك فؤاد .. ولا شيء من الأسماء ومعانيها ينطبق على الموضوع ...إنّنا حين نلجأ إلى إلصاق الصفات كسميّات نعبث بالمعقوليّة في صميم عقلانيّتها" ¹⁶ ، فيناقش في أكثر من مقام

العلاقة بين الاسم والمسمّى، وبذلك تظهر شخصية الكاتب الناقد الواعي بمكوّنات العمل الإبداعي، وهذا ما سنفصّله في لغة السرد ونبين أثره في فنيّة الرواية .

كما تظهر شخصية المثقف الذي يشعر بعبء الزمن الذي كان يقضيه في القراءة قراءة التراث والروايات، وبغربة المكان مع الرفيقين إضافة إلى غربة اللغة. يقول عن ذلك: " كان إحساسي، وأنا أدخل الزنزانة لأوّل مرّة شعورا بالارتياح لأنّني ابتعدت عن تلك المخلوقات الصاخبة الغريبة ... وكان استثناسي بالرجلين لقربهما منّي شكلا على الأقلّ ... غير أنّي بدأت أستشعر غربة أخرى لمّا عاينت وضعاً آخر للغة التي يتحدثان بها ... وما نشأ في قرارة نفسي من وطأة الزمان والمكان ¹⁷. وكان هذا المقطع من الرواية على لسان الشخصية تصويراً لمعاناتها وتقديماً لها من خلال أقوالها . كما نتعرّف عليها وقد تعمّقت هذه الغربة فيما تراه شخصيّة أخرى في نظرتها إليها وهي الكهل الذي كان يرافقه في الزنزانة حيث يقول : " - هكذا (القارين) دائماً يقولون كلاماً غير مفهوم ... وكأنّ المدرسة لم تعلّمهم شيئاً .. آه .. كم كانت الحياة بسيطة يوم كان في الحيّ (طالب) واحد يصلح لكلّ شيء .. تجد عنده العلم الذي يصلح لك الجسد والروح .. أما اليوم .. ف (القارين) لا يصلحون حتّى لأنفسهم ... " ¹⁸.

وتزداد الهوة بين الشخصيتين من خلال ما سمّاه هذا المثقّف بالانفصال بين الأجيال، ف يشعر أنّ ثقافته لم تنفعه في إقامة تواصل بينه وبين الكهل. يوضّح ذلك في قوله: " إنّ صمتنا يزعجهم لأنّهم في حاجة ماسّة إلى كلام... وحين نريد التحدّث إلهم نكتشف أنّنا نسينا لغتهم... نسينا أساليب التّوصيل ... لم تنفعني فلسفتي، ولا الحكمة التي أحببتها في ألسنة البلغاء في كتيبي ... هل أوهمتني ساعاته بالعلم والحكمة، ولما جنّت أختبرها تبخرت مخلّفة غصصها في الحلق؟ " ¹⁹

كانت وطأة الزمان والمكان واللغة دافعا للانصراف إلى الكتابة وعالم التّخيّل، خاصّة أنّ سمات المكان من طلاء، والسرير الحديديّ الذي تداوله الكثيرون، والمخدّة الدبقة التي تنبعث منها روائح كثيرة جعلته يلج عالم الكتابة، فيتغيّر نمط السرد منتقلا من رواية الأحداث من " الرؤية مع " إلى "الرؤية من الخارج " أو " التّبئير الخارجي " فقلّ علم السارد مقارنة بالشخصية، ولم يتعدّ دوره دور الكاميرا التي تسجّل. كما تغيّر في القصّة الثانية الصوت السرديّ، وهو ناقل الحدث وراويّه ، ومن يقوم بدور الخطاب ، ويمثّل جهة حدث الفعل في علاقاته بالذّات. تغيّر من النّمودج الحكائيّ الداخلي في القصّة الأولى الذي يكون فيه الراوي جزءاً من السرد وهو في النصّ جزء أساسيّ يهيمن صوته على الرواية ، إلى صوت آخر عبر النّمودج الحكائيّ الخارجيّ الذي يكون فيه الراوي خارج الأحداث ، فكانت الرواية تناوبا صوتيّاً بين النّمودجين بالانتقال من فصل لآخر بين القصّة الأولى والقصّة الثانية، بما



يؤدّيه الصوت السرديّ في عمومته من دور جامع وموحد بين مزيج من العلاقات بين الفعل ومحركيه وأطره في الزمان والمكان، وعلاقته بأوضاع سردية في الحكاية نفسها²⁰. ونلمس ما نجم عن تداخل السرد وتناوبه بين الرؤيتين الداخلية والخارجية وصدى الصوتين من إحداث نوع من الغموض والبلبلّة وإرباك للقارئ، ودعوة إجباريّة لإعادة القراءة بعين ممحصّة.

ضمّنت -إذن- قصّة المثقف الكاتب القصّة الأمّ قصّة ثانويّة مثلت بؤرة الرواية باعتبار أنّ العنوان قائم عليها، رغم أنّ مبتدى السرد انطلق من قصّة المثقف، كما تظهره الصفحات الأخيرة التي بيّنت الظلم الذي لحق هذا العامل الحكومي الذي رفض الرضوخ لإرادة من هم أقوى منه، فكان الثأر له عن طريق الكتابة ونشر قصّته. هذا ما طلبه منه الكهل: " - نعم أنشرها بين الناس... المهمّ أن يعلم الواحد منّا أنّه 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 في الوزن، وتشوّه في البنية، وأنك تطلّ على لوحة من لوحات الجحيم .. اكتب أنّ الجحيم يبدأ من هنا، وأنّ الصراط كذلك يبدأ من هنا، وأنّ قوافل الناس ماشون عليه .. اكتب أنّ القتل والجريمة قد يخفيان العار يوما أو بعض يوم... اكتب أننا في حاجة إلى عين ثالثة " ²¹. عين مبصرة لكوا من النفوس لا تأخذ بالمظاهر، ونلاحظ في هذا المقام التأثير الظاهر للروائيّ بداني في الكوميديا الإلهيّة.

تنبني هذه القصّة البؤريّة على شخصيّة عبد الحقّ العامل بمكتب حكوميّ عقاريّ، الشاب الثلاثينيّ الذي يحلم بالسكن والزوجة والسيارة، ولا يجد لذلك طريقا سهلا غير طريق الرشوة التي مثلت نهج جميع العمّال، والعصا السحرية التي نقلت على سبيل المثال عاملا بسيطا إلى رتبة رئيس المصلحة في أسرع وقت، وأسكنته الفيلا ومنحته السيارة الفخمة والكلمة المسموعة ... إلى غيرهما من الامتيازات. أراد أن يقبل الرشوة على عمولة واحدة تحدث في حياته نقلة نوعيّة ثمّ يتوب عن هذا السلوك، فهو لا يريد نهجا يسير عليه، ولكنّه يقع في فخ نصب له، فما إن يوضع كيس النقود بين يديه حتّى تداهمه الشرطة فيسجن. ويسعى رئيس المصلحة والمحامي وشخصيات أخرى إلى إقناعه بالتعاون معهم، ولكنّه يرفض ويريد فضحهم أمام الرأي العام، فينتهي به الحال إلى أن دُسّ له شخص في الزنزانة فكانت نهايته على يديه شنقا. وقد قدّمت هذا الشخصيّة من خلال المعلومات التي يقدّمها الراوي الخارجي، ومن خلال أقوال الشخصيّة ذاتها وما يقال عنها.

وما يلفتنا في بناء هذه الشخصيّة على خلاف المتوقع هو علاقتها ككائن ورقيّ بالكاتب منشئ القصّة بدءا بولوجه هذا العالم الافتراضيّ الذي يفرضه المكان والزمان وحيثياتهما، ويتخذ الروائيّ

حبيب مونسي هذه العلاقة وسيلة يؤكّد من خلالها أغراضه الفنيّة من هذه الكتابة الروائيّة ، وهي إشكاليات المثقّف الكاتب التي طرحت في القصّة الأولى فيما يتعلّق ببناء العالم القصصيّ من اسم الشخصية وتطوّراتها والمكان والزمان . يقول : " يجب أن أعترف ، وأنا أعيد النظر الانتقال في الشخصية وقلب الموازين تصور فتى يسأله عن اسم المكان وعن الزمان لتسمية المكان باسمه . ورأيت ابتسامته الشاحبة ترتسم على شفتيه وكأنّه يقول لي ليس في الأسماء ضير . إنّها من تواضعنا فقط ، وليس فيها أيّ عدوانيّة تجاهنا ، وإنّما هي مخاوفنا نلبسها الأسماء " ²² . إنّها شخصيّة ورقية – يتّخذها مسوِّغا فنياً – تنظر إليه وتبتسم وتناقشه في قضايا الإبداع ، فيطرحان قضية التسمية التي شغلته في بداية الرواية ، وتبرز في هذا المقام تدخلات الراوي واضحة ، مُظهِرة المنحى الجديد الذي سيَتَّخذه السرد .

وتتجلّى علاقة الكاتب بشخصية الفتى من حيث بناؤها، فيما يضيفه عليها من حياة، فهي تخرج من عالم الخيال، لتتجسّد كائنًا حقيقيًا يفرض وجوده على الكاتب في حياة صاحبة لها عوالمها وثقلها، تريد أن تخرج إلى التّور لتقول الحقيقة حقيقة قصّة هذه الضّحيّة. وفي هذا المقام يلفتنا الكاتب إلى ظاهرة الإلهام التي يشهّرها بالوحي فيما ظهر في النصّ من حديث عن ثقل هذه العوالم الذي يجده في عضلاته، فيذكّر القارئ بثقل الوحي على النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم مع اختلاف المقامين ²³.

يتحوّل بعد ذلك مجال السرد إلى قصّة عبد الحقّ التي تغيب فيها شخصيّة الكاتب بضمير المتكلّم لتقدّم بضمير الغائب كما أسلفنا القول، ثمّ يعود في فصل لاحق إلى الظهور على مستوى الأحداث ومن يرويه مناقشا قضايا الفنّ والحياة، وكان لهذا التناوب في الرّؤية والصوت السريدين إسهام في إحداث اختلال في الفهم ممّا يدعو القارئ إلى إمعان الفكر مركّزا ومميّزا بين مقامي السرد. كان مفتاح الانتقال والوصلة بين المقامين قوله " ثمّ قرأت " حيث يطّلع ويطلع القارئ على القصّة من خلال فعل القراءة، ويتلو هذه الوصلة بفقرة مشهديّة ينقل من خلالها حالة عبد الحقّ النفسيّة والاجتماعيّة : "أمسك فنجان القهوة الباردة بكتليتيه ، وكأنّه يحاول أن يمدّه بشيء من النّار المتأرجحة في صدره... كان يعلم جيّدا أنّ هذه الفكرة لا تعبّر إلّا عن تفاهة الموقف الذي يقف فيه ، فكثيرا ما أدار المسألة في رأسه مرّات ومرّات... وكلّ مرّة ينتهي إلى النتيجة عينها... لا يمكن أن يستمرّ على هذا الوضع . إنّّه يشعر بكثير من النقص وهو يعاين حاله ، ويستعيد تفاصيل وضعيته... إنّّه يملك كافّة معطيات النّجاح... فلماذا إذن لا ينجح... إنّّه يدرك أنّ الزّمن يمرّ وأنّ كلّ يوم يمضي



على المنوال يوم ضائع لا يعود.. " ²⁴ هذه الحيرة النفسية نتيجة الوضع الاجتماعي الذي ذكرناه سالفاً قدّمها الراوي للقارئ من خلال هذا المشهد لتكون صورة أوليّة عن الشخصية وفاتحة لقصته .

كما قدّمت هذه الشخصية من خلال الحوار الدائر بينها وبين المحامي مزوّداً بتعليقات الراوي في مرحلة متقدّمة من القصة حين دخوله السجن: " -لماذا رفضت المحامي الذي عينته المحكمة ؟ أتريد أن توكل محامياً آخر؟ ..إذا لم تفعل الآن فستنطق المحكمة بالحكم.. كلّ شيء جاهز.. إن طلب محام آخر سيكلّفه أشهراً من الانتظار في الزنزانة ، ومصاريّف لا أوّل لها ولا آخر .. قام بهدوء وقال : - - أريد أن أدافع عن نفسي بنفسي .. نظر إليه باستخفاف وقال : -الللصّ يدافع عن نفسه بنفسه ، هذا جيّد ، لم أره في حياتي من قبل . لو كنت ذكياً بالقدر الكافي لما وقعت في الفخّ ! " ²⁵ .

لم يكن الجرم هو المشين في عرف المجتمع بل غباؤه وتمكين العصابة منه. لم تكن القصة من حيث الموضوع هي مثار التّساؤل واللافت للانتباه ، بل بنيتها السردية ومبناها الحكائي على اصطلاح الشكلايين، والرؤى التي قدّمتها من خلال تناوب السرد بين ضمير الغائب وضمير المتكلّم، وما طرحته من قضايا نقدية وأدبية شغلت حيّزاً لا يستهان به من صفحات الرواية . هذا ما صرّح به حبيب مونسي على لسان المثقف كاتب القصة في حديثه عن نظرة الفتى عبد الحقّ إلى المادّة القصصيّة - وهنا تجلّى أيضاً فعالية هذه الشخصية الورقيّة فيما تفرضه على شخصية الكاتب - حيث قال : " إنّه يدرك أنّ المادّة المتاحة بين يديه ليس هدفها أن تقصّ قصّة سارق وحسب ، وليست أحداثها للإثارة وشدّ الأنفاس ..إنّها على بساطتها وتفاهتها ممّا يقرّؤه النّاس يومياً في الجرائد ... ولم يشأ أن يتخيّر من الرّؤى ما يكون أشدّ تعقيداً أو غرابية ... وإنّما كانت الرّؤيا فرضاً عليه تقدّم قصّة بسيطة ، تافهة ، عادية ، وعليه أن يجعل من تفاهتها مادّة للتفكير .. مادّة لإعادة طرح الأسئلة الكبرى على الحياة والفنّ معا " ²⁶ . وهذا ما نلاحظه متجسّداً في قصّة عبد الحقّ من حيث بناؤها السردية الذي تجاوز منطق السرد والعلاقات المتعارف عليها بين الراوي والمروي إلى نمط مخصوص يتفاعل فيه العنصران السابقان وي طرح من خلالهما الكاتب المثقف - ومن ورائه حبيب مونسي - إشكاليات الفنّ القصصي والرّوائي .

عبر تناوب السرد الذي يجعله الرّوائي تارة بضمير الغائب في قصّ أحداث الفتى عبد الحق في فصل ، وتارة أخرى بضمير المتكلّم تُعلّقُ شخصيّة الكاتب المثقف على موضوعات الفنّ والحياة وتعمّق رؤيتها لهما، وهذا أهمّ ما ميّزها سردياً . من ذلك قوله : " تراجعت قليلاً ... وأرجأت أسئلتي إلى حين ، لأنني لم أكن أؤمن طريقيته في السّرد ، فأنا لا أعرف أسماء الشخصيات ... أعرفه هو . عبد الحق

هذا هو اسمه ..وله على لساني الساعة طعم خاص! الحق الحقيقة !أما الفتى ..فلم أشأ أن يكشف عن أسماء رفيقيه في الزنزانة ربما لم يجد الفتى حاجة في ذكر اسميهما ... " ²⁷.

يبين – بعد ذلك -التَّطوُّر الحاصل في مسار الشخصية بعد أن أظهر الواقع مخالفته لنظام القيم والمثل الذي نشأ عليه " لقد شعر بالدَّوار حينما تحقَّق من الانقلاب الهائل الذي حدَّد أبعاده الخاصة ...لن يعيش ابتداء من اليوم في العالم الذي ظنَّ أنَّه حقيقيّ منذ نعومة أظفاره ، بل سيعيش في عالم خياليّ غريب ، له قيِّمه ، له موازينه الخاصة ... " ²⁸. والفريد في الأمر أنَّ الراوي يتأثَّر بالشخصية التي انقلبت طباعها، مقارنا بين حالها قبل السجن وبعده، مناقشا الطبيعة البشريَّة التي تنقاد لمصلحتها على حساب القيِّم ، والفتى ينظر إليه مُطلأ عليه، وهو بصدد تصفِّح أوراق القصَّة ودراسة زاوية من زوايا الشخصية، وقد دفعه سلوك الشخصية إلى أن يعيد النَّظر إلى النَّاس ويضعهم وفق تصنيفات: " كانت ابتسامة الفتى وهو يطلُّ عليّ في صمت تصبَّ النَّار على حيرتي ..هل استطاع هذا الفتى أن يدرك قبلي هذه المعاني ؟ هل عليّ أن أنتظر أن يأتي مثله يملئ عليّ هذا الضرب من التَّصوُّرات ؟ ..هل أصدِّقه أم أكذِّبه ...أطرقت قليلا ثمَّ سلَّمت إليه الأوراق " ²⁹.

إنَّ الشخصية التي صنعها المثقف الكاتب شخصية مختلفة عن شخصيات الروايات الكلاسيكية شخصية غير جاهزة ، متمرِّدة ولها كيان يرفض الرِّضوخ لرغبات الرَّاوي . يقول المثقَّف الكاتب: " وكأني أرى اللَّحظة وجه السَّجين يطلُّ عليّ من بين الحروف والكلمات ساخرا من حيرتي ... لقد انتابني شعور كرهه ..إنني أشعر وكأنَّني صرت شخصية من الشخصيات التي يعبث بها ...أنا القارئ الجاد الذي أقبل على الأوراق يتصفحها ببراءة أوَّل الأمر . إنَّه يرغمني على أن أوافقه الرأي .. " ³⁰. وتبلغ سلطة هذه الشخصية على مؤلِّفها مدى تفرض عليه إنهاء القصَّة نهاية باردة وهو يرفض ذلك متحوِّلا إلى مجرَّد قارئ للقصَّة : " أنا القارئ لا أرض بها أبدا ..لأنني لا أريد أن أتعب بصري في قراءة العشرات من الصفحات ثمَّ ينتهي بي المطاف إلى نهاية باردة يجد فيها أقلَّ النَّاس حظًا من الذكاء أنَّها ساذجة سذاجة المواقف التي تمليها .. كان الرفض يجد في أعماقي بواعثه الدَّفينه ، لأنني كنت أفضل الشخصية الأولى التي عرفتْها أوَّل القصَّ ..عرفت فيها هموم كلِّ شابٍّ وطموحاته ..عرفت فيها الخوف الطبيعي من الآتي ..أما الشخصية التي تواجهني السَّاعة فلا أعرفها إلَّا قنعا أراه على وجوه كثير ممَّن أعرف " ³¹.

كما كان الحلم الذي يراه الجميع ثلاثتهم، المثقف الكاتب والفتى البليد والكهل ، مسوِّغا فنيا ليقحم الشخصيتين الثانية والثالثة في سرد الأحداث – مخالفا المعتقد من السرد - ويجد مبررات



توهم القارئ بتداعيات القصّة المتخيّلة على الشخصيات ، وأنّ لها أثرا في الواقع ، وأنّها ليست فقط في ذهن الكاتب بل يشاركه فيها رفيقاه. واستخدم الحلم كذلك وسيلة فنيّة لإنهاء القصّة : " كانت دهشتي تزداد اطرادا كلّما نطق أحدهما ، وكأنيّهما يعلمان شيئا لم يحمله إليّ الحلم، بل كان في المكان من حولي إحساس غامض بأنّ الفتى لا زال بيننا في هذه الزنزانة ، وأنّه يسمعنا ويرانا ، وأنّنا حين نستعرض أطراف قصّته إنّما نعيد إليه الحياة إنّما يحيا من خلال فعل القصّ " ³².

إنّ روح الفتى المشنوق هي التي تحيا في السجن، ويراها ثلاثتهم عن طريق الحلم كأنّ ما لحقهم من الجنّ ، ويسوّغ الكاتب المثقف أسباب الحلم المشترك فيما قاله حارس الزنزانة من أنّه فعلا هناك فتى مات شنقا في هذا المكان يدعى عبد الحقّ، وأنّ روحه لا زالت تطالب بالثأر. إنّ الفتى الضحيّة المظلوم يحيا بفعل القصّ ويثأر له بهذا الفعل أيضا، وقد شعر الكاتب المثقف بمسؤولية الثأر له وهو ينام على وسادته وعلى سريريه في ليلته الأخيرة، وهذا ما طلبه الكهل منه، أن يكتب قصّته وينشرها بين النّاس ، لذا ختم حبيب مونسي روايته بقوله : " نعم أنشرها بين النّاس ...المهمّ أن يعلم الواحد ممّا أنّه إذا خالف طبيعته صار مسخا حقيرا مقرفا ... " ³³، لذلك كانت ضرورة العين الثالثة التي ترى النّاس على حقيقتهم لا يهجمهم.

إنّ الشخصيّة كمكوّن سرديّ اضطلعت في العين الثالثة بأدوار وأغراض لا يمكن إغفالها على مستوى السرد بنية ورؤية وصوتا من خلال تناوب السرد بين الدّاخل والخارج وعبر خصوصيّة العلاقة بين منشئ شخصيّة عبد الحقّ المثقف الكاتب في العالم المتخيّل ، والشخصيّة ذاتها التي تجاوزت حدود الكائن الورقي لتتنظر وتطلّ وتناقش وتفرض حضورها ومسار السرد على المبدع ، فكانت مسوّغا فنيّا لمناقشة قضايا الفنّ بالدرجة الأولى أكثر من تناولها لقضايا الحياة ، وهذا ما ألبس الرواية من حيث الحكمة خصوصيّة سرديّة وصنع ضربا من الدّهشة والغموض . وكان لهذا التناوب الصوتي في السرد، ولما ناقشته الرواية من قضايا فنيّة وحياتيّة أن طبع لغتها بصبغة خاصّة تفرّدت بها، وهذا ما سنفصّله في لغة السرد.

2-2- لغة السرد -البنية الفنيّة بين الاصطلاح النقدي والطرح الفلسفيّ والإيهام:

اختصّت العين الثالثة في تقديم مادّتها السردية بلغة اختلفت عن نمط المعتاد من الروايات التقليدية حيث ظهرت المسألة الواعية لقضايا الفنّ والحياة بين صفحاتها، وأضفت عليها خصوصيّة سرديّة ولغويّة، ووجد الرّوائي لهذه المسألة مسوّغات فنيّة، فألبس قضايا شخصية المثقّف الكاتب وألقى على كاهله إشكالات الكتابة التي شغلته، وحمله رؤيته التّقديّة وبعضا من

الأفكار التي تطرح على الساحة الأدبيّة والنّقديّة. نحاول أن نوضّح خصوصيّة لغة السرد في العين الثالثة انطلاقاً ممّا يفرضه النّصّ المعالج من القضايا المطروحة، فنحصّرها حسب بروزها في نقاط ثلاث:

أ-المصطلحات النّقدية:

من أهمّ هذه المصطلحات التي تعلّقت بالكتابة القصصية والروائية مصطلح الشخصية اسما وبناء وتطورا، وهذا ما تجلّى على مستوى القصّة الأمّ، والقصّة المتفرعة عنها التي كانت فرصة لمناقشة بعض المفاهيم والقضايا النّقدية في الأدب، وتعميق رؤية الروائي من خلال تجسّدها في شخصية المثقف الكاتب. في مسهلّ هذه القضايا اسم الشخصية الذي رآه ضربا من العبث، فلا علاقة بين الاسم والمسمى، لذا اعتمد أوصاف الشخصيات كالكله والفتى النّحيف البليد، واستخلص القارئ صفات المثقف الكاتب، وكوّن رؤية حوله دون ذكر اسمه على لسان الشخصيات. بل اعتمد رموزا للدلالة على الشخصية فرمز بالحرف³⁴: س لشخصية العميل، وبالحرف ف " نموذج ثاني " لشخصية صاحب معاملة القطعة الأرضية الذي سأل عبد الحق المساعدة في المقهى، والحرف ك لشخصية المستشارة القانونية للمصلحة. وهي شخصيات ثلاث قد يكون دّل عليها بهذه الرموز لسريتها في قضية الرشوة وما مثّلته من نماذج لحالات إنسانية مشابهة.

وقد خُصّص لكلّ شخصية فصل مستقل عنون بهذه الرموز على خلاف الفصول الأخرى من الرواية التي خلت من العنونة. وهو نوع من التجريب ومخالفة للمتعارف عليه حيث قال: " لم أجد الشجاعة لتسمية المكان باسمه. ورأيت ابتسامته الشاحبة ترسم على شفتيه، وكأنّه يقول لي ليس في الأسماء ضير...إنّها من تواضعنا فقط، وليس فيها أيّ عدوانية تجاهنا، وإنّما هي مخاوفنا نلبسها الأسماء يكون منها ما نخشاه... إنّنا نصنع مخاوفنا يا صاح كلّما حدّدتنا اسما...صحيح...ما الغول والعنقاء..وغيرها...إلاّ أسماء لأوهام الإنسان الخائف " ³⁵. ويقول في موضع آخر معلقا على التسمية في القصّة الثانية عارضا ما تراه الرواية الحديثة: "...لا شيء في الأسماء ومعانها ينطبق على الموضوع...إنّنا حين نلجأ إلى إلصاق الصّفات كمسمّيات نعبث بالمعقوليّة في صميم عقلانيّتها...نعبث بالمصير ذاته...هل ألجأ إلى تعيين الأول والثاني برقم أو حرف كما فعلت الرواية الحديثة استخفافا بالشخصيّة في أعماق ميّزاتها؟ هل أستمّر فأقول الرّجل الكهل والرّجل النّحيف البليد؟ " ³⁶. ولا يخفى في هذا الاستشهاد الملمح الفلسفيّ في العرض والمناقشة.

أمّا من حيث بنيتها وتطورها واكتمالها، فقد استخدم مصطلحات تتعلّق بهذا الجانب كالشخصيّة الورقيّة والرواية التقليديّة، وما تقوم عليه من رؤية للشخصيّة واكتمال معالمها وخروجها من يد منشئها، ومصطلح الراوي، والقارئ الحصيف والجادّ والنص المكتوب والخاصّ.

نورد هذا المقطع من الرّواية على طوله لما يجتمع فيه من مصطلحات نقدية نميزها ببنت عريض: " كان الفتى يعلم أنّ شغلي الساعة ينصرف إلى هذه الزاوية من الشخصية ، ولا أحسب أنّ يده خطّت هذه الأوراق من أجل رواية القصّة ، ووجدت في نظراته أنّه يستحثني على مواصلة القراءة ، غير أنّي أشك في قدراتي قارئاً حصيفاً يعرف كيف يخرج من النص المكتوب إلى نصه الخاصّ ..ربما يكون لغيري نصه الذي يحول القصّة التافهة إلى رائعة من روائع الآداب التي عرفت كيف تبسط السلوك وتنشره . إنّ الفتى يعرف أنّي أقف الساعة أمام نموذج بشري يختلف عمّا كانت الرواية التقليديّة تقدّمه ، محدّد المعالم تام التكوين ، خال من المفاجآت ...يعرف عنه الراوي كل كبيرة وصغيرة ..غير أنّي أرى بين يديه شخصيّة تتمرّد ..شخصيّة تستعصي على التحديد ، ترفض أن تكون ورقة في يدي الراوي يصنع بها ما يشاء ..وكأنّي أرى اللحظة وجه السجين يطلّ عليّ من بين الحروف والكلمات ساخراً من حيرتي " ³⁷.

ينجلي هذا الوعي النّقديّ الذي ألبسه الروائيّ شخصيّة المثقف الكاتب من خلال مصطلحات متخصصة في هذا المضمار كأثر الزمان والمكان في الشخصية وزاوية النظر التي يبدئها المؤلّف . يقول حبيب مونسي على لسان هذا المثقف : " كنت أفضل أن أبقى مع الشخصية الأولى لأقرأ فيها فعل الزمان والمكان في الذات . إنّ التبدّل الحاصل في الأحداث يرغمني على أن أغيّر زاوية الرؤية ولا أَرْضى بالخاتمة التي وصفت ...لا أريده إن خرج منتصراً ...أن يخرج قناعاً وحسب ...أريد أن أرى الإنسان فيه حين ينقلب إلى آلة تخطّط وتدبّر ...بسطت الأوراق أمامي مجدداً وقرأت .." ³⁸.

نلاحظ هذا الملمح الاصطلاحي النّقديّ ظاهراً في الرواية، وإن لم يرد علمياً جافاً، بل أصبغ عليه الرّوائِيّ حياة وحركة بفعل تقنيّة الحوار الداخليّ عند شخصيّة المثقف الكاتب، وما أضفاه على شخصيّة عبد الحقّ الورقيّة من صبغة إنسانيّة وهو بصدد مناقشة قضايا الفنّ من نظرة وابتسامة وشحوب ، رغم ذلك إلّا أنّنا نلاحظ في بعض مقامات هذا النّقاش أسلوباً علمياً لو تكرّر لأفسد فنيّة الرواية، مثل تعليقه على المؤلّفات التّربويّة التي تتناول أسباب الانفصال بين الأجيال مهملة اللّغة : "إنّها تبحث في الثقافة والتاريخ والأمزجة ...وغيرها من الحقول المتباعدة ، ولكنها تنسى اللسان ...لا أريد من اللسان اللّغة ...إنّما أريد منه طرائق القول التي تمهّد سبل التّواصل بين المتحاورين .. كلّ واحد منّا يتحدّث لغته الخاصّة " ³⁹، فيعتمد في تصحيحه مفهوم اللّسان أسلوباً علمياً يجعل القارئ يشعر أنّ بين يديه مصنفاً في اللّغة أو التّواصل، لا رواية تضحّ بمظاهر الحياة في لغة فنيّة مشوّقة.



ونتساءل في هذا المقام عن نوعيّة القارئ الذي يوجّه له هذا العمل، فهو ليس قارئاً عادياً بل متخصصاً على دراية بهذه المصطلحات والمفاهيم التّقديّة.

ب-الطرح الفلسفي :

نلاحظ ملمحا فلسفياً على الرواية وتوجّهاً من المؤلّف نحو فلسفتها خاصّة فيما تعلّق بتطرّقه لمكوّناتها السردية، وهو الطرح الأساس الذي ميّز عمله الإبداعي، فكان الطرح التّقدي المتفلسف سمّة جوهرية من سمات لغة السرد في العين الثالثة. وقد تجلّى ذلك في عناصر كثيرة نوجزها فيما برز وتكرّر من هذه المكوّنات. ونخصّ بالذكر ملمحين اثنين هما علاقة الاسم بالمسمّى ورؤيته للزمان والمكان.

أمّا عن الأوّل منهما فقد تناوله في أكثر من موضع من الرواية موضّحاً أنّ الأسماء قد نخون حقيقة الموضوع، فيقصد العلاقة الاعتباريّة بين الدال والمدلول وإن لم يستخدم المصطلح ، وقال بالتّواضع ويبيّن أنّ الأسماء عبث بالمعقوليّة ، وغيرها من الأفكار التي عرضناها فيما سبق وكانت محل استشهد لا داعي لتكرارها.

كما يتجلّى الطرح الفلسفيّ في رؤيته لمكوّني الزمان والمكان السرديين، فيرى في الزنزانة -المكان المهيمن في الرواية – تجلّياً لسطوة المكان والزمان على الإنسان. يقول: " لا شيء في هذا المكان يسترعي انتباهك سوى الزّمن ... ثقل يتخلّل مسامات الروح، فيبعث فيها من أوزانه ما يجعل الدقيقة الواحدة مادّة لزجة، مطاطيّة في مقدورها أن تتمدّد لتسدّ فسحة الساعات الطوال. وكأنّ الزمن حين يتخلّص من الحركة، يحقّق لنفسه السكون الذي يتيح له الهيمنة على كلّ شيء، حتّى ذلك السرير الحديديّ الذي تحدّثك أسلاكه بكثير من الوهن والتّعب، تنبعث منه معاني خاصّة، فأخاله الجسد الذي تداولته الأيدي زمناً، ثمّ تخلّت عنه، فلا يدري إلى أيّ يد سيسلمه الزمن الآتي"⁴⁰.

إنّ الزمان الذي يشعر بثقله وهيمنته هو ما صنع تفاصيل المكان ، وهو ما أحدث تلك التّغيّيرات على طلاء الزنزانة والسرير الحديديّ والوسادة الدبقة ، وإنّ الفراغ الذي يفرضه المكان يعيده مرّة إلى الزمن الذي يكبس على فكره ومشاعره ، فكان هذا الموضوع مهيمناً على فكره في الفصل الأوّل من الرواية الواقع في ستة وعشرين صفحة يعاود التّفكير فيه بين الحين والآخر " ها أنا أعود مرّة أخرى إلى الزمن ... إنّّه حاضر في كلّ شيء ..حتّى هذه الأشكال التي يزعم أنّها للمصادفة هي له ، إنّّه يُجري فيها يده عابثاً ... يجريها ساخراً .. يجريها منتقماً ممّن ظنّ أن تجديده سيدوم دهوراً طويلاً

... إنّ تراكب الألوان على بعضها البعض يكشف عن قلة حيلة أمام القهر المسلّط على الجدار والأشياء...⁴¹.

يمضي في التأكيد على قهر الزمن الذي لا يستحوذ على الأشياء فقط بل على الإنسان ويضعه تحت ميسمه، يستوي تحت قهره الحيّ والجماد. ويجرّه التفكير إلى المتمردين في التاريخ البشريّ الذين قضوا معظم حياتهم في السجن إلا أنّهم صنعوا الكثير، فالواحد منهم في الحياة "ربما كان إحساسه فيها بالزمن أضعاف ما نحسّ به نحن. ربّما عاش في بعد لا نعرف - نحن الشخصيات المسطّحة - كيفية الدخول إليه. إنّ زمننا غير زمنهم ... ربما لذلك السبب تخشاهم السلطات في كلّ الأزمنة والأمكنة " ⁴². يريد لشخصيته -بعد ذلك - أن تتمرّد على ذاتها وتخرج من سطحيّتها، لتكون بعدّة أبعاد وأن يكون لها عمر نسور لقمان السبعة "أن تعيش في الإنسان والحيوان، في الحيّ والجماد. هكذا أريد أن يزيد تمرّدي على تمرّد المتمردين جميعا فلا أرضى أن يكون في الفكر وحده بل في الحياة كلّها"⁴³.

إنّ هذه النّظرة الفلسفيّة للزمن جعلته يشعر بشيئته باعتباره إنسانا أمام سطوته، ويرى كلّ ما في المكان ناتجا عن فعلته، ويقوده التّفكير وحديث النّفس إلى إيجاد طريقة ينفلت بها من قبضته مظهرًا تمرّده عليه بفعل القصّ. تلك السّطوة التي حاول الفتى والكهّل تجاوزها بلعبة الورق يتجاوزها المثقف الكاتب بالكتابة وولوج عالم الخيال، بل يستخدمها طينة لتقديم رؤيته في الفنّ والحياة بطرح نقديّ فلسفيّ: " كانت الفكرة جديدة عليّ ... وجدت فيها أنّ قضاء ليلة أو ليلتين في الزنزانة تجربة لا يمكن أن أفوّت الاستفادة منها ... أن أديرها على طريقي الخاصة ... بين يديّ شخصيتان لا أعرف عنهما شيئا ... ولعبة ورق ... وجدار خطت عليه الرطوبة أصنافا مختلفة من الأشكال والرسومات ... بين يديّ من المادّة التي تحتاج إلى الدّرس والفحص ، ما لا يتّسع لها الدّهر كلّهُ ... إذن لن يقهرني الزمان ... ولا المكان ... وبين يديّ الطينة التي سأشكّل منها العوالم التي ستفتح بي على أبعاد خياليّة شاسعة ... " ⁴⁴.

تقاوم شخصيّة المثقّف سطوة الزمن بفعل القصّ، وهو وسيلتها للتّواصل أيضا وإثبات الذات في مجتمع تشعر بعزلتها عنه، فتكون ضمن القصّة الأولى قصّة ثنائية يوحى بها الفراغ في الزمان والمكان ، وحتىّ يشرع في هذا الفعل عليه أن يتوحّد بالمكان ، هذا المكان الذي يعجّ بأعداد هائلة من الزّلاء ، وفي هذا المقام يظهر طرحه الفلسفي لهذا العنصر: " سلمت رأسي للوسادة واستنشقت الروائح كلّها دفعة واحدة ، ودفعت بها إلى أقصى الرئتين ... كنت أدرك أنّ هذا الفعل الغريب لن يقدّم لي شيئا ،



ولكنّه في تلك اللحظة كان فعلا ذكيًا يجعلني أتوحد بالمكان... إذ لا بدّ للمكان من أن يتسرّب إلى أعماقي بذلك النّحو... ولا بدّ للخلايا أن تتشرّبه بتلك الطّريقة. ومن التّبادل الحاصل بينهما أكون قد تحوّلت إلى مكان، وتحول المكان إلى ذات " 45.

إنّ مسألة قضايا السرد والحياة قد صبغت " العين الثالثة " بصبغة فلسفيّة فكريّة وطالت صفحاتٍ منها لا يستهان بها ، فحدّت من اللّغة الفنيّة الرّوائية ورسمت معالم جمهورها المتخصّص .

ج- كلمات إيهامية:

عمدنا إلى تنكير لفظة " كلمات " في العنوان لكونها قد تعلّقت بلفظتين أو ثلاث من ألفاظ الرواية- فيما لاحظناه- لا بظاهرة ميّزت لغة العين الثالثة، على أهمية هذه الألفاظ وما أدته في السرد ، ولو تجاوز الأمر إلى مجموعة مفردات فاستعملت استعمالاً ضبابياً لكان الغموض غير المحبّب المانع للفهم . وإنّما تعلّق هذا الإيهام والتّشويش بلفظتي: "الأوراق " و" الفتى " .ومن المفروض أن يحفّ التّشويش كذلك لفظة " الكهل " لكنّها لم تظهر في النصّ بقدر ما ظهرت الأولى والثانية لذا تقتصر الشّواهد عليهما .

ساهم السياق في تكريس نوع من الغموض والإيهام في تلقّي اللفظتين خاصّة مع عدم ذكر أسماء الشخصيّات وتناوب السرد من فصل لآخر والاشتراك في المكان ذاته وهو الزنزانة . وهو ما قاله المثقف الكاتب عن المادّة القصصيّة المتوقّرة أمامه : " بين يديّ شخصيتان لا أعرف عنهما شيئاً...ولعبة ورق ..وجدار خطت عليه الرطوبة أصنافاً مختلفة من الأشكال والرّسومات...بين يديّ من المادّة التي تحتاج إلى الدّرس والفحص"⁴⁶.

الأوراق أوراق اللعب ، أوراق المثقف الكاتب التي خطّ بين سطورها قصّة عبد الحقّ، أوراق الدفتر المدرسي الذي أعطاه عبد الحقّ لأجل التّمتّة . وبين الصّوّتين السريدين النّمودج الحكائيّ الدّاخليّ والنّمودج الحكائيّ الخارجيّ تنفلت خيوط القصّة، ويتساءل القارئ أيّ الأوراق يقصد، وأيّ فتى هو المعنيّ بالكلام أهو الفتى الثلاثينيّ عبد الحقّ أم الفتى البليد النحيل رفيق الكهل ، في القصّة الأولى أم الثانية ؟

يتّضح هذا الالتباس في النّماذج التّالية : " أمّا الفتى ...فلم أشأ أن يكشف عن أسماء رفيقيه في الزنزانة ..أحدهما كهل ممتلئ الجسم جاحظ العين ، يتقدّم بطنه قليلاً إلى الأمام مؤكداً قصر قامته ..إنّه صاحب أوراق اللعب ...أمّا الثاني فكان على النقيض من الأول ، طويل القامة ، دقيق الهيكل ، غائر العين خفيف الحركة ...تعلوه مسحة من البلادة الظاهرة على قسماته...ربما لم يجد الفتى حاجة في ذكر اسميهما ..."⁴⁷ . في هذا الموضع تلتبس شخصيات القصّة الثانية بالأولى ، فقد وجدتْ شخصيّة الكاتب المثقف في مرافقيه في السجن مادّة خاماً استفاد منها في بناء قصّته .

كما يصوّر المثقف الكاتب نفسه قارئاً لقصّة عبد الحقّ في قوله: "في الأوراق بين يديّ، أن مسألة المعبر إلى العالم الآخر ليست بالفكرة الفاسدة، لأنّي أؤمن أن التغيّر الذي يطرأ على الشخصيّة قد يكون في عنف نقلته شبيهاً بالصدمة التي تحدث خلافاً في الموازين وتقلّب الأشياء رأساً على عقب. وما



خطت يد هذا الفتى في هذه الأوراق ليس ببعيد ممّا أصف الآن من انقلاب وتغيّر. كنت أريد أن أسأله عن المكان وسلطته، وعن الزمان وقهره، وهل يتعدّر علينا أن ندرك حقيقتيهما إلّا في مثل تلك الأمكنة"⁴⁸.

ويشبهه المثقف تأرجحه بين أوراق الفتى بتأرجح الأوراق بين يديّ اللاعبين في قوله: "كانت الأوراق في يديّ تبتّ فيّ شيئاً من عدوانها، فتنتال عليّ كلمات وأفكار ما أنزل الله بها من سلطان..كنت أرى كيف أتأرجح بينها مثلما فعلت الأوراق من قبل بين يديّ اللاعبين...شيء غريب يحدث في هذا المجال...حتّى المكان الذي أقف فيه لم أعد أميّزه...إنّه مكان جديد ولولا جدّته لما حدثت فيه هذه الأشياء..."⁴⁹، فيحتاج القارئ إلى التروّي وإعادة القراءة وقوّة الذاكرة في إطار عدم ذكر الأسماء، فالفتى هو الشخصية التي ترافق المثقف في السجن، وقد وصفه بالبليد والنحيف، وهو من كان برفقة الكهل يشاركه في لعبة الورق. وبطل القصة كذلك فتى - وإن سمّاه عبد الحقّ - ورفيقاه كذلك فتى وكهل كما أظهره الاستشهاد السابق، فيلتبس بين الحين والآخر عند القارئ متسائلاً عن أيّ فتى يقصد مع تناوب السرد في فصول الرواية بين القصة الأولى والقصة الثانية.

كانت لغة السرد في العين الثالثة ذات خصوصيّة نقدية وفلسفيّة بما طرحته بين دفتيها من قضايا الفنّ والحياة، فاصطبغت بالتأمل المتّزن، وكانت أقرب إلى السرد العقلانيّ المتفلسف الذي إذا ما زاد عن الحدّ أخلّ بفنيّة الرواية، لولا ما اعتمدته من توظيف دراميّ للشخصيات وللمكان والزّمان وإضفاء حياة عليها، واستخدام لبعض التقنيات الفنيّة كالحلم وبعض ملامح الإيهام.

4. خاتمة:

ومنه نخلص من خلال قراءتنا للتجريب على مستوى هذه المدونة التي تندرج ضمن الرواية الجديدة في مطلع القرن الواحد والعشرين إلى مجموعة من النتائج تعلّقت بمكوّن الشخصية واللغة ، نعرضها في العناصر التالية:

- التجريب نظير الإبداع بما يحمله من خلق جديد وعدول عن قوانين الحكيم وبناءه، غير أنّ هذا العدول يجب أن يتحقّق من خلال مرحلتين اثنتين مرحلة خرق المعيار ومرحلة إعادة البناء، وفي هذه المرحلة تتجلى بصمة المبدع.

- مثّلت الشخصية في " العين الثالثة " من حيث البنية والرؤية والصوت نمطا مختلفا عمّا درجت عليه الرواية التقليدية، فناقشت من خلال بنيتها أسماء الشخصيات التي كان معظمها غفلا من أسمائها ، واعتمدت على الصفات والحروف الرامزة مميّزا لها . وكانت في بنيتها وعدم جاهزيتها، وما تفرضه على الراوي من رؤية وتغيير في مسار السرد ومآله خروجا عمّا اعتدناه من كونها شخصية ورقية يصنعها المؤلف وينمّيها وينهي قصتها وفق ما يريد . كما اختلفت شخصية المثقف الكاتب عن شخصيات الرواية التقليدية بما شغلها من قضايا القص وما طرحته من قضايا فلسفية تتعلّق بمكوّنات السرد بالدرجة الأولى ، وتتعلّق بدرجة أقلّ بقضايا الحياة ممّا ألبس الحبكة خصوصية سردية ، وترك عند القارئ انطبعا متمزج فيه الدهشة والغموض .

- نقلت شخصية المثقف الكاتب وعيا نقديا يقف الروائي خلفه بما أولته من عناية بمكوّنات القالب القصصي، طارحة لقضاياها ومتعلّقاته بصبغة فلسفية في كثير من جوانبها، وهذا ما أثر على فنية الرواية ولغتها .

- كان لتناوب السرد بين رؤيتين وصوتين مختلفين أثرٌ في إحداث تشويش عند القارئ، مُسهما في نوع من الغموض ميّز البنية السردية للعين الثالثة .

- كان فعل القصّ فعلا محوريّا في الرواية من خلال اعتماد المثقف السجين له وسيلة لتجاوز سطوة الزمان والمكان ، وهو الفعل ذاته الذي سيعرّف الناس بقصّة عبد الحقّ وينشرها بينهم للثأر له من قاتليه . كما أنّ القصّ هو الحياة في القصّة الأولى عند المثقف الكاتب كشخصية من شخصيات الرواية في خضم العزلة الفكرية واللغوية مع رفيقي السجن . ومن خلفه يقف حبيب مونسي الذي يعكس بهذه الشخصية عزلة المثقف الجزائري الذي يعطي أبعادا لحياته الواحدة بتخليدها في حيوات شخصيات مختلفة ، تماما كما كان فعل السرد وتداخل القصص في ألف ليلة



وليلة وسيلة للحياة ودفعا للموت. وهذا ما أراده حبيب مونسي على لسان شخصية المثقف الكاتب، وهو أن يكون متعدد الأبعاد لا شخصية مسطحة تعيش زمنا واحدا ، وكان فعل القصّ وسيلته اللغوية إلى ذلك، بما تكشف عنه من أقنعة ، وما تدعو إليه من عين ثالثة .

- مناقشة قضايا السرد والفنّ عموما ودونهما اهتماما قضايا الحياة طابع اختصّت به الرواية، فلم تتميّز قصة عبد الحقّ ولا قصة المثقف الكاتب بجدة في الموضوع ، وإنّما مثّلت مخرجا فنياً ومسوّغا سردياً لطرح تلك القضايا التي يبدو أنّها كانت أغراض الروائيّ ، ممّا أثر على لغة هذا العمل ، فكثرت المصطلحات النّقدية وكان الملمح الفلسفيّ صبغة أساسا اصطبغت بها في كثير من صفحاتها .

- حملت لفظتنا " الأوراق " و " الفتى " رؤية ضبابية عند القارئ تحتاج إلى إعادة القراءة في سياق يقوم على التّشابه مكانا وزمانا، مع عدم ذكر أسماء الشخصيات في القصة الأولى والقصة الثانية.

- إنّ المسألة الواعية لقضايا الفنّ والحياة عند الروائيّ كانت طريقا اختاره حبيب مونسي نحو تجاوز الشّكل الروائيّ الواقعيّ المنهك ، وهذا ما يمكن أن نستشفّه من خلال ما صرّح به في عمله الأدبيّ في حديثه عن قصة الفتى التي يسمّها بالتّافهة " وعليه أن يجعل من تفاهتها مادّة للتّفكير .. مادّة لإعادة طرح الأسئلة الكبرى على الحياة والفنّ معا " ⁵⁰.

وهو المنحى التجريبيّ الذي ارتضاه الروائيّ في هذا العمل الإبداعيّ من بين مناح تجريبية كثيرة، نتج عن تمثّله للنظريات السردية الحديثة واشتغاله على تقنياتها ، وقد خوّله لذلك انتماؤه إلى السّلك الجامعيّ الأكاديميّ واختصاصه في مجال النّقد.

وختاما -بعد ما سعينا للكشف عنه من ملامح التّجريب من خلال سمات عوالم السّرد – نتساءل عن الانطباع الأخير الذي يفترض أن تركه الرواية في ذهن القارئ، وهو الإدهاش الجماليّ والغموض الفنيّ المحبّب الناتج عن الحبكة غير المضلّلة التي تشترط توقّف الوحدة العضوية بعد فعل القراءة، فهل حقّق الانزياح عبر مرحلة إعادة البناء هذه الوحدة ؟ وهل توقّف الشّرطان الأساسيان اللّذان رآهما فوستر أمرا جوهريّا في الرواية الجيدة حيث " ينبغي أن تكون خالية من العناصر الميتة ، أمّا الشعور النهائيّ الذي ينبغي أن يتولّد من قراءة الرّواية فلا يجب أن يكون جملة أدلّة أو سلاسل بل شيئا جمالياً متماسكا " ⁵¹، فالحبكة الفنيّة تستوجب توقّف الغموض والدّهشة شريطة أن لا يكونا مضلّلين، فيسلمان القارئ إلى الوحدة العضوية الجمالية لا إلى مجرد عناصر أو أدلّة لا يجمعها الانسجام ؟

تختلف الإجابة حسب نوعيّة القراء بين القارئ العاديّ الذي يتّيه في سراديب التّأويل، والقارئ المتخصّص الذي لا يكتفي بالقراءة الأولى الاستكشافيّة، بل يحتاج إلى عدّة قراءات بعين ثالثة ممحصّة، لاكتشاف دواعي القيمة الجماليّة متسلّحاً بذاكرة قويّة ونظرة فطنة فاحصة ومدقّقة، وهي خصائص ذاتيّة لتذوّق الرّواية فنّيّاً " فالذاكرة تمكّن القارئ من الاحتفاظ بجميع العناصر المهمّة وعدم نسيانها عند التّأويل، والذكاء يمكنه من إدراك نوعيّة العلاقات القائمة بين العناصر ذاتها " ⁵². وتبقى الكتابة مغامرة واستكشافاً للمجهول على قول عبد الملك مرتاض " الكتابة بحث عن الجوّانيّ الغائر في مجاهل الذات عبر البرانيّ الذي يبدو هو أيضاً بعيد المنال شديد المِجال " ⁵³، سعى بواسطتها كاتب " العين الثالثة " إلى تحقيق خصوصيته، ووضع بصمته في الرواية الجزائرية من خلال طريقة السرد والحبك، بالخروج عن النمط الاعتياديّ إلى ضرب مخصوص كسر أفق القارئ العاديّ ممّا ينتظره من جنس الرّواية، محدّداً توجيهها إلى نوع من القراء لا إلى عامّتهم. فهل فتح مجالاً للتّواصل المثمر أم أكّد انعزال المثقّف الجزائريّ وأزمة المضامين؟.

5. الهوامش:

- 1 - ينظر: ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، ط1 ، بيروت، 1971، ص 67 .
- 2 - هنري جيمس: عن نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، تر: إنجيل سمعان ، الهيئة المصرية، ط1، 1971 ، ص 77 .
- 3 - عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه – دراسة ونقد ، دار الفكر العربي ، د. ط ، القاهرة ، د.ت ، ص 104-105 .
- 4 - جيرالد برنس : قاموس السرديات ، تر: السيد إمام ، ميريت للنشر، ط1، القاهرة ، 2003 ، ص 133-134 .
- 5 - صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، دار المدي ، ط1، سوريا ، بيروت ، 2003 م ، ص 05
- 6 - عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط3، القاهرة ، 2005 ، ص 19 .
- 7 - نفسه ، ص 17 .
- 8 - ينظر: جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص 50.
- 9 - عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة ، ص 17-18 .
- 10 - خريس أحمد : العوالم الميتاقصية في الرواية العربية ، دار الفارابي ودار آمنة ، ط1، بيروت ، لبنان ، عمان الأردن ، ، 2001م ، ص 65-66 .
- 11 - الطاهر وطار: تجربة في العشق، مؤسسة عيبال، ط1، قبرص، 1989، ص 07
- 12 - ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردية – من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص 15.
- 13 - ينظر: نفسه ، ص 50-51 .
- 14 - نفسه ، ص 51 .
- 15 - حبيب مونسي: العين الثالثة ، مكتبة الرشاد ، ط1، الجزائر ، 1430 هـ - 2009 م ، ص 48 .
- 16 - نفسه ، ص 48 .
- 17 - نفسه ، ص 13 .
- 18 - نفسه ، ص 08 .
- 19 - نفسه ، ص 19 .

- 20 - ينظر: جزار جينيت : خطاب الحكاية ، تر: محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، المركز الثقافي العربي ، ط2، لبنان ، المغرب ، 1997 ، ص 197-231 .
- 21 - حبيب مونسي : العين الثالثة ، ص 153 .
- 22 - نفسه ، ص 27 .
- 23 - ينظر: نفسه ، ص 29-30.
- 24 - نفسه ، ص 31 .
- 25 - نفسه ، ص 43 .
- 26 - نفسه ، ص 46 .
- 27 - نفسه ، ص 47 .
- 28 - نفسه ، ص 44 .
- 29 - نفسه ، ص 100 .
- 30 - نفسه ، ص 58 .
- 31 - نفسه ، ص 59 .
- 32 - نفسه ، ص 52 .
- 33 - نفسه ، ص 153 .
- 34 - ينظر: نفسه ، ص 76-84-90 .
- 35 - نفسه ، ص 27-28 .
- 36 - نفسه ، ص 47-48 .
- 37 - نفسه ، ص 58 .
- 38 - نفسه ، ص 60 .
- 39 - نفسه ، ص 19 .
- 40 - نفسه ، ص 05 .
- 41 - نفسه ، ص 15 .
- 42 - نفسه ، ص 22 .
- 43 - نفسه ، ص 23-24 .
- 44 - نفسه ، ص 24-25 .
- 45 - نفسه ، ص 25 .
- 46 - نفسه ، ص 24 .
- 47 - نفسه ، ص 47 .
- 48 - نفسه ، ص 27 .



- 49 - نفسه ، ص 29 .
50 - نفسه ، ص 46 .
51 - نفسه ، ص 16 .
52 - حميد لحمداني : بنية النص السرديّ ، ص 16 .
53 - عبد الملك مرتاض : سؤال الكتابة ، الملتقى الدوليّ حول السرديات ، الجزائر، أكتوبر 2003 ،
الجزائر.